

ASOCIAȚIA SLAVIȘTILOR DIN ROMÂNIA

**R**OMANOSLAVIC **J**  
Serie nouă, vol. LIII nr. 2

  
editura universității din bucurești\*

# **ROMANOSLAVICA**

**Vol. LIII nr.2**

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 copyrightului reprezintă o încălcare a legislației cu privire la protecția proprietății intelectuale și se pedepsesc penal și/sau civil în conformitate cu legile în vigoare.

UNIVERSITATEA DIN BUCUREȘTI  
FACULTATEA DE LIMBI ȘI LITERATURI STRĂINE  
ASOCIAȚIA SLAVIȘTILOR DIN ROMÂNIA

Departamentul de filologie rusă și slavă

# ROMANOSLAVICA

Vol. LIII nr.2



*editura universității din bucurești*®

2018

Articolele au fost recenzate în sistem peer-review.

**COLEGIUL DE REDACȚIE:**

Prof.dr. Constantin Geambașu, prof.dr. Octavia Nedelcu, lect.dr. Dușița Ristin  
Prof.dr. Antoaneta Olteanu (redactor responsabil)  
Drd. Gabriel Stan – secretar de redacție

**COMITETUL DE REDACȚIE:**

Conf.dr. Dagmar Anoca (Universitatea din București), conf.dr. Silvia Marin-Barutcieff (Universitatea din București), dr. Aleksander Bjelčević (Universitatea din Ljubljana), conf.dr. Cristina Bogdan (Universitatea din București), cercet.șt. Iustina Burci (Institutul de cercetări socio-umane „G. Nicolăescu-Ploșor), prof.dr. Mariana Dan (Universitatea din Belgrad), prof.dr. Zuzana Kováčová (Universitatea din Nitra), lect.dr. Maria Lațchici (Universitatea din București), prof.dr. Avsenik Nabregoj (Universitatea din Ljubljana), dr. Anna Oczko (Universitatea Jagiellonă din Cracovia), conf.dr. Virginia Popović (Universitatea din Novi Sad), c.s.I Elena Siupiur (Institutul de Studii Sud-Est Europene), conf.dr. Laura Spăriosu (Universitatea din Novi Sad), conf.dr. Diana Tetean (Universitatea „Babeș-Bolyai” din Cluj), conf.dr. Marina Vraciu (Universitatea „Al.I. Cuza” din Iași), conf.dr. hab. Andrzej Zawadzki (Universitatea Jagiellonă din Polonia).

Tehnoredactare: prof.dr. Antoaneta Olteanu

© Asociația Slaviștilor din România (Romanian Association of Slavic Studies)  
stangabrielandrei@yahoo.com

**IMPORTANT:**

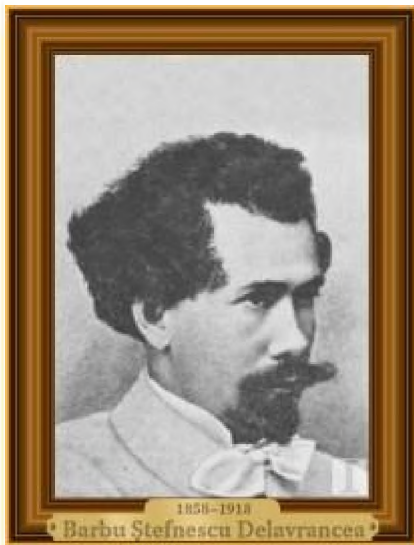
Materialele nepublicate nu se înapoiază.

**ISSN 2537 - 4214**  
**ISSN-L 0557 - 272X**

# **ARTICOLE ȘI STUDII**



## BARBU DELAVRANCEA I IVO ANDRIĆ – KNJIŽEVNI KONTAKTI



In the realist structure of the short story *Hagi Tudose* (1903), written by the Romanian author Barbu Ștefănescu Delavrancea (1858-1918), there are incorporated motifs like stinginess, social alienation and the accumulation of capital, and forty years later, through the character of Rajka Radaković from the novel *The Miss* (1945), writer Ivo Andrić (1892-1975) did the same thing. Such characters embodying the stinginess, like Hagi Tudose and Rajka Radaković, have a similar psychological profile and also similarities in their replicas, having the same ideas, and thus are created conditions for a comparative reading of the mentioned works, just serving for a further dialogue and contact between these two different cultures.

**Keywords:** motif of stinginess, intertextuality, comparative reading, dialogue of cultures

Neprestano „preobražavanje” pročitanoj sadržaja koje aktivira „komunikaciju među piscima s one strane vremenskih granica”, odnosno neizbežna „pokretljivost književnih tekstova”<sup>1</sup>, rukovodili su nas u ideji da je moguć književni dijalog između dvojice pripadnika realizma 20-og stoleća, Barbu Ștefănescu Delavrancea (1858-1918) i Ive Andrića (1892-1975). Analiziranje pozicije novele *Hagi Tudose* (1903) Barbu Delavrancea i Andrićevog romana *Gospođica* (1945) u

<sup>1</sup> Pierre Bayard, *Anticipirani plagijat*, prevela Mira Popović, Beograd, Ed. Službeni glasnik, 2010, str. 53-60.



kontekstu ne samo partikularnih, nacionalnih literarnih tradicija, već i u širem kontekstu dvadesetovekovne književnosti, značilo bi otvaranje prostora za preispitivanje književnih motiva tvrdičluka, neljudske pohlepe, nagona za sticanjem, opsjednutosti uštedom, akumulacije kapitala i socijalnog otuđenja. Koliko nam je poznato književna istorija, teorija i kritika nisu do sada u pomenutim delima detektovale dodirne tačke. Sa pozicije obrade teme tvrdičluka, u radu polazimo od ideje da oba autora crpe, transformišu i asimiluju motiv iz baštine evropske i svetske književnosti (Plaut, Shakespeare, Honoré de Balzac, Molière, Charles Dickens...)¹. Pozivajući se na istaknutog francuskog komparatistu Ives Chevrel, Gvozden Eror podvlači da praksa intertekstualnosti nesumnjivo ne može da bude prepuštena arbitrarnosti, te da je „intertekst izgrađen putem elemenata bazičnog *corpusa*, i treba pokazati da su ovi elementi u određenim odnosima, odnosima sličnosti, analogije, ali i suprotstavljanja što bi omogućilo da se pojedino delo protumači barem delimično“². Na istom tragu je ideja da se „umetnički lik ne izgrađuje samo kao realizacija određene kulturne sheme, nego i kao sistem značajnih odstupanja od nje, koja nastaju pomoću posebnih uređenja“³. U tom smislu, lik Rajke Radaković – žene tvrdice – u simboličkom poretku balkanske zajednice biva krajnje neuobičajen i netipičan. Usmereni na kompleksnu prirodu prožimanja stvaralačke ličnosti pisca i njegove biografije, tragajući za duhovnim entitetom autora, najpre otkrivamo biografske podudarnosti Andrića i Delavrancea koje se odnose prvenstveno na njihovu društvenu angažovanost. Barbu Delavrancea je bio profesor, advokat⁴, urednik časopisa „Slobodna Rumunija“, poslanik u skupštini, predsednik opštine Bukurešt (1899), ministar javnih poslova (1910-1912), od 1912. član Rumunske akademije nauka, ministar industrije (1917), vrstan pesnik i pisac, orator i političar. Dvadesetogodišnja diplomatska aktivnost (od 1920. do 1941. godine) Ive Andrića svakako opravdava društvenu kritiku koja je diskretno protkana kroz Andrićevo delo što ujedno doprinosi univerzalnoj dimenziji njegove proze.

Likovi tvrdica, Tudose i Rajka, imaju sličan psihološki profil i podudaraju se u replikama varirajući iste ideje, te se na taj način stvaraju uslovi za uporedno naratološko čitanje pomenutih dela:

---

¹ Literarna dela sa temom tvrdičluka uzimamo kao opšte i zajedničko dobro i navešćemo neka od njih: Titus Maccius Plautus (između 254. i 251. godine pre n.e - 184. godine pre n.e.) napisao je komediju *Ćup (Aulularia)*; hrvatski autor Marin Držić (1508-1567), napisao je komediju *Skup* (1554); iz engleske literature izdvajamo delo *Mletački trgovac* (1595), čiji je autor William Shakespeare (1564-1616); Jean-Baptiste Poquelin Molière (1622-1673) autor je *Tvrdice* (1668); Honoré de Balzac (1799-1850) napisao je *Eugénie Grandet* (1833); Iz srpske literature izdvajamo Jovana Steriju Popovića (1806-1856) i njegovo delo *Tvrdica (Kir Jarja)* (1837). Dužni smo navesti još tri značajna dela sa temom tvrdičluka iz rumunske književnosti: roman *Moara cu noroc/ Mlin kcji donosi sreću* (1881) i roman *Mara* (1894) autora Ioan Slavici (1848-1925), a zatim *Otiljina Enigma/ Enigma Otiliei* (1938), čiji je autor George Călinescu (1899-1965);

² Gvozden Eror, „Komparatistička terminologija. Novije akvizicije“, u *Filološki pregled*, XXXIV, knj. 2, Beograd, Ed. Filološki fakultet, 2007, str. 27.

³ Jurij Lotman, *Struktura umetničkog teksta*, Beograd, Ed. Nolit, 1979, str. 326.

⁴ U ulozi advokata najpoznatije suđenje u karijeri Barbu Delavrancea odnosilo se na ono u kojem je pokazao oratorske sposobnosti braneći svog kolegu književnika Ion Luca Caragiale (Jon Luka Karadale) koji je bio optužen za plagijat (1902. godine).

**1. Antiheroji u literaturi;** Mesto i vreme radnje novele *Hagi Tudose* je Rumunija s kraja 19-og veka. Tema novele je socijalni život Rumunije i prodor kapitalističkog sistema u život rumunskih sela i gradova. Pripovedač prati razvoj glavnog lika, Tudosea od detinjstva do starosti. Od običnog šegrta on postaje zelenaš i gazda koji ne skriva roditeljsku ljubav prema trgovini. Tumačenju ovog lika približavamo se kad ga smestimo u duhovni kontekst kolektivnih tvorevina rumunske kulture jer kada govorimo o motivu tvrđice u rumunskoj literaturi teško ga je izbrisati iz kolektivne memorije. Mesto i vreme radnje romana *Gospođica* je Sarajevo pre (oko 1906.) i za vreme Prvog svetskog rata, a zatim Beograd, glavni grad novostvorene Kraljevine Srba, Hrvata i Slovenaca u prvim haotičnim godinama posle rata. Lik Rajke Radaković nije blizak modelu kolektivne identifikacije. Svojsvo tvrdičluka, opsednutost novcem, zelenašenje, a zatim i tragičan kraj, kreira model zajedničke identifikacije pomenutih likova – tip palog čoveka, odnosno antiheroja u literaturi.

