

Писавъ твоемоу исцрѣнъ и прнйрѣша въ рѣстѣ
 и повѣдаша црѣнъ и рѣша оубо трнѣа прнзвѣа и прнцрѣ
 да глѣтъ . послы роу стнѣ . и прнрѣша паасотлѣтъ исцрѣ
 нашъ . хотю и мѣтъ и лѣво въ соурѣтъ грѣцкѣ и свршнѣо
 прочѣа всѣ лѣтъ . црѣ же рѣа въ нѣсо вѣлѣтъ и нѣсо
 тн всѣ рѣтъ сѣо славлѣ ма хорашнѣ . нача глѣтъ по зѣла
 всѣ рѣтъ и нача писѣтъ и писавѣтъ глѣ снѣ . равмо дубо глѣ
 свѣфаннѣ . кы вѣта гѣ прн сѣо славлѣ . велнцѣтъ исцрѣ роу
 стнѣ . и прн свѣмѣдѣ . писавѣ прн фрнѣо фрнѣ . снѣ всѣ
 кой и нѣо нарнцѣ емоу цѣмѣ снѣоу црѣо грѣцкѣо и дрѣснѣ



SLOVO

10

REVISTA

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

RUSĂ ȘI SLAVĂ

Мѣа нѣола . и прнкѣта рѣсѣа іѣ ѣ . азъ асто гла
 исцрѣ роу стнѣ . и ко свѣслѣа нѣоу стнѣ рѣа іѣ . на свѣ
 нѣи сѣмѣ роу стнѣ хотю и мѣтъ и нѣмѣрѣ . и свѣ рѣснѣ
 юла ва кѣ . совѣснѣ велнцѣ црѣтъ грѣцкѣ . и славлѣ ем
 и ко стѣ мнѣннѣ . и сѣго дѣ хѣмѣ велнцѣ мнѣ црѣ . и сѣ всѣмѣ
 лѣомѣ вѣашнѣ . и же соу цѣомѣоу роу . во іѣ рѣ и прочѣи
 до ка мѣцѣ вѣкѣ . и ко снѣко мѣ жѣто мѣшлѣо на стѣра сѣоу
 цѣоу . и нѣсо вѣ рѣао вѣоннѣи мнѣ зыка нѣо гѣ прн нѣ рѣ
 на стѣра нѣоу вѣашнѣ . но емоу е нѣо вѣла стнѣи грѣцкѣи .

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

SLOVO 10

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



EDITURA UNIVERSITĂȚII DIN BUCUREȘTI
BUCHAREST UNIVERSITY PRESS

Referenți științifici:

Conf. dr. Cristina Godun (Universitatea din București)
Lect. dr. Anca Berbaru (Universitatea din București)

Colegiul de redacție:

Editori și redactori responsabili:
Conf. dr. Camelia Dinu, lect. dr. Anton Breiner

Coperta:

Ana Breiner

Redactor:

Remus Tite

Tehnoredactor:

Meri Pogonariu

Volumul cuprinde comunicări de la sesiunea științifică a studenților, masteranzilor și doctoranzilor din 22 mai 2021.

ISSN 2558-9148
ISSN-L 2344-3812

2022

CUPRINS

Studii

Ana-Maria SANDU, Tema prostituției în <i>Criză de nervi</i> de A.P. Cehov: între boală socială și sclavie.....	5
Mihaela MUNTEANU, Regele Spaniei, un nas și o manta: problematica identitară în proza scurtă a lui Gogol	22
Anca BĂCNEANU, Construcția piramidală a personajelor în romanul <i>Zuleiha deschide ochii</i> de Guzel Iahina	39
Lavinia LIȚĂ, Supraomul de la Dostoievski la Nietzsche: credința în Dumnezeu vs. credința în sine.....	50
Diana-Elena FIRFIRICĂ, Lozincile sovietice ca instrument de propagandă.....	67
Daniel-Mihai IOSUB, Dificultăți ale traducerii în limba română a povestirii <i>Красный цветок</i> (Floarea roșie) de Vsevolod Garșin	79

Recenzii

Gabriela HURMUZ, <i>Cazul Daniil Harms</i> – un exercițiu de supraviețuire prin creație	100
Bianca Alexandra COJOCARU, <i>Modernismul rus</i> – despre viziunea, complexitatea și contradicțiile unei epoci	104
Roxana-Alexandra ALIONTE, Simbolismul în literaturile slave și expansiunea sa la nivel european	108

STUDII

TEMA PROSTITUȚIEI ÎN *CRIZĂ DE NERVI DE A.P. CEHOV*: ÎNTRE BOALĂ SOCIALĂ ȘI SCLAVIE

Ana-Maria SANDU

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

В этой статье рассматривается тема проституции в рассказе Антона Чехова «Припадок». Но, прежде чем обратиться к этому рассказу, необходимо понять эволюцию этой темы в русской литературной традиции. Поэтому, сначала мы проследим эволюцию этой темы в русском каноне, а затем рассмотрим то, как Чехов представляет проституцию, отказываясь от идеализации этого явления.

Статья затрагивает значение темы проституции в рассказе Чехова, обращая внимание на то, как главный герой реагирует на это явление, с учетом следующих понятий: механизм рационализации, индивидуальная и коллективная ответственность, литературная фантазия и реальность.

Ключевые слова: Антон Чехов, *Припадок*, тема проституции, литературная традиция, социальная ответственность.

Tema prostituției apare în literatura rusă la jumătatea secolului al XIX-lea și este abordată de numeroși scriitori importanți, printre care Nikolai Nekrasov, Nikolai Cernîșevski și Fiodor Dostoievski. Într-o primă

fază, apariția temei este motivată de liberalizarea prostituției în Rusia (1843), ceea ce a făcut ca subiectul femeii decăzute să devină una dintre temele predilecte ale literaturii cu tendință social-realistă. De-a lungul secolului al XIX-lea însă, scriitorii ruși au abordat această temă de pe poziții ideologice și estetice diferite, astfel încât, între anii '40-'60, figura prostituatelor a devenit subiect de polemică literar-ideologică. Reprezentanții intelighenției anilor '40 erau puternic marcați de ideile abstract-umaniste provenite din Occident și de un anumit romantism social. Nikolai Nekrasov pledează pentru aceste noi curente de gândire și publică poezia *Когда из мрака заблужденья...* (*Când din întunericul erorii...*, 1845), în care eroul liric, un intelectual romantic idealist, salvează și „scoate din mocirla morală”¹ o prostituată, propunându-i să se căsătorească cu el. Însă prostituata nu este aici un personaj de sine stătător, ci are doar funcția de a evidenția bunătatea salvatorului ei.

Continuând polemica din anii '40, Nikolai Cernîșevski publică romanul social-utopic *Ce-i de făcut?* (1863). Autorul reia ideea din poemul *Când din întunericul erorii...*, propunând același model de comportament față de prostituție ca și Nekrasov. Interesant este că romanul lui Cernîșevski chiar a inspirat diverși aristocrați să se căsătorească cu prostituate², însă mult mai relevantă este reacția pe care autorul o declanșează: publicarea microromanului

¹ Albert Kovács, *Poetica lui Dostoievski*, ediția a II-a, București, Editura Est-Vest, Editura Leda, 2007, p. 56.

² Irina Paperno, *Chernyshevsky and the Age of Realism: A Study in the Semiotics of Behavior*, Stanford, Stanford University Press, 1988, p. 121.

polemic *Însemnări din subterană* (1864) de către Fiodor Dostoievski.

Dostoievski introduce în textul său și o prostituată, pe Liza, dar chiar dacă ea primește un nume și propria voce, autorul nu e interesat de ea ca atare, ci o instrumentalizează, conferindu-i o funcție polemico-ideologică pentru a demonta concepțiile social-utopice ale celor doi autori mai sus menționați. Pentru a evidenția referința intertextuală, Dostoievski folosește ca epigraf o parte din poemul lui Nekrasov la începutul celei de-a doua părți din *Însemnări*. După cum afirmă și cercetătoarea Andrea Zink, „trei puncte și un nonșalant «etc., etc., etc.» sunt tot ce trebuie pentru a trunchia poezia [...] și pentru a-i expune banalitatea”¹. Astfel, tema salvării femeii decăzute devine prilejul de a pune în aplicare idealurile umaniste din anii '40 și '60, iar personajul prostituatei capătă în această perioadă o puternică încărcătură ideologică și polemică. Pe de altă parte, odată cu apariția unei noi generații de scriitori, care face tranziția spre modernism, tema prostituției avea să rămână importantă, dar personajul prostituatei și felul în care acesta este abordat se schimbă.

După cum am menționat, tema prostituției este introdusă în literatura rusă de triada Nekrasov-Cernîșevski-Dostoievski. În timp, mediul literar din Rusia începe să se schimbe: atenția autorilor din anii '70-'80 nu se mai răsfrânge asupra efectelor negative ale prostituției asupra sănătății morale a societății, iar

¹ Andrea Zink, „Dostoevsky, Chernyshevsky, Tolstoy and the «Woman Question» in Russian Literature”, în *The Dostoevsky Journal*, 2000, vol. 7, nr. 1/ianuarie 2006, p. 95, <https://doi.org/10.1163/23752122-00701005>, 09.09.2021.

textele acestora dezvăluie o perspectivă diferită asupra personajului și asupra temei. Vsevolod Garșin, una dintre figurile populare de la sfârșitul secolului al XIX-lea din Rusia¹, publică povestirile *Происшествие* (*Incidentul*, 1878) și *Надежда Николаевна* (*Nadejda Nikolaevna*, 1885), unele dintre primele texte ce umanizează figura prostituatelor. Garșin folosește psihologia protagonistei sale pentru a condamna convingerile societății contemporane lui, care considera că profesia de prostituată este necesară funcționării ordinii sociale. Tendința generală era de a vedea aceste femei drept simple mijloace de satisfacere a unor nevoi sexuale, ignorându-se natura lor umană. Cu toate acestea, prin încercarea de a-și înduioșa cititorul și de a trezi empatia, Garșin continuă de fapt seria de reprezentări sentimentale ale prostituatelor și nu propune o modalitate de vindecare a acestui „rău” social.

Moartea lui Garșin a provocat o adâncă impresie asupra contemporanilor și, ulterior, Aleksei Pleșceev îl roagă pe Cehov să contribuie cu un text pentru colecția alcătuită în memoria autorului. După ce termină de scris povestirea, Cehov îi trimite o scrisoare și lui Aleksei Suvorin, redactorul ziarului „*Novoe vremia*”: „Vorbesc mult despre prostituție, dar nu rezolv nimic. De ce nu scrieți nimic despre prostituție în ziarul dumneavoastră? La urma urmei, este cel mai teribil

¹ Despre popularitatea lui V. Garșin și efectul acestuia asupra societății, vezi Robert D. Wessling, „Vsevolod Garshin, the Russian Intelligentsia, and Fan Hysteria”, în Angela Brintlinger, Ilya Vinitsky (coord.), *Madness and the Mad in Russian Culture*, Toronto, University of Toronto Press, 2007.

rău. Aleea noastră Sobolev este o piață de sclavi”¹. Fiind un subiect intens dezbătut în societate, scriitorul îi reproșează lui Suvorin că nu a menționat această problemă în almanahul său. Totodată, Cehov continuă tradiția literară a temei prostituției în povestirea *Criză de nervi* (1889). Prezenta lucrare își propune să analizeze modalitatea de abordare a acestei teme în textul lui Cehov, oferind astfel o deschidere către un subiect mai puțin abordat în sfera studiilor literare românești.

Criză de nervi urmărește povestea unui student la drept, Vasiliev, și a prietenilor săi: Mayer (medicinist) și Rîbnikov (pictor). Cei doi amici îl conving pe Vasiliev să viziteze o serie de bordeluri de pe stradela Sobolev din Moscova, iar convingerile inițiale despre prostituție ale personajului principal sunt spulberate de confruntarea cu realitatea. Succesiunea de evenimente petrecute în incinta bordelurilor se transformă într-o experiență traumatică pentru protagonist, provocându-i o criză de nervi. Sub influența sentimentelor stârnite de colapsul interior, Vasiliev visează să salveze toate prostituatele din lume, dar renunță. În cele din urmă, prietenii săi îl duc la un doctor și, după ce îi este prescris tratamentul, tânărul pleacă indiferent către universitate. Ocupația personajelor nu este întâmplătoare: medicina, arta și dreptul ar trebui să fie domeniile cele mai preocupate de problema prostituției. Însă tocmai specialiștii acestor arii de studiu par să ignore fără remușcări subiectul și ajung să exploateze prostituatele. Astfel, Cehov

¹ Anton Cehov, *Полное собрание сочинений и писем: Письма (октябрь 1888-декабрь 1889)*, vol. III, Moscova, Nauka, 1976, scrisoare către Aleksei Pleșceev din 10 noiembrie 1888, p. 64.

reuşeşte să oglindească realitatea cotidiană a sfârşitului de secol al XIX-lea din Rusia, o societate în care prostituţia este discutată, considerată un rău social, dar niciodată soluţionată.

Textul abordează tema prostituţiei, deşi o figură centrală reprezentativă pentru această categorie socială lipseşte. Femeile decăzute formează mai degrabă un personaj colectiv ce are rolul de a-i declanşa lui Vasiliev ideile contradictorii referitoare la acest fenomen. La Cehov, personajul prostituatei este conturat într-un mod realist şi devine o componentă obişnuită a realităţii cotidiene. În schimb, personajul principal nu împărtăşeşte perspectiva autorului. Vasiliev „cunoştea femeile pierdute numai din auzite şi din cărţi, şi nu intrase niciodată în casele unde le-ar fi putut întâlni”¹, având astfel o viziune romantică asupra profesiei lor. Sentimentele personajului faţă de prostituatele întâlnite vor fluctua: când va simţi milă pentru aceste femei, când va fi adânc tulburat sau va nutri o puternică aversiune faţă de ele.

Deşi convingerile lui Vasiliev vor oscila neîncetat, Cehov aduce prin personajul său o nouă perspectivă literară asupra prostituţiei. Protagonistul povestirii aseamănă prostituţia cu sclavia: „Fără îndoială că, pe vremuri, la târgurile de sclavi era tot atâta larmă şi veselie, iar feţele şi mersul oamenilor dovedeau aceeaşi nepăsare”². După ce vizitează primul local, Vasiliev rămâne contrariat: „Care anume din toate nimicurile pe care le am înaintea ochilor l-ar putea ispiti pe un om

¹ Anton Cehov, *Opere*, vol. VI: *Povestiri*, 1887-1888, traducere de Otilia Cazimir şi Nicolae Guma, Bucureşti, Editura Cartea Rusă, 1957, p. 361.

² *Ibidem*, p. 365.

normal și l-ar îndemna să săvârșească păcatul înspăimântător de a cumpăra un om viu cu o rublă?”¹. Analogia continuă și într-o secvență în care tânărul încearcă să o convingă pe una dintre femei că ar fi mai ușor să recurgă la cerșetorie decât la prostituție: „Orice ai zice, un cerșetor e un om liber, pe când dumneata ești o sclavă”². Prostituatele se află în dependență totală față de cererea, dorința și curiozitatea societății, reprezentând un produs al mediului în care trăiesc. Totodată, în timp ce indiferența devine atitudinea „normală” cu care societatea tratează prostituția și, implicit, privarea de libertate a acestor femei, personajul cehovian rămâne un inadaptat social, nefiind capabil să se raporteze la această profesie ca toți ceilalți indivizi. Având în vedere că Cehov prezintă prostituția în mod realist, dar abordează întreaga problematică dintr-o perspectivă ironică prin intermediul personajului său principal, putem deduce că autorul se poziționează critic la adresa indiferenței generale de la finalul secolului al XIX-lea din Rusia, în raport cu acest fenomen.

Vasiliev este deseori oglinda omului din subterană din microromanul lui Dostoievski: ambele personaje încearcă să aplice o fantezie literară asupra prostituatelor. Personajul lui Cehov nu reușește să distingă lumea literară de realitate, iar acest comportament este criticat de scriitor prin intermediul povestirii. Astfel, tânărul speră inconștient să găsească confirmarea atitudinii sale sentimentale în zâmbetul suferind și vinovat al unei prostituate:

¹ *Ibidem*, p. 366.

² *Ibidem*, p. 373.

Vasiliev își imagina cum [...] prietenii lui și cu dânsul or să bată la o ușă, cum or să se furișeze la femei, trecând prin coridoare și prin odăi întunecoase, cum el, profitând de întuneric, o să aprindă un chibrit și la lumina lui o să vadă o față chinuită, zâmbind cu un zâmbet vinovat.¹

El are nevoie de viziunea romantică asupra prostituției pentru a face față realității acestei profesii. În plus, protagonistul evocă de mai multe ori o poveste care i-a marcat profund perspectiva asupra prostituției: „un tânăr oarecare, cu sufletul curat și plin de uitare de sine, se îndrăgostește de o femeie pierdută și o cere în căsătorie. Dar femeia, socotindu-se nevrednică de o asemenea fericire, se otrăvește...”². Vasiliev ajunge să critice conduita prostituatelor pe care le observă, raportându-se la modelele literare pe care se aștepta să le întâlnească și în realitate:

Cum de nu înțeleg că viciul are farmec, numai atunci când e frumos și tăinuit, când e învăluit în vălul virtuții? O rochie neagră și modestă, o față palidă, zâmbetul trist și întunericul impresionează mult mai mult decât strălucirea asta de prost gust.³

În cele din urmă, protagonistul contemplă modelele de comportament promovate de contemporanii săi. Prima variantă constă în întreținerea femeii și în instruirea ei în domeniul croitoriei, în timp ce al doilea exemplu adaugă predicile moralizatoare și îndemnul la citit. Ultima modalitate de salvare a unei femei decăzute – căsătoria – se apropie cel mai mult de sfera

¹ *Ibidem*, p. 364.

² *Ibidem*, p. 362.

³ *Ibidem*, p. 368.

literară. Vasiliev comentează clișeele literare și felul în care percepția unei foste prostituate asupra lumii se va schimba radical odată ce va fi căsătorită. Cehov fixează în textul său reprezentările sentimentale ale femeii decăzute din literatura rusă, ironizând ideea romantică conform căreia viciul devine fascinant atunci când este ascuns de virtute și de mister (modalitate de caracterizare a prostituatelor în textele lui Dostoievski), dar și modelul de comportament susținut de Nekrasov și Cernîșevski.

Un exemplu relevant poate fi secvența în care Vasiliev observă că, în urma abuzului fizic, în camera de alături o femeie plângea „din adâncul sufletului”¹:

Atunci Vasiliev înțelese că și acolo trăiau oameni, oameni adevărați, care, ca toți oamenii de pretutindeni, știau ce înseamnă jignirea și suferința, și plângeau și cereau ajutor... Și ura și scârba din sufletul lui făcură loc unui adânc sentiment de milă față de cei umiliți, și de mânie împotriva celor care umilesc.²

Însă, când șablonul său idealizant întâlnește realitatea (spre exemplu, momentul în care protagonistul realizează că femeia care plângea era beată), personajul începe să manifeste simptomele unei crize de nervi. Vasiliev vrea să înțeleagă prostituatele și să le compătimizească, însă pentru el înțelegerea se rezumă la căutarea trăsăturilor idealizate, iar când aceste caracteristici nu sunt întrunite, eroul simte doar ură față de femeile pe care le întâlnește. Cehov critică atitudinea predecesorilor săi, deoarece textele lor au promovat o reprezentare romantică a prostituției și au

¹ *Ibidem*, p. 374.

² *Ibidem*.

favorizat popularizarea fenomenului, creând iluzia unei empatii în rândul cititorilor și a unor indivizi precum Vasiliev, care doresc să salveze prostituatele doar ca efect al egoismului personal.

Studentul încearcă pe parcursul povestirii să afle dacă prostituția este sau nu o boală socială. După ce analizează cele trei modele de comportament, el ajunge la concluzia că nu prostituatele sunt vinovate pentru alegerea acestei profesii, ci segmentul masculin al societății:

Ce ar fi de făcut ca să nu mai fie nevoie de femei pierdute? Pentru aceasta, bărbații care le cumpără și leucid trebuie să-și dea seama că joacă un rol imoral, de stăpâni de sclave, și să se cutremure. Prin urmare, bărbații trebuie salvați...¹

Însă, gândindu-se că nu va fi luat în seamă și realizând cât de multe prostituate există de fapt în lume, adică cât de viciată era în realitate societatea, studentul renunță. El își pierde atitudinea romantică față de prostituție. Ajuns la doctor, „tonul rece, stăpânit și indiferent, cu care vorbeau atât prietenii, cât și doctorul despre femei și despre stradela aceea blestemată, îi păru lui Vasiliev peste măsură de nefiresc...”². Lipsit de vlagă, eroul îl întreabă pe medic dacă prostituția este un rău social, iar el îi răspunde afirmativ. Sub influența amicilor și a medicului, Vasiliev devine calm, iar compasiunea sa e neutralizată. Chiar dacă a reușit să renunțe la perspectiva sentimentală, impulsul către responsabilitatea morală îi este dezactivat, iar când părăsește cabinetul medicului, se simte rușinat

¹ *Ibidem*, p. 380.

² *Ibidem*, p. 386.

de comportamentul său. Societatea se dovedește a fi complicele acestui fenomen: „[...] atunci simpaticii mei prieteni nu sunt altceva decât niște stăpâni de sclavi, niște siluitori ordinari, niște criminali [...]. Acum, prietenii mei cântă, râd, discută cu mintea limpede... Dar cine exploata mai adineauri foamea, ignoranța și prostia, dacă nu ei?”¹. Vasiliev nu va face însă nimic pentru a înlătura acest rău social, ci cade în capcana nepăsării generale a societății. Textele care confereau o imagine idealizată asupra prostituției erau incitante pentru cititori și erau transformate în fantezii literare de către aceștia. Astfel, neconfirmarea clișeului literar în viața reală îi declanșează lui Vasiliev revenirea la atitudinea indiferentă.