**2. Tvrđičluk kao stereotip/kao urođena i stečena crta karaktera;** Tvrđičluk je kao defekt karaktera star koliko i čovečanstvo, a manifestuje se vrlo često i danas. Nije reč o „slabosti koju nosi starost“, kako je tvrdio Aristotel u svom delu *Nikomahova etika*. Tvrđičluk je kod Tudosea imanentna karakterni osobina i u dobrom delu stereotip. Da li se to može kazati za Rajku Radaković? U njenom slučaju validna su dva tumačenja: Prvo je da je tvrđičluk kod nje jedan od predaka genetskih defekata jer je njen pokojni pradedo po majci, gazda Ristan, o kojem saznajemo od drugih, bio tvrđica, te da se Rajka po tvrđičluku metnula na njega. Drugo tumačenje je da je kod Rajke tvrđičluk stečena crta, nametnuta sa strane, izazvana očevom smrću, traumom koju doživljava u petnaestoj godini. Prelomno u Rajkinoj sudbini je očevo „testament“, čin primopredaje, opasan amanet i neizreciva osveta: „...sva ustreptala, ona mu se zakle da će štedeti tvrdo i nemilosrdno, dok je s majkom, kad se uda ili ostane sama, bez obzira na to kakav će pravac njena sudbina uzeti, da neće pustiti svoj život iz svojih ruku ni dozvoliti da bude žrtva svojih slabosti ni ljudske pohlepe“. Dobre očeve namere, međutim, stvorile su loše posledice. Obećanje koje je dala na očevoj smrti izvor je Rajkine frustracije, depresije, mizantropije i otuđenja i ostaviće trajne posledice na njeno ponašanje i život. Kad već nije mogla da ga spase, njen san postaje da „osveti i pokaje oca“. Taj njen san biva i imenovan – „steći prvi milion“. Ako uzmemo u obzir petnaestogodišnjakinju koja stoji pred tako odgovornim zavetom sticanja i štednje, ne možemo da ne osetimo empatiju prema njoj. Kada je u pitanju lik Tudosea, međutim, empatija izostaje.

**3. „Krpež i trpež kuću drže“;** Staru narodnu poslovicu „Krpež i trpež kuću drže“ najbolje pojašnjava sledeći odlomak iz romana *Gospođica*: „Krpež!“ To je slast. To je, istina, večita borba i zamorno nadmudrivanje sa moćnim, nevidljivim neprijateljem. (...) Istanji se i pocepa jedno mesto na nekim papučama ili nekom komadu rublja, (...) tu za Gospođicu tek počinje prava borba i tek se otvaraju mučni i daleki, ali sjajni izgledi velikih pobeda<sup>1</sup>. (...) „Ponovo počinje da krpi. Vatra u peći se gasi. Tama osvaja sobu. Gospođica se sve više primiće prozoru a od toga joj biva sve hladnije. Pomisli da zapali svetlost, pa se odmah predomisli, savlada, i produži da

<sup>1</sup> Ivo Andrić, *Gospođica*, Beograd, Ed. Prosveta, 1996, str. 13.

radi i napreže oči u borbi sa mrakom. Tako prolazi pet minuta. Sat glasno kuca uštedene sekunde. Sa zadovoljstvom pomišlja: eto, da sam maločas popustila prvoj želji i zapalila svetlost, dosada bi već pet minuta nepotrebno gorela; a evo, sa malo napora još se i sada vidi i razlikuje svaka žica<sup>1</sup>. Gotovo identičan tok misli nalazimo kod Tudosea kome poput Rajke krpjenje predstavlja „prijatan i koristan posao“, a pravo zadovoljstvo mu je da sam popravlja čizme i krpi svoju odeću.

**4. Odmetanje od Boga;** U oba dela upečatljiva je slika mračne sobe u kojoj borave naši protagonisti: sami, sumorni i pomračenog izgleda. Kuća Hadži Tudosea je skromna i pusta. Dane provodi u mračnoj sobi (da ne bi trošio sveće) sa malim prozorčićem, koja pre podseća na mrtvačku grobnicu<sup>2</sup>. Ovoj kategoriji pridružuje se i Rajkin dom na čijim prozorima „padaju u oči i jake gvozdene prečage koje celoj kući daju mračan i tamnički izgled“<sup>3</sup>. Njena kuća u Sarajevu „liči na grobnicu“, dok je kuća u Stiškoj ulici, u Beogradu bila udaljena od grada, prilično zapuštena i pomalo vlažna“. U kući se kuvalo samo jedanput za ceo dan, ložila se samo jedna soba, i to umereno. Pomrčina, kao odsutnost svetlog božanskog u čoveku determiniše oba lika. Tudose i Rajka žive u užasu nemilosrdnog bogaćenja i istinski ne mare za Boga, ne daju priloga za crkvu, a posebno ne mare za prosjake koji su u shvatanju obe kulture „božanski ljudi“. Odmetanje od običaja da se pomognu siromašni i ugroženi, ujedno je odmetanje od kulture, tradicije i vere kojoj pripadaju po poreklu. Prisećanje na Boga koji je prurušen u prosjaka krenuo svetom da kuša ljudska srca, pomaže nam da u ovim detaljima iz oba teksta prepoznamo i druge vidove interkulturalnosti. Za njih, bezbožnike, bez korena, novac je iskrena, bezuslovna i potpuna ljubav, jedina religija koju priznaju i to produbljuje jaz između njih i zajednice koja ih izopštava. Jedna od sličnosti koja povezuje naša dva teksta je i formiranje likova iz perspektive drugih. Tako Rajku njeni sugrađani karakterišu na sledeći način: „Za krst ni za dušu ne zna. Samo slaže paru na paru, a niko nikad nije ni ovoliko hasne od nje vidio. Ni bogu tamjana ta ne da!“. Nije mnogo drugačije, ni kada bliski rođaci (Rajkina tetka ili Tudoseova nećaka Leana) pričaju o škrostiti Rajkinoj ili Tudoseovoj. Tudose jede i pije na račun trgovaca. Za Božić ili za Uskrs ne kupuje ništa od tradicionalnih proizvoda kao ostali Hrišćani, što je još jedna potvrda odmetanja od tradicije kojoj pripada. Da ne bi platio hranu pribegava raznim lukavstvima: ulazi u prodavnice, proba nešto od proizvoda, a zatim odlazi rekavši da su preskupi. Načinom na koji se ograničava od sopstvene potrošnje, životari od onoga što okusi u prolazu Tudose u izvesnom smislu prevazilazi asketu Rajku Radaković kod koje prepoznajemo dozu tihog dostojanstva. Još jedna epizoda govori u prilog nepobožnosti Tudoseove i njegovog odmetanja od vere. Ne bi li se približio Bogu Tudose odlazi da poseti sveta mesta u Palestini. Cilj je pre svega postići titulu sveti/hadži, a potom usput i zaraditi novac prevarom lakovernih ljudi. Njegov put se transformiše u sredstvo zarade, budući da se dosetio da prodaje drvo za koje laže

<sup>1</sup> *Ibidem*, str. 26.

<sup>2</sup> „Odaie tristă, întunecoasă, un mormânt pe ai căruoi ochi de geam, ca un sfert de hârtie, ț-ar fi frică să privești, de frică să nu vezi morții odihnindu-se cu fețele în sus ... Hagiul rămase singur. Trist, întuneric și frig“. Hagi Tudose, <http://biblior.net/hagi-tudose/hagi-tudose.html?page=6>, consultat la 13.12.2016

<sup>3</sup> Ivo Andrić, *Gospodica*, str. 10.

ljudima da je sveto. Pre njegovog odlaska na taj put, popovi tendenciozno govore o paklu gde idu tvrđice, jasno stavljajući do znanja Tudoseu da su prozreli njegov interes.

**5. Bića narušenog razuma;** I Rajka i Tudose su izgubljena bića narušenog razuma. U svom tvrdičluku ne štede ni sebe ni druge. Škrtost Rajki i Tudoseu daje čudnu logiku. Njihov devijantan način razmišljanja u svakodnevnoj borbi kako da sačuvaju novac ide do krajnosti. Tudose želi da smanji rep mačku da mu se ne bi hladila kuća kad mačak ulazi na vrata. I Gospođica je nakon majkine smrti odmah uklonila velikog mačka Gagana, „tešku izelicu i dangubu”, zbog koga je imala sa majkom toliko sukoba, do poslednjeg dana. Novac za Tudosea predstavlja porodicu, novac su deca. Neće se oženiti jer održavanje porodice znači trošak. „Da smrt ima zlatnu kosu ja bih obe ruke uronio u nju”<sup>1</sup>, priznaje Tudose u svom ludilu. Na svom životnom putu Rajka i Tudose uče da se suzdrže od trošenja novca, a pripovedači prate liniju gde se zadovoljstvo za uštedom novca pretvara u specifičnu vrstu ljudske pohlepe, potom u morbidnu škrtost, razarajuću silu, da bi zatim pohlepa za novcem dostigla monstruoze razmere i na kraju se preobrazila u halucinirajući tvrdičluk koji je ugrađen u temelj svih njihovih postupaka i koji će ih odvesti u bolest i ludilo.

**6. Fokusiranje na telo, čula i instinkte kao jedinice prenošenja poruke;** Po svetom Jovanu Zlatoustom, duša čovekova je „grad” u koji „građani”, tj. različita značenja, ulaze kroz četiri „kapije”, čula: vida, sluha, ukusa i mirisa. Naracija u oba teksta vrti se oko tela i iskustava koja pobuđuju sva čula i instinkte (vid, sluh, miris, ukus, senzacije, refleksi, instinkti izraženi kroz glad, žeđ, hladnoću, toplinu, san, a potom instinkti za očuvanjem, reprodukcijom i pohlepom). Odsutnost osećanja, nagon za sticanjem, osećaj gramzivosti, opsednutost uštedom i fetišizam proširuje se i na telo naših protagonista, otvarajući analizu teksta iz aspekta biološkog nivoa. Njihovi čulni prohtevi su ograničeni. Osujećenost ljubavnih osećanja, potiskivanje, uspavane želje asketa i na kraju gubitak samog sebe značajni su za njihovo razumevanje. Svevremene osobine tvrđica kroz ljubav prema zlatu koje je tu da ih dodirne, miluje, zagreje, uteši, podari potomstvo i ispuni prazninu, sprovedene su kod oba lika. Telo Hadži Tudose od hladnoće zimi podrhtava, a leti se topi od vrućine. Uz korišćenje već istrošenog sredstva, monologa izrečenog naglas, doznajemo o liku čiji se tvrdičluk pretvara u fetišizam: „Šta može biti svetlije od novčanica u rukama”; „Dovoljno je samo da pomislite šta možete učiniti s novcem, pa da osetite radost stvari koje niste kupili”; „Da, dovoljno je da uzmete novac u ruke i da se rashladite, ako vam je toplo, ili da se ugrejete kad vam je hladno”. Kao fetišista koji se odnosi prema objektu svog obožavanja, tako i Tudoseu „zasijaju oči od radosti” svakoga dana kad izvadi svoje blago i posveti se brojanju. Oseća se krivim, kao ubica, kao otac koji je ubio svoju decu jer je dao novac svojoj rođaci Leani da mu napravi čorbu. Toliko je opijen zlatom, da se iz jednog njegovog monologa može izdvojiti oda zlatu: „Čorba ima zlatan ukus. Čorba miriše na zlato”, uzdiše Tudose. U halucinirajućem stanju naziva sebe „ludakom”, „zloćom” i „ubicom” jer je pokušao da ubije „svoju decu” – zlato koje je prepoznao u mehurićima masnoće u čorbi. Bez drva