Personajul principal cehovian trece prin mai multe reacții, toate sugerate de tradiția literară, dar, treptat, ajunge să le respingă. Astfel, în plan simbolic, Vasiliev reface traseul parcurs de tradiția literară, ajungând să reflecte atitudinea societății ruse de la sfârșitul secolului al XIX-lea. Deși povestirea este puternic intertextuală, fapt ce evidențiază legătura cu tradiția literară, dar și dependența de aceasta, Cehov își prezintă și propria poziție. El readuce în discuție tematica prostituției și o resemantizează, incluzând ideile epocii, dar și o perspectivă interesantă asupra felului în care natura umană reacționează atunci când este confruntată cu o problemă socială. Textul său poate fi citit și ca un comentariu asupra felului în care oamenii se lasă influențați de lecturi (puterea tradiției literare) și își preiau modelele comportamentale din literatură, făcând cvasiimposibilă interacțiunea nemijlocită cu realitatea.

¹ *Ibidem*, p. 377.

În pofida reacțiilor emoționale (trecherile bruște de la o atitudine la alta, criza de nervi, curiozitatea, spaima), Vasiliev încearcă de fapt să raționalizeze fenomenul. Încă de la începutul textului, naratorul specifică stereotipurile personajului în legătură cu femeile pe care urma să le întâlnească și cauzele profesiei lor: „Știa că există femei certate cu morala, care, silite de împrejurări nenorocite, – mediu, educație greșită, lipsuri etc., – sunt nevoite să-și vândă trupul pe bani”¹. Odată ajuns la primul bordel, protagonistul poartă o scurtă conversație cu una dintre fetele de acolo. Însă, dincolo de discuția banală, el vrea să afle detalii despre factorii care au determinat-o pe aceasta să se prostitueze:

Ținea să afle numaidecât de unde era, dacă părinții ei trăiesc și dacă știu că ea era acolo, cum de nimerise în casa aceea, dacă se simțea fericită și mulțumită, sau tristă, și copleșită de gânduri negre, dacă trăgea nădejde să scape vreodată din situația ei de acum...²

Când prietenul său Mayer îi menționează că a reușit să afle povestea de dragoste care a reprezentat punctul de cotitură al vieții uneia dintre femei, Vasiliev devine invidios. Dintr-o pasiune pentru melodramă (alimentată de modelele literare precedente), o falsă empatie și nevoia de a raționaliza, personajul vrea să descopere motivația prostituatelor. Când nevoile sale nu sunt îndeplinite, mecanismele psihologice ale lui Vasiliev sunt date peste cap. El devine imprevizibil, impulsiv și vrea să părăsească bordelul. După cum afirmă Rodica Zafiu, „exprimarea cauzalității dovedește

¹ *Ibidem*, p. 361.

² *Ibidem*, p. 369.

în primul rând o atitudine explicativă și argumentativă, o raționalizare a lumii reprezentate”¹. Prin întrebările redundante despre trecutul femeilor, personajul încearcă să raționalizeze prostituția, trasându-i cauzalitatea. Odată descoperite cauzele și fenomenul explicat în așa fel încât să aibă sens pentru Vasiliev, prostituția nu mai reprezintă o problemă pentru individ, societatea devenind răspunzătoare pentru apariția acesteia. Totodată, eroul lui Cehov trece prin două tipuri de atitudine: din dorința de a salva prostituatelor, el se mobilizează astfel încât să recepteze într-o cheie sentimentală existența profesiei; când observă că varianta melodramatică eșuează, tânărul alege o cheie realistă, încercând să explice în mod rațional ocupația acestor femei. Astfel, acțiunile individuale nu mai au repercusiuni, deoarece societatea este cea care poartă vina pentru fenomenul prostituției. Construind acest raționament, studentul împinge problema mai departe de el, aprobându-l pe doctor în legătură cu răul social pe care îl constituie această ocupație. Pentru Vasiliev, raționalizarea problemei duce la absolvirea oricărui sentiment de vinovăție. Totuși, „aceleași medicamente le luase și până atunci”², ceea ce poate sugera ciclicitatea comportamentului personajului și posibilitatea declanșării unei alte crize de nervi în viitor. Reminiscentele tradiției literare încă agonizează în sufletul acestuia, iar fluctuațiile intersanjabile ale naturii umane nu pot fi vindecate. Cu toate acestea, nevoia lui Vasiliev de a raționaliza nu se manifestă exclusiv față de prostituție, ci și față de alte elemente ce fac parte din acest „univers necunoscut”.

¹ Rodica Zafiu, *Narațiuni și poezie*, București, Editura All, 2000, p. 45.

² Anton Cehov, *op. cit.*, p. 387.

Analizându-l pe unul dintre lacheii unui bordel, protagonistul se întreabă:

Cât trebuie să fi suferit un om de rând, un rus de al nostru, ca să ajungă lacheu la o casă ca asta? Unde o fi fost înainte de a ajunge aici și ce-o fi făcut? Ce-l așteaptă în viitor? O fi însurat sau nu? Pe unde o fi mama lui? Oare știe că băiatul ei face serviciu de lacheu aici?¹

Mai târziu, observând câțiva muzicanți pe care îi considera neobișnuiți pentru acel loc, eroul se gândește:

Cum de ajunseseră acolo, și tânărul, și bătrânul acela respectabil și cumsecade? Cum de nu le era rușine să rămână în casa aceea? [...] Dacă la pian și la vioară ar fi fost niște indivizi zdrențăroși, flămânzi, posomorâți, bețivi, cu fețele supte și idioțite, prezența lor acolo poate că ar fi fost explicabilă.²

Vasiliev încearcă să identifice cauzele și efectele manifestărilor pe care nu le poate înțelege. Când nu cunoaște aceste detalii, iar realitatea pare că nu se subordonează eforturilor sale de a-i găsi o logică cauzală, protagonistul nu îi poate face față. Astfel, el se străduiește să înlăture orice motiv care i-ar putea dezechilibra conștiința morală.

Cehov demonstrează cum dependența de o ideologie sau de o fantezie literară duce la imposibilitatea de a acționa. Autorul discută tema prostituției, însă nu oferă soluții, ci evidențiază lipsa adevăratei preocupări a societății față de acest fenomen, prezentând totodată o viziune realistă asupra condiției umane. În momentul în care Vasiliev observă că realitatea nu e conformă

¹ *Ibidem*, p. 367.

² *Ibidem*, p. 370.

literaturii și că fantezia salvării prostituatelor este iluzorie, el își pierde voința și devine indiferent. Textul lui Cehov oferă o perspectivă obiectivă, deoarece arată că, deși personajul renunță la noțiunile romantice și revine la o viziune realistă, natura indiferentă a societății, dar și imposibilitatea îndeplinirii idealului literar atrag după sine complicitatea tuturor celor din jur.

De-a lungul timpului, scriitorii au hrănit curiozitatea cititorilor prin întruchipări idealizate ale prostituatelor, chiar dacă scopul acestui tip de portretizare era de a trezi empatia în sufletul cititorilor. Cehov oferă o reprezentare realistă a prostituției din Rusia de la finalul secolului al XIX-lea, fără să continue o tradiție literară care a popularizat, cu sau fără intenție, fenomenul prostituției. Acesta demontează fanteziile literare construite până atunci și, în același timp, arată cât de adânci sunt de fapt rădăcinile nepăsării umane. Autorul nu oferă un model de comportament față de prostituție, ci refuză să continue promovarea fenomenului printr-o reprezentare idealizată și demonstrează cum simțul moral și compasiunea unei ființe umane sunt neutralizate atunci când nu mai există un beneficiu pentru presupusul salvator. Cehov instrumentalizează tema prostituției pentru a evidenția puterea tradiției literare și pentru a expune un adevăr despre Rusia contemporană lui: el arată cum, într-o societate care de-a lungul timpului s-a vrut a fi colectivă, lipsa implicării sociale concrete s-a statornicit în conștiința morală colectivă și individuală. Vasiliev se întreabă „cât trebuie să fi suferit un om de rând, un rus de al nostru, ca să ajungă lacheu la o casă ca asta?”¹, dar nu

¹ *Ibidem*, p. 367.

acționează împotriva răului social, ci îi caută cauzele logice, îndepărtând problema de el și învinovățind societatea. Astfel, conștiința protagonistului poate rămâne „curată”. La rândul ei, societatea identifică statutul de rău social al unui fenomen (în acest caz, prostituția), dar nu intervine pentru a împiedica dezvoltarea acestuia, ci încearcă să îi găsească beneficiile (păstrarea ordinii sociale). Chiar dacă protagonistul lui Cehov constată cauzalitatea prostituției, implicarea sa în ajutorarea categoriilor sociale vulnerabile este inexistentă. Alternarea convingerilor lui Vasiliev și dezechilibrul său psihologic sunt cauzate de procesul constant de raționalizare pe care acesta îl întreprinde. Acest mecanism de aplanare a conflictului cu lumea îi satisface eroului nevoia de a evita responsabilitatea socială individuală, prin învinovățirea lumii corupte în care trăiește. Autorul prezintă în mod subtil motivațiile personajului său, comentariul auctorial asupra realității contemporane fiind de fapt mult mai complex.

Prostituția a fost o temă importantă în Rusia secolului al XIX-lea, iar Cehov o abordează profitând totodată de popularitatea subiectului, pentru a prezenta un mesaj puternic despre mecanismele psihologice prin care oamenii se raportează la o problemă socială. Odată raționalizată, problema nu mai reprezintă un impediment pentru conștiința unui individ, ci este catalogată drept consecință a unei societăți viciate.

Bibliografie

Cehov, Anton, *Opere*, vol. VI: Povestiri, 1887-1888, traducere de Otilia Cazimir și Nicolae Guma, București, Editura Cartea Rusă, 1957.

- Cehov, Anton, *Полное собрание сочинений и писем: Письма (октябрь 1888 – декабрь 1889)*, vol. III, Moscova, Nauka, 1976.
- Kovács, Albert, *Poetica lui Dostoievski*, ediția a II-a, București, Ed. Est-Vest, Editura Leda, 2007.
- Paperno, Irina, *Chernyshevsky and the Age of Realism: A Study in the Semiotics of Behavior*, Stanford, Stanford University Press, 1988.
- Robert, Wessling D., „Vsevolod Garshin, the Russian Intelligentsia, and Fan Hysteria”, în Angela Brintlinger, Ilya Vinitsky (coord.), *Madness and the Mad in Russian Culture*, Toronto, University of Toronto Press, 2007.
- Zafiu, Rodica, *Narațiune și poezie*, București, Editura All, 2000.
- Zink, Andrea, „Dostoevsky, Chernyshevsky, Tolstoy and the «Woman Question» in Russian Literature”, în *The Dostoevsky Journal*, 2000, vol. 7, nr. 1/ianuarie 2006, pp. 93-106, <https://doi.org/10.1163/23752122-00701005>.

REGELE SPANIEI, UN NAS ȘI O MANTA: PROBLEMATICA IDENTITARĂ ÎN PROZA SCURTĂ A LUI GOGOL

Mihaela MUNTEANU

Facultatea de Limbi și Literaturi Străine
Universitatea din București
Anul I, Filologie, Rusă-Engleză

The present paper aims to analyze the issue of identity as it unfolds in some of the best-known works of N.V. Gogol: *Diary of a Madman*, *The Nose* and *The Overcoat*. The protagonists of Gogol's stories desire external validation and create their identity based on human interactions. Each of them experiences a dramatic identity crisis, resulting in a brush with death, yet the author emphasizes their roles in society's machinery.

Keywords: identity, petty civil servant, Gogol, objects, society.

Introducere

Definiția organică a identității se construiește întotdeauna pe baza unei alte existențe concrete, umană sau materială. Individul tinde să preia caracteristici din realitatea exterioară, fiind predispus să-și însușească particularitățile obiectelor pe care le posedă, pe baza cărora își creează o identitate. Pornind de la aceste idei, lucrarea de față își propune să

analizeze problematica identitară, așa cum reiese din trei dintre cele mai importante opere ale lui N.V. Gogol: *Însemnările unui nebun (1835)*, *Nasul (1836)* și *Mantaua (1842)*, cu scopul de a înțelege modul în care se manifestă identitatea în cadrul unor nuvele ce au în centru personaje dezumanizate, care seamănă cu niște mașinării, contribuind la satirizarea realității contemporane lui Gogol.

Conceptul de identitate se explică prin interacțiunea cu un alt fel de existență, distinctă de cea a persoanei în cauză. Definirea identității presupune un *altul*, care este inevitabil transformat într-un *celălalt*, pentru a putea fi înțeles de la distanță, urmând ca subiectul să își determine natura cu ajutorul lui. Lucian Boia clarifică jocul alterității astfel:

Celălalt este cel mai adesea o persoană sau o comunitate adevărată, observată însă prin filtrul deformat al imaginarului. Ceea ce percepem este imaginea sa, iar această imagine – ca orice imagine – face parte simultan din real și din ficțiune. Alunecând de la concret la imaginar, el este supus unei operații de simplificare și de amplificare, atingând, la limită, caricatura sau simbolul. Banalitatea îi este refuzată; el trebuie să fie încărcat de sens, căci la ce ne-ar servi un altul care n-ar avea nimic special de spus?¹

În ciuda caracteristicilor sale distinctive, individul asimilează unele trăsături ale celui alt, intrând în contact cu acesta, sau dezvoltă trăsături similare prin încercarea de a înțelege cealaltă prezență. În cazul personajelor lui Gogol, *celălalt* este reprezentat de un

¹ L. Boia, *Pentru o istorie a imaginarului*, traducere de Tatiana Mochi, București, Humanitas, 2000, p. 117.

obiect sau de diverse forme ale prestigiului social, valorizate până în punctul în care personajele ajung să le folosească pentru a-și păstra o coerență identitară. Astfel, protagoniștii creațiilor gogoliene sunt construiți în jurul relației cu aceste obiecte, devenind personaje cu caractere lineare, care nu au un rol relevant în societate. Ele sunt asociate doar cu funcțiile sau dorințele lor. Fie că este vorba despre o ascensiune socială mult dorită și mai apoi imaginată, despre un nas sau o manta, personajele nu pot exista în lipsa acestor elemente materiale care să le asigure o potențială individualitate. Evenimentele narate se desfășoară într-un spațiu comic, cu accente aparent melodramatice.

La Gogol, identitatea se regăsește în două dimensiuni principale care, pentru personajele sale, sunt echivalente: cea personală și cea socială. Funcționarii gogolieni nu își delimitează viața personală de cea socială. Ei sunt descriși doar în relație cu locul de muncă și colegii lor. De cele mai multe ori trec neobservați, trăiesc un destin linear, lipsit de evenimente. Nu se cunosc pe ei înșiși în afara statutului umil generat de încadrarea într-un context social prin care își susțin existența banală. În acest sens, Charles. A. Moser afirmă:

Totuși, Gogol nu încearcă niciodată să pătrundă în interiorul personajelor sale. Trăsăturile psihologiei din spatele lor se deduc prin intermediul lumii bizare a obiectelor cu care se înconjoară. [...] sunt prezentate drept gata făcute cu caracteristici la fel de statice și inalienabile precum calitatea obiectelor în sine.¹

¹ C.A. Moser, *The Cambridge History of Russian Literature*, Great Britain, Cambridge University Press, 2008, p. 200.

Portretele psihologice ale acestor actanți pot fi corelate cu obiectele pe care le posedă sau, mai exact, care ajung să îi posedă. Personalitatea lor nu se remarcă în niciun fel. Personajele lui Gogol reprezintă, din perspectivă identitară, niște bucăți dintr-un mozaic de forme grotești și absurde care, în ansamblul lui, definește societatea. Așadar, textul gogolian poate fi interpretat în direcția unei satire sociale, întrucât folosește categoriile grotescului și absurdului pentru a emite un diagnostic, adică pentru a sublinia urâtul, partea întunecată a societății.

Însemnările unui nebun

În ordine cronologică, *Însemnările unui nebun* este prima povestire în care putem observa criza identitară a protagonistului, Aksenti Ivanovici Poprișcin. Titlul este sugestiv pentru că eroul ține, într-adevăr, evidența zilelor sale într-un jurnal. Caracterul grotesc al personajului izvorăște din contrastul puternic între propria imagine despre sine, produsul unui complex de superioritate, și imaginea pe care instanța auctorială a textului ne lasă să o identificăm – Poprișcin ca rotiță în mecanismul funcționarilor mărunți. Frustrările personajului care declanșează criza identitară pornesc din simplul fapt că ceilalți ocupă funcții superioare, în timp ce el se simte neîndreptățit, pentru că nu beneficiază de același rang: „Umilul funcționar nu se revoltă împotriva in justiției ce domnește în sistemul birocratic țarist, ci împotriva faptului că el ocupă pe nedrept o funcție așa de neînsemnată”¹. Starea sa psihică ajunge să se

¹ G.A. Stan, *Nebunia în cultura rusă: istoria unei idei-cameleon*, Pitești, Paralela 45, 2019, p. 150.

degradeze succesiv, iar discursul la persoana I sugerează o căutare a autenticității din partea personajului, deoarece el alege să relateze direct, prin intermediul jurnalului, evenimentele marcante prin care trece.

Încă de la început, cititorul află de sentimentele lui Poprișcin față de funcția sa și locul în care o exercită:

Ce-i drept, la noi slujba e simandicoasă, avem o curățenie cum nici în veacul-vecilor nu s-ar întâmpla să fie la o administrație de gubernie: mese din lemn de mahon și toți șefii te iau cu dumneavoastră. Da, recunosc că, dacă slujba n-ar fi simandicoasă, aș fi plecat de mult de la departament¹.

Protagonistul găsește o scuză pentru faptul că încă lucrează la departament, pentru a nu-și forma o imagine devalorizantă față de sine. Poprișcin își corelează identitatea cu funcția deținută, dorința sa cea mai mare fiind aceea de a-și depăși frustrările. Când colegii îl critică pentru neatenția sa ce determină greșeli precum încurcarea unei lucrări, scrierea titlului cu literă mică sau lipsa datei, personajul lui Gogol pune atitudinea lor pe seama invidiei și nu acceptă posibilitatea de a-și recunoaște vreun defect: „Pisălog afurisit! Cred că mă invidiază, pentru că stau în biroul directorului și ascut pene pentru Excelența Sa”². În acest context, el își vede munca neînsemnată ca pe o sursă de calitate sau, mai curând, o sursă de demnitate. Prins în propria realitate, Poprișcin conturează un mediu

¹ N.V. Gogol, *Mantaua. Povestiri. Nuvele*, București, Editura Polirom, 2007, https://books.google.ro/books?id=BkmTDwAAQB AJ&dq=mantaua&source=gbs_navlinks_s, 25.08.2021.

² *Ibidem*.

în care se simte defavorizat, în care merită mai mult decât i se oferă: „Pot ajunge și eu să am grad mare. N-am decât patruzeci și doi de ani, o vârstă la care cariera de-abia începe cu adevărat. Așteaptă, amice! Vom fi și noi colonei și, dacă o da Dumnezeu, poate ceva mai mare”¹. Nu este surprinzător că idealul său se regăsește în dorința de ascensiune profesională și, implicit, socială, cu care ajunge să se identifice. El se cunoaște pe sine la fel de puțin pe cât îl cunoaște și cititorul, protagonistul fiind veșnic revoltat față de poziția sa în societate.

Interesele lui Poprișcin se bifurcă în categorii care se includ apoi reciproc: puterea și erosul. Puterea este echivalentă cu funcția, iar el nu uită să amintească constant acest aspect de-a lungul jurnalului, remarcându-se obsesia dezvoltată: „De ce sunt consilier titular și cum adică sunt consilier titular? Poate că-s cine știe ce conte sau general și doar par consilier titular! Poate că nici eu nu știu cine sunt”². Pare că experimentează o existență liminală și nu se mai identifică nici cu fanteziile sale absurde, dar își continuă revolta și starea de invidie persistă. În timp ce personajul se axează în continuare pe obținerea unui rang superior față de cel actual, absurdul ia locul normalității cunoscute de cititor și devine realitatea societății din care face parte Poprișcin. El își urmărește ținta amoroasă, pe Sophie, fiica directorului, prin intermediul animalului ei de companie, o cățelușă personificată până la abilitatea de a corespunde prin scrisori. Poprișcin crede că Sophie poate reprezenta mijlocul pentru realizarea ascensiunii sociale, dar și o

¹ *Ibidem.*

² *Ibidem.*

împlinire din punct de vedere erotic. Idealul erotic este, evident, unul fantezist, după cum arată Gabriel Stan:

Psihicul afectat al lui Poprișcin elaborează, pe de o parte, o ficțiune erotică (în care fata directorului, de care, chipurile, este îndrăgostit, nu reprezintă de fapt obiectul iubirii sale, ci mai degrabă un vehicul al afirmării sociale și personale), iar, pe de altă parte, o ficțiune a puterii (în care se plasează pe sine deasupra celorlalți). De fiecare dată când una dintre cele două ficțiuni este în pericol de a fi demascată drept absurdă de realitatea crudă a propriului său caracter, Poprișcin își va îndrepta argumentația spre cealaltă, până când, în final, eșecul amândurora va ieși la iveală.¹

Cel mai edificator aspect de urmărit pentru evoluția psihică în acest text gogolian este evoluția datei care marchează fiecare nouă însemnare din jurnal. Din momentul în care află că Spania este, pentru moment, lipsită de conducător, starea sa psihică începe să se degradeze, iar acest aspect se observă atât în însemnările propriu-zise, cât și în consemnarea datei. Timpul devine un concept abstract: „Anul 2000, aprilie 43”, „87 martombrie, între zi și noapte”, „Madrid. Al treizecilea februarie”. Ajunge să se identifice, în sfârșit, cu un rang pe care îl consideră demn de propria-i persoană. În imaginația lui se poziționează deasupra societății și își îndeplinește scopul: „Nu înțeleg cum am putut să cred și să-mi imaginez că-s consilier titular. Cum de-a putut să-mi treacă prin cap o idee atât de țicnită? Bine că nu s-a gândit careva să mă bage la casa de nebuni”². Se remarcă ironia de care dă

¹ G.A. Stan, *op. cit.*, p. 147.