<sup>1</sup> „Moartea să aibă coasă de aur, el și-ar înfige amândouă mâinile în tășul ei” Hagi Tudose, <http://biblior.net/hagi-tudose/hagi-tudose.html?page=6>, consultat la 13.12.2016

za ogrev i bez supe koja bi oporavila njegova čula, Tudoseovo telo slabi i dovodi ga do tragičnog kraja. Hagi Tudose umire u gomili novca pogođen užasom da će ga izgubiti. U toku pogrebne ceremonije, nećaka Leana je potrošila hrpu novca. Svi su govorili da može kojim slučajem da vidi koliko je njegova nećaka utrošila novca na njegovu sahranu, ponovo bi umro. I Rajka poseduje izokrenuta fetišistička svojstva prema novcu. Ona svakodnevno žudi da oseti konkretno prisustvo interkulturalnih novčanica koje ima u posedu. Uživu u tome da u razna doba dana i noći vadi iz svog skrovišta i razgleda zlato, „turske dukate“, „krupne Amerikance“ i „švajcarske franke“: „Kraj i bokove i jedne i druge povorke zlatnika prati stotinak napoleona, sitnih, žustrih, francuskih petlića svetlog i jasno određenog lika. Oni su kao neka konjica čarkaških odreda i zaštitnica. Oni imaju lepo ime i dobar zvuk kojeg uho ne može sito da se nasluša jer oni su sada postali „njeno društvo i lektira, njena vera i porodica, njena hrana i rasonoda“. Rajka Radaković „vremenom postaje slepa za spoljašnji izgled ljudi“. Hladna, nemirna jeza obuzima Rajku i prodire sve dublje u njeno telo kad otkrije Ratkovu izdaju, prevaru čoveka kome je posudila novac i kome je na trenutak, zaneta njegovom pojavom, poverovala. Svoje neobjašnjivo slepilo Rajka pravda sledećim dijalogom sa mrtvim grobom: „I kako da se čovek tu razazna i odbrani od svega što mu prilazi maskirano i lažljivo, od gladnih, opasnih i nedokučljivih nagona koji žive u ljudima i nad kojima nemate nikakve vlasti, jer ih ni oni sami i ne poznaju dobro a kamoli da vladaju njima“? Strah kao najveći pokretač i neprijatelj čoveka obuzima Rajku u poslednjim sekundama njenog života kada njeno „telo se opusti i smiri i ostade ispruženo u mraku i tišini“. Umire od srčane kapi kao posledica straha da je dugo očekivani razbojnik konačno upao u njenu kuću i obelodanio njen predmet obožavanja. Reč je, kao i u slučaju Tudosea, o halucinaciji. Rajka umesto kaputa vidi lopova koji je došao da joj otme ono zbog čega je živela.

**7. Dehumanizovanje novcem i društveno otuđenje;** Novac je likove poput Tudosea i Rajke dehumanizovao i odredio njihovu sudbinu. Oba lika, kao što smo videli, karakteriše život uzdržavanja od trošenja, postojanje lišeno minimalne udobnosti, topline, ljubavi i tragičan kraj. Društveno otuđenje determinisano je novcem, ali je i čovek opredmećen novcem. Generalno je lik tvrđice-zelenaša vezan za mušku liniju. Individualnost i nadmetanje kao tipično muške osobine, te takvo Rajkino osmišljavanje sopstvenog života, na intenzivniji način, nego u slučaju Tudosea, produbljuje jaz između nje i zajednice.

**8. Monetarna terminologija;** Kroz društveno konkretizovan porok sticanja kapitala, evidentna je trgovačka i monetarna terminologija kojoj pribegavaju i Barbu Delavrancea i Ivo Andrić u isticanju negativnih nagona i strasti: „zelenašenje, tezoro, dužnik, kamata, zalog, zlato, kupovina dukata, kasa, pozajmica, prihod, rashod, hartije od vrednosti, crna berza“ i sl.

## Zaključak

Ko se jednom susreo sa Euklionom ili Harpaganom, ne može ih nikad zaboraviti jer svako vreme i svaka epoha ima svoje tvrđice koji, kako god bili tumačeni, uvek se nanovo rađaju i žive svoj besmrtni vek. Sa pozicije obrade teme tvrđičluka, koja, kako smo uvideli menja oblik, sasvim prirodnim se čini jedan mogući dijalog Andrića i Delavrancea. U našoj analizi počeli smo od uporednog naratološkog čitanja oba teksta koje prati psihološko produbljivanje ličnosti tvrđica Rajke Radaković i Hagi Tudosea. Nijedan od analiziranih likova nipošto nema komediografsku notu. Ne smemo smetnuti s uma da oba analizirana lika hodaju stazom modernog profita na ivici zakona. Barbu Delavrancea je u realističku strukturu novele inkorporirao klasicističke i romantične elemente, te je novela pisana sa moralističkom poukom na kraju u duhu klasicizma, upućujući čitaoca da se zamisli pred temom *fortuna labilis*. I pored sadržajnih sličnosti može se zaključiti da je delo Barbu Delavrancea „slabije” od Andrićevog, upravo zbog usredsređenosti na patološki slučaj glavne ličnosti koja nije daleko od onoga što su pre njega izložili Plaut, Šekspir, Honoré de Balzac, Moliere ili Charles Dickens. Andrić je otišao od pomenutih autora dalje jer se fokusirao na netipičnu pojavu ženskog tvrđice u književnosti ne samo srpske, odnosno rumunske, već i evropske i svetske literature. Ovu interesantnu i po mnogo čemu indikativnu pojavu, žene-tvrđice (ne muškarca-tvrđice), nalazimo u rumunskoj književnosti u liku Mare iz istoimenog romana koji je objavljen 1894. godine, autora Ion Slavici, ali i mnogo ranije u nemačkoj književnosti u pripovesti Theodor Storma gde je glavna junakinja, Frau Jansen, takođe žena-tvrđica, a njena priča ima neverovatne sličnosti i paralele sa junakinjom Ive Andrića.

Rajka i Hagi Tudose predstavljaju kulturološko ogledalo i prozor društvenih stavova u specifičnim nacionalnim kontekstima. Kroz tok karakterističnih prizora potvrdio se dijalog i dodir između kultura, uz zadržavanje različitosti, a potom smo došli na ono univerzalno, primenljivo i prepoznatljivo i u našem vremenu. Oba teksta obeležena su potragom za oblikom koji bi najbolje predstavio ono što je epohalno. Danas je teror novca i motiv sticanja aktuelniji nego ikada te su u tom smislu oba dela gotovo stvorena za tranziciona vremena i gotovo proročka, pružajući pouku da razmislimo i malo „zakočimo”. Nemilosrdna trka za bogatstvom bez plemenitog i velikodušnosti nije samo dehumanizovanje, već i odlazak u krajnost, izlazak iz realnosti, odmetanje od čoveka i čovečanstva. Uprkos silovitom prodoru kapitalističkog merkantilnog društva koje promovise rumunsku izreku *Banul este cheia cu care se deschide orice ușa* (u prevodu na srpski jezik *Para vrți gde burgija neće*), kulturni model koji još uvek opstaje u pomenutim kulturama, vidljiv je i kroz sledeće srpske i rumunske poslovice koje osuđuju tvrđičluk i promovisu davanje kao otelotvorenje hrišćanskih vrlina: *zgârie-brânză/ stipsa; Lacomia strica omenia/ Lakomost kvare čoveka; A da cu o mână și a lua cu alta/ dati jednom, a uzimati obema rukama; Nu e stapan pe banii lui ci banii il stapanesc pe el/ Ne gospodari on imovinom, već imovina gospodari njime i sl.*

**Literatura**

Alexandrescu, Emil, *Literatura română în analize și sinteze*, Ediția a VII-a revăzută și completată, <https://admd.info/resurse/carti/Prof.%20Emil%20Alexandrescu/Literatura%20romana%20in%20analize%20si%20sinteze.pdf>

Andrić, Ivo, *Gospodica*, Beograd, Ed. Prosveta, 1996

*Avarul in literatura universală*, <https://rdz.ro/referat/referat-romana/avarul-in-literatura-universala.html>

Bayard, Pierre, *Anticipirani plagijat*, prevela Mira Popović, Beograd, Ed. Službeni glasnik, 2010

Delavrance, Barbu Ștefănescu, *Hagi Tudose*, <http://biblior.net/hagi-tudose/hagi-tudose.html> sajt konsultovan 9. 10. 2016

Erer, Gvozden, „Komparatistička terminologija. Novije akvizicije”, u *Filološki pregled*, XXXIV, knj. 2, Beograd, Ed. Filološki fakultet, 2007

Lotman, Jurij, *Struktura umetničkog teksta*, Beograd, Ed. Nolit, 1979

Marićević, Jelena, *Interkulturalni aspekti kao manifestacije Andrićevog „teatra senki” na primeru romana Gospodica* (od 18.-og decembra 2013) <http://kulturniheroj.com/?tag=rajka-radakovic> sajt konsultovan 12. 12. 2016

## THE FAMILY IN THE VICTORIAN ERA

Carmen DĂRĂBUȘ

Les trilogies de John Galsworthy - *Forsyte Saga* et *Une comédie moderne* - ont été élaborées pendant vingt ans et articulent, véridiquement, quarante ans de l'époque victorienne et post-victorienne, entre 1886-1926. Les mariages de complaisance c'étaient quelque chose d'habituel; parce que ce qu'en recherche dans le milieu conjugal c'est surtout la sécurité. La famille traditionnelle c'est le mécanisme de fonctionnement de la société, et celui-ci ne peut pas être mis en danger. Galsworthy voit dans l'amour de la période victorienne un facteur d'envahissante. Avec la fin de l'ère victorienne les mœurs se changent, la liberté de choix pour la paire est beaucoup laxiste, mais les drames personnels se répètent, sur des autres antécédents sociaux, en prouvant l'universalité de la nature humaine.

**Mots-clefs:** littérature anglaise, ère victorienne, amour/raison.

Literature, especially the prose and the theatre, often transmit contents that have real events as starting point, reconstructed on a well-established social background, filtrated through literary art. Individual and collective life experience, family stories, the urban and/or the rural reconstructed in minute detail or less detailed, ages and their manners, all these make literature a depositary, sometimes even with documentary value. Some literary trends excel in the reconstruction of reality, for example realism and naturalism, works with old or new epic characters. Literature has tried, over the centuries, to capture the "psychological temperature" of a love deployment, making it more accessible and less dangerous. Denis de Rougement searches for mythical Archetypes of love, based on the Tristan and Isolde love story and on the myth of Don Juan. Love is no longer, as well as the Spinoza, connection with joy, but the passion is consumed, canceling the personality of the beloved or the one who loves.