² N. Gogol, *op. cit.*

dovadă naratorul prin afirmația legată de casa de nebuni, realitățile demonstrând contrariul. Poprișcin se desprinde complet de realitatea obiectivă și începe să construiască una alternativă. Rolul de rege al Spaniei nu reușește decât să-l izoleze, însă îi satisface prestigiul social obținut prin plasarea în vârful ierarhiei statale. Pentru a-și concretiza statutul imaginat, Poprișcin se folosește de un indicator, în acest context, o mantie creată chiar de el: „M-am hotărât să-mi fac mantia din uniforma cea nouă, pe care n-am îmbrăcat-o decât de două ori. Pentru ca pușlamalele de croitori să nu mi-o strice, m-am gândit să mi-o cos singur, cu ușa zăvorâtă, ca să nu mă vadă cineva”¹. Grija de care dă dovadă față de mantie subliniază neîncrederea în adevărata realitate, mediu ce i-ar putea destabiliza credințele. Mantia este obiectul care completează imaginea de rege al Spaniei.

Nebunia îi acaparează în întregime rațiunea, identitatea nu îi mai este clară nici lui însuși. Societatea îl încorsetează într-o instituție în care își găsește sfârșitul. Lamentarea sa este dramatică, însă Gogol valorifică imediat un efect comic: „Maică, fie-ți milă de copilul tău bolnav!... Dar știți că beiful Algerului are o umflătură chiar sub nas?”². Atenția nu rămâne niciodată ațintită mai mult de câteva fraze asupra unui moment aparent trist, pentru că personajul este menit să-și execute rolul mecanic, nu să stârnească milă. Astfel, rangul lui nu se schimbă niciodată, iar inadptabilitatea îl caracterizează constant.

¹ *Ibidem.*

² *Ibidem.*

Nasul

A doua creație din acest ciclu, *Nasul*, relatează povestea unui asesor de colegiu, Kovaliov, care se trezește într-o dimineață fără nas. Textul este construit în jurul pierderii nasului, marcă a propriei identități. Disperarea protagonistului de a-și recupera nasul reliefează goana după prestigiul social reprezentat de întregirea identitară la nivel superficial, deoarece nasul reprezintă simbolul statutului și al virilității.

Din nou, absurdul este emblematic pentru mediul din care provine Kovaliov. Pierderea nasului stârnește îngrijorare din partea posesorului doar pentru că acesta simte că și-a pierdut statutul în societate. Spre exemplu, soția frizerului care găsește nasul în pâine nu pare surprinsă, ci interpretează evenimentul doar ca pe un prilej de a-și muștra soțul: „Cui i-ai tăiat nasul, bestie? Începu ea să strige, mânioasă. Șnapanule! Bețivanule! Chiar eu te dau pe mâna poliției. Tâlharule!”¹. Frizerul poate fi privit ca un personaj ce ancorează textul în realitate, dat fiind că el interacționează cu orice individ, indiferent de rang.

Kovaliov face parte din galeria funcționarilor mărunți ai lui Gogol: „Kovaliov era un asesor de colegiu de sorginte caucaziană. Se procopsise cu acest titlu de-abia de doi ani și de aceea nu-l putea uita nici o clipă. Și ca să-i confere mai multă prestanță și greutate, nu-și zicea niciodată asesor de colegiu, ci maior”². Ca pentru toți ceilalți, funcția este prioritară în formarea imaginii publice. Se subliniază în acest mod tiparul personajului. La fel ca în cazul celorlalți omologi,

¹ *Ibidem.*

² *Ibidem.*

nici el nu prezintă caracteristici care să-l umanizeze. Principala lui preocupare este cultivarea unei imagini de individ cu un statut înalt în fața persoanelor de rang superior, totul pentru a se integra într-o societate nobilă, mediu care i-ar oferi importanță în fața celor care nu fac parte din el. Cu ajutorul acestui personaj și al nasului pierdut, Gogol realizează o satiră impecabilă învelită în absurd. Nasul, în acest caz, este un element fără de care nu-și poate menține pretenția de om superior printre cei din jur. Criza identitară începe din dimineața în care își pierde nasul și se termină în momentul în care își recapătă certitudinea că nasul este la locul lui, revenind la atitudinea agasantă față de cei din jur și comportându-se de parcă această întâmplare a fost o iluzie.

Principala problemă a lui Kovaliov este că nu se mai putea întâlni cu persoane care să-i valideze pretinsul statut nobiliar. Cum identitatea lui se bazează pe întâlniri cu doamne din lumea respectabilă și pe mimarea autorității față de alții, lipsa nasului devine o adevărată tragedie. Acest lucru i-l comunică și slujbașului de la ziar, pe care îl roagă arzător să publice un anunț în legătură cu nasul:

În fiecare joi o vizitez pe doamna Cehtariova, soție de consilier de stat. Mă duc și pe la Palagheia Grigorievna, soție de ofițer superior, pe care o cunosc foarte bine. Are o fiică tare drăguță și judecați și dumneavoastră în ce situație m-am pomenit... Nu mai pot da ochii cu dumnealor.¹

Lipsa nasului creează un impediment în menținerea prestigiului social mai mult sau mai puțin imaginat. Nici

¹ *Ibidem.*

slujbașul nu găsește nimic neobișnuit în întâmplarea propriu-zisă, ci doar îi dă de înțeles că o știre ca aceasta nu e demnă de a fi publicată în ziar.

Odată ce își recuperează nasul, protagonistul simte că își recapătă locul în societate. Atitudinea lui devine sarcastică față de ceilalți, acum că nu este cu nimic mai prejos decât ei. După învinuirea tuturor și după comportamentul exagerat, demn de milă, dar comic pentru cititor, Kovaliov își reia viața în care predomină comportamentul de fustangiu și uită de istoria prin care a trecut, semn că problema adevărată a fost rezolvată:

Și de atunci maiorul Kovaliov începu să se arate, de parcă nimic nu s-ar fi întâmplat, și pe Nevski Prospekt, și la teatre, și peste tot. Și, tot de parcă nimic nu s-ar fi întâmplat, nasul stătea cuminte pe fața lui, fără să dea de bănuț că ar avea intenția s-o ia razna. Și mai târziu maiorul Kovaliov putea fi văzut mereu bine dispus, zâmbitor, ținându-se scai după toate femeile drăgălașe.¹

Kovaliov nu menționează în niciun moment impedimentele fiziologice, precum absența mirosului sau imposibilitatea de a respira. Pierderea nasului alcătuiește motivul unei catastrofe atâta timp cât este observată de alții. Asesorul de colegiu rămâne un produs al societății care l-a creat.

Mantaua

Ultima creație gogoliană a acestei trilogii este *Mantaua*, care îl are în centru pe Akaki Akakievici, personaj ce depinde de o relație strânsă cu un obiect,

¹ *Ibidem.*

mai exact cu o manta, idee ce trimite către identitatea reflectată într-un obiect material, motivată, în cele din urmă, tot de logica prestigiului social. Protagonistul nu are alte interese decât cele legate de muncă, iar haina care îi aduce sfârșitul este un accesoriu identitar adăugat la imaginea și activitățile lui obișnuite. Gogol redă aici, în mod concret, tipologia omului mărunț, viața sa fiind caracterizată de banalitate. Parcursul social pe care îl urmează îi evidențiază poziția neînsemnată în mediul din care provine.

Textul învăluie problematica identitară în formula narativă a *skaz*¹-ului, folosită de Gogol pentru a valorifica potențialul comic al limbajului, regăsit în absurdul evenimentelor și în jocul cu intonațiile narrative, menite să stârnească diferite reacții cititorului. Akaki Akakievici portretizează un mijloc de comunicare a comicului cu grotescul, ocupă un loc insignifiant în text, printre celelalte personaje, însă în imaginea de ansamblu contribuie la completarea atmosferei și înțelegerii semnificațiilor nuvelei.

Încă de la început, celelalte personaje din nuvelă îl asociază pe Akaki Akakievici cu locul lui de muncă, pentru care pare că s-a născut special. El este mulțumit de condiția sa, își face munca cu plăcere, nu comentează asupra atitudinii oamenilor din jur. Naratorul îi clarifică poziția:

Oricât de mulți directori și feluriți șefi se schimbau, Akaki Akakievici era văzut în același loc, în aceeași poziție, în aceeași funcție de copist, așa că ulterior toți ajunseră să creadă că așa s-a născut pe lume, gata de slujbă, cu

¹ Narațiune orală specifică folclorului rus.

uniforma pe el și cu chelia pe cap. La departament nu se bucura de respectul nimănui.¹

Trăind în propria sferă, nu e deranjat de faptul că destinul său nu are nicio urmă de individualitate, prin care să se definească cu adevărat. El nu este nimic mai mult decât o mașinărie. Posibilitatea să stârnească milă este prezentă, dar înșelătoare, deoarece își păstrează caracterul impersonal.

Mantaua este și ea un element constant în existența lui, iar faptul că a fost doar cârpită succesiv, și nu schimbată, demonstrează comoditatea și neștiința în care trăiește personajul. Nu caută să își schimbe rangul, dată fiind înclinația spre linearitate pe care o manifestă, nu cunoaște altă stare decât cea actuală, de aceea vestea din partea croitorului care nu e dispus să i-o cârpească din nou îi schimbă traiectoria vieții: „Auzind cuvântul «nouă», Akaki Akakievici simți că i se împăienjenesc ochii și toate lucrurile din cameră se învălmășiră în fața lui”². Din punctul în care acceptă ideea unei mantale noi, pe care o obține prin limitări ale nevoilor de bază, el descoperă și ascensiunea socială care vine odată cu ea. Acesta este momentul-cheie, în care materialitatea câștigă, indiferent de aspectele morale: „Imediat dădură fuga cu toții în vestibul ca să vadă mantaua cea nouă a lui Akaki Akakievici. Prinseră să-l felicite, să-l salute, astfel încât acesta doar zâmbea la început, după care ajunse chiar să se jeneze”³. După ce colegii i-au validat prezența prin intermediul mantalei, Akaki Akakievici începe să îi creadă și să își

¹ *Ibidem.*

² *Ibidem.*

³ *Ibidem.*

bazeze, de-acum încolo, identitatea pe o haină. Aceste aprecieri îi trezesc protagonistului dorința de a fi văzut în continuare, dorință pe care o observă Tzvetan Todorov în analiza structurii identitare: „Vrem să fim priviți, căutăm validare publică, încercăm să îi convingem pe ceilalți de soarta noastră”¹. După achiziționarea mantalei, ea este cea care îi va stabili o identitate iluzorie, în acord cu obsesiile posesorului.

Același element care a fost o vreme un simbol al prestigiului social va încheia existența lui Akaki, întrucât, în cele din urmă, mantaua este furată, iar el este neglijat de superiori. Pierderea îi generează sentimente de inferioritate, de teamă și îi amintește de poziția în care se află de fapt:

Aici, generalul bătu din picior, ridicându-și vocea la o notă atât de înaltă, încât s-ar fi îngrozit și un om mai tare de înger decât Akaki Akakievici. Acesta încremeni, se clătină pe picioare, se cutremură din tot trupul și, dacă paznicii n-ar fi dat fuga să-l țină, s-ar fi prăbușit la pământ.²

După furtul mantalei, rămâne din nou dezgolit din punct de vedere social, degradându-i-se și starea psihică. Pentru a-i contoriza nereușitele, naratorul îi aduce la cunoștință cititorului că Akaki Akakievici s-a stins fără niciun fel de contribuție la viața societății petersburgheze: „Și Petersburgul a rămas fără Akaki Akakievici, de parcă nu l-ar fi avut niciodată”³. Aparentul tragism menține trivialitatea copistului, care

¹ Tzvetan Todorov, *Life in Common: An essay in general anthropology*. Translated by Katherine Golsan and Lucy Golsan, University of Nebraska Press, 2001, p. 12.

² N. Gogol, *op. cit.*

³ *Ibidem.*

se află în imposibilitatea de a răzbate printre oamenii reali.

În orașul în care se desfășoară evenimentele nuvelei predomină iraționalul. Fantoma lui Akaki pregătește cititorul pentru apariția unei noi fantome în finalul acțiunii: „Stafia era, totuși, mult mai înaltă de stat, purta niște mustăți uriașe și, îndreptându-și pașii, pare-se, spre Podul Obuhov, s-a mistuit cu totul în noapte”¹. Boris Eichenbaum menționează un detaliu semnificativ pentru deznodământ: „Anecdota mai amplă din final abate atenția de la «povestea tristă», cu episoadele ei melodramatice. Se revine la *skaz*-ul pur comic de la început, cu toate procedeele lui. Odată cu stafia cea mustăcioasă, dispăre în întuneric grotescul, făcând loc râsului”², semn că, odată cu mantaua, dispăre și amintirea personajului a cărui luptă pentru identitate este la fel de absurdă ca societatea însăși.

Concluzii

Toate personajele gogoliene discutate pornesc de la o valorizare a dimensiunii materiale a existenței în detrimentul unor valori morale sau spirituale. Niciunul dintre protagoniști nu are o viață în afara slujbei, nu are pasiuni cu care să se identifice dincolo de o funcție neînsemnată. Tipologia pe care aceștia o împărtășesc îi prezintă drept mașinării fără personalitate, piese dintr-un sistem de neînțeleș.

¹ *Ibidem*.

² B. Eichenbaum, „Cum a fost creată <Mantaua> lui Gogol”, în Mihai Pop (ed.), *Ce este literatura? Școala formală rusă*, note biobibliografice și indici de Nicolae Iliescu și Nicolae Roșianu, București, Univers, 1983, p. 15.

Ilustrarea personajelor din perspectivă pur mecanică completează definirea acestora, realizată cu ajutorul obiectelor posedate. Indivizii își formează personalitățile cu ajutorul *celorlalți*, printr-un joc continuu al alterităților, care poate fi benefic pentru toate persoanele implicate, acestea aflând detalii despre sine în timp ce îi observă pe ceilalți. Totuși, personajele gogoliene sunt dezumanizate de la bun început, urmărind același procedeu, fără să implice totuși indivizi reali, ci obiecte. Scopul lor deviază de la cel al definirii și ajunge la căutarea constantă a prestigiului social prin care să atragă atenția societății din care fac parte.

În acest sens, Gogol demască mecanismele prin care mediul îi influențează pe protagoniști cu cea mai de preț armă a sa: împletirea inedită între comic și grotesc. Într-o lume despiritualizată, precum cea a Petersburgului gogolian, până și întâmplările fantastice își pierd orice urmă de straniețate în fața realității absurde. Crizele identitare experimentate pe rând de Poprișcin, Kovaliov și Akaki Akakievici, cei trei muschetari ai trivialității, nu sunt altceva decât simptomele unei societăți bolnave.

Bibliografie

- Boia, L., *Pentru o istorie a imaginarului*, traducere de Tatiana Mochi, București, Editura Humanitas, 2000.
- Eichenbaum, Boris Mihailovici, „Cum a fost creată <Mantaua> lui Gogol”, în Pop, Mihai (ed.), *Ce este literatura? Școala formală rusă*, note biobibliografice și indici de Nicolae Iliescu și Nicolae Roșianu, București, Univers, 1983.
- Gogol, N.V., *Mantaua. Povestiri. Nuvele*, București, Editura Polirom, 2007, https://books.google.ro/books?id=BkmTDwAAQBAJ&dq=mantaua&source=gbs_navlinks_s

-
- Moser, C.A, *The Cambridge History of Russian Literature*, Cambridge University Press, 2008.
- Stan, G.-A., *Nebunia în cultura rusă: istoria unei idei-cameleon*, Pitești, Paralela 45, 2019.
- Todorov, T, *Life in Common: An essay in general anthropology*, translated by Katherine Golsan and Lucy Golsan, University of Nebraska Press, 2001.

CONSTRUCȚIA PIRAMIDALĂ A PERSONAJELOR ÎN ROMANUL *ZULEIHA DESCHIDE OCHII* DE GUZEL IAHINA

Anca BĂCNEANU

Facultatea de Limbi și Literaturi Străine
Universitatea din București
Anul I, Filologie, Rusă-Franceză

Through a careful analysis of the narrative events and, more importantly, of the relationships, motivations, and conflicts between characters, we seek to understand the devices that allowed Guzel Iakhina to construct a convincing female protagonist in her novel *Zuleikha opens her eyes*. The author's screenwriter abilities are on display as she develops a full cast of complex characters whose main purpose is to mark the stages of the protagonist's evolution.

Keywords: fiction, female protagonist, supporting characters, conflict, development

Guzel Iahina (n. 1977) este o scriitoare rusă de etnie tătară. A absolvit în 2015 Școala de Film din Moscova cu diplomă de scenarist. Inspirat de relatările bunicii sale și publicat în 2015, romanul *Zuleiha deschide ochii* reprezintă creația sa de debut. Primit cu entuziasm de publicul cititor, romanul a câștigat

numeroase premii atât în Rusia (Premiul „Cartea Anului” și Premiul „Bolșaiia Kniga”), cât și în alte țări (Premiul revistei *Transfuge* din Franța), fiind tradus în peste treizeci de limbi.

Romanul prezintă destinul personajului eponim, o tânără tătăroaică, în contextul istoric al deportării etnicilor deschiaburiți în Siberia, în anii 1930 (acțiunea ajunge până în 1946). După ce soțul său, Murtaza, este ucis de către un soldat bolșevic, Ivan Ignatov, Zuleiha ajunge să înfrunte singură și însărcinată greutatea deportării. Mare parte din roman spune povestea supraviețuirii deportaților, părăsiți în taigaua de pe malurile Angarei, fără hrană și adăpost. Printr-un joc sumbru al destinului, comandantul coloniei de muncă este chiar Ignatov, soldatul care i-a ucis soțul, iar Zuleiha se confruntă cu o criză identitară și sentimentală ce îi pune la îndoială toate valorile.

Romanul are o estetică aparte, scenografică, iar printr-o analiză detaliată se poate observa cum planurile narrative ce urmăresc destinele a diferite personaje, deși par aleatorii, vor influența direct sau indirect caracterul eroinei, Zuleiha. Prezenta lucrare dorește să dovedească tocmai această construcție piramidală în cadrul căreia personajele episodice ajută la definirea celor secundare, iar acestea din urmă sunt fundamentul construcției personajului complex și central care este Zuleiha.

O analiză profundă a romanului, urmărind relația cauză-efect, este cu atât mai importantă cu cât alăturarea unor planuri narrative distincte ce nu par a fi interconectate îl poate bulversa și aliena pe cititor, după cum susține Garry L. Hagberg:

Se poate pune întrebarea: am accepta ceva ce pare a fi la prima vedere o colecție de acțiuni individuale, care inițial nu dau dovadă de nicio conexiune, niciun model, niciun fir de evoluție, nicio direcție, drept indicator pentru o personalitate? [...] Nu: nu putem atribui caracteristici etice pe baza unor acțiuni singulare.¹

Așadar, în cazul romanului pe care îl analizăm, este importantă o incursiune în „viața”, în trecutul și prezentul personajelor, oricât de nesemnificativ ar părea inițial rolul unora dintre ele, pentru ca ulterior să putem înțelege contribuția lor la definirea personalității distincte a protagonistei. Această necesitate este cu atât mai evidentă, cu cât romanul se concentrează în jurul evoluției protagonistei, iar modalitatea prin care se dezvăluie noi trăsături ale Zuleihăi este manifestarea acestor trăsături în funcție de interacțiunea cu celelalte personaje.

Din punctul nostru de vedere, protagonistă se definește în raport cu patru entități masculine, în patru etape relevante.

Prima etapă o reprezintă starea de femeie abrutizată, umilită, o anexă a soțului, Murtaza, de care Zuleiha este complet dependentă. A doua este marcată de începutul crizei de identitate, care se suprapune peste moartea lui Murtaza. Astfel, rolul soțului este suplinit de prezența protectoare a doctorului Leibe (deportat și el), prezență care face transferul imperceptibil dintre femeia care doar ascultă în femeia care își chestionează propria identitate. A treia etapă este marcată de nașterea fiului Zuleihăi, Iusuf, ce adaugă un

¹ Garry L. Hagberg, *Fictional Characters, Real Problems*, Oxford, Oxford University Press, 2016, p. 76.

alt strat caracteriologic, al individualității și forței, prin experiența maternității. Ultima etapă o reprezintă adstratul vulnerabilității, generat de relația sentimentală cu Ignatov.

În romanul analizat, construcția personajelor ce vor duce la modificări semnificative în comportamentul protagonistei este minuțios și subtil gândită. Într-o societate profund patriarhală, cu o mentalitate în care autoritatea masculină este dominantă, singurii ce pot influența decisiv personalitatea protagonistei sunt bărbații.

La începutul acțiunii, deși punctul de focalizare este Zuleiha, personajul feminin se autocaracterizează prin raportare la alți actanți, iar figura-reper este de cele mai multe ori soțul ei, Murtaza: „[Zuleiha] nu cântărește mare lucru, Murtaza o ridică cu o singură mână, ca pe un berbec”¹. În schema piramidală a personajelor, o identificăm ca personaj-suport și adiacent al lui Murtaza și pe Strigoaica, mama bărbatului și soacra Zuleihăi. Astfel, relația afectivă și de dependență între mamă și fiu conferă credibilitate personajului Murtaza, bărbatul rudimentar, puternic și autoritar, care își dezvăluie latura emoțională, specific umană, dar numai în relație cu mama sa. Mai mult decât atât, se delimitează ca un puternic factor formator elementul ereditar, iar cititorul înțelege că sursa valorilor morale ale lui Murtaza sunt valorile și credințele Strigoaicei. Bătrâna menționează adesea asemănările de caracter și mentalitate cu fiul său: „Ești puternic, băiatul meu. Puternic și deștept cum eram eu”². Scena de intensă și

¹ Guzel Iahina, *Zuleiha deschide ochii*, București, Humanitas Fiction, 2018, p. 11.

² *Ibidem*, p. 45.

oedipiană afecțiune dintre mamă și fiu, din camera Strigoaicei, în care Murtaza îi povestește mamei sale propriile frici și deznădejdi, precum și modul în care aceasta încearcă să-l aline, contrastează puternic cu relația dintre cei doi soți și dovedește că autoritatea brutală a bărbatului asupra soției reprezintă o consecință a influenței negative a Strigoaicei. Dependenta Zuleihăi de soț este cel mai bine evidențiată în scena din pădure, când Murtaza își anunță soția că va pleca împreună cu alți bărbați din comunitate pentru a crea o rezistență în pădure (discurs redat în stil indirect liber și construit printr-un șir de interogații retorice): „Cine o să-i spună [Zuleihăi] ce să facă și ce să nu facă? Cine o s-o certe când face prost ceva?”¹.