John Galsworthy's trilogies - *Forsyte Saga* and *A Modern Comedy* - were written over two decades and emphasize truthfully forty years of the Victorian and Post-Victorian Era, 1886-1926, thus coming from the great realistic literature of the XIXth century, with its innovative forma from the beginning of the XXth century. Furthermore, the influence of his own biography is visible in his work: "When he introduced, for example, old Jolyon in the *Forsyte Chronicle*, the balance between affection and irony was spoiled, because the writer actually loved his father - despite the little evidence of obedience that he had offered him - and the character of his novel can't be just sketch from nature, but a nostalgic remembrance of John



Galsworthy senior”<sup>1</sup>. The portraits of the young rebels are closely linked to that of his sisters, Mabel (June) and Lilian (Euphemia), and Irene, the most fascinating female character of the series, is in fact Ada, the author’s lover and his cousin’s wife, Arthur Galsworthy, a marriage in which she remains prisoner until the death of the *pater familias*, John Galsworthy sr., who was watching over the observance of the Victorian social rules. The young Jolyon Forsyte is a bookish version of John Galsworthy, who had left his wife to marry a governess and thus he became ostracized, isolated for a long time. The first two volumes of the first trilogy (*The Rich, The Man of Property*) are ones of the conservative habits, while in the third novel, *For Rent*, that announces the second trilogy, the society is changing and the Victorian Era, especially after the First World War is a memory.

A strong clan spirit manifests itself from the beginning where the entire Forsyte family gathers to June’s engagement, the grand-daughter of old Jolyon, with the architect Philip Bosinney, the one who, besides Irene, will create the symbolic fissure of a strong family, envisioning an era sunset. When a Forsyte was getting engaged, or was getting married or was born, the whole Forsyte family was present: “When a Forsyte died - but no Forsyte had died until then they didn’t die; death being against their belief - they were taking every precaution against it, the instinctive precautions of people of great vitality, who defend themselves against any spoilage of their property”<sup>2</sup>. The novel’s structure unfolds depending on generation and their evolution.

The first Jolyon Forsyte is evoked in tones of epic, the first deceased *pater familias* from London, who arrived in the capital from a modest family of farmers, but who succeeded in making a fortune in the building domain. The relationships between the members of the family are reserved the behavior is serious, the affection and joviality are seen as weaknesses. The young architect is viewed with suspicion, not being considered worthy of one of the family’s heiress. Soames, James’son, Jolyon’s younger brother, who is married to Irene, considered too beautiful by her husband’s family, out of the ordinary, therefore reason for worry. Married to Soames under her step-mother’s pressure, Irene is leading a resigned life with her husband considering her, his most precious property, intends to build a home at Robin Hill, designed by Bosinney, outside of London, to keep her out of other men’s sight. The only emotional support came from June, her husband’s niece, and who was advising her to get a divorce. But exactly June’s fiancé will charm Irene and their affair will revolt the family: “The separation of Soames-Irene couple, after the building of that beautiful and expansive house from Robin Hill, is not provoked only by Irene’s feelings for Bosinney. It results from an incompatibility of mind and character. [...] The consequences of the separation of this couple have disastrous effects on more generations, till the couples are recovering in other formulas”<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Dan Grigorescu, *Studii de literatură engleză*, Editura Grai și Suflet – Cultura Națională, București, 2003, p. 489.

<sup>2</sup> John Galsworthy, *Forsyte Saga*, traducere de Henriette Yvonne Stahl, Editura Litera, București, 1991-1992, p. 12.

<sup>3</sup> Romul Munteanu, *Jurnal de cărți 7*, Editura Libra, București, 1998, p. 48.

Soames sues the young architect for overcoming expenses, and as he was suffering from Irene's hesitant behaviors, is run over by a car, people believing that the accident was, in fact, a suicide. Irene returns to her husband, and apparently the traditional order is reinstated. Conventional marriages were natural because the thing that was wanted in conjugal environment was the safety. The traditional family is the mechanism functioning of society, and it must not be put into jeopardy, ensuring "the affective area where each member satisfies his/her needs, his/her intimate experience, the need for confession of an accomplishment or dissatisfaction on certain levels, offering the feeling of safety"<sup>1</sup>. In this definition, the reality ignores the intimate experience unusually in marriages of convenience.

Galsworthy considers Victorian Era's love an invasive factor, "a wild seed" out of which a wild plant will grow in a well-organized garden, blooming spontaneous and taking by surprise the flowers in the greenhouse and the "people in this social situation never jump the fence to reap this flowers; it is possible that some of them suffer out of love, like of measles at a certain time but then they heal for good and enter calmly in the arms of marriage"<sup>2</sup>. Seen as a turbulent factor, love is treated as any other illness, it is an occurrence in a marriage certainly not a condition. Everything that happens beyond reason is being questioned, it is temporary. The victim is considered to be Soames, who suffers out of love and what Irene is feeling has no relevance for the society of that time. Running away from home immediately after the tragic death of her lover, soon after she returned and found shelter at Robin Hill, where her father-in-law touched by her physical and spiritual charm, seemed to understand her, eventually this death, after a short period of time, alienated her totally from Forsyte family. Soames and Irene's divorce takes place twelve years after "the fact" break-up, a divorce dictated by his concern of finding officially a partner, who can give him heirs, not someone who would confuse him with the intensity of feelings.

In those twelve years, a part of the elderly of the family disappeared. Irene received a small fortune from Jolyon senior: "from those ten old Forsytes, twenty-one Forsytes were born, but those twenty-one Forsytes gave birth to only seventeen heirs"<sup>3</sup>. The younger generation, on its way out of the Victorian Era, changes its way of thinking and sparking the outrage of the other Forsyte, who can't imagine another way of life than that standardized by traditional practice. The young Jolyon tries to keep up with the times tolerating June's, his daughter's eccentricities when it comes to spending money on helping young artists. Towards Jolly, his son, he refrains from moralizing speeches. Soames is still enchanted by Irene, even after twelve years, but now he finds a woman, in whom, after the death of Bossinney, she has dissolved all her vulnerabilities. She reinstated herself a strong woman, refusing to come back to him and give him a child: "No! No! Under no circumstance you may stalk me until my death! I am not coming back to you!"<sup>4</sup>. She would never forgive him the moment of

---

<sup>1</sup> Maria Voinea, *Familia și evoluția sa istorică*, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1978, p. 9.

<sup>2</sup> Galsworthy, *op.cit.*, p. 153.

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 70.

<sup>4</sup> *Ibidem*, p. 304.

the rape out of passion and hatred widening the gap between them and provoking the death of the architect who found out about the happening. Winifred, Soames's sister divorces Monty Darty, a thing that could have been hard to imagine fifteen years ago. Left by his mistress, poor, Monty returns to the family, which didn't lose its preservation instinct and takes him back.

Soames rebuilds his life with Anette, whom he doesn't love, he admits to himself, but he is drawn to her youth that promises heirs, but Irene remains the love of his life. She continues the love affair, started a few years ago with Jolyon; they get close after his son dies in the battle.

Another society is taking shape, the old habits seem useless and ridiculous after the tragedy of the war; Galsworthy "is sufficiently objective to paint the destruction of old foundation, but does not dare to replace it with another foundation. That is why Galsworthy is sometimes tempted to adopt the opinion of his characters. For him, the shattering of the old means the collapse of all values, the establishment of chaos"<sup>1</sup>. Irene gives birth to a son, Jon, and Soames has a daughter, Fleur, lying to his father on his deathbed that he has a son. Loving unconditionally his daughter, it seems he has transferred all affection that he once had for Irene: "He wasn't able to keep the beautiful and mysterious Irene, the unique episode that could have become the poetry of his life, but it was scattered in vain, in a divorce. He turns almost unconsciously towards his daughter, trying to give her what he didn't know how to give to his wife: the liberty of feelings"<sup>2</sup>. And however, when their children, Jon and Fleur, meet and a passion arises between the two of them, the families do everything in their power to separate them. The past of the elders catches up with them, too. Finding out about their parents' old story, Fleur suggests marriage, but Jon being afraid not to hurt their parents hesitates, arousing the girl's anger.

Soames' second marriage is not serene either, he finds out about his wife's relationship with Prosper Profond, but despite the threat of disinheritance they avoid, for Fleur's sake, the scandal and everything is kept a secret, Anette knowing that this is just a marriage of convenience, without depth. Jon, on the other hand, finds out the truth regarding the way Soames, his mother's ex-husband treated her and his father's deathbed, Jon reflects on the meaning of life: "All the life's trials are preparations for this moment, the light and beauty – they are all nothing but the beginning of this white terrifying silence"<sup>3</sup>. Respecting the desire of his father on his deathbed, Jon will not marry Fleur, and other prejudices, not only those of Victorian society, but universal-Shakespearian ones, the old rivalry between families, will destroy this couple. Fleur marries Michael Mont, whom she doesn't love. At the beginning of the Modern Era, history repeats itself, because it often happens that one loves and the other doesn't love in a couple, or maybe none of them love, the happy symbiosis of lovers that meet in the same place at the same time rarely takes place, and when it happens something destroys it. Irene and Jolyon are separated by

---

<sup>1</sup> Ion Ianoși, *Romanul monumental și secolul XX*, Editura pentru Literatură, București, 1963, p. 361.

<sup>2</sup> Grigorescu, *op.cit.*, p. 500.

<sup>3</sup> Galsworthy, *op.cit.*, p. 270.

his death, Fleur and Jon – by the traces of their parents' wounds, Anette and Prosper – by social habits. The trilogies end with Somes' reflection: "In vain he desired, in vain he shore – beauty and love in this world he could not gain"<sup>1</sup>. Owner of many properties, many works of art, he doesn't find comfort in the love for his daughter, unpredictable and unhappy in the end. Sticking out of domestic rituals, the woman consists of impressions more varied than its predecessors in other centuries.

Of all the family's members, only Jolyon succeeded in sharing his lifestyle, after many years in which he had kept his son at distance, a mistake that he assumes and he corrects. The internal conflict of the Forsyte family is a manifestation of the external conflict, between them and the world opposite to them, "the conflict between property and liberty, between money and life"<sup>2</sup>. Some people succeeded in changing, others fail. Soames remains the "Owner", the one who must have someone next to him in exchange for his money. With the death of Timothy, the last of the elder brothers of the Victorian Era, another social background emerges, but the internal conflicts keeps repeating itself: "The brothers participate in the rituals of a world that proves itself frighteningly narrow – minded and inflexible. [...] The Forsyte family is a specific group that is afraid of the world that is beyond the limits of its own fortune. The family seems to gather in itself: not even marriages or love stories bond them with people from outside of it"<sup>3</sup>. Facing the spirit of property through love will lead, in the end, to the youth's unhappiness. Throughout the times, man's interior character does not change spectacularly; the coordinates of love, happiness, unhappiness, misery remain constant. Literature, reflecting the individual's relations with society, cannot be regarded as a unitary system, the literary phenomenon has to be understood profoundly differentiated, literature' trend is not to opt to provide emotional tension, but to represent the laws through feelings.