Contextul nou în care se regăsește Zuleiha după ce soțul îi este ucis îi provoacă femeii o criză de conștiință: „Iartă-ma Murtaza că nu ți-am îndeplinit porunca. N-am putut. Pentru prima dată în viață nu te-am ascultat”². Această stare interioară conflictuală este întărită de prezența profesorului Leibe, cu care Zuleiha face cunoștință în trenul care îi duce spre locul de deportare: „Își scoate șalul de pe cap și-l așază între piciorul ei și șoldul ascuțit al lui Leibe – păcătuiești dacă stai atât de aproape de un bărbat străin.[...] Da, mamă, știi. Dar regulile tale erau bune în vechea viață”³. În acest nou context, Zuleiha este provocată să-și pună la îndoială viziunea conservatoare asupra vieții și s-o depășească. Astfel, ea face primul pas în formarea sa independentă, iar interacțiunea amicală dintre femeie și

¹ *Ibidem*, p. 59.

² *Ibidem*, p. 115.

³ *Ibidem*, p. 138.

doctorul Leibe devine pe întreg parcursul narațiunii fundamentul independenței Zuleihăi (doctorul îi oferă în timpul deportării mâncarea lui, o ajută să își găsească un loc în trenul plin de oameni și reprezintă o ancoră, o prezență ce îi conferă Zuleihăi în momentele de criză un sentiment de siguranță și protecție).

Dacă, în cazul destinelor feminine, „găsirea unei forme prin care să fie reprezentată viața înseamnă, pe lângă alegerea din modelele valabile, adaptarea acestor modele pentru a se potrivi nevoilor și scopurilor¹”, doctorul Leibe este construit pentru a introduce următoarea etapă din viața protagonistei. Genul, vârsta, profesia și deficiențele lui mintale nu sunt elemente aleatorii, ci trăsături atent gândite de Guzel Iahina pentru a o pune în valoare pe protagonistă.

Conexiunea dintre Zuleiha și doctor se realizează în primul rând datorită necesității Zuleihăi de suplinire a autorității soțului pierdut, în conformitate cu normele sociale cu care era deprinsă.

Pentru a construi un personaj suficient de complex încât să poată susține acest rol de reevaluator al stereotipurilor sociale și al mentalității tradiționale adânc împământenite în personalitatea protagonistei, Guzel Iahina a construit mai multe personaje-ajuvant. În acest sens, doctorului îi este dedicată o bună parte din roman, când ni se reprezintă succint viața sa, modul în care s-a îmbolnăvit și forma pe care o ia dereglarea sa mintală. Această acumulare a faptelor este susținută în mare măsură de personaje episodice,

¹ *Interpreting women's life. Feminist Theory and Personal Narratives*, ed. by Personal Narratives Group, Bloomington, Indiana University Press, 1989, p. 101.

care stau la baza piramidei compoziționale. Poate cel mai relevant personaj din acest flux este Gruzia, menajera doctorului. Ea este înfățișată încercând să se folosească de situația precară a doctorului în avantajul său. Scrisoarea prin care îl denunță pe nedrept ca spion pentru a obține camera doctorului este importantă în dinamica romanului. Doctorul este preluat de autorități și ajunge în aceeași închisoare ca Zuleiha. Destinul tragic al Gruziei pare a sugera că universul încearcă să păstreze un echilibru între bine și rău. În compensație, doctorul dă dovadă de o inocență ce va deveni specifică, iar boala sa mintală capătă o puritate asemănătoare cu cea a nebunilor întru Hristos. Simbolic, scena vindecării doctorului de boala sa psihică în timpul deportării este suprapusă cu nașterea lui Iusuf, ce reprezintă următoarea etapă de construcție și evoluție a personajului Zuleiha. Mai târziu, plecarea doctorului din colonia de muncă reprezintă momentul în care femeia încetează să mai caute o autoritate exterioară, având deja formate propriile repere morale.

Nașterea fiului Iusuf aduce cu sine un nou proces de dezvoltare interioară a protagonistei. Relevant în acest sens este episodul în care Zuleiha decide să locuiască alături de doctor în infirmeria coloniei, din cauza sănătății precare a lui Iusuf. Când doctorul redefinește în mod ferm relația strict amicală dintre el și Zuleiha și o eliberează pe femeie de povara morală a conviețuirii cu un bărbat străin, Zuleiha înțelege inutilitatea mentalității etniei sale și renunță la ea. Astfel, din acest moment, Zuleiha începe să capete caracteristici individuale. O scenă semnificativă este aceea când copilul se întâlnește accidental în sălbăticie

cu un urs. Mama, impresionant de stăpână pe sine, reușește să ucidă animalul care îi amenința copilul. După această întâmplare, Zuleiha devine membru în artelul de vânătoare al așezării deportaților și își descoperă o abilitate neobișnuită, de vânător: „Își amintea cu căldură de primul urs ucis în '31 în Poiana Rotundă: dacă n-ar fi fost el, n-ar fi știut că are ochi bun și mână sigură”¹.

Deportații care vor influența educația lui Iusuf sunt întâlniți de Zuleiha încă din tren, la începutul exilului, înainte de nașterea copilului. Astfel, Iusuf va lua lecții de franceză de la Isabella, o intelectuală din Petersburg, și de desen de la Ikonnikov, un artist talentat. La sfârșitul romanului, băiatul pleacă din colonie, obligat de contextul istoric și social, și ajutat de Ignatov. Momentul „evadării” adolescentului este de o relevanță indubitabilă și în evoluția Zuleihăi, deoarece este precedat de un mare zbucium interior al acesteia. Decizia de a-și ajuta fiul să plece, să se salveze, dar și despărțirea probabil definitivă de el, reprezintă sfârșitul procesului de formare a Zuleihăi.

Ignatov, soldatul care îi ucisese soțul și care supraveghează colonia, este un alt important personaj-adjutant care apare încă de la începutul romanului. Ignatov îi trezește protagonistei sentimente contradictorii, dincolo de logică și de morală. Acesta reprezintă un factor important în procesul de evoluție a femeii. Atracția față de Ignatov și apoi relația lor marchează independența Zuleihăi față de patriarhatul impus de normele fostei sale lumi, fiind o ultimă etapă a eliberării de valorile moștenite. În noua sa ipostază,

¹ Guzel Iahina, *Zuleiha deschide ochii...*, p. 319.

independentă, Zuleiha trăiește de data aceasta un conflict personal, propriu, între două tipuri de dragoste: cea maternă și cea erotică. Evoluția caracterială a lui Ignatov, descrisă în roman în paralel cu cea a Zuleihăi, este relevantă în justificarea relației romantice dintre cei doi: Zuleiha se îndrăgostește de ucigașul soțului ei.

Și în construcția lui Ignatov sunt implicate numeroase alte personaje. Atât Bekiev (bun prieten și superiorul său, figură paternă), cât și Natalia și Ilona (femei pasagere ce reliefează superficialitatea cu care Ignatov vede în acel moment al vieții sale relațiile amoroase) înlesnesc un proces complex de maturizare a personajului: „Când o să te maturizezi, Ivan? Altceva nu știi decât să-ncaleci calul și la galop cu sabia ridicată”¹. Spre sfârșitul acțiunii, personaje precum Kuzneț (superiorul lui Ignatov în vremea când acestea supraveghează colonia), Gorelov (principalul antagonist, fost pușcăriaș ce supraviețuiește prin fructificarea oricărei oportunități) sau membrii coloniei reflectă „umanizarea” definitivă a lui Ignatov. „E om bun, îl întrerupe Isabella. Numai că suferă cumplit”². Ignatov ajunge să empatizeze cu oamenii a căror viață a influențat-o negativ prin acțiunile sale și să acuze acele valori și ideologii pe care le aprecia în tinerețe.

Deși rămâne abandonată în casa lui Murtaza după uciderea acestuia, Strigoaica, soacra Zuleihăi, nu dispare complet din narațiune. Ea ajunge să se metamorfozeze în conștiința Zuleihăi în situațiile de criză și mai ales în momentele în care Zuleiha este bulversată de sentimentele sale pentru Ignatov, pe care

¹ *Ibidem*, p. 124.

² *Ibidem*, p. 301.

le consideră imorale. Inițial, Strigoaica este prezentată ca un personaj negativ, dar Zuleiha, în perioada deportării, chinuită de spectrul Strigoaicei, pare a ajunge la concluzia că bătrâna reprezintă un model: femeia puternică, dispusă la orice sacrificii pentru propria familie și identitate. Un astfel de personaj feminin este unul puternic: „Experiențele personale ale femeilor sunt, pe lângă numeroase alte lucruri, povești despre cum acestea își negociază statutul genului lor «excepțional», atât în viața lor de zi cu zi, cât și pe parcursul existenței lor”¹. Prin urmare, înțelegem de ce Strigoaica, la rândul ei o femeie cu o poveste de viață în care se observă rebeliunea în fața autorității bărbatului, o femeie care testează limitele impuse de tradiție și societate, este percepută ca o voce a conștiinței de către Zuleiha.

Romanul se încheie cu o afirmație ce reflectă întreg procesul de formare al protagonistei: „Și [Zuleiha] va simți că durerea care a umplut lumea n-a dispărut, dar a lăsat-o să respire”². Relația cu final deschis dintre Zuleiha și Ignatov simbolizează monopolul pe care femeia îl deține asupra deciziilor sale de acum înainte, precum și faptul că în sfârșit va avea probabil ocazia să trăiască pentru sine, decizia aparținându-i în totalitate.

După cum s-a observat, evenimentele importante din roman se suprapun peste momente de criză din evoluția anumitor personaje, iar toate aceste conflicte au efecte directe sau indirecte asupra Zuleihăi. Urmărind modul de construcție a personajelor, am remarcat construcția piramidală a acestora. Astfel, la baza piramidei compoziționale stau personajele episodice

¹ *Interpreting women's life...*, p. 5.

² *Guzel Iahina, Zuleiha deschide ochii...*, p. 415.

(Strigoaica, Gruzia etc.) care influențează următorul nivel, al personajelor secundare (Murtaza, doctorul Leibe, Iusuf, Ignatov). În vârful piramidei stă caracterul personajului mobil Zuleiha la a cărei complexitate contribuie toate celelalte personaje din subniveluri. Indiferent de treaptă, personajele sunt puternic conectate și duc la definirea morală și emoțională a protagonistei, una dintre cel mai bine construite eroine din literatura rusă actuală.

Bibliografie

Hagberg, Garry L., *Fictional Characters, Real Problems*, Oxford, Oxford University Press, 2016.

Iahina, Guzel, *Zuleiha deschide ochii*, București, Humanitas Fiction, 2018.

Interpreting women's life. Feminist Theory and Personal Narratives, ed. by Personal Narratives Group, Bloomington, Indiana University Press, 1989.

Phelan, James, *Reading People, Reading Plots*, Chicago, The University of Chicago Press, 1989.

SUPRAOMUL DE LA DOSTOIEVSKI LA NIETZSCHE: CREDINȚA ÎN DUMNEZEU vs. CREDINȚA ÎN SINE

Lavinia LIȚĂ

Facultatea de Limbi și Literaturi Străine
Universitatea din București
Anul II, Filologie, Germană-Rusă

This article analyzes the concept of *Übermensch* as it can be observed in the works of the German philosopher Friedrich Nietzsche and the Russian writer F.M. Dostoevsky.

The introduction presents the historical, religious and political backgrounds of the two writers in connection with the concept of the *Übermensch*. The article focuses on the undeniable connection between Nietzsche's theorized ideas and Dostoevsky's well-known characters, while simultaneously underlining the resemblances and differences between their visions of the same concept.

Keywords: *Übermensch*, Nietzsche, Dostoevsky, Raskolnikov, Zarathustra

Omul este cea mai studiată ființă, în legătură cu care s-au pus infinite întrebări de-a lungul timpului și pentru care s-au oferit mii de definiții, niciuna îndeajuns de mulțumitoare, prin raportare la complexitatea lui. Filosofia și literatura s-au ocupat în mod deosebit de studierea ființei umane și au căutat secole întregi să

înțeleagă adevărurile fundamentale cu privire la om și la relația lui cu lumea înconjurătoare. În cadrul a numeroase studii, s-au formulat diferite teorii despre om și trăsăturile sale ontologice.

Lucrarea de față își propune să cerceteze Supraomul din perspectiva filosofului german Friedrich Nietzsche și a scriitorului rus F.M. Dostoievski.

O precizare importantă, cu care începem analiza, este că ideea de Supraom apare prima oară la Dostoievski, însă nu sub acest nume, *Übermensch*, pe care îl dă ulterior Nietzsche. Dostoievski îl portretizează pe Supraom în personajele sale, mai precis în Raskolnikov și în Marele Inchizitor, înainte ca teoria Supraomului să fie scrisă de către Nietzsche. De aceea, considerăm că Supraomul poate fi analizat prin raportare la apariția sa cronologică. Astfel, deși interpretarea poate fi făcută bidirecțional, adică îl putem interpreta pe Dostoievski, post-factum, prin prisma filosofiei lui Nietzsche, dar și pe Supraomul lui Nietzsche prin intermediul personajelor lui Dostoievski, ne vom concentra în această lucrare pe cea de a doua variantă, urmărind o analiză a conceptului în funcție de manifestarea sa cronologică. Nu poate fi demonstrat că Nietzsche s-a inspirat în mod direct de la Dostoievski, chiar dacă apar câteva referințe la marele romancier în scrisorile filosofului, dar putem fi siguri că ambii au abordat în opera lor aceeași temă, și anume existența omului în lipsa lui Dumnezeu. Această problematică poate fi înțeleasă mai bine studiindu-i în paralel pe cei doi gânditori.

Dostoievski și Nietzsche au explorat natura Supraomului în lucrările lor, dar din perspective diferite: Nietzsche consideră că omul fără Dumnezeu

este cel mai puternic, pe când Dostoievski susține că omul nu își poate fi propriul Dumnezeu. Pentru a demonstra aceste viziuni, vom raporta personajele lui Dostoievski (Raskolnikov din *Crimă și pedeapsă* și Marele Inchizitor din *Frații Karamazov*) la ideile filosofice ale lui Friedrich Nietzsche din *Așa grăit-a Zarathustra* și *Știința voioasă*.

Încă de la începutul secolului al XVIII-lea, omul a trecut în centrul preocupărilor culturii și a devenit măsura tuturor lucrurilor. Astfel, în această viziune antropocentrică, raportarea omului la Dumnezeu s-a schimbat, iar cei doi scriitori pe care îi comparăm reflectă cele două noi direcții. Pe de o parte, este definit omul nietzschean care începe să îl excludă pe Dumnezeu din aria sa de raportare și îl înlocuiește cu propria persoană, ridicată la nivelul de zeități, iar de cealaltă parte este omul dostoievskian care înțelege că esențială este credința în Dumnezeu și că, oricât ar încerca omul să se îndepărteze de ea, drumul spre împăcarea cu sine îl va duce tot către Dumnezeu.

Pentru o înțelegere mai precisă a concepțiilor filosofului F. Nietzsche și scriitorului F.M. Dostoievski este nevoie și de prezentarea pe scurt a contextului istoric care le-a influențat gândirea și scrierile.

F.M. Dostoievski s-a născut în 1821, în timpul ultimilor ani de domnie ai lui Alexandru I. Perioada respectivă se caracterizează prin dezamăgirea produsă în rândul populației de faptul că domnia țarului nu a adus cu sine adoptarea reformelor care ar fi condus la modernizarea societății rusești. În 1825 are loc Revolta Decembriștilor, finalizată cu exilul pe viață în Siberia sau executarea revoluționarilor. De asemenea, primele decenii ale secolului al XIX-lea sunt marcate de

popularizarea crescândă a curentului iluminist, cu apelul său constant la rațiune și susținerea ideii liberului arbitru (credița creștină este periclitată în acest context). Dostoievski abordează în creațiile sale problema liberului arbitru în raport cu morala creștină și creează o frescă a societății ruse care pune în lumină problemele acesteia. După cum arată Camelia Dinu, în tinerețe, „viziunea despre lume a lui Dostoievski este o combinație între ideile Școlii Naturale, ale romantismului german, filosofiei hegeliene și socialismului utopic. Dostoievski nu a ignorat influența socială a mediului asupra caracterului uman și a dezvăluit în creațiile sale societatea plină de conflicte și drame”¹. Deși Dostoievski afirmă în *Jurnal de scriitor* că Evanghelia era știută în casa lui „încă din fragedă pruncie”, nu putem spune că religia i-a conturat viziunea despre viață de la bun început, căci în tinerețe Dostoievski a fost adeptul socialismului utopic. Mai târziu, după întoarcerea de la ocnă, se produce „convertirea” sa, romanele menționate în prezenta lucrare fiind create în această a doua etapă, sintetizată de Camelia Dinu: „În anii '70 și '80, opera lui Dostoievski dezvoltă o viziune și mai profundă, în plan filosofic și religios. Autorul investighează spațiul uriaș al sufletului uman și nu își menajează cititorii. Se scufundă în abisuri psihologice incredibile, explorează problema «personalităților puternice», demonice, dar predică și compasiunea, iertarea și iubirea creștină”². Scriitorul rus exploatează intens ideea Supraomului (chiar dacă nu sub titulatura consacrată de Nietzsche)

¹ Camelia Dinu: „Preambul. Cosmohaosul lui Dostoievski”, în vol. Camelia Dinu (coord.), *Recitindu-l pe Dostoievski. 200 de ani de la naștere*, Litera, 2021, p. 11.

² *Ibidem*, p. 14.

în scrierile sale de după perioada petrecută în închisoare, tocmai pentru a-i demonstra ineficiența morală.

„Supraomul” lui Dostoievski

Înainte ca filosofia despre *Übermensch* să fie formulată de Nietzsche, Dostoievski propune propriul său tipar de Supraom. Raskolnikov, cel care îl întruchipează în mod expresiv pe Supraom, își creează propriul sistem moral și decide să se delimiteze de regulile societății, considerându-le nedrepte. Pentru a-și face dreptate singur, el decide că eliminarea unui „păduche” din societate (uciderea unei bătrâne cămătărese) este o faptă rea doar în aparență. Deși planul său justițiar pare la început rațional și complet plauzibil pentru „un om excepțional” (așa cum își dorește să fie), acest plan se anulează în fața problemelor de conștiință apărute imediat după săvârșirea crimei, care ajung să îl doboare psihic. Conștiința îi anulează noul sistem rațional și îl lasă pradă sentimentului de vină:

Prin prostia asta am dorit numai să mă pun într-o situație insuportabilă, să fac primul pas, să fac rost de mijloace [...] Dar eu n-am rezistat nici în fața primului pas, pentru că sunt un ticălos!¹

Filosoful Friedrich Nietzsche șochează în secolul al XIX-lea cu afirmația „Dumnezeu a murit”. Nietzsche se naște în 1844. Copilăria lui a avut loc pe un fundal tumultuos, în contextul izbucnirii revoluțiilor din 1848 în

¹ F.M. Dostoievski, *Crimă și pedeapsă*, Antoaneta-Liliana Olteanu, Editura Adevărul, 2010, p. 270.

întreaga Europă, inclusiv în Germania. Mișcarea revoluționară a avut aici drept scop unificarea Germaniei, chiar în 1849, Parlamentul de la Frankfurt făcând presiuni mai ales asupra oficialilor Renaniei pentru crearea unei prime constituții și începerea demersurilor de uniune. Vorbim astfel despre un fundal tensionat, având în vedere atât revoluțiile izbucnite, cât și înflorirea socialismului în Germania și în Occidentul european (în contextul publicării în 1848 a *Manifestului Partidului Comunist* de către Karl Marx și Friedrich Engels). Conceptul filosofic *Übermensch* (Supraomul) poate fi, astfel, interpretat drept o reacție la adresa ideologiei politice de extremă stânga care se fundamenta pe egalitatea tuturor oamenilor. Nietzsche, la fel ca Dostoievski, a crescut într-o familie religioasă, care părea să-i pregătească un viitor de pastor protestant, pe urmele tatălui său. În ciuda educației religioase, Nietzsche propune mai târziu în scrierile sale un nou tip de om, *der Übermensch*, care trebuia să se delimiteze de credințele oarbe impuse de religie și să pledeze pentru o nouă morală, una necondiționată de existența lui Dumnezeu.

Supraomul lui Nietzsche

Supraomul lui Nietzsche, sub chipul lui Zarathustra, concepe realitatea ca atare și nu se lasă definit de valorile creștine, precum mila, altruismul sau bunătatea. El consideră aceste calități creștine drept slăbiciuni ale „omului nou”. În schimb, Nietzsche propune o filosofie a deschiderii. Orice pierdere reprezintă o nouă posibilitate, iar viața poate fi trăită ca un dans, neîngreunat de un

sistem de valori rigid. El este primul filosof care nu impune o dogmă, ci promovează libertatea. Viața nu mai este văzută ca un lanț de evenimente și suferințe pe care omul trebuie să le îndure pentru a-și ispăși păcatele, ci o simplă devenire într-un ceva mai bun:

Zarathustra este cel care are „picioare ușoare”, primul filosof care știe să danseze. Cât e de diferit de filosofii dogmatici și idealști, de toți acei gânditori care au mereu nevoie să se simtă siguri, care știu să gândească doar așezați comod în fotoliu și la căldura marilor lor sisteme!¹

Deși filosofia lui Nietzsche respinge credința creștină, el studiază opera lui Dostoievski și o evaluează obiectiv, nelăsându-se influențat de propriile sale convingeri. Referințele directe la Dostoievski făcute de către Nietzsche sunt puține, dar foarte relevante căci, în ciuda direcțiilor filosofice diferite dintre cei doi, Nietzsche arată o apreciere profundă față de ideile lui Dostoievski. În 1887, Nietzsche îi trimite o scrisoare prietenului său Peter Gast în care îl întreabă dacă a auzit de Dostoievski și îi spune că îl percepe pe acest scriitor drept un „psiholog” foarte asemănător cu sine, mai mult chiar decât admiratul Stendhal. Această afirmație spune foarte mult, fiindcă romanele *Crimă și pedeapsă* (1866) și *Frații Karamazov* (1880) fuseseră publicate cu destui ani în urmă, iar aprecierea făcută de Nietzsche cu privire la Dostoievski poate fi o poartă deschisă spre analiza ideilor lui Nietzsche prin prisma personajelor lui Dostoievski.

¹ Toni Llacer, *Supraomul și voința de putere*, Litera, 2020, p. 85.

Moartea lui Dumnezeu și tăcerea lui Hristos

În viziunea lui Nietzsche, creștinismul își atinge în secolul al XIX-lea punctul final, iar nihilismul, viziunea care se naște când valorile se află pe calea dispariției, câștigă din ce în ce mai mult teren. Vestea morții lui Dumnezeu este adusă de către „omul nebun” nietzschean, în lucrarea *Știința voioasă*.

Nebunul – n-ați auzit de acel nebun care ziua în amiaza mare aprinsese un felinar și alerga prin piață strigând neîncetat: „Îl caut pe Dumnezeu! Îl caut pe Dumnezeu!” Cum acolo se aflau mulți care nu credeau în Dumnezeu, fu întâmpinat cu hohote de râs. [...] „Unde a plecat Dumnezeu?” strigă el. „Am să vă spun eu! Noi l-am ucis – voi și eu! Noi toți suntem ucigașii lui!”¹

Omul eliberat de Dumnezeu, consideră Nietzsche, pleacă de la zero, fără a mai duce greutatea moralei creștine în spate, și face saltul de la om la Supraom. Acest nou sistem de valori pe care îl propune prin Supraom nu este accesibil oricui, ci doar omului animat de voința de putere. „Ultimul om”, așa cum îl numește Nietzsche pe omul care nu are capacitatea de a deveni Supraom, va popula în continuare vreme îndelungată pământul și își va căuta fericirea meschină în reguli morale și obligații. Nietzsche se folosește de analiza etimologică a conceptelor de Bine și Rău (el susține că la origine, în filosofia greacă, conceptul de Bine desemna puterea, iar conceptul de Rău desemna vulgaritatea și josnicia), pe care o găsim în lucrarea *Despre genealogia moralei* (1887), și postulează existența

¹ Friedrich Nietzsche, *Știința voioasă*, traducere de Liliana Micescu, Editura Humanitas, București, 2019, p.139.

a două tipuri de morală: morala stăpânului, cel care deține libertatea deplină, și morala sclavului, a omului de turmă. Celor două tipuri de morală le corespund două tipuri de voință: voința puternică și voința slabă. Nietzsche consideră că valorile morale, așa cum le afirmă religia, trebuie desființate complet, deoarece își au sursa în autosuficiența spiritelor incapabile să se dezvolte încontinuu. Oamenii se împart astfel în două tabere, una cu libertate deplină, iar cealaltă cu siguranța și fericirea asigurate de noua morală.

Pentru a înțelege mai bine cum funcționează o astfel de morală în viziunea lui Dostoievski vom analiza poemul *Marele Inchizitor*, care anunță prin vocea Marelui Inchizitor, cu doi ani înainte de anunțarea morții lui Dumnezeu de către Nietzsche în *Știința voioasă* (1882), o filosofie asemănătoare celor două tipuri de morală delimitate de filosoful german.

În roman, poemul este expus de Ivan Karamazov într-o discuție cu fratele său, Alioșa. Acțiunea din poem este plasată în Spania, la Sevilla, în timpul Inchiziției. Într-o piață se arată Hristos, iar oamenii îl recunosc imediat. Are loc o serie de minuni, până să apară cardinalul catedralei, nonagenarul Inchizitor. Vedem aici o paralelă interesantă cu textul lui Nietzsche, unde Zarathustra este, la fel ca Hristos în parabola dostoievskiană, un profet. În mod paradoxal însă, profetul nietzschean își clădește noua credință pe uciderea divinității creștine, în timp ce Hristos, în viziunea lui Dostoievski, își afirmă credința prin tăcere. Pe de o parte, nebunul lui Nietzsche anunță moartea lui Dumnezeu, pe de altă parte Hristosul dostoievskian este întemnițat și alege să nu răspundă la interogatoriul și la imprecățiile Inchizitorului.

În monologul său, Marele Inchizitor îi explică lui Hristos de ce omul nu are nevoie de libertate și nici nu și-o dorește. El îl acuză pe Hristos că le-a oferit oamenilor libertatea de a alege între Bine și Rău, adică între a crede și a-l urma sau nu. Omul, în viziunea Marelui Inchizitor, preferă absența libertății, care este o povară prea mare pentru el. Așadar, Inchizitorul descrie un sistem asemănător celui teoretizat mai târziu de Nietzsche. Libertatea, în viziunea Marelui Inchizitor, mai precis povara alegerii și a liberului arbitru, este rezervată doar câtorva aleși (asemănători Supraomului lui Nietzsche). Acești oameni își permit să nu urmeze niciun set prescris de reguli, ci să își formeze unul propriu, asemeni Supraomului. De asemenea, ei se desprind complet de Dumnezeu și consideră credința o slăbiciune. Marele Inchizitor și Zarathustra, Supraomul lui Nietzsche, par a fi consonanți în ideea că nu toți oamenii pot trece la nivelul de Supraom și că cei mai slabi trebuie să se uite cu admirație la cei care au reușit să se autodepășească până la stadiul de Supraom și să ia aminte la sfaturile lor. Ceilalți oameni vor fi lipsiți de libertate, dar li se va oferi în schimb o viață comodă, preocupată doar de „hrana pământescă”, nu și de cea spirituală:

Privindu-ne cu admirație și cu spaimă, văzând cât de puternici suntem, să domesticim o turmă năbădăioasă, vor tremura zgribuliți în fața mâniei noastre, veșnic înrourați de lacrimi să treacă tot atât de ușor la veselie și la râs, cu cântece felurite pe buze, le vom da voie chiar și să păcătuiască, nu vor păstra o taină față de noi.¹

¹ F.M. Dostoievski, *Frații Karamazov*, vol. 1, traducere de Ovidiu Constantinescu și Isabella Dumbrava, prefață de Albert Kovács, Editura Corint, 2015, p. 363.

Marele Inchizitor apare în aceeași ipostază în care va fi prezentat și Zarathustra mai târziu. El posedă un adevăr pe care vrea să-l aducă în fața oamenilor pentru a-i „elibera”. Lumea fără Dumnezeu este însă un haos, iar omul nu este pregătit pentru a trăi astfel și caută chiar și în acest haos un punct de sprijin. Astfel, respingerea monoteismului ajunge să delimiteze două căi: cea în care fiecare se consideră propriul zeu, formând cea mai avansată formă de politeism, prin înlocuirea lui Dumnezeu cu atâția zei câți Supraoameni există, sau cea în care omul, speriat de necunoscutul haosului, ajunge să-și cedeze libertatea unei forțe mai puternice, ceea ce poate duce la apariția unui sistem totalitar.

Deși capacitatea supraomului de a-și formula propriile valori morale, așa cum este prezentată la Nietzsche, poate părea într-o primă instanță o dovadă a evoluției omului, Dostoievski anticipează consecințele acestei filosofii, căci puterea oferită unui singur grup de oameni, chiar și cu „cele mai bune intenții”, conduce la exploatarea celor ce se lasă conduși.

Marele Inchizitor se declară „un martir mistuit de covârșitoarea suferință, însuflețit de dragoste față de oameni”, el fiind de fapt motivat doar de iubirea de putere:

Deși năvăliți și îndărătnici, până la urmă tot ei vor fi cei mai supuși. Cuprinși de admirație, aceștia ne vor socoti niște zei, ca unii ce vor domni asupra lor – atât de înfricoșătoare li se va părea până la urmă libertatea!¹

El se simte amenințat de venirea lui Hristos și îl întemnițează pentru a fi sigur că oamenii vor fugi de

¹ *Ibidem*, p. 369.

povara libertății pe care Hristos le-ar oferi-o și vor rămâne astfel sub conducerea Inchizitorului. Tăcerea lui Hristos este foarte relevantă în acest context, după cum explică Nikolai Berdiaev:

Ideea religioasă pozitivă nu-și găsește expresia în cuvânt. Adevărul despre libertate este inexplicabil, de nerostit. E ușor exprimabilă doar ideea constrângerii. Adevărul despre libertate se dezvăluie prin opoziție cu ideile Marelui Inchizitor.¹

Despre ucigașul cel palid

Pe fondul crizei de religiozitate anunțată de „moartea lui Dumnezeu”, despre care scrie Nietzsche, apare o nouă nevoie de sens pentru ființa umană. Astfel, Nietzsche îl introduce pe profetul Zarathustra. Revenirea acestuia de pe munte înapoi în lume sugerează orientarea oamenilor către o nouă morală, una care urmează să fie construită de fiecare om pentru sine însuși, având la bază conceptul de putere. În primul capitol (*Despre cele trei metamorfoze*) al lucrării sale capitale, *Așa grăit-a Zarathustra*, Nietzsche prezintă transformările spirituale prin care omul trebuie să treacă pentru a se depăși pe sine. La început el este ca o cămilă care cară în spate toate greutățile impuse de societate, tradiție și religie. După ce reușește să depășească aceste reguli prestabilite care îl incomodează, se transformă într-un leu, schimbând formula „Tu trebuie” cu „Eu vreau”. Despre leu aflăm că „nu-i în stare să creeze noi valori: dar să-și obțină libertatea,

¹ Nikolai Berdiaev, *Filosofia lui Dostoievski*, traducere de Radu Parpăuță, Editura Institutul European, 1992, p. 123.

pentru a crea – aceasta stă-n puterea leului”. Cea de-a treia metamorfoză este în copil, când apare „preasfânta afirmare”, iar spiritul „își vrea doar vrerea”; acela este momentul când omul este pregătit să se înalțe la Supraom, când dorințele sale nu mai sunt legate de lumea din jur, ci doar de lumea proprie.

În romanul lui Dostoievski *Crimă și pedeapsă*, publicat cu 17 ani înaintea lucrării filosofice *Așa grăit-a Zarathustra*, protagonistul Raskolnikov visează să devină un Supraom. Îl putem portretiza cu ajutorul celor trei ipostaze identificate de Nietzsche, de la varianta inițială, de „cămilă”, până la cea finală, de „leu”. Raskolnikov duce povara vremurilor trecute, urmând aceeași morală ca toți cei din jurul său, morală care îi determină drumul în viață, dar ajunge într-un punct în care sărăcia și viața grea pe care le duce trezesc în el revoltă și nu își mai dorește să fie călăuzit de nimeni altcineva în afară de sine. Acesta este momentul când se metamorfozează în „leu”. Teoria lui Raskolnikov are la bază iluzia similitudinii cu Napoleon care, deși a omorât zeci de mii de oameni este considerat un erou; astfel, în viziunea lui Raskolnikov, uciderea unui om mizerabil (bătrâna cămătăreasă) cu scopul de a-ți salva familia sau de a face un bine celor din jur poate fi considerată eroică, nu criminală, cum ar crede societatea. Planul lui Raskolnikov de a o omorî pe cămătăreasă nu urmează însă limitele stabilite, tânărul ajungând s-o omoare (accidental) și pe sora cămătăresei, blajina Lizaveta, să fure, iar mai apoi să fie tulburat de vinovăție. Așadar, Dostoievski avertizează că omul care nu este destinat măreției Supraomului va suferi muștrări de conștiință în urma faptelor sale, muștrări care îi vor revela de fapt eșecul. Întoarcerea la credință

este înfățișată drept unica posibilitate pentru un astfel de om care ar încerca să-și depășească condiția.

Raskolnikov și-a subestimat conștiința morală care îl ajută să facă diferența dintre bine și rău în mod natural, indiferent de ce morală își impune el să aibă. Protagonistul înțelege că, odată cu crimele comise, s-a ucis pe sine din punct de vedere moral, nemaiputând să funcționeze psihic normal și nemaștiind să judece lucrurile corect, din cauza confuziei: „Pe mine m-am ucis, nu pe ea”. A ignorat toate îndoielile pe care le-a avut când a conceput planul crimei, spunându-și că sunt doar niște constructe sociale de care trebuie să se îndepărteze pentru a-și demonstra „exceptionalitatea”. Odată cu apariția credinței în viața lui, cu ajutorul prostituatei Sonia Marmeladova, Raskolnikov reușește să-și înțeleagă vina și statutul de om păcătos și chiar să își recunoască crima în fața persoanelor iubite și a autorităților.

Dunia, iubito! Dacă sunt vinovat, iartă-mă (deși nu pot să fiu iertat, dacă sunt vinovat). [...] Nu plânge pentru mine: o să încerc să fiu și curajos, și cinstit toată viața, deși sunt un criminal.¹

Utopia omului excepțional este imposibil de pus în practică și de asumat de către om, căci acesta își conștientizează într-un final limitările și se întoarce la vechile credințe.

Raskolnikov poate fi considerat un posibil model pentru portretul actantului din capitolul *Despre ucigașul cel palid* din *Așa grăit-a Zarathustra*. Acest capitol

¹ F.M. Dostoievski, *Crimă și pedeapsă*, Antoaneta-Liliana Olteanu, Editura Adevărul, 2010, p. 270.

poate fi, de asemenea, considerat și o referință directă la eșecul lui Raskolnikov de a se ridica la nivelul de Supraom.

De ce-a ucis nelegiuitu-acesta? El voia să fure. Dar eu vă zic: sânge voia sufletul lui, nu pradă: era flămând de patima pumnalului.¹

În perspectiva acestei interpretări, Nietzsche, prin intermediul lui Zarathustra, pune eșecul lui Raskolnikov pe seama incapacității sale de a-și asuma faptele („Dacă ar putea doar capul să și-l scuture, s-ar elibera de greutate”²), dar și pe seama egoismului său, căci Raskolnikov nu s-a eliberat complet de sinele vechi și dorințele sale și astfel „toate le-a tâlcuit ca sete ucigașă”³.

Zarathustra afirmă, la finalul capitolului, că este „un parapet pe marginea unui torent: la îndemâna celui ce se poate agăța de mine! Dar nu sunt cârja voastră”⁴. Această afirmație sugerează că viziunea lui Zarathustra oferă un nou sistem de valori, iar eșecul nu trebuie pus pe seama sistemului, ci pe propria neputință și pe caracterul slab al omului.

Așadar, fie că vorbim despre Raskolnikov sau despre Zarathustra, ideea comună a celor doi gânditori este că omul nu este capabil de a ajunge la ultimul său nivel de evoluție, dar ideea că un potențial al Supraomului există totuși în fiecare om este susținută

¹ F. Nietzsche, *Așa grăit-a Zarathustra*, traducere de Ștefan Augustin Doinaș, prefață de Ștefan Augustin Doinaș, Editura Humanitas, 2018, p. 87.

² *Ibidem*.

³ *Ibidem*.

⁴ *Ibidem*.

de ambii scriitori. Dostoievski propune ca omul nu doar să urmeze vechea morală creștină, ci chiar să o aprofundeze, în timp ce Nietzsche, deși afirmă că nu a venit încă timpul Supraomului, alege să creadă că el va veni la timpul potrivit, nemaivăzând cale de întoarcere după moartea lui Dumnezeu.

Înțelegerea ideii de Supraom a lui Nietzsche prin intermediul lui Dostoievski poate fi dificilă din cauza modului diferit al celor doi gânditori de a rezolva criza omului aflat la răscruce în fața unei noi lumi, la limita negare – credință. Totuși, prin personajele lui Dostoievski putem observa experiența Supraomului și pericolele ei.

În concepția noastră, cei doi gânditori oferă două perspective inedite de a înțelege omul și psihologia sa, dar niciuna nu trebuie privită ca o dogmă. Ambele viziuni converg către ideea că libertatea omului este mai presus de orice regulă sau dogmă. De altfel, ambii autori încearcă să ofere omului o porțiță spre libertate, dar pe căi diferite: pe de o parte avem opțiunea credinței în Dumnezeu (Dostoievski), iar pe de altă parte avem opțiunea credinței în sine, ca Dumnezeu propriu (Nietzsche). Deși ambele prezintă atât beneficii, cât și riscuri morale, istoria ne arată că ideea conform căreia omul poate deveni propria sa divinitate este mult mai periculoasă decât am putea crede. În privința acestui fapt avertizează și Zarathustra la finalul operei omonime: lumea nu este încă pregătită pentru această ascensiune.

Bibliografie

- Berdiaev, Nikolai, *Filosofia lui Dostoievski*, traducere de Radu, Parpăuță, Editura Institutul European, Iași, 1992.
- Dinu, Camelia (coord.), *Recitindu-l pe Dostoievksi. 200 de ani de la naștere*, Litera, 2021.
- Dostoievski, F.M, *Crimă și pedeapsă*, traducere de Antoaneta-Liliana Olteanu, Editura Adevărul, 2010.
- Dostoievski, F.M, *Frații Karamazov*, traducere de Ovidiu Constantinescu și Isabella Dumbravă, prefață de Albert Kovács, Corint, București, 2015.
- Llacer, Toni, *Supraomul și voința de putere*, Litera, București 2020.
- Nietzsche, Friedrich, *Așa grăit-a Zarathustra*, traducere de Ștefan Augustin Doinaș, prefață de Ștefan Augustin Doinaș, Humanitas, București, 2018.
- Nietzsche, Friedrich, *Știința voioasă*, traducere de Liliana Micescu, Humanitas, București, 2019.

LOZINCILE SOVIETICE CA INSTRUMENT DE PROPAGANDĂ

Diana-Elena FIRFIRICĂ

Facultatea de Limbi și Literaturi Străine
Universitatea din București
Masteratul „Limba Rusă Aplicată.
Tehnici de Traducere”

В настоящей статье представлен краткий анализ советских лозунгов. Цель нашей статьи заключается в том, чтобы составить тематическую классификацию наиболее часто используемых советских лозунгов 1920-1980-х годов. Советские лозунги, представленные в этой статье, можно встретить в различных тематических группах, таких как: лозунги об образовании, лозунги о работе, о войне, об экономике о жизни и о смерти. Также, в этой статье мы проанализируем грамматические средства, используемые для пропаганды. Советские лозунги – это простые формулировки, которые помогают удерживать внимание людей и используются для политической пропаганды. Они были призваны донести до советских людей определенные идеи, в первую очередь связанные с жизнью при коммунизме: лозунги обещали экономическое развитие страны, лучшую жизнь граждан и благополучное, беззаботное будущее. Лозунги основывались на моральных принципах идеального советского человека, гражданина, который должен сделать всё, чтобы защищать свою страну и своих соотечественников.

Ключевые слова: Советский Союз, лозунг, пропаганда, коммунизм, Ленин, Сталин, тематическая классификация.

Conform definiției din *Dex*, lozincile reprezintă „o formulare concisă și pregnantă a unei idei, destinată să rețină atenția și utilizată pentru propagandă politică, publicitate”¹.

Asemenea sloganurilor publicitare, lozincile sovietice au avut la bază trei factori, care „ne propulsează în modalitatea de gândire pe termen scurt: vulnerabilitatea noastră intrinsecă la influențare; repetiția și pierderea gândirii independente”², după cum explică trei foști agenți CIA, Phillip Houston, Michael Floyd și Susan Carnicero. Ei arată că folosirea psihologiei gândirii pe termen scurt poate influența deciziile și comportamentul uman. „Vulnerabilitatea intrinsecă la influențare” se referă la faptul că sursa noastră de informare o reprezintă televizorul, internetul, radioul, afișele, filmele, muzica. În timpul Uniunii Sovietice, lozincile reprezentau un instrument esențial pentru a manipula populația. Ele conțineau mesaje simple, concise, accesibile tuturor categoriilor sociale. Cu toate că în Uniunea Sovietică existau nenumărate probleme, poporul sovietic era manipulat psihologic să trăiască cu speranța că totul este și va fi bine, că statul se îndrepta spre un viitor luminos.

Repetarea este al doilea factor care favorizează utilizarea psihologiei gândirii pe termen scurt, în viziunea aceluiași autori: „O caracteristică fundamentală a reclamelor de tip *teleshopping* este repetarea unor imagini vizuale care ilustrează folosirea unui produs în

¹ *Lozincă*, în *Dexonline*, <https://dexonline.ro/definitie/lozinc%C4%83>, 14.01.2021.

² Phillip Houston, Michael Floyd, Susan Carnicero, *Află adevărul*, traducere de Andreia-Irina Suciuc, București, Editura Trei, 2016, p. 26.

diferite circumstanțe sau de către indivizi diferiți”¹. Lozincile sovietice erau recurente, fiind folosite ca un instrument esențial de propagandă. Cu cât oamenii auzeau mai des aceleași idei, cu atât ajungeau să creadă în ele și, implicit, să-și piardă libertatea de gândire.

Al treilea factor este reprezentat de pierderea gândirii independente care înseamnă constrângerea psihologică a oamenilor. Ei nu mai pot să-și controleze acțiunile și comportamentul.

Pornind de la aceste considerații teoretice, lucrarea de față își propune să realizeze o clasificare tematică a celor mai des folosite lozinci sovietice din perioada anilor 1920-1980 și o analiză a mijloacelor gramaticale folosite pentru a realiza propaganda.

În perioada sovietică, lozincile au constituit principalul instrument de propagandă. Ele aveau scopul de a transmite anumite idei poporului sovietic, legate în primul rând de viața în comunism: promiteau o dezvoltare intensă pe plan economic a țării, o viață mai bună pentru cetățeni și un viitor prosper, lipsit de griji. La început, lozincile au avut un caracter militant, prin faptul că sprijineau revoluția și îndemneau oamenii să participe la luptă („Ты записался добровольцем?/Te-ai înscris ca voluntar?”, 1920), însă, cu timpul, ele au devenit un mijloc de propagandă.

Deși în lozinci se crea imaginea unei țări ideale, fără probleme și griji, puterea sovietică încerca să mușamalizeze gravitatea situației în plan politic și social.