#### Literature

Dărăbuș, Carmen, *Despre personajul feminin: De la Eva la Simone de Beauvoir*, Editura Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2004

Dărăbuș, Carmen, *Lumea-n schimbare. Familia și tribulațiile istoriei*, în „Acta Iassyensia Comparationis”, Iași, vol. 19, nr. 1. 2017

Galsworthy, John, *Forsyte Saga*, traducere de Henriette Yvonne Stahl, Editura Litera, București, 1991-1992

Grigorescu, Dan, *Studii de literatură engleză*, Editura Grai și Suflet – Cultura Națională, București, 2003

Ianoși, Ion, *Romanul monumental și secolul XX*, Editura pentru Literatură, București, 1963

Levițchi, Leon, *Istoria literaturii engleze și americane*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1994

Munteanu, Romul, *Jurnal de cărți 7*, Editura Libra, București, 1998

Olteanu, Tudor, *Morfologia romanului european în secolul XIX*, Editura Univers, București, 1977

---

<sup>1</sup> *Ibidem*, p. 334.

<sup>2</sup> Ianoși, *op.cit.*, p. 368.

<sup>3</sup> Grigorescu, *op.cit.*, p. 504.

*Romanoslavica vol. LIII nr.2*

Rougemont, de Denis, *Iubirea si Occidentul*, traducere de Ioana Feodorov, Editura Univers, București, 1987

Voinea, Maria, *Familia și evoluția sa istorică*, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1978

## POETIC SELF-REFLECTION IN THE POETRY OF MILAN JESIH

Mateja ENIKO

Pesniška samorefleksija oziroma metapoezija obsega avtotematske premisleke o poeziji in pesniku kot ustvarjalcu. Pomembno vlogo ima za razumevanje osebnih poetik in vloge poetičnega diskurza v širšem družbenem diskurzu. Prek metapoetskih refleksij pesniki samoosmišljujejo pesniško ustvarjanje, samoutemeljujejo svoje mesto v literarnem sistemu in samoumeščajo poezijo kot poseben družbeni sistem v širši kontekst. Pri metapoeziji pa ne gre zgolj za tematizacijo vsega, povezanega s pesniškim ustvarjanjem, ampak ima kot formalna estetska kategorija lahko tudi estetski učinek deziluzije. V opusu Milana Jesiha metamorfoze avtotematskih podob razkrivajo pesnikove osebne poglede in skladnost s sočasnimi duhovno-literarnimi smermi. Pesniška samorefleksija tematizira smernice modernistične poetike, v drugem delu Jesihove ustvarjalne poti pa s preizpraševanjem razmerja med resničnostjo in fikcijo formira postmodernistično zavest.

**Ključne besede:** Milan Jesih, slovenska sodobna poezija, metapoezija, samorefleksija, avtoreferencialnost, avtotematizacija

### 1. Introduction

Metapoetry consists of self-reflection on the role of poetry, on the creative process, on the position of the poet in the literary-social context and on the process of reception. In Slovene literature the poetic self-reflection can be traced since the romantic striving for establishing the autonomy of literature (poetry) in society. Autothematic presentations of the literary canon can be found in the beginnings of the Slovene artistic poetry.<sup>1</sup> In Romanticism, France Prešeren, in his autothematic poems, justified the "image of poetry as a legitimate trace of transcendental totality and the medium for the spiritual individualization of his nation".<sup>2</sup>

The contemporary Slovenian poet Milan Jesih (1950), who is also an excellent translator and playwright, showed commitment to the modernist writing with the elements of the ludic language game at the beginning of his poetic path (*Uran v urinu, gospodar!*, 1972). In the 1990s he moved to the sonnet form, in which he formed postmodernist consciousness using also self-reflexive processes. The

<sup>1</sup> Marko Juvan, "Slovenski Parnasi in Eliziji: literarni kanon in njegove uprizoritve", *Individualni in generacijski ustvarjalni ritmi v slovenskem jeziku, kr. jževnosti in kulturi: ob 10-letnici smrti Marje Boršnikove*, ed. by Marko Juvan and Tomaž Sajovic, Ljubljana, FF (Obdobja, 14), 1994.

<sup>2</sup> Marko Juvan, "Prešernova in Puškinova poezija o poeziji", *F. Prešeren – A. S. Puškin = F. Prešern – A. S. Puškin: (ob 200-letnici rjunega rcjstva) = (k 200-letju ih rožden.ja)*, ed. by Miha Javornik, Ljubljana, Znanstveni inštitut Filozofske fakultete, 2001, p.43. Trans. by M. E. (the author).

collection of poetry *Soneti* (1989) is recognized as an example of poetic postmodernism in Slovenian literature.<sup>1</sup> In his recent poetry collections, there is still a trace of the classical sonnet form and iambic verse, which the poet renews and puts into effect with fresh play of the poetic conventions, with letting down the expected, with free use of the language, with mixing of the low and the high, and with the refreshing ironic and humorous view.

Paternu already alerted to the poetological theme in Jesih's poetry. He understands "authorial self-questioning" as a logical consequence of the division of Jesih's poetry between tradition and contemporaneity.<sup>2</sup> Kolšek and Bandelj also recognized it as important. Kolšek notes that the question of poetry became the central issue of Jesih's poetry in *Kobalt*.<sup>3</sup> Bandelj agrees with this claim. In his opinion, *Kobalt* "is gradually starting a discourse on poetic art, on the way of creating the world through poetry, on reality and fictionality of poetic statements".<sup>4</sup> The poetological theme is often connected to existential questioning, which, in relation to *Legende*, points out T. Stanič.<sup>5</sup> Self-reflexive search for the "sense of artistic doing" resolves existential dilemmas. It is a way of "self-redemption", since the poet, as "not only the creator of poetry, but the creator of the universe-the world", chooses hope instead of fear by creating.<sup>6</sup> The purpose of self-reflexive passages is also disillusion, especially from *Soneti* onwards, in which "autopoetic reflection and control over the flow of reality into a poem-image" are present.<sup>7</sup> Intertextual references to tradition are also characteristic for Jesih. Kolšek emphasizes that Jesih in *Voifram* makes references to other poets most often in connection to the theme of poetry.<sup>8</sup>

Through the interpretative analysis of Milan Jesih's poetry, the role and significance of autothematization for the foundation and refinement of creation, and consolidation of the position of the poet and poetry within the wider social context will be explained. Metamorphoses of metapoetic images will show the poet's personal understanding of the source and the meaning of creation, and they will reflect on passing through literary-aesthetic directions and current social circumstances.

---

<sup>1</sup> Matevž Kos, *Prevzetnost in pristranost*, Ljubljana, Literarno-umetniško društvo Literatura, 1996, pp.162-165.

<sup>2</sup> Boris Paternu, *Od ekspresionizma do postmoderne: študije o slovenskem pesništvu in jeziku*, Ljubljana, Slovenska matica, 1999, p.214.

<sup>3</sup> Peter Kolšek, "Podobar in podoba", Milan Jesih, *Verzi: izbrane pesmi*, Ljubljana, Mladinska knjiga, 2001, p.210.

<sup>4</sup> David Bandelj, "Skrivnost subjekta", Milan Jesih, *Zbrane zbirke*, Ljubljana, Študentska založba, 2012, p.805. Trans. by M. E.

<sup>5</sup> Tatjana Stanič, "Stilistični postopki v poeziji Milana Jesiha", *Slavistična revija* 40/2 (1992), p.183.

<sup>6</sup> Bandelj, p.825. Trans. by M. E.

<sup>7</sup> Kolšek, p.219. Trans. by M. E.

<sup>8</sup> *Ibidem*, p.211.

## 2. Theoretical starting points

Metapoetry or poetic self-reflection covers a wide range of themes. It includes reflection on the poet and his role, creation or act of writing, inspiration, the poet's attitude towards tradition, poetry profession, literary life – the position of the author in the literary system and the broader socio-historical context; then reflection on poetry or (verbal) art in general, poems as works of art, poetic language, style, themes, language-stylistic and genre conventions, and also the expected reader's response.<sup>1</sup>

At a certain point, poetic self-reflection is associated with the concept of auto-referentiality.<sup>2</sup> Juvan defines auto-reference as a statement that observes itself and its environment. He points out that auto-referentiality is not necessarily always the central theme of the text, it can be partially concealed, and only certain signs in the text point to it.<sup>3</sup>

E. Müller Zettelmann claims that understanding the metapoetic poems as a tool for a deeper understanding of the author's poetics and the interpretation of the other poems of the author's opus is only one aspect.<sup>4</sup> In fact, metalyric can be defined as "an aesthetically self-referential lyrical metadiscourse, which does not refer to an extra-linguistic or extra-literary reality, but which has as its object literature or the lyric genre in all its facets", and its effect is disillusion.<sup>5</sup> Breuer also recognizes the references of literature to the artistic-fictional condition as a feature of metaliterature. This narrower definition of metaliterature or metapoetry is further expanded with the claim, that self-referentiality in poetry includes texts that thematize art in verses and specialties of the poet's profession, as well as texts in which self-referentiality is a structural feature through which they paradoxically treat their own poetic status.<sup>6</sup>

E. Müller Zettelmann introduces a classification that distinguishes between self-metalyric (primary) and non-self-metalyric (secondary) poems. Primary metalyric songs illuminate their own literarity, their characteristic is the impossibility of distinguishing between the act (action) and the object of textualization. From the paradox of endless exchanges in this hierarchical relationship, the aesthetic effect of breaking the illusion arises. In secondary metapoetry, however, there is not a direct reference to the elements of its own structure. Regarding the integral part of literary communication, with which it deals, it can be divided into subcategories – it can deal

---

<sup>1</sup> Eva Müller Zettelmann, "A Frenzied Oscillation': Auto-Reflexivity in the Lyric", *Theory into poetry: new approaches to the lyric*, Amsterdam, New York, Rodopi, 2005, p.132. Compare to Juvan, 1994, p.278 and Juvan, 2001, p.46.

<sup>2</sup> Understanding the auto-referentiality in the context of metapoetry should be distinguished from Jakobson's definition of the poetic function of the language, which is a general formal tendency of the literary text to auto-referentiality. Compare to Müller Zettelmann, p.140.

<sup>3</sup> Marko Juvan, *Vezi besedila*, Ljubljana, Literatura, 2000, p.194.

<sup>4</sup> Müller-Zettelmann, p.128. Some of the authors of the prefaces in the collections of Jesih's poetry lean exactly on autothematical poems in their explanations; for example, Kolšek and Bandelj.

<sup>5</sup> Müller-Zettelmann, p.132, p.136.

<sup>6</sup> Horst Breuer, "John Keats' Ode 'To Autumn' als Metapoeseie", *Se,f-reflexivity in literature*, ur. Werner Huber, Martin Middeke in Hubert Zapf, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2005, pp.49-50.



with the question of the creator, the text, the receiver, the context (historical, ideological, economic or political background of literary communication), general aesthetic themes, possible are also references to specific works (for example, parody).<sup>1</sup>

### 3 Self-reflection in poetry of Milan Jesih

#### 3.1 From modernist resistance to faith in poetry as legacy

Metapoetic passages in Jesih's debut *Uran v urinu, gospodar!* (1972) express the poetic guidelines of modernism, such as breaking of the established and the classical, the overstepping and overcoming of norms, and the refusal of any external control over the sphere of artistic creation.