Statul a limitat drepturile și libertățile cetățenești. Libertatea cuvântului, libertatea de exprimare, dreptul la proprietate privată au fost drastic subminate în

¹ *Ibidem*, p. 27.

perioada stalinistă. Limbajul statului totalitar a contribuit la formarea gândirii impuse ideologic. Vasile Ernu explică: „În perioada sovietică reclama la mărfuri era propagandistică: nu vindea marfă, ci ideologie”¹. Mesajele din sloganuri aveau de cele mai multe ori o trăsătură specifică, și anume, optimismul, întrucât erau orientate spre un viitor luminos, marcat de certitudinea îndeplinirii tuturor atribuțiilor cetățenești: „С каждым днём всё радостнее жить!/Cu fiecare zi care trece, trăim din ce în ce mai bine!”² (1936); „Ты будешь жить счастливо!/Vei trăi fericit!”³ (1934).

Nu numai oamenii politici au contribuit la asimilarea lozincilor, după cum arată cercetătorii A.A. Osipova și S.G. Șulejkova:

Înainte de a deveni lozincă, fragmente din operele de artă sau replicile vedetelor au trecut prin testul artei de masă, prin filme, emisiuni TV, spectacole de teatru și emisiuni radio, astfel încât poporul însuși le-a introdus treptat în sistemul lingvistic.⁴

Scriitorii, artiștii, cântăreții, actorii au prezentat publicului larg spectacole, emisiuni, filme, care conțineau

¹ Vasile Ernu, *Născut în URSS*, București, Editura Polirom, 2020, p. 81.

² Советский плакат. *С каждым днём всё радостнее жить!*, <https://regnum.ru/pictures/2178424/1.html>, 27.04.2021.

³ *Лучшие плакаты советских времен (100 картинок)*, https://funik.ru/interesnoe/luchshie-plakaty-sovetskih-vremen-100-kartinok?_utl_t=wh, 28.04.2021.

⁴ Aleksandra Osipova, Svetlana Șulejkova, *Советские лозунги в художественной литературе и в современной публицистике конца XX–начала XXI вв.*, <https://cyberleninka.ru/article/n/sovetskie-lozungi-v-hudozhestvennoy-literature-i-v-sovremennoy-publitsistike-kontsa-xx-nachala-xxi-vv>, 29.12.2020.

lozinci aparent reprezentative pentru viața poporului sovietic. Mesajul lozincilor sovietice era transmis către toată societatea și era menit să reflecte aspirațiile tuturor.

Lozincile aveau la bază principiile morale ale omului sovietic ideal, ale cetățeanului care trebuia să facă orice pentru a-și apăra țara și semenii. Ele au avut un impact puternic asupra conștiinței colective.

Am identificat mai multe grupuri tematice în funcție de care putem clasifica lozincile:

- Lozinci despre educație: „Учиться, учиться, учиться!/Învățați, învățați, învățați!”¹ (Lenin, 1924), „Чтобы работать – надо знать, чтобы знать – надо учиться/Pentru a munci trebuie să știi, pentru a ști trebuie să înveți”² (1928), „Чтобы больше иметь надо больше производить. Чтобы больше производить – надо больше знать./Pentru a avea mai mult trebuie să produci mai mult. Pentru a produce mai mult trebuie să știi mai mult”³ (1920), „Учись всё

¹ Anna Kolcina, *Ленин и мифы. Кого вождь призывал «учиться, учиться и учиться» и нужно ли это современным школьникам*, <https://ulpravda.ru/rubrics/leninu--150/lenin-i-mify-kogo-vozhd-prizyval-uchitsia-uchitsia-i-uchitsia-i-nuzhno-li-eto-sovremennym-shkolnikam>, 10.02.2021.

² Aghentstvo informaționnîh soobșcenii, *Чтобы работать–надо знать, чтобы знать–надо учиться*, <https://vg-news.ru/n/110749>, 15.04.2021.

³ A. Zelenski, *Чтобы больше иметь надо больше производить. Чтобы больше производить – надо больше знать*, <https://gallerix.ru/storeroom/1973977528/N/1921011666/>, 15.04.2021.

делать сам/Învățã să faci totul singur"¹ (1954)
 „Учись хорошо и тебе будут открыты все
 дороги!/Învățã bine și toate drumurile ți se vor
 deschide!"² (1964);

- Lozinci despre război: „Родина–мать зовёт./
 Patria mamă ne cheamă/"³ (1941), „Все для
 фронта, все для победы!/Toți pentru front și
 toți pentru victorie!"⁴ (1941);
- Lozinci despre muncă: „Труд в нашей стране
 есть делочести, славы, доблести и геройства"/
 Munca în țara noastră este o chestiune de
 cinste, de glorie, de vitejie și de eroism"⁵
 (1931), „Гордись товарищ – ты рабочий!/
 Tovarășe, mândrește-te, ești muncitor!"⁶ (1982);
- Lozinci despre sfera economică: „Экономика
 должна быть экономной/Economia trebuie să
 fie econoamă"⁷ (1982);

¹ Plakat Sergheia Dațkevicea, *Учись всё делать сами*, <https://propagandahistory.ru/2032/Vospitanie-detey-v-sovetskom-plakate/>, 15.04.2021.

² В. Rešetnikov, *Учись хорошо и тебе будут открыты все дороги!*, <https://poster4.me/p/chtoby-stroit-nado-znat-chtoby-znat-nado-uchitsya/>, 15.04.2021.

³ I. Toidze, *Родина–мать зовёт*, <https://gallerix.ru/storeroom/1973977528/N/1019548323/>, 10.02.2021.

⁴ Oleg Belov, *Все для фронта, все для победы! Лозунг, с которым Советский Союз выиграл войну*, <https://spbvedomosti.ru/news/nasledie/vse-dlya-fronta-vse-dlya-pobedy-lozung-s-kotorym-sovetskiy-soyuz-vyigral-voynu/>, 18.02.2021.

⁵ <https://dic.academic.ru/dic.nsf/ruwiki/443776>, 18.02.2021.

⁶ <http://artposter.kiev.ua/plakaty/>, 15.04.2021.

⁷ Nadejda Sokirskaia, *10 крылатых советских лозунгов*, <http://smartnews.ru/articles/9087.html>, 18.02.2021.

- Lozinci despre patriotism: „Учись защищать Родину!/ Învăță să-ți aperi Patria!”¹ (1947);
- Lozinci despre viață: „Я другой такой страны не знаю, где так вольно дышит человек/Nu cunosc nicio altă țară în care omul să respire atât de liber”² (1936);
- Lozinci despre moarte: „Папа, убей немца!/ Tată omoaară-i pe nemți!” (1942)³, „Кровь за кровь, смерть за смерть!/Sânge pentru sânge, moarte pentru moarte!”⁴ (1942);
- Lozinci despre speranță: „Вся надежда на тебя, красный воин!/Toată speranța este în tine, soldat roșu!”⁵ (1943).

Am observat că lozincile sovietice cuprind diferite familii lexicale (munca, cu derivatele ei semantice: muncitor, muncă, muncitoresc) și câmpuri lexicale: războiul (dușman, front, luptă, pace, patrie, vitejie, glorie, eroism, steag, eroi, armată, victorie, flotă). Sunt folosiți termeni specifici ideologiei comuniste, precum: tovarăș, partidul comunist, pionier, proletari, URSS. De asemenea, Stalin și Lenin sunt des menționați în

¹ Плакаты СССР – Красная Армия, <https://my-ussr.ru/soviet-posters/red-army/147-posters-of-the-ussr-red-army.html?limitstart=0>, 15.04.2021.

² Выставка А мы выбираем космос!, <http://moscowalk.ru/svao/ostankinskiy/vystavki/agitplakat.html>, 15.04.2021.

³ Plakat, Папа убей немца!, <https://vespig.wordpress.com>, 15.04.2021.

⁴ Plakat, Кровь за кровь, смерть за смерть, <https://vespig.wordpress.com>, 15.04.2021.

⁵ Iaroslav Ognev, Кровавые зверства фашистских мерзавцев, <https://0gnev.livejournal.com/164206.html?replyto=757102>, 15.04.2021.

lozincile sovietice: „Учиться, как Ленин!/Învățați precum Lenin!”¹; „Мы делу Ленина верны!/Suntem fideli cauzei lui Lenin”².

Cercetătorii S. Iakobson și G. Lassvel au clasificat tematic lozincile sovietice în unsprezece categorii, fiecare categorie conținând anumite cuvinte-cheie. În lucrarea de față ne vom îndrepta atenția doar asupra a patru categorii de simboluri ale celor doi cercetători, acestea fiind, din punctul nostru de vedere, cele mai reprezentative: lozincile care au la bază simboluri morale, cele care au la bază simboluri naționale, lozincile care sunt dedicate unor anumite grupuri sociale și lozincile care au la bază simboluri antirevoluționare.

Simbolurile morale sunt cele mai reprezentative atunci când vorbim despre lozincile sovietice, întrucât ele descriu caracterul pe care cetățeanul sovietic trebuia să-l aibă. Solidaritatea, disciplina, onestitatea, hărnicia, eroismul, cinstea sunt doar câteva dintre calitățile specifice cetățeanului sovietic ideal. Lozincile de acest tip conturau imaginea unei societăți perfecte, în care cetățenii sunt muncitori, se respectă unul pe altul și trăiesc într-o țară lipsită de griji și probleme. Spre exemplu, lozinca „Пионер – всем ребятам пример/Pionierul este un exemplu pentru toți copiii”³ reflectă de fapt imaginea unei societăți ideale văzută prin ochii politicienilor sovietici. În mintea ideologilor, pionierii reprezentau un model de urmat pentru societate. Pionierii dădeau exemplu tuturor copiilor

¹ *Пионеры на советских плакатах*, <https://www.etoretro.ru/pic119636.htm/>, 15.04.2021.

² *Плакат, Делу Ленина верны!*, <http://www.st-dialog.ru/magazin/plakat-delu-lenina-vernuy/>, 10.02.2021.

³ <https://kuth.livejournal.com/614401.html>, 18.02.2021.

născuți în URSS printr-un comportament exemplar, respectând regulile acestei noi societăți. Dar la acest statut nu puteau ajunge toți copiii.

Pentru a deveni pionier trebuiau îndeplinite și respectate anumite principii morale: pionierul era întotdeauna disponibil, pionierul trebuia să-și respecte mereu îndatoririle, să se trezească devreme, să învețe bine, să-i respecte și să-i ajute pe cei din jur. Toate aceste principii care se regăsesc în codul pionierilor subliniază faptul că aceștia trebuiau să fie un exemplu pentru societate. Alte exemple de lozinci bazate pe simboluri morale sunt: „На работу с радостью, а с работы с гордостью!/La muncă cu bucurie, de la muncă cu mândrie!”¹, „Кто не работает/Тот не ест!”/ Cine nu muncește, nu mănâncă!”². Acestea sunt două lozinci sovietice care arătau că nimănui nu-i era permis să-și câștige traiul fără efort și fără să aducă un beneficiu patriei. Fiecare cetățean contribuia la dezvoltarea economică a Uniunii Sovietice.

Lozincile vizau toate categoriile sociale și instituțiile: proletariatul, muncitorii, țăranii, Armata Roșie, frontul roșu, artileriștii, forțele aeriene, Partidul Comunist, tineretul comunist, pionierii, Comitetul Central, specialiștii sovietici, profesorii, cercetătorii, poporul sovietic, studenții, liberalii, sindicatele, femeile.

În lozinci își fac apariția și dușmanii Uniunii Sovietice. Astfel de lozinci au la bază „concepte” antirevoluționare, precum: „fascist”, „fascism”, „capitalism”,

¹ https://pikabu.ru/story/lozungi_byili_obyazatelnyim_atributom_v_rsfsr_nekotoryie_kazhutsya_ochen_ochen_smeshnyimi_a_ne_kotoryie_do_sikh_por_aktualnyi_2230997, 18.02.2021.

² Kristina Miniازهva, *Лозунги советских газет ставшие крылатыми фразами*, <https://rg.ru/2013/09/20/lozungi-site.html>, 18.02.2021.

„capitalist”, „imperialism”, „imperialist”, „antisovietic”. Poporul sovietic era îndemnat să lupte cu vitejie până când dușmanul va fi doborât. În numeroase lozinci sovietice transpare ura față de oponenți: „Фашизм–злейший враг женщин. Все на борьбу с фашизмом!/ Fascismul este cel mai periculos dușman al femeilor. Toți la luptă cu fascismul!”¹ (1941).

Conținutul principal al acestor „concepte” antirevoluționare este determinat de chemarea la apărarea Patriei împotriva dușmanului, susținând spiritul de luptă al soldaților din Armata Roșie.

Se poate că lozincile folosesc cel mai adesea verbe la modul imperativ: „Învățați!”, „Uniți-vă!”, „Mândrește-te!”: „Женщины мира объединяйтесь в борьбе за мир, за жизнь, за счастье!/Femei din toată lumea uniți-vă în lupta pentru pace, pentru viață, pentru fericire!”² (1952). Modul imperativ joacă un rol esențial în transmiterea ideilor, căci lozincile sovietice reprezintă un îndemn la adresa cetățenilor de a lupta pentru patria lor, de a învăța, de a învinge dușmanul nemilos. Însă ideea de imbold se realizează și prin alte categorii morfologice, cum ar fi adverbele cu valoare imperativă: „Вперёд! На запад!/Înainte! Spre Vest!”³ (1942), „Молодые строители коммунизма! Вперёд к новым успехам в труде и учёбе!/Tineri constructori ai

¹ 75 Лет Великой Победе–Плакаты великой отечественной войны(1941 ГОД), <http://akademforum.ru/viewtopic.php?f=128&t=8746&start=30>, 20.04.2021.

² Nina Vatolina, Карточка Женщиными мира объединяйтесь в борьбе за мир, за жизнь, за счастье!, Rossiiskaia gosudarstvennaia biblioteka, <https://search.rsl.ru/ru/record/01008015580>, 15.04.2021.

³ Plakat Вперёд! На запад!, <http://www.st-dialog.ru/magazin/617-vpered-na-zapad/>, 15.04.2021.

comunismului, înainte spre noi succese în muncă și studiu!”¹ (1949). Utilizarea adverbului „înainte” îi îndeamnă pe cetățenii Uniunii Sovietice să-și îndrepte atenția spre un viitor luminos și prosper, în toate domeniile de activitate.

În concluzie, lozincile sovietice au reprezentat un tip de discurs persuasiv, menit să influențeze concepțiile și stilul de viață al cetățenilor. Utilizând simboluri morale, naționale sau antirevoluționare, lozincile s-au adresat tuturor categoriilor sociale. Inițial, scopul lor a fost de a prezenta așteptările pe care Uniunea Sovietică le are de la cetățenii săi. Cu timpul, puterea a subminat libertatea cetățenilor, iar lozincile s-au transformat într-un instrument de propagandă.

Bibliografie

- Ernu, Vasile, *Născut în URSS*, București, Editura Polirom, 2020.
- Houston, Philip, Floyd, Michael, Carnicero, Susan, *Află adevărul*, traducere de Andreia-Irina Suciu, București, Editura Trei, 2016.
- Kolcina, Anna, *Ленин и мифы. Кого вождь призывал «учиться, учиться и учиться» и нужно ли это современным школьникам*, <https://ulpravda.ru/rubrics/leninu--150/lenin-i-mify-kogo-vozhd-prizyval-uchitsia-uchitsia-i-uchitsia-i-nuzhno-li-eto-sovremennym-shkolnikam>
- Miniazeva, Kristina, *Лозунги советских газет ставшие крылатыми фразами*, <https://rg.ru/2013/09/20/lozungi-site.html>

¹ Mihail Soloviov, *Молодые строители коммунизма! Вперед, к новым успехам в учебе!*, https://neboltai.ru/novye-plakaty-na-redakcii/molodye_stroiteli_kommunizma_vpered__k_novym_usp_esham_v_uchebe.html/, 15.04.2021.

- Ognev, Iaroslav, *Кровавые зверства фашистских мерзавцев*, <https://Ognev.livejournal.com/164206.html?replyto=757102>
- Osipova, Aleksandra, Şulejkova Svetlana, *Советские лозунги в художественной литературе и в современной публицистике конца XX – начала XXI вв*, <https://cyberleninka.ru/article/n/sovetskie-lozungi-v-hudozhestvennoy-literature-i-v-sovremennoy-publitsistike-kontsa-xx-nachala-xxi-vv>

**DIFICULTĂȚI ALE TRADUCERII
ÎN LIMBA ROMÂNĂ A POVESTIRII
КРАСНЫЙ ЦВЕТOK (FLOAREA ROȘIE)
DE VSEVOLOD GARȘIN**

Daniel-Mihai IOSUB

Facultatea de Limbi și Literaturi Străine
Universitatea din București
Anul III, Traducere și Interpretare,
Rusă-Germană

Всеволод Гаршин – один из самых выдающихся прозаиков второй половины XIX века. Для него характерен пессимизм, пронизывающий его творчество и отражающий социальное зло его времени. Данная статья представляет собой анализ процесса перевода одного из самых замечательных его рассказов, *Красный цветок*, на румынский язык, для выявления трудностей, с которыми может столкнуться переводчик. Новизна работы заключается в том, что выбранный рассказ не был ещё переведён на румынский язык, что даёт возможность румынскому читателю ознакомиться с творчеством малоизвестного ему русского писателя. Кроме того, одной из целей настоящей работы является и привлечение внимания к замечательному художественному наследию Всеволода Михайловича Гаршина, что в будущем может способствовать выходу в свет сборника его произведений на румынском языке.

Ключевые слова: Всеволод Гаршин, Красный цветок, анализ, трудности перевода.

Vsevolod Garșin (1855-1888) ocupă un loc de seamă printre cei mai remarcabili nuveliști ruși din secolul al XIX-lea, alături de nume arhicunoscute precum Cehov sau Uspenski. Acesta s-a bucurat de o deosebită popularitate datorită modului său inedit de a surprinde realitatea socială crudă și nedreptățile specifice epocii, toate acestea reflectate în povestirile sale scurte și deseori macabre, în care reușește să cuprindă în mod succint și expresiv esența temelor abordate.

Biografia lui Garșin poartă amprenta climatului socio-politic tensionat din cea de-a doua jumătate a secolului al XIX-lea, o perioadă de criză acută pentru Imperiul Rus. Astfel, opera lui este impregnată de pesimism, iar viața personală este marcată de afecțiuni mintale și trăiri chinuitoare. Aceste evenimente din viața lui Garșin se reflectă în mod clar în multe dintre operele sale, pe care, însă, scriitorul le împletește cu măiestrie cu elemente ficționale, menite să sporească expresivitatea sau să evidențieze anumite mesaje. De la participarea în Războiul Ruso-Turc (1877-1878), până la internarea într-un azil de boli psihice, toate evenimentele biografice traumatizante se regăsesc într-un fel sau altul în scrierile sale, în care trăsăturile realiste, obiective, capătă mai multă autenticitate, fiind augmentate de trăiri și experiențe personale. O trăsătură remarcabilă a lui Garșin este sensibilitatea sa, remarcată de criticii din vremea respectivă, V. Korolenko scriind: „Freamătul viu al gândurilor și al conștiinței sale sensibile a făcut ca operele lui Garșin să fie atât de apreciate de generația sa”¹.

¹ B.V. Averin, „Всеволод Гаршин”, în *История русской литературы: в 4 т.*, Leningrad, Nauka, 1980-1983, <http://feb-web.ru/feb/irl/rl0/rl4/rl4-1232.htm?cmd=p>, 19.08.2021.

Începuturile sale literare sunt marcate de izbucnirea Războiului Ruso-Turc din 1877-1878. Garșin, profund afectat de atrocitățile războiului, se înrolează ca voluntar în armată. Reușește să se întoarcă în țară nevătămat, iar războiul devine un impuls pentru activitatea-i literară, precum și o temă prevalentă în multe dintre operele sale. În 1877 publică nuvela *Четыре дня* (Patru zile), care este primită cu laude și aclamări, și astfel tânărul debutant devine o figură cunoscută în societatea rusă cultă, sau, după cum scrie același V. Korolenko: „Începe să strălucească ca o stea luminoasă deasupra orizontului literar de atunci”¹.

Un alt episod marcant din viața scriitorului a fost internarea într-un spital de boli psihice. Garșin suferea de tulburări psihice încă din adolescență, manifestând simptome de afecțiune bipolară, ceea ce a dus la perioade îndelungate de agitație intensă, urmate de depresii apăsătoare². Cruzimea din spitalele de boli psihice din Rusia secolului al XIX-lea era notorie, comparabilă cu cea din închisori³.

Rodul acestor experiențe traumatizante a fost povestirea *Красный цветок* (Floarea roșie), care descrie istoria unui pacient internat într-un astfel de spital. Opera conține numeroase reactualizări ale unor motive romantice, însă subiectul se înscrie mai degrabă în

¹ V.G. Korolenko, *Всеволод Михайлович Гаршин, Литературный портрет*, Moscova, Pravda, 1953, http://az.lib.ru/k/korolenko_w_g/text_0870.shtml, 19.08.2021.

² P. Bologov, *Эдгар По и Всеволод Гаршин. Одна болезнь, одна судьба*, <http://garshin.lit-info.ru/garshin/biografiya/bologov-edgar-po-i-vsevolod-garshin.htm>, 20.08.2021.

³ N. Beliaev, *Жизнь замечательных людей. Гаршин*, Moscova, Molodaia gvardiia, 1938, p. 106.

tematica artei decadente. Acest lucru se explică prin individualismul ce stă la baza operei, conflictul având loc strict în universul mental al personajului principal, care consideră că lupta omenirii cu forțele răului se învâрте în jurul său, și el este singurul capabil să îi pună capăt. O altă trăsătură specifică, prevalentă în opera lui Garșin, este transpunerea trăirilor personale în artă, estomparea graniței dintre spațiul lumesc și cel artistic, astfel încât viața în sine să devină artă¹. Așadar, augmentate de trăiri personale, diversele elemente spațiale din text sunt redade nu doar cu o expresivitate artistică remarcabilă, ci și cu fidelitate și cu o impresionantă acuratețe din punct de vedere clinic, după cum au afirmat unii psihiatri de la vremea respectivă².