The articulation of the motive of the mouth as the metaphor of speech – even literary speech – with its imperative form suggests that the speaker gives priority to the new form of expression and poetics – different, more radical, connected with the original, less subjectively sensitive (the motive of the earth and stone): “skrij svoja usta med kamne razlij”.<sup>2</sup> The collection also discusses the emptiness, the inadequacy of the existing, in the society established language, from where the tendency to create a new expression arises: “parade floskul besni spanec [...] bil je zdaj na veke bo / vrhovni lapsus”.<sup>3</sup>

Already in the debut, Jesih's humorous-ironic attitude toward the conventional expectations in connection to the poetic art, such as the theme of exaggerated romantic sentimentality and the associated exclusive motives (heart, pain), develops: “herz und schmerz, zakolne strauss”.<sup>4</sup> By self-ironic exposing of his surname in a series of semantically unrelated associations, the poet relativizes the traditional respect for the poet as a person with a special social status, but also rejects the possibility of hierarchical valuation of the activities of the individual (even creation) in a technologically oriented society. The poet expresses a dual attitude: on the one hand, the ironic response to the position of art, recognized in the contemporary society as (only) one of the social practices, and on the other hand, a rebellious posture that denies the prestigious limitations of literature as purely classical high style. The reference to the simultaneous socio-political order is expressed in the verses: “pretehtana teža tolmune zapira, / zaklenjene pesmi so mrtev skovik, / v plamenih sistema se vrvež odstira / in kriv je iskrenosti mláhavi bik”.<sup>5</sup> The

<sup>1</sup> Müller-Zettelmann, pp.134-137.

<sup>2</sup> Milan Jesih, *Uran v urinu, gospodar!* Maribor, Založba Obzorja, 1972, p.15. “hide your mouth between stones spill it”. Literary quotations are translated by M. E. (the author) for the purpose of this article, unless marked otherwise.

<sup>3</sup> *Ibidem*, p.59. “parades of platitudes angry sleep [...] it was now and it will be for ever/ the supreme lapse”.

<sup>4</sup> *Ibidem*, p.34. “herzundschmerz, curses strauss”.

<sup>5</sup> *Ibidem*, p.50. “the weighed weight is closing the pool, / locked poems are a dead hoot, / in the flames of the system the bustle reveals / and flabby bull is blamed for sincerity”.

ironic-critical point is directed against the absurd constraints of the system that suppress the artistic expression. Through the ironic profanation of the motif of the muse and the appearance of the motif of a typewriter that suggests both creation and (also) craftsmanship, the romantic belief in the divine inspiration of the poet is questioned: "julij je bil lep, / padec bluz, manevrov, štetje muz".<sup>1</sup>

The speaking subject, is, using the plural form of a possessive pronoun ("our"), placed within a group that distances himself from the others – "savages". With the utterly pejorative denomination he suggests their lack of culture, uncivilization: "divjaki ukradejo sluh, sinonime [...] razžarjajo kamne, razžarjajo rime [...] divjaki so božji, himne so prazne".<sup>2</sup> The reference to the (content) emptiness of the hymns – poems of glory – alludes to the absence of the one that would be reasonable to celebrate. Simultaneously, with the identification of the savages as gods, he diminishes the expected relationships and destroys the established order. The creative mind confronts the oppositions, obstacles (the theft of hearing and synonyms), and poems can no longer have the same content and aims as in the past. Transcendence is relativized and poetry is no longer its medium. The end of the poem "pijani porazi, alabastrne dojke, / večerje, kanali, trpljenje, odpevi"<sup>3</sup> offers, by listing the motifs of traditional incentives for inspiration and writing (emotional occupation of the subject: suffering, erotic desire in the image of breasts) alongside with banal, negatively connotated images (drunken defeats, canals), unexpected combinations and with them new possibilities for "choruses" – poetry.

Already in the title of another poetry collection – *Legende* (1974) – we can recognize self-reflexivity. *Legende* finger the tradition and tell in a broad and comprehensive way. The poems told by the god Dakh reflect the intensity of experiencing the creation, the necessity of writing, of telling what the subject is anxious about: "odsmejal sem se v pesmi stiske v vratu, odsmejal sem se / v dolgem nožu, v slavcu".<sup>4</sup> Dakh has already been recognized as a warrior – a poet – in *Legende* by T. Stanič. In addition, in her opinion, this collection of poetry explicitly exposes the dialogue with previous poetry as a basic principle.<sup>5</sup> Exclamation and literary repetition in the title of the song ("Lyric! Lyric!") imitate the call to action. Lyric, who is supposed to express feelings with the tendency of disinterested pleasure, is included in a new context and gets an unusual activist connotation. The motif of nightingale is subject to the irony. The direct connection of the traditional symbol of beautiful, exalted singing and the poetry with the motif of the knife brings connotations of cold, pain into the aesthetic area and intersects with the expected.

*Legende* testify simultaneous awareness and observance of tradition, and full, enthusiastic orientation and faith in the future. Great intensity, enthusiasm,

---

<sup>1</sup> *Ibidem*, p.32. "July was beautiful, / falling of blouses, maneuvers, counting the muses".

<sup>2</sup> *Ibidem*, p.57. "savages steal the hearing, synonyms [...] glowing stones, glowing rhymes [...] savages are divine, hymns are empty".

<sup>3</sup> "drunken defeats, alabaster breasts, / dinners, canals, suffering, choruses".

<sup>4</sup> Milan Jesih, *Legende*, Ljubljana, Cankarjeva založba, 1974, p.74. "I laughed in the poems of distress in the neck, I laughed in the long knife, in the nightingale".

<sup>5</sup> Stanič, p.184.

acoustically emphasized with frequent exclamation, decisiveness, denial of doubt and hesitation are present also in the poems that discuss the topic of the poet: "o! da se pesnik spoprime s polji in jih golta, / da kakor bela leta rastejo v njegov brutalni spomin - // zanj! se njegova sonetno mladeniška podoba spreminja v ocean!"<sup>1</sup> The poet does great, globally important things (the image of the ocean). He can articulate the nuance of the spirit. The connotation of the victim is also noticeable - this is suggested by the verb "to contend with" and the expressive "to bolt". The poet must accept the victim to achieve greatness in order to secure the memory of him and to exceed his time-limitation. Before reaching this level, he must accept enormous dimensions ("fields") of the traditions that existed before him ("sonnet youthful image"), to which he expresses an ambivalent attitude: it is at the same time encouragement, the origin of his creation, and responsibility and effort.

Poetry is life, energy, will, although the shadow of uncertainty is sometimes incorporated in the verses, for example, through the symbolic motif of the puppet, which introduces the gap between we and them, which is already known from the first collection: "Moja dolgoprsta lirika je volja marionetnega sramu."<sup>2</sup> The reflection on the virtues of a good poet highlights two traps: firstly, the possibility of abusing poetry and poet to achieve some completely utilitarian, even political goals, and then the fear of poetry going into the pathos because of the impossibility of a cogent valuation of the work of art.

Through the reflection of tradition and the desire for the future, the speaking subject - the creator - achieves self-positioning in the context of the existing literary milieu and the justification of his doing. To the autothematization of the poem *Lakota* points the dedication to Ivo Svetina.<sup>3</sup> Eva Müller Zettelmann warned of the possibility of recognizing metapoetry with the help of paratext (title, foreword, motto, dedication).<sup>4</sup> Kolšek does not recognize the "generational commitment" in the poem, but sees the poet's "concern over his own poetic fate".<sup>5</sup> In the poem, the lyric subject contemplates about the poets, among whom he also places himself: "Za vsakim od nas je tisoč let ostre lepote! / pred vsakim veter! tkanje kovin!"<sup>6</sup> In the verses, he presents the awareness of the tradition, the past, in which he exposes beauty as a key value, that is, a sense of aesthetic, which is further emphasized by the adjective "sharp". Alongside the positive evaluation of the past is confidence in the future, defined by creation. Creation (weaving) will have to follow two principles. First is presented by the image of the wind, which metaphorizes the width, the unlimited, the freedom, the immateriality, and second is articulated in the

---

<sup>1</sup> Jesih, 1974, p.98. "o! that the poet is tackling with the fields and bolting them, / that they as white years grow in his brutal memory - // for him! his sonnet youth image changes into the ocean!"

<sup>2</sup> *Ibidem*, p.115. "My long-fingered lyric is the will of marionette shame."

<sup>3</sup> Jesih cooperated with Ivo Svetina at the beginning of his literary path in the poetry groups 441 and then 442.

<sup>4</sup> Müller-Zettelmann, pp.140-141.

<sup>5</sup> Kolšek, p.208.

<sup>6</sup> Jesih, 1974, p.101. "After each of us is a thousand years of sharp beauty! / ahead of each is wind! weaving of metals!"

image of metal as something solid, inflexible material.<sup>1</sup> In the poem, the determination of the subject with death appears later, but the poet has the power through poetry to face with it: "jadra kot posebno stanje zavesti, usojeno v smrt".<sup>2</sup>

In *Kobalt* and *Vo.fram*, poetic reflection becomes even denser and more intense. *Kobalt* (1976) introduces (the general existential and creative) doubt of the appropriateness of the chosen path in the field of metapoetic reflection. In elongated, elaborate reflections, the sense of power, life and creative energy is dynamically exchanging with a diametrically opposite sensation of uncertainty, disorientation. Enthusiasm is cut by anxiety of death, uncertainty, doubt about the extraordinariness of his own doing and efforts: "neznaten sem, neveden, negotov – / da ni vse moje pesnjenje samo nekakšna spretnost?"<sup>3</sup> By awareness of the inevitable finality of an individual, the creation on the other side is increasingly gaining importance as the defense against mortality, and the creations are getting the status of the legacy: "zato me v ogledalu hvalijo dela moja, moja čistota".<sup>4</sup> The motif of the mirror and the motif of the lie, which, as a reference to the nature of the literary work, appear several times in Jesih's poetry, symbolize the principle of mimesis, the reflection of the real in the literary sense, which has been, since Plato and Aristotle, connected to the dilemma about the poet's place in society and the value of literary work for gaining knowledge. The image of the lie alludes to the condemnation to (only) fictional status of the created. Although the subject tells himself that this "lie" is necessary for a deeper insight, the awareness of this restriction simultaneously inhibits the creative desire of the poet and leads him to waive expression. He accepts silence, although external circumstances (April – spring – time of awakening, growth) are calling for creation: "Če sem sejal pesem, bom v svoji uri laž požel, / zato je po molku dišal moj smeh ves april, ne po prebujenju".<sup>5</sup>

The poet discusses the response to socio-political restriction. The social expectations cannot be fulfilled because the requirements are relative and subjective: "kdo bi mogoče rekel, da sploh nimam barve, pa sem za svojo domovino prerdeč".<sup>6</sup> The ambivalence of inner feeling: "vendar se v meni v orkanu koljeta obup in slavohlepje. // Strah me je: bom orglarju kos kalin namest slavec?"<sup>7</sup> derives from the awareness of responsibility for poetry and poetic tradition. The poet as an independent, free subject (bird) has to deal with socially established and accepted – "the organist" – but he doubts the success of his resistance to fortified and predefined forces. In addition, he self-determines lithologically. He metaphorically

---

<sup>1</sup> In these verses, Jesih's prediction of future poetic efforts – the collections of poetry *Vo.fram* and *Kobalt*, named after metals – can be identified.