În lucrarea de față ne propunem să analizăm procesul de traducere a povestirii *Красный цветок* (Floarea roșie), axându-ne în primul rând pe aspectele practice ale traducerii unei opere literare din secolul al XIX-lea din limba rusă în limba română. Astfel, lucrarea are ca scop relevarea diferitelor dificultăți și particularități care pot apărea în cadrul unei traduceri literare, oferind în același timp indicații practice referitoare la procesul de traducere, precum scopul traducerii în sine sau resursele utilizate. Noutatea acestui studiu constă în faptul că textele lui Garșin nu au fost traduse în limba română, dând astfel o oportunitate cititorului român de a se familiariza cu un autor remarcabil, mai puțin cunoscut. Am abordat textul din punct de vedere lexical, morfologic, sintactic

¹ Gabriel-Andrei Stan, „Literatura rusă decadentă și frumusețea ei perversă”, în vol. Camelia Dinu (ed.), *Modernismul rus în Veacul de Argint*, Oradea, Ratio et Revelatio, 2020, p. 236.

² N. Beliaev, *op. cit.*, p. 109.

și stilistic, argumentând de asemenea și variantele de traducere pentru care am optat în cazul așa numitelor cuvinte *realia*.

Ca o precizare generală trebuie menționat faptul că traducerea noastră are ca scop redarea textului cu cât mai multă fidelitate, respectând concepțiile personale ale autorului, realitățile și estetica specifice spațiului și timpului respectiv. Astfel, textul nostru țintă este menit să fie perceput ca o operă eminentamente rusă, destinată unui auditoriu rus, termenii culturali specifici fiind mai degrabă explicați, nu înlocuiți sau adaptați. Este de asemenea important ca abordarea traducătorului din acest punct de vedere să fie una constantă, sistematică, așadar textul-țintă ar trebui să fie conceput după o singură strategie, fie ea una mai incluzivă pentru publicul țintă, sau mai fidelă originalului, fiind însă de evitat îmbinarea celor două.

În ceea ce privește metodologia procesului de traducere, am utilizat diverse tipuri de dicționare: *Dicționar rus-român* de Gheorghe Bolocan¹, mai multe dicționare explicative ruse din perioade diferite, *Dicționarul explicativ* al lui Ojegov², al lui D. Ușakov³, al Tatianei Efremova⁴, precum și diverse dicționare explicative române sau dicționare de sinonime, disponibile în mediul online.

¹ G. Bolocan, *Dicționar rus-român*, București, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, 1959-1960.

² S. I. Ojegov, *Толковый словарь русского языка*, ediția 1, Moscova, 1949, <https://slovarozhegova.ru>, 21.08.2021.

³ D.N. Ușakov, *Толковый словарь русского языка*, ediția 1, Moscova, 1935-1940, <https://ushakovdictionary.ru>, 21.08.2021.

⁴ T.F. Efremova, *Новый словарь русского языка. Толково-словообразовательный*, Moscova, Russkii iazîk, 2000, <https://www.efremova.info>, 21.08.2021.

Dificultăți la nivel lexical

În această categorie se încadrează dificultățile referitoare la lexicul din text, de exemplu termeni de specialitate, arhaisme, cuvinte polisemantice, cuvinte rar folosite etc. Având în vedere natura textului-sursă, am putut identifica în procesul de traducere mai multe astfel de exemple, probabil cel mai ilustrativ fiind un termen arhaic din domeniul medical, *мушка*, care apare în următorul context:

И когда больного привели в эту страшную комнату, чтобы сделать ему ванну и, согласно с системой лечения главного доктора больницы, наложить ему на затылок большую *мушку*, он пришел в ужас и ярость.¹

Propunem să analizăm variantele de traducere și explicațiile oferite de dicționarele anterior menționate. *Dicționarul rus-român* sugerează varianta „plasture”, precum și sintagma *шпанская мушка*, însemnând „cantaridă” sau „muscă spaniolă”. Dicționarul explicativ al lui Ojegov oferă explicația „tip de plasture medicinal cu o pulbere specială”, iar dicționarul explicativ al lui Ușakov propune definiția „gândac de dimensiuni mici, precum și plasture cu o pulbere preparată din acest gândac”. Luând toate acestea în considerare, am ales să explicăm sensul cuvântului, traducându-l astfel prin „plasture cu pulbere de muscă spaniolă”.

O altă dificultate la nivel lexical poate fi reprezentată de jocurile de cuvinte, bazate deseori pe polisemie. Am putut găsi un astfel de exemplu în următorul context:

¹ V.M. Garșin, *Рассказы*, Moscova, Detskaia literatura, 2001, p. 195.

Ничего не поделаешь, – сказал производивший операцию солдат. – Нужно стереть. Эти простые слова привели больного в содрогание. «Стереть!.. Что стереть? Кого стереть? Меня!» – подумал он и в смертельном ужасе закрыл глаза.¹

În acest pasaj, jocul de cuvinte este creat de polisemia cuvântului *стереть*, al cărui sens propriu poate însemna „a șterge, a curăța, a face o rosătură, a pulveriza, a măcina”², însă personajul principal înțelege cuvântul în sensul său figurat, „a șterge de pe fața pământului”³. Așadar, dificultatea constă în a găsi o variantă compatibilă cu sensul propriu (îndepărtare a unui plasture) și cu sensul figurat (eradicare a cuiva), iar din aceste considerente am ales verbul „a înlătura”, rezultând următoarea traducere:

N-ai încotro, – spuse soldatul care efectua operația. – Trebuie înlăturat. Aceste vorbe simple îl făcură pe pacient să se cutremure. „Înlăturat!.. Ce să înlătore? Pe cine? Pe mine!” – se gândi el, însăimântat de moarte.

Redarea tuturor nuanțelor unui cuvânt se poate dovedi a fi unul din cele mai mari obstacole cu care se poate confrunta un traducător. Unul dintre termenii dificil de tradus în această povestire a fost cuvântul *хохол*. *Dicționarul rus-român* oferă definițiile din dicționarele explicative, „termen peiorativ pentru ucraineni”⁴, „(glum.) (prt.) ucrainean (în vorbirea șoviniștilor

¹ *Ibidem*, p. 196.

² G. Bolocan, *op. cit.*

³ *Ibidem*.

⁴ Tatiana Efremova, *op. cit.*

și a imperialiștilor)”¹, însă am decis să traducem acest termen printr-un cuvânt rareori folosit, însă atestat în *Micul Dicționar Academic*, „hahol” (nume peiorativ dat ucrainenilor de către ruși²), adăugând o explicație în nota de subsol.

În unele cazuri, același cuvânt poate fi tradus diferit în funcție de context. Un exemplu ilustrativ este cuvântul *больной*, însemnând „bolnav” sau „pacient”, deseori folosit pentru a face referire la personajul principal. Întrucât cuvântul „pacient” este mai degrabă utilizat pentru a desemna o persoană bolnavă în raport cu un medic, am optat pentru varianta de traducere „bolnav” doar în primul capitol al povestirii, când personajul principal încă nu se află sub îngrijirea propriu-zisă a unui medic psihiatru, în toate celelalte capitole însă alegând varianta „pacient”.

Dificultăți la nivel morfologic

Dificultățile la nivel morfologic se referă la acele cazuri în care caracteristicile gramaticale ale limbii-sursă și ale limbii-țintă duc la situații problematice, dificil de redat în mod precis. Din fericire pentru traducător, limbile rusă și română se aseamănă în multe privințe. Cu toate acestea, transformările morfologice, deși nu sunt întotdeauna strict necesare, reprezintă o unealtă esențială pentru traducător, aducând un plus de naturalețe și expresivitate, în comparație cu traducerile literale. În acest sens, vom analiza următorul pasaj:

¹ D. Ușakov, *op. cit.*

² *Micul dicționar academic, ediția a II-a*, Academia Română, Institutul de Lingvistică, București, Editura Univers Enciclopedic, 2010, <https://dexonline.ro>.

„Он чувствовал страшную слабость и разбитость во всех членах”¹. În loc de a opta pentru traducerea literală, „Simțea o slăbiciune îngrozitoare și o istoveală în toate membrele”, am ales să schimbăm valorile morfologice ale substantivelor „слабость” și „разбитость”, rezultând o propoziție echivalentă ca sens, mult mai naturală pentru limba română: „Se simțea îngrozitor de slăbit, iar toate membrele i se istoviseră”.

O categorie a verbului rus care poate fi dificil de redat o reprezintă participiile și gerunziile, des utilizate în limbajul literar. Un exemplu pentru a observa transformările morfologice pentru această categorie de cuvinte este următorul citat, în care am marcat verbele problematice:

Захлебываясь водою и судорожно *барахтаясь* руками и ногами, за которые его крепко держали сторожа, он, *задыхаясь*, выкрикивал бессвязную речь, о которой невозможно иметь представления, не слышав ее на самом деле².

L-am tradus în felul următor:

Înecându-se cu apă și *zbătându-și* convulsiv mâinile și picioarele ținute strâns de către paznici, pacientul scotea țipete *înăbușite* și incoerente de așa natură, încât erau de neînchipuit fără să le fi auzit de fapt.

În acest extras putem observa cum textul-sursă a trecut prin diverse transformări atât la nivel morfologic, cât și sintactic. *Захлебываясь* și *барахтаясь* au fost traduse prin formele de gerunziu „înecându-se” și

¹ V. Garșin, *op. cit.*, p. 197.

² *Ibidem*, pp. 195-196.

„zbătându-și”, respectiv, iar *задыхаясь* cu o formă de participiu, „înăbușită”. De asemenea, merită remarcat faptul că limba rusă dispune de multe modalități de a forma structuri impersonale, spre deosebire de limba română, motiv pentru care structura impersonală din limba rusă, *невозможно иметь представления*, a trebuit să treacă prin mai multe transformări pentru a fi acceptabilă din punct de vedere semantic și estetic, rezultând varianta „erau de neînchipuit”.

Dificultăți la nivel sintactic

În această categorie intră dificultățile referitoare la topică, structura textului, lungimea propozițiilor sau a frazelor, precum și semnele de punctuație utilizate pentru a le delimita. Stilul autorului poate influența substanțial aceste aspecte, iar familiarizarea cu diversele particularități ale unui scriitor poate fi în unele cazuri indispensabilă pentru traducător. În cazul de față, Garșin tinde să apeleze la propoziții scurte, concise, utilizând deseori punctul și virgula, lucru ce trebuie redat și în traducere.

Întrucât limba rusă este foarte flexibilă din punct de vedere sintactic, pot apărea cazuri în care topică este problematică în procesul de traducere. Putem lua drept exemplu următorul pasaj: „Где-то достали сумасшедшую рубаху и, позвав кондукторов и жандарма, надели на больного”. Fără schimbarea topicii, ar rezulta următoarea traducere: „De undeva luară o cămașă de forță, și, chemând niște conductori și un jandarm, o puseră pe bolnav”. Deși această variantă redă corect sensul propoziției, există alternative mai simple și mai naturale, echivalente ca sens. Întrucât

propoziția originală are un caracter sintactic neutru, cea din limba română nu ar trebui să fie îngreunată de punctuație superfluă sau de structuri neobișnuite. Așadar, am propus varianta de traducere „Chemaseră niște conductorii și un jandarm și îl îmbrăcară într-o cămașă de forță luată de undeva”. Am simplificat această frază utilizând timpul mai mult ca perfect, menținând astfel succesiunea acțiunilor, am transformat verbul *достали* într-un atribut participial, schimbând astfel și ordinea verbelor din propoziția originală.

Având în vedere flexibilitatea limbii ruse din punct de vedere sintactic, traducătorul se poate găsi în situații în care este necesară delimitarea propozițiilor, ca de pildă în următorul extras:

Он населил маленькое здание мертвецкой десятками и сотнями давно умерших людей и пристально вглядывался в оконце, выходявшее из ее подвала в уголок сада, видя в неровном отражении света в старом радужном и грязном стекле знакомые черты, виденные им когда-то в жизни или на портретах.¹

Am tradus în felul următor:

Populase clădirea mică a morgii cu zeci și sute de oameni demult morți și se uita țintă la ferestruica de la subsol care dădea în colțul grădinii. În reflexia neregulată a luminii din geamul multicolor, vechi și murdar, vedea trăsături familiare, pe care le întâlnise cândva în viață sau în portrete.

Există de asemenea cazuri în care poate fi necesară îmbinarea a două propoziții, ca de exemplu

¹ *Ibidem*, pp. 195-196.

atunci când o propoziție nouă nu poate fi începută cu o anumită structură, de obicei din motive estetice sau stilistice. Putem analiza următorul pasaj:

С удвоенною от болезни силою он легко вырывался из рук нескольких сторожей, так что они падали на пол; наконец четверо повалили его, и, схватив за руки и за ноги, опустили в теплую воду. *Она показалась ему кипятком*, и в безумной голове мелькнула бессвязная отрывочная мысль об испытании кипятком и каленым железом.

Cu următoarea traducere:

Cu o forță de două ori mai mare, sporită din cauza durerii, acesta se smulse cu ușurință din mâinile mai multor paznici, făcându-i să cadă pe podea; în cele din urmă, patru dintre ei năvăliră asupra lui, și, luându-l de mâini și de picioare, îl coborâră în *apa caldă, care îi păru a fi clocotită*, iar prin mintea sa tulburată trecu un gând incoerent și fragmentar despre tortura cu apă clocotită și fier încins.

În acest context, dat fiind faptul că propoziția nouă începe cu cuvântul „она” (ea), care face referire la „вода” (apa) din propoziția precedentă, înseamnă că aceste propoziții trebuie să se succedă și în limba română, făcând astfel imposibilă reordonarea frazei. Întrucât traducerea literală „ea îi părea a fi clocotită”, sau repetiția cuvântului „apă”, nu reprezintă variante satisfăcătoare din motive stilistice, am optat pentru îmbinarea celor două fraze.

Dificultăți la nivel stilistic

Nivelul stilistic are în vedere diferitele procedee stilistice și figuri de stil utilizate în cadrul operei. Aceste aspecte necesită o atenție aparte, ele fiind specifice textului beletristic. În cazul de față, lumea este descrisă prin prisma unei minți tulburate, în care exagerările, halucinațiile și personificările se contopesc pentru a crea un tablou fantasmagoric, sumbru, tragic.

Un prim mijloc utilizat de Garșin pentru a crea acest tablou este repetiția. Este importantă identificarea sintagmelor recurente nu doar în cadrul unei singure replici sau unui singur pasaj, ci pe parcursul întregului text, întrucât ele pot servi drept devize, motto-uri sau simboluri de importanță deosebită pentru operă. În textul analizat, pe lângă cazurile izolate de repetiție, precum pasajul „Дайте мне кончить дело! Нужно убить его, убить! убить!” („Lăsați-mă să duc treaba la bun sfârșit! Trebuie omorât, omorât, omorât!”), am identificat sintagma recurentă „всё равно”, care servește drept deviză pentru personajul principal. Însemnând literalmente „totul e egal”, ea poate fi tradusă ca „mi-e tot una”, „mi-e egal”, „nu contează”, sau alte expresii asemănătoare. Am optat pentru varianta „nu contează”, alegând aceeași opțiune de fiecare dată când este utilizată această sintagmă, păstrând astfel această repetiție pe tot parcursul textului. Alte figuri de stil prevalente în povestire sunt metafora și personificarea, întâlnite în următoarele contexte: „Воспаленные, широко раскрытые глаза (он не спал десять суток) горели неподвижным горячим блеском” („Ochii săi inflamați, larg deschiși (nu mai dormise de zece zile), ardeau cu o flacără intensă, neclintită”); „...большие

вязы в больничном саду рассказывали ему целые легенды из пережитого” („...ulmii mari din grădina spitalului îi spuneau legende întregi din trecutul lor”).

În rândul dificultăților la nivel stilistic putem include toate problemele legate de registrul limbii. Este important pentru un traducător să identifice toate aceste nuanțe atunci când citește textul original, pentru a determina dacă textul este scris într-un stil neutru sau are diferite particularități, de pildă trăsături umoristice sau ironice, sarcasm etc. În cazul de față, textul este scris în mare parte într-un stil neutru, însă trebuie menționat faptul că registrul limbii variază în funcție de personaje, ce pot avea un stil mai familiar sau mai elevat, deseori influențat de pătura socială de care aparțin. De exemplu, personajul principal al povestirii, în ciuda stării sale mintale precare, dă dovadă de un anumit nivel de educație prin cugetările filosofice sau prin discuțiile sale despre știință, purtate cu medicul psihiatru; personajul folosește termeni precum „microcosmos”, „alcalii”, „acizi”, „conjecturi” etc. Astfel, am tradus replicile personajului principal folosind un limbaj neutru, conform cu normele limbii literare, sau ușor elevat. De exemplu, am folosit doar auxiliarul „a voi” pentru a forma timpul viitor, și am substituit unele elemente de limbaj neutru cu altele mai elevate: „a obosi” este înlocuit cu „a istovi”, „a muri” este înlocuit cu „a pieri” etc. Alte personaje însă, precum supraveghetorul sau paznicii, folosesc un limbaj mai familiar, lucru care se reflectă și în traducere. De exemplu, ei folosesc formele viitorului popular cu structura „o să” sau cu verbul „a avea”, folosesc cuvinte sau expresii din registrul colocvial, precum „taică”, „conașule”, „o să ți se aplece” etc. Trebuie remarcat și

faptul că situațiile în care este acceptabilă utilizarea formelor de politețe în limbile rusă și română nu corespund întocmai, lucru ce poate duce la dificultăți în procesul de traducere, dificultăți care pot varia în funcție de context. În cazul acestei povestiri, personajele care apelează la registrul familiar folosesc formele de politețe, pe când în limba română utilizarea formelor de politețe poate fi incompatibilă cu unele cuvinte din limbajul familiar precum „taică” sau „conașule”, motiv pentru care am optat pentru omiterea pronumelor de politețe în aceste contexte.

Tot la dificultăți legate de registrul stilistic putem include următoarea replică a unui paznic, în limba ucraineană: „– О, щоб тобі!.. – закричал вошедший сторож. – Який тобі бис допогає! Грицко! Иван! Идите швидче, бо вин разв'язавсь”. Dificultatea constă în faptul că cititorul rus poate înțelege sensul general al acestei replici fără a apela la resurse externe, datorită similitudinilor dintre limbile rusă și ucraineană, pe când pentru cititorul român pasajul este complet incomprehensibil. Inițial am luat în considerare varianta transliterării sau păstrării acestui pasaj în forma sa originală, adăugând traducerea în nota de subsol, însă am constatat că această variantă ar îngreuna excesiv lectura pentru un detaliu relativ nesemnificativ, întrucât am precizat deja faptul că paznicii din spital erau „haholi”. Am analizat și varianta utilizării unui grai al limbii române mai apropiat de limba ucraineană, precum graiul maramureșean, însă am ajuns la concluzia că implementarea unor termeni dialectali într-o replică atât de scurtă nu ar fi posibilă. Mai mult, luând în considerare abordarea generală a traducerii, aceea de a trata textul-sursă ca o creație eminentamente

rusească, destinată unui public rus, utilizarea unui grai al limbii române ar putea părea stranie. În final, am optat pentru varianta omiterii limbii ucrainene, traducând pasajul fără alte precizări sau adăugări, luând în considerare registrul familiar al paznicului: „– O, fir-ai tu să fii!... – strigă paznicul care intră în odaie. – Ce drac te-o fi ajutând? Grițko! Ivan! Veniți mai repede încoace, că s-a dezlegat!”.

Desigur, această opțiune de traducere poate fi privită ca fiind de natură mai degrabă subiectivă; admitem că există mai multe variante ce ar putea fi satisfăcătoare. Acest exemplu ridică o problemă interesantă pentru traducere ca activitate, care se află undeva într-o zonă intermediară între știință și artă. Există o multitudine de tehnici, teorii, metodologii, clasificări, toate tinzând către obiectivitate, către atingerea unei metode optime de traducere, care însă pare a fi mai degrabă un ideal irealizabil sau cel puțin dificil de atins. În practică, traducerea are și o dimensiune subiectivă, neexistând întotdeauna o variantă inechivoc „corectă”, iar traducătorul ia deseori decizii conform propriului simț estetic și propriilor valori. Cu toate acestea, diferența dintre o traducere bună și o traducere mai puțin reușită este evidentă pentru cititor, așadar se poate afirma că există și o dimensiune obiectivă în traducere, în care unele variante sunt indiscutabil mai potrivite decât altele.

Traducerea cuvintelor de tip *realia*

Cuvintele de tip *realia* se referă la termenii specifici culturii unui anumit popor, precum obiceiuri și tradiții, toponime, evenimente istorice, organizații sau

instituții, opere de artă, personalități istorice, oameni de știință, scriitori, artiști, personaje faimoase din opere literare etc.

Unele cuvinte *realia* se pot înrădăcina în limba-țintă, rezultând astfel cazuri triviale de traducere. Limba română a împrumutat din rusă cuvinte precum „samovar”, „pogrom”, „glasnost”, „Perestroika” etc. În textul analizat găsim un astfel de exemplu, cuvântul *губерния* (gubernie).

O categorie de *realia* mai dificil de tradus, aproape omniprezentă în textele beletristice din secolul al XIX-lea este reprezentată de unitățile de măsură, unde traducătorul trebuie să ia decizia ori de a păstra unitățile din textul sursă, ori de a le converti în unități de măsură actuale.

În opera analizată întâlnim unitatea de măsură *фунт* (pfund), egală cu 0,453 kilograme. Întrucât am optat pentru o abordare cât mai fidelă textului-sursă, după cum am explicat anterior, păstrând cât mai multe dintre elementele culturale specifice, am tradus acest cuvânt fără a-l converti în kilograme, astfel 109 *фунтов* din textul original devine „109 pfunzi”. Un alt factor ce a contribuit la această decizie a fost caracterul autobiografic al textului, care s-a manifestat printr-o prezentare deosebit de precisă a spitalului din punct de vedere clinic, lucru ce nu ar trebui alterat în traducere.