<sup>2</sup> "sails as a special state of consciousness, destined to death".

<sup>3</sup> Milan Jesih, *Kobalt*, Ljubljana, Državna založba Slovenije, 1976, p.33. "I am insignificant, ignorant, insecure – / is not all of my poetic creating just a kind of skill?"

<sup>4</sup> *Ibidem*, p.1. "therefore my works, my purity praise me in the mirror".

<sup>5</sup> *Ibidem*, p.6. "If I sow a poem, I will reap a lie when my time comes, / therefore, my smile smelled of silence all through April, not of awakening".

<sup>6</sup> *Ibidem*, p.39. "[O]ne could possibly say that I do not have a color at all, but I am too red for my homeland".

<sup>7</sup> "[B]ut in me despair and yearn for glory are rumbling in the hurricane. // I'm afraid: will I be up to an organist a bullfinch instead of a nightingale?"

identifies with “bullfinch”, and not with the conventional image of the “nightingale”. This move reflects noticeable symbolic distancing from the poetic tradition, which is also confirmed by the liberation from the language norms (for example, the use of a short indefinite form or omitting the final vowel). An ironic distance is created which, with an oath of his individual freedom, returns the subject the courage and integrity of his own doing – creation. In a situation where the subject is subjected to creative forces, which are no longer exclusively part of his (conscious) will, there can be a conflict both with external and internal constraints. For this reason, the language also gets new laws, which again allow the naming of objectivity:

našel sem imena za barve svoje hoh barbarske omike,  
po tisoč prstov mam na vsaki roki, tako da tipkam ko nor,  
tako da me ne bo ustavila nobena oblast, saj se celo sam ne dohitevam. [...]  
jezik zmedel v same interjekcije, / jezik sezidal iz trigonometrije.<sup>1</sup>

Contemplating of the language and its basic aim – communication – is closely related to the open existential question of transience, the awareness of which suddenly impacts the subject so strongly that expression – the foundation of his creative essence – itself begins to evade him: “Sem truden? Prhki, suhi glagoli me tiščijo v grlu – / se bojim? Najbrž sem vedel, da je minljivost moj element?”<sup>2</sup> The lyric subject assumes the rhetoric of the defense against the reproach which concerns the essence of poetic expression: “Ni res, da poimenujem stvari z nepravim imenom”.<sup>3</sup> The importance of the poet expressing himself freely and not being the subject to internal or external limitations is emphasized by the repetition of the symbol of the nightingale (poet), who changes to negative, poisonous and alien when unrealized: “če živega slavca zakoplješ v zemljo, tam zraste ančar”.<sup>4</sup> Creating is also a necessity from a completely personal aspiration to overcome finality: “Vsak dan bi hotel nanovo spisan list, da je dobra moja steza: / zdaj znajo ubit že tako, da strohni tudi srce, / jaz pa nočem, da bi od mojega življenja ostala samo anekdota.”<sup>5</sup> The subject values his creations again as legacy, while the intertextual relationship with Prešeren's poetry through the image of a stiff heart is established. Now and here they are “they” – a (incomprehensible) society – capable of destroying the creative heart, while the poet's heart in Prešeren's *Neiztrohnjeno srce* remains untouched because of the untold poems.

---

<sup>1</sup> *Ibidem*, p.24. “I found names for the colors of my ‘hoh’ barbarian manners, / I have a thousand fingers on each hand, so I type as crazy, / so that no authority will stop me, as I do not even catch up with myself. [...] the language confused itself in the interjections, / built the language from trigonometry”.

<sup>2</sup> *Ibidem*, p.11. “Am I tired? Crumbly, dry verbs are squeezing in my throat - / am I afraid? I must have known that transience is my element?”

<sup>3</sup> “It's not true that I name things with a wrong name.”

<sup>4</sup> “[I]f you bury a living nightingale in the earth, an ‘ančar’ grows there”. “Ančar” is a tropical tree containing toxic substances.

<sup>5</sup> *Ibidem*, p.17. “Every day I would like an anew written piece of paper, that my track is good: / now they can already kill in a way, that the heart rots as well, / but I do not want, that of my life just an anecdote remained.”

In *Kobalt* as well as in *Voifram* there are passages showing the author's literary horizon.<sup>1</sup> If such motifs were placed in more or less associative strings in previous collections of poetry, here a more explicit semantic connotation is revealed. The ambivalent relation to the literary legacy is thematized: from the disappointment because of the semantic emptiness of literature to the highly positively connotated relationship with the poetic contemporaries or predecessors: "Pridete? Pridete! [...] Pridejo, mojstri v rimah, jasnooki, razcveteni, zali v sebi, brezdanji! / pridejo, in jaz, ki zanje zračim bele sobe, jaz jih vodim po lokah in rebreh".<sup>2</sup> A direct tribute to the poet's predecessor is expressed in verses that explicitly relate to the literary image of the door of the Trnovo church from Prešeren's sonnet *Je od veselga časa teklo leto* that grew beyond the boundaries of literary tradition and became a culturally-encoded myth: "Daljno Trnovo, cerkvena vrata – kako je mogel skozi je tolikšen pesnik?"<sup>3</sup> Jesih expresses his affection through a humorous view when he connects the spiritual greatness of the poet with the physical size of the door. With the intertextual reference to the Prešeren's sonnet, Jesih also reaches the semantic underlining of his own roaming search, which is thematized by the poem.

In *Voifram*, relations between the subject, the society and the world,<sup>4</sup> the possibility of the subject's expression and mortality, are still intensified: "neizrekljiv stojim sred sebe, velik, da mi na temenu še poleti sneg ne skopni, / neizrekljiv z razbolelim, zateklim jezikom srepim v rodovitno resnico, zadnjo človeško pravico: umri."<sup>5</sup> For the subject's hyperbolic self-presentation, we discover distance to the other, to the world, which stems from the ultimate recognition of the limitations of human existence with death. Reconciliation with it is thorough to the extent that the lyric subject understands it as a right and therefore is no longer only the last necessity, but also the possibility of salvation from the world and also from the burden of his own vocation, because "the swollen tongue" no longer has the function of expression.

The lyric subject appears as a seeker of the source of the creative power, since creation cannot be possible by force, because it is the domain of something that reaches beyond the subject. Writing is suppressed or falsified by de-concentration, which arises from the new that occurs inside and outside of him and

---

<sup>1</sup> In the interview, Jesih stressed that reading directly motivates him for writing. See Milan Jesih, "Poezija in humor sta samo dva obraza istega skušnjavca", *Literatura* 2.10 (1990), p.29.

<sup>2</sup> Jesih, 1976, p.52. "Will you come? Come! [...] They come, masters in rhymes, cleareyed, blooming, beautiful in themselves, boundless! / they come, and I, who air out the white rooms for them, I take them over the meadows and the slopes".

<sup>3</sup> Milan Jesih, *Voifram*, Ljubljana, Državna založba Slovenije, 1980, p.13. "Far Trnovo, the church gate – how could a poet like this go through?"

<sup>4</sup> Interesting is Jesih's statement – in connection to his presidency of the Society of Slovene Writers – that he tried to "keep away from politics, but not from social". Milan Jesih, "Tri besede", *Literatura* 24.247-248 (2012a), p.92.

<sup>5</sup> Jesih, 1980, p.31. "I stand in the midst of myself, unspeakable, huge, that the snow on my vertex does not wane even in the summer, / unspeakable with a painful, swollen tongue I glower in the fertile truth, the last human right: die."

which the subject does not catch up with. At the same time this is a way how the script creates independently of the formalization of the technique and consciousness of the subject. This way things can be redefined, thus new evaluating relations can be created: "Pisava mi je ušla, bil sem razmišljen, papir je zdaj poln neprepoznavnih krac, in tudi okoli mene / vstaja nov red."<sup>1</sup>

In *Vo,fram* a more pronounced processing of the topos of time begins: on the one hand, it is subjective time with its relative course, and on the other, it is concrete human time, confined with "finality". Jesih does not deal with it solely thematically, he finds ways to avoid chronological straightness in the area of poetry. With various – even auto-referential – procedures he negates time as an absolute category: "Vse je zdaj! [...] zdaj v misli silen stih, točič se mi v školjko ušesa srca v skrivnih čutov temni govorici ..."<sup>2</sup> At the moment of creation, the time in the lyric subject shrinks or becomes all present independently of the "real" time of existence. The source of creation is something powerful, mysterious, and redemptive. The lyric subject explicitly exposes himself and his act: "Pišem si: 'Vse je zdaj.' Pišem si: 'Biló in bó sta slepi utvari, v eni spominjanje, v drugi up gospodari.'"<sup>3</sup> He denies the existence of the past and the future. With repetition of words from the beginning of the poem in the form of a quote, he creates a *mise en abyme*, emphasizing the infinite repeatability of the present moment and at the same time, he causes an ontological break between reality and fiction, which will be repeatedly opened up with auto-referential procedures in later collections of his poetry.

In the miniature poems of the collection of poetry *Usta* (1985), which are a unique change in the poetic form, self-reflexive traits are not dominant, but a motif of mirror as the symbol of imitation in artistic creation arises again. This is a more radical warning of the fictional nature of the literary text. The motif of "wise-ish poets"<sup>4</sup> should also be pointed out. In its context, the image of heartiness, a sacrifice, that enables reaching the sky, transcendence, is mediated, but at the same time, the ironic distance is established by means of the formation process of the word "wise-ish".

### 3.2 *Soneti* – the formation of postmodern consciousness

In *Soneti* (1989), the relationship between fiction and reality is not just thematized, the self-reflexive passages also create the effect of disillusion. If we stem from the classification of E. Müller Zettelmann, in *Soneti*, beside the secondary one, the primary metalyric is expressed. From the point of view of self-reflection meta-

---

<sup>1</sup> *Ibidem*, p.41. "The script escaped me, I was inattentive, the paper is now full of unrecognizable scrabbles, and a new order arises around me."

<sup>2</sup> *Ibidem*, p.44. "Everything is now! [...] now in my mind a powerful verse, pouring into my shell of the ears of the heart in a dark rumor of the secret senses ..."

<sup>3</sup> *Ibidem*. "I am writing: 'Everything is now.' I am writing: 'It was and will be are blind illusions, in the first remembering, in the second hope is a master.'"

Tatjana Stanič wrote, that the poet creates a "distance to the process of creating poetry" with intertwining of the "confession and auto-quotation". Stanič, p.187. Trans. by M. E.

<sup>4</sup> Milan Jesih, *Usta*, Ljubljana, Mladinska knjiga, 1985, p.33.

markers, entire poems in brackets begin to appear from *Soneti* on, which suggests their status as a commentary.