Un alt cuvânt *realia* cu mai multe variante de traducere este cuvântul *малороссийский*. Este un termen arhaic care se referă la teritoriul Ucrainei din componența Imperiului Rus, astfel putând fi tradus ca „ucrainean” sau „malorosienesc”. Am optat pentru păstrarea aspectelor istorice mai controversate pentru a respecta concepțiile personale ale autorului, fie ele

negative sau pozitive, din dorința de a reprezenta într-un mod cât mai autentic realitățile istorice ale epocii. Astfel, am tradus *малороссийский* prin cuvântul „malorosienesc”, utilizat chiar și de către scriitori români din secolul al XX-lea, precum Mihail Sadoveanu¹.

Concluzii

Această analiză a procesului de traducere a povestirii *Красный цветок* (*Floarea roșie*) conduce la câteva concluzii referitoare la aspectele ce pot pune în dificultate un traducător, precum și la natura traducerii ca domeniu de activitate. Deseori, nivelul lexical tinde să conțină cele mai multe dificultăți, în special în traducerea textelor mai vechi, întrucât vocabularul arhaic rar folosit este nu doar dificil de înțeles, ci și dificil de cercetat, în unele cazuri neexistând resurse pentru a ne putea crea o imagine completă care să cuprindă toate dimensiunile unui cuvânt. Este de asemenea importantă alegerea unei strategii de traducere constante și consecvente, care să seteze anumite principii după care traducătorul să se poată ghida, pentru a crea un text omogen și coerent, în care să nu existe contradicții sau ambiguități.

Pe lângă aceste aspecte, studiul de față și-a propus în același timp popularizarea traducerii ca activitate. Într-adevăr, traducerea presupune un studiu îndelungat și aprofundat al limbilor atât sursă cât și țintă, fiind totodată un proces ce necesită multă atenție și mult efort. Însă dificultățile de traducere reprezintă

¹ Mihail Sadoveanu, *Nicoară Potcoavă*, București, Editura Tineretului, 1952 p. 198.

șarmul aparte al acestei activități: în multe privințe, se poate afirma că traducătorul depune o muncă la fel de dificilă ca autorul original, însă și satisfacția de a găsi îmbinările perfecte de cuvinte este una similară pentru ambii. Mai mult decât atât, o altă sursă de motivație este importanța misiunii traducătorului, aceea de a facilita comunicarea între diverse popoare și de a transmite idei noi pentru publicul țintă, care altfel ar fi rămas inaccesibile, nedescoperite și neexplorate.

Prezenta lucrare a avut în vedere și popularizarea operei lui Vsevolod Garșin, un autor puțin cunoscut până și în rândurile entuziaștilor și specialiștilor. Studiul nostru îndeamnă spre recunoașterea meritelor acestui scriitor, încurajând elaborarea unor studii filologice sau traducerea măcar parțială a operelor lui în limba română, o operă cu un enorm potențial artistic, ce și-ar putea găsi un public entuziast în spațiul românesc.

Bibliografie

- Micul dicționar academic*, Academia Română, Institutul de Lingvistică, ediția a II-a, Editura Univers Enciclopedic, 2010.
- Averin, Boris, *Всеволод Гаршин*, în *История русской литературы: в 4 т.*, АН СССР. Ин-т рус. лит. (Пушкин. Дом), Leningrad, Nauka, 1980-1983, <http://feb-web.ru/feb/irl/rl0/rl4/rl4-1232.htm?cmd=p>
- Beliaev, N., *Жизнь замечательных людей. Гаршин*, Moscova, Molodaia gvardiia, 1938.
- Bolocan, Gheorghe, *Dicționar rus-român*, București, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, 1959-1960.
- Bologov, P., *Эдгар По и Всеволод Гаршин. Одна болезнь, одна судьба*, <http://garshin.lit-info.ru/garshin/biografiya/bologov-edgar-po-i-vsevolod-garshin.htm>
- Efremova, Tatiana, *Новый словарь русского языка. Толково-словообразовательный*, Moscova, Russkii iazîk, 2000

- Garșin, Vsevolod, *Рассказы*, Moscova, Detskaia literatura, 2001.
- Korolenko, Vladimir, *Всеволод Михайлович Гаршин, Литературный портрет*, Moscova, Pravda, 1953, http://az.lib.ru/k/korolenko_w_g/text_0870.shtml
- Ojegov, Serghei, *Толковый словарь русского языка*, ediția 1, Moscova, 1949, <https://slovarozhegova.ru>
- Sadoveanu, Mihail, *Nicoară Potcoavă*, București, Editura Tineretului, 1952.
- Stan, Gabriel-Andrei, „Literatura rusă decadentă și frumusețea ei perverse”, în vol. Camelia Dinu (ed.), *Modernismul rus în Veacul de Argint*, Oradea, Ratio et Revelatio, 2020.
- Ușakov, Dmitri, *Толковый словарь русского языка*, ediția 1, Moscova, 1935-1940, <https://ushakovdictionary.ru>

RECENZII

CAZUL DANIL HARMS – UN EXERCİȚIU DE SUPRAVIEȚUIRE PRIN CREAȚIE

Gabriela HURMUZ

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

Camelia Dinu este conferențiar doctor în cadrul Facultății de Limbi și Literaturi străine a Universității din București, la Departamentul de filologie rusă și slavă, autoare a unor monografii și a peste 35 de articole și studii din domeniul literaturii și culturii ruse și slave, apărute în reviste de specialitate. Printre aceste publicații se numără și monografia *Cazul Daniil Harms. Supraviețuirea avangardei ruse* (Tracus Arte, 2019). Pentru a defini stilul și impactul acestei lucrări voi folosi fără ezitare termenii „captivant”, „exhaustiv” și „comprehensibil”, nu neapărat în această ordine. Din perspectiva unui student, fără noțiuni substanțiale în domeniul teoriei literaturii, mai ales al avangardismului, această carte a reprezentat lumina de la capătul tunelului, o gură de aer proaspăt și o ocazie de detașare de clasicul Pușkin. În cele aproape 500 de pagini este prezentat un portret al unui scriitor care, la prima vedere, se arată indescifrabil, precum și o frescă a unui context deloc favorabil literaturii, ca formă liberă de exprimare. Monografia, în ciuda caracterului său științific, nu este o înșiruire sterilă de informații și

detalii despre un individ-subiect, ci mai degrabă o conexiune cu o personalitate ale cărei experiențe au avut un impact tragic, dar miraculos asupra înclinațiilor sale artistice. Lucrarea reflectă o împletire a vieții unui autor cu propria artă, a realităților biografice cu absurdul destinului transpus în creație.

De la formularea titlului până la designul copertei, monografia se conturează ca o lucrare întrucâtva excentrică, să nu spunem de-a dreptul nonconformistă, la fel ca autorul investigat. Titlul *Cazul Daniil Harms* nu a fost ales întâmplător, dimpotrivă, substantivul „cazul” poate fi privit ca o referință la un volum al scriitorului în cauză, care, în limba rusă, poartă denumirea *Случаи*, în traducere „întâmplări”, cu sensul secundar „cazuri”. Coperta îl înfățișează pe Daniil Harms în vestimentația specifică, cu costum și cravată, fiind înconjurat de mai multe sfere, un motiv recurent în proza sa. Aspectul general al copertei stârnește indubitabil curiozitatea cititorului.

Cele trei capitole, „Antecedente”, „Cazul Daniil Harms” și „Resuscitarea”, asigură un echilibru perfect între informații. În prima parte, se oferă o perspectivă teoretică asupra avangardei ruse, în mod particular a futurismului. Direcțiile avangardei ruse sunt plasate în contextul social și estetic al vremii: de la începuturile avangardei în Rusia, futurismul, gruparea OBERIU, până la declinul din timpul Marii Terori. Cea de-a doua parte, cea mai interesantă din punctul meu de vedere, se concentrează asupra subiectului principal. Daniil Harms este una dintre cele mai bizare figuri ale literaturii ruse de secol al XX-lea, un autor special prin creațiile și caracterul său. Nu a fost publicat și recunoscut în Rusia decât începând cu anii 80, deoarece

„pentru literatura rusă a fost atât de greu să accepte prezența lui Harms, că a trebuit ca acesta mai întâi să moară”¹. Deși în cea mai mare parte a vieții a publicat literatură pentru copii, abia după moarte creațiile sale „mature” s-au bucurat de un succes răsunător, fiind traduse în numeroase limbi. De aceea, este foarte important să preluăm întrebările-cheie ale cercetătoarei, din prefața monografiei: *cine a fost și cine este Harms?* Răspunsul la aceste întrebări înseamnă înțelegerea raportului dintre identitatea scriitorului avangardist și o societate totalitară în care restricțiile și tirania primau. Pentru a-i oferi cititorului toate coordonatele condamnării și ale destinului lui Harms, Camelia Dinu a tradus și comentat inclusiv părți din interogatoriile instituțiilor statului din timpul anchetării scriitorului, situații care au condus la declinul lui psihic. Intercalarea elementelor biografice în contextul social-politic al vremii oferă o adevărată panoramă a universului creativ harmsian. În ultima parte a monografiei sunt prezentate încercările artiștilor de a „resuscita” avangarda. Acest fapt subliniază încă o dată importanța lui Harms și a grupării OBERIU în apariția și supraviețuirea acestui curent supus opririi.

O atenție considerabilă este acordată analizei textelor lui Harms, care, într-o cheie de lectură aparent facilă, sunt „scurte, amuzante, unele de câteva rânduri și descriu scene citadine cotidiene, făcând concurență genului jurnalistic cabotin” (p. 454). Rezumând concluziile autoarei, proza lui Harms este în genere concisă și stârnește râsul, însă nu orice fel de râs. Scenele domestice banale reflectă realitatea unei societăți și a

¹ M. Frei, „Skotî ne doljnî smeiat’sia”, în *Gazeta. Ru*, 1999, nr. 53, http://www.russofile.ru/articles/article_15.php.

unei lumi „pe dos”. Umorul cu care sunt prezentate aceste situații clovnești este unul crispat, chiar sinistru. Umorul harmsian dă naștere fenomenului de carnavalizare a lumii, ce presupune o viziune distorsionată, tragicomică asupra normalului. Cercetătoarea pune accent pe legătura dintre registrul grotesc și estetica nonsensului, în care prind viață întâmplările, „cazurile” harmsiene, tocmai pentru a sublinia absurdul realității trăite de autor în perioada comunistă.

După lectura acestei monografii putem afirma fără echivoc că opera lui Harms se bazează pe un principiu simplu și arhicunoscut: existența umană în forma sa cea mai naturală este susținută de ciocnirea violentă a atomilor în interiorul celulei, care produc astfel energia necesară materiei. Extinzând observația, se poate transpune această mișcare browniană în universul harmsian și se poate explica mai clar comportamentul violent al personajelor, miza unui astfel de comportament fiind moartea, suprimarea, deconstrucția. Deși viața descrisă de Harms în opera sa pare a fi o caricatură, o expresie a absurdului și a nonsensului, s-ar putea ca de fapt această proiecție a universului să fie cea mai apropiată de realitate.

MODERNISMUL RUS – DESPRE VIZIUNEA, COMPLEXITATEA ȘI CONTRADICȚIILE UNEI EPOCI

Bianca Alexandra COJOCARU

Facultatea de Limbi și Literaturi Străine
Universitatea din București
Masteratul „Limba rusă aplicată.
Tehnici de traducere”

„Cărțile sunt busolele, telescoapele și sextantele pe care le creează alți oameni, pentru a ne permite să navigăm pe mările periculoase ale vieții umane” susținea scriitorul american Jesse Lee Bennett. Monografia *Modernismul rus în Veacul de Argint* reprezintă un astfel de instrument care înlesnește înțelegerea unei epoci, a unor vieți și a unor vremuri, marcate de numeroase evenimente politice. Ele au modelat imaginea unei orientări literare și culturale inovatoare, de la începutul secolului al XX-lea: modernismul. Lucrarea, apărută în 2020 la Editura Ratio et Revelatio, sub coordonarea Cameliei Dinu, cadru didactic la Universitatea din București, este un ansamblu de studii ce reunește opt autori, filologi și profesori: Anton Breiner, Andreea Dunaeva, Marina Ilie, Florentina Marin, Marinela Nistea, Ciprian Nițșor, Gabriel-Andrei Stan.

Caracterul incitant al volumului poate fi sesizat încă din cuprins. Titlurile capitolelor sunt deosebit de

expresive, desprinse, parcă, din creațiile scriitorilor ruși analizați. De exemplu, trăsăturile literaturii ruse decadente capătă nuanțe de „senzualitate perversă”, Anna Ahmatova „feminizează” poezia modernistă rusă, punând-o „în dialog cu universul”, iar „Spre modernism, spre modernism!” amintește de una dintre replicile obsedante ale personajelor cehoviene din *Trei surori*. Titlurile sunt poarta către universul artistic clădit de cei opt autori în jurul operelor și scriitorilor ruși de la cumpăna secolelor XIX-XX. Volumul se angajează într-o radiografiere a atmosferei literare și culturale din Rusia și în analiza sensurilor poetice din creațiile perioadei respective.

Prin paginile capitolelor defilează o galerie de poeți și prozatori care au impus un nou program estetic, al Veacul de Argint, apărut ca o continuare a Veacului de Aur al literaturii clasice din secolul al XIX-lea. „Poezia va fi cea care va reacționa cel mai puternic, se va schimba substanțial, iar valoarea ei va fi la înălțimea contextului poetic european. Începe astfel Veacul de Argint al poeziei ruse” (p. 161), constată Andreea Dunaeva, în deschiderea capitolului său, „Simbolismul rus de la cosmopolitism la misticism”. Poezia devine preambulul acestui „nou edificiu ideologic și estetic” (p. 162). O analiză inedită a încadrării noii manifestări în context european este întreprinsă de Gabriel-Andrei Stan, care vede în decadentism temelia pe care s-a construit simbolismul rus. Ciprian Nițșor constată că poezia modernistă rusă este un ecou al manifestărilor literare din Franța secolului al XIX-lea și explică predilecția scriitorilor ruși pentru mistică, magie și ocultism. Tabloul critic este întregit de observațiile celorlalți autori, observații ce vizează trăsăturile specifice ale acestei

direcții în literatura rusă: viziunea religioasă „militând pentru tradiționalism, autoritarism, antiraționalism, antiindividualism social, naționalism și moralism religios (p. 77), limbajul poetic presărat cu arhaisme, cum se arată în analiza literară alocată lui Valeri Briusov (p. 180) sau lui Viaceslav Ivanov (p. 186), patriotismul care transpare în poezia lui Aleksandr Blok, pentru care Rusia devine o femeie misterioasă și ideală (p. 195). Toate poemele din volum sunt analizate în context socio-istoric, îmbrăcând adesea haina evenimentelor care au influențat traiectoria orientării literare de care aparțin.

Originalitatea volumului constă în diversitatea analizei care dovedește că la baza modernismului rus se află un mecanism complex, pus în mișcare de evenimentele epocii, de curentele de gândire, de elementele preluate din literaturile occidentale, care, toate acestea, se împletesc cu toposuri din cultura rusă. Volumul face un excurs atât în creațiile analizate, cât și în contextul social și istoric și oferă o delimitare clară, pe capitole și subcapitole, între peisajul filosofic și cel politic al vremii, analizând felul în care acestea se răsfrâng în domeniul literar. În acest sens, repere istorice deosebit de importante sunt reprezentate de romanul *Petersburg* al lui Andrei Belîi, inspirat din evenimentele tragice ale anului 1905 (p. 186), care au dus la decăderea treptată a simbolismului în Rusia sau de poeziile lui Nikolai Gumiliov, care poartă „cicatricile” experienței sale din război (p. 302).

Autorii decodifică înțelesurile a numeroase texte lirice și prozastice prin prisma evenimentelor care au marcat cursul istoriei și implicit pe cel al artelor. Ideile complexe sunt exprimate printr-un limbaj accesibil care

facilitează accesul la informații chiar și unui public neinițiat în filologie. Discursul este fluent, analizele poemelor sunt însoțite de versuri în original și de traduceri ale acestora. Studiile efectuate asupra conținutului poetic poartă amprente personale afective, autorii „empatizând” cu poezia și surprinzând, prin fereastra istoriei, profunzimea conștiinței ruse, ferecate în lirica modernistă.

Volumul nu este doar o investigație asupra literaturii și culturii ruse, ci și asupra „sufletului rus”, cu toate dorurile și aspirațiile sale. Publicul este provocat la noi abordări, viziuni și interpretări. *Modernismul rus în Veacul de Argint* reflectă, așa cum arată coordonatoarea volumului, răsăritul și apusul unei „epoci grandioase și tragice” (p. 7), și oferă instrumentele necesare navigării pe oceanul literaturii ruse de la începutul secolului al XX-lea.

SIMBOLISMUL ÎN LITERATURILE SLAVE ȘI EXPANSIUNEA SA LA NIVEL EUROPEAN

Roxana-Alexandra ALIONTE

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

Lucrarea asupra căreia ne îndreptăm atenția se intitulează *Simbolismul în literaturile slave* (Pro Universitaria, 2020, 264 p.), un volum colectiv, apărut sub coordonarea Camelinei Dinu, conferențiar doctor în cadrul Departamentului de Filologie Rusă și Slavă de la Facultatea de Limbi și Literaturi Străine, Universitatea din București. Coautorii volumului sunt, de asemenea, cadre didactice la același departament, autori a numeroase volume și studii în aria lor de cercetare: lector doctor Anca-Maria Berbaru (limba sârbă), profesor doctor Constantin Geambașu (limba polonă), conferențiar doctor Cristina Godun (limba polonă), profesor doctor Anca-Irina Ionescu (limba cehă), lector doctor Maria Hoșciuc (limba ucraineană), lector doctor Maria Lațchici (limba croată), conferențiar doctor Cătălina Puiu (limba bulgară).

Volumul se remarcă prin faptul că abordează începuturile, ascensiunea și declinul simbolismului în literaturile slave, subiect despre care s-a scris puțin în

România, în general în reviste academice, dar niciodată nu s-a publicat o monografie de acest tip, într-o ediție originală și deschizătoare de drumuri.

Lucrarea reușește să prezinte cu succes fațetele complexe ale simbolismului slav. Mulți ar afirma că gloria simbolismului se rezumă la lirica poezilor francezi Charles Baudelaire, Paul Verlaine, Arthur Rimbaud sau Stéphane Mallarmé. Cei preocupați de subiect ar putea numi câțiva reprezentanți ai simbolismului belgian, german, austriac sau norvegian, însă acest volum arată care este rolul simbolismului slav în cadrul modernismului european. Fiecare capitol evidențiază ideea că simbolismul slav este inedit, provocator, în manifestările sale estetice.

Volumul ne introduce în atmosfera a șapte zone geografico-estetice, simbolismul fiind abordat din perspectiva contextului istoric și socio-cultural în care s-a manifestat. Titlurile capitolelor sunt sugestive pentru ceea ce urmează a fi dezbătut: „Simbolismul bulgar: revoltă, visare și solitudine”, „Simbolismul ceh: subtilitate, durere și libertate”, „Simbolismul croat: reverie, mitologie și accente naționale”, „Simbolismul polonez: „suflet nud”, neomesianism și mister”, „Simbolismul rus: decadentă, misticism și revoluție”, „Simbolismul sârb: sublim, sensibilitate și subconștient”, „Simbolismul ucrainean: melancolie, cultul frumuseții”. Aceste cuvinte-cheie îl ajută pe cititor să-și formeze o idee generală asupra evoluției simbolismului în țările slave menționate și, totodată, să construiască o imagine specifică fiecărei fațete. Capitolele urmează o structură fixă: debutează cu descrierea contextului istoric (o piatră de temelie pentru a putea răspunde la două întrebări: cum a pătruns și a câștigat teren acest curent și ce rol a jucat în societate, chiar și pe scena politică?),

apoi sunt introduse informații cu privire la grupările care activau în jurul curentului. Fiecare cerc literar care coordona și diferite reviste își trasaseră propriile țeluri, pe care spera să le materializeze în contextul afirmării simbolismului. După trecerea în revistă a acestor repere cu caracter general, urmează identificarea trăsăturilor simbolismului, prin intermediul analizei pe text. Autorii fiecărui capitol explică viziunea artistică a celor mai reprezentativi și influenți poeți ai perioadei despre care discutăm. Autorii nu își concentrează atenția asupra detaliilor biografice, ci realizează analiza volumelor de poezii cu tematică simbolistă. Acest subpunct al analizei este deosebit de important, deoarece, pentru fiecare poet în parte, au fost alese texte reprezentative, unele dintre ele celebre, pe baza cărora se pot extrage concluzii cu privire la caracteristicile simbolismului. Concomitent, se pot observa elemente care fac diferența dintre simbolismul ceh și cel rus, dintre simbolismul sârb și cel ucrainean, de exemplu.

Este de apreciat și faptul că unele versuri inaccesibile în limba română până la publicarea volumului au fost traduse de autori.

Această lucrare colectivă este un bun instrument de lucru pentru specialiștii și studenții filologi, interesați de fenomenul modernismului european, în cadrul căruia simbolismul slav ocupă un loc însemnat.

În viitor, sperăm să existe și alte inițiative editoriale de acest tip, care să facă referire la diferite curente literare din spațiul slav, precum romantismul, realismul sau postmodernismul.

Reproducerea integrală sau parțială, multiplicarea prin orice mijloace și sub orice formă, cum ar fi xeroxarea, scanarea, transpunerea în format electronic sau audio, punerea la dispoziția publică, inclusiv prin internet sau prin rețele de calculatoare, stocarea permanentă sau temporară pe dispozitive sau sisteme cu posibilitatea recuperării informațiilor, cu scop comercial sau gratuit, precum și alte fapte similare săvârșite fără permisiunea scrisă a deținătorului copyright-ului reprezintă o încălcare a legislației cu privire la protecția proprietății intelectuale și se pedepsesc penal și/sau civil în conformitate cu legile în vigoare.

© EUB-BUP pentru prezenta versiune

<https://editura-unibuc.ro/>

B-dul Mihail Kogălniceanu 36-46, Cămin A (curtea Facultății de Drept),
Corp A, Intrarea A, etaj 2, Sector 5, București, România; tel.: + (4) 0726 390 815
e-mail: editura.unibuc@gmail.com
Librărie online: <https://editura-unibuc.ro/magazin/>
Centru de vânzare: Bd. Regina Elisabeta, nr. 4-12, București, tel. + (4) 021 305 37 03