Paternu warned that already in the first verse of the collection "Ne vem, če bom sploh znal povedati"<sup>1</sup> the poet explicitly expresses the uncertainty of inspiration and doubt about the ability of expression. Poetry as heavy work is thematized in the final sonnets of the collection, but in them the poet makes the turn into a dream, unrealistic, which compensates for the lack of inspiration.<sup>2</sup> The first-person lyric subject in *Soneti* imitates past postures and images.<sup>3</sup> Motifs are undermined with "metaphysical transgressions" and the "diction of an uncertain, unreliable speaking subject".<sup>4</sup>

In this collection of poetry, the authentic experience of the subject has often been transformed into a mere image, the poem's reality is thematized as a part of the imagination, derived from the lyrical subject:<sup>5</sup> "Podobo mislim: v vzhodni sobi z ženo."<sup>6</sup> The relativity and the unattainability of the tangible are thematized in hesitation between memory and dreams: "Sanjam spomin a se spominjam sanj?"<sup>7</sup> The portrayed love motif, which follows the uncertain starting point, can no longer be understood as a reliable experience of reality and as an authentic emotion of the subject. That is why the beginning of the poem "Takole je bilo"<sup>8</sup> can be understood only ironically.

In the previous collections of poetry, Jesih thematized the gap between the lie, the reflection and the real, but now, through processes of auto-reference, he puts this gap into the text structure itself. With auto-referential intermediate commentary and self-explanation the lyric subject reveals himself and his actions and establishes an ironic distance to the said: "nekdo, s tem mislim sebe, lej, obstal je / in se, pijan ali zamišljen, ziba".<sup>9</sup>

The thematization of a creative individual is mediated through metaphors such as a stone, a dreamy man, and a singer. All metaphors present the existential search and questioning of a man in general and of a man in the narrower sense, doubting the meaningfulness of his mission – creation. The image of the stone appears several times in Jesih's poetry (also in later collections of poetry). Bandelj recognizes the metaphor of stone in the later collection of poetry *Mesto sto* as the "definition of position of a poet in the world".<sup>10</sup>

---

<sup>1</sup> Milan Jesih, *Soneti*, Celovec, Wieser, 1989, p.5. "I do not know if I can even articulate".

<sup>2</sup> Paternu, pp.214-215.

<sup>3</sup> Matevž Kos, *Fragmenti o celoti. Poskusi s slovenskim pesništvom*, Ljubljana, LUD Literatura (zbirka Novi pristopi), 2007, p.163.

<sup>4</sup> Juvan, 2000, p.219.

<sup>5</sup> Compare with Kolšek, p.217 and Bandelj, p.811.

<sup>6</sup> Jesih, 1989, p.13. "I think a scene: the east room; she and I". Milan Jesih, *Selected Poems*, Victoria, TX, London, Dublin, Dalkey Archive Press, 2015, p.6.

<sup>7</sup> Jesih, 1989, p.63. "Do I dream a memory or do I remember dreams?"

<sup>8</sup> *Ibidem*, p.85. "That's how it was".

<sup>9</sup> *Ibidem*, p.46. "[S]omebody, (by this) I mean myself, look, he stopped / and he is, drunk or thoughtful, swaying".

<sup>10</sup> Bandelj, p.822. Trans. by M. E.



Daj Bog mi tu zastati brez spomina,  
pozabi, da si zgetel me človeka,  
ki delata me ura in obleka:  
zabij me kamen mlad tu kje v pečinah [...] (kjer seme, cvet in sad so vsi kamniti).<sup>1</sup>

Being a stone means being motionless, independent of the status in a society, not susceptible to pain and, especially, passing of time. Therefore it is no longer important to bear and a fruit can be stony – the same to the starting point (to the seed). However, the stone with the possibility of “just being” has also a different connotations in this collection: “Je kamen, ki vekove se obrača / v mlakuži vznak, da kdaj nebo bi videl.”<sup>2</sup> In the desire to achieve and discover more than just “being” it turns to the sky, to the metaphysical: “in težnost, nekdanj dana in domača, // znenada zdavnaj je zgubila smer”.<sup>3</sup> The subject – poet – finds the goal in the poem: “ne sredstvo, pesem mu je sama cilj, / dani se, pa prepeva še vsevdilj.”<sup>4</sup> The insertion of the last verse into the context of the entire poem attributes to it the ironic point, which focuses on the content of singing: “vse uglašene, kajpada, na temo / ljubezni, Amorja, nežnih poljubov / cvetočih lic, vzkipelih prsi”.<sup>5</sup> By hyperbolic stringing of cliché love motifs, the distance to a canonically toughened understanding of a love theme as the central in (confessional) poetic creation is established. Although the aesthetic expression (singing) is shown as a purpose, the subject is at the same time aware of the difficulty of the mission, the difficulty of knowing: “a kdor je pregloboko gledal v sanje / in klic v njih prepoznal, ne ve nikoli: / blodil bo dolgo, bridko potovanje, [...] nenehoma forsiral plitvi Čas // in v njem malikoval lepoto rablja”.<sup>6</sup> This is a man (an artist), to whom his own limited knowledge and existence has been revealed through his creative quest.

The most explicit (and ironic) metapoetic definition of the creative subject is passed in the verses: “Večerjo najbrž je preveč zalil / lirski subjekt, pa je zadremal v travi.”<sup>7</sup> The lyric subject appears in an unenviable position with all the human

---

<sup>1</sup> Jesih, 1989, p.57. Here let me pause, dear God, without a memory. / Forget that you have kneaded me a man / defined by dress and by his wristwatch brand, / and nail me, as a young stone, to the reef [...] (of stone is every blossom, fruit and seed). Jesih, 2015, p.20. There is also an allusion to the poem by Simon Gregorčič (1844-1906) *Človeka nikar*.

<sup>2</sup> Jesih, 1989, p.25. “A stone there is that ever struggles up / to lie back in its puddle, glimpse the skies.” Jesih, 2015, p.11.

<sup>3</sup> Jesih, 1989, p.25. “[A]nd gravity, once well within its grasp, // has lost its bearings through the centuries”. Jesih, 2015, p.11.

<sup>4</sup> Jesih, 1989, p.89. “[N]ot means, the poem is the goal itself, / it is dawning, but he is still singing”. Analyzing the same verse, Matevž Kos warns that poetry in *Soneti* puts its own aesthetic instead of ideas or ideologies in the first place. Kos, 2007, p.166.

<sup>5</sup> Jesih, 1989, p.89. “[A]ll tuned, of course, on the theme / of love, Amor, gentle kisses / blossoming cheeks, effervescent breasts”.

<sup>6</sup> *bidem*, p.35. “[B]ut whoever has looked too deep into the dream / and has recognized the call in them, he never knows: / he will wander a long, mournful journey, [...] constantly forcing the shallow Time // and idealize the beauty of the executioner in it”.

<sup>7</sup> *Ibidem*, 42. “The dinner was probably too celebratory / the lyric subject, he has napped in the grass.”

physical problems: "Krhek je, žeja ga."<sup>1</sup> In this move M. Kos recognizes mockery of the efforts of literary experts in order to fully understand and explain poetry.<sup>2</sup> The lyric subject transforms himself from an abstract literary and theoretical category into a tangible person who feels the primary connection with the earth as the source of life: "k njim bi se zgrudil k rodnim prsim belim, / zaril se v prst in med ostrobne kamne".<sup>3</sup> This emphasizes the author's intentions for poetry, which go from great (spiritual-philosophical) themes to everyday searching of a man, to life in his primacy, to the wondering of the little that is happening in the surroundings. But profanization of the expressed, as its antipole, also implies the search for the transcendent.

The poetry collection is rounded up by four metapoetic poems. In them, the author is thinking about the poetic skills, the topics of poetry, the ability of language to name the world, and the belief in poetry. In the context of the reflection on self-reflexive sonnets they were already interpreted by Marko Juvan who argues that the sonnet form after modernism, once again, allows semantically sensible texts, but irony or self-irony are necessary as a cover.<sup>4</sup>

In the sonnet *Kaj na cvetličnem trgu me zanima*<sup>5</sup> modernist esthetic elitism is replaced with the (postmodernistic) metaphor of the square, and poetry is compared with the floral craft. A humorously ironic postmodernist doubt about the traditional transcendental aesthetic criteria is established.<sup>6</sup> The writing of poems here does not emanate from the divine inspiration, nor does the poet have a privileged position in society. The poetic creation does not provide him eternal glory, since there are no more valid criteria that can justify its value, in the same way as there is no belief in transcendence: "Če kdo Vseviden opazuje naju, [...] da pušeljc Rata, pa sama ne ve / starka ne kavalirji ne gospe."<sup>7</sup> The colloquial verb "ratati", written with a capital letter, introduces a stylistic dissonance between the simple and the sublime. It semantically emphasized the goal – "to succeed". In the context of a litotic description of his own work, which is in the intertextual antithetical relationship with Prešeren's verses "mokrocvetiče rožce poezije",<sup>8</sup> and with emphasizing poetry as a technical skill, an ironic doubt arises about the devaluation of the poetic mission to the level of banalized everyday practice.

The sonnet "*Divjine Idaha*" – *ni lep naslov*<sup>9</sup> unleashes the humorous and autoironic attitude of the subject to himself and his own actions, which he submits to banalization. The poet is, using irony created by the commenting interpolations ("it

---

<sup>1</sup> "He's fragile and he's thirsty."

<sup>2</sup> Kos, 2007, p.161.

<sup>3</sup> "He would collapse to them to native white breast, / he would bury himself into earth among the stones."

<sup>4</sup> Juvan, 2000, p.219.

<sup>5</sup> Jesih, 1989, p.90.

<sup>6</sup> Juvan, 2000, pp.220-221.

<sup>7</sup> "If someone Omniscient observes us [...] that the bouquet Succeeds, but she does not know / the old woman or the gentlemen or the ladies."

<sup>8</sup> "These tear-stained flowers of a poet's min". France Prešeren, *A Wreath of Sonnets* (4/14), trans. by V. de Sola Pinto, [http://www.preseren.net/ang/3\\_poezije/76\\_sonetni\\_venec-04.asp](http://www.preseren.net/ang/3_poezije/76_sonetni_venec-04.asp).

<sup>9</sup> Jesih, 1989, p.91.

shows”, “as it is said”), distancing from the “eternal themes”, generally accepted as the domain of poetry: “o letnih časih, rožicah, o Njej”.<sup>1</sup> The poet is aware of their trivialisation at a time, when the objective truth is no longer available, but he also knows his preconceived determination: “Torej bom, kaže, še lepo naprej / premleval, kot se reče, večne teme.”<sup>2</sup> He replies to the situation with the poem itself: he accepts the tradition, because there is no other possibility, but he establishes an ironic attitude that is the only possible way of approaching the idealized “silence”: “brez mej / iskal glasove čimbolj ... čimbolj neme”.<sup>3</sup> The goal of getting to “the highest poem: the poem about nothing” appears also in the sonnet *Ko berem Süskinda Parfum, si mislim*, which articulates the awareness of the randomness of the connection between the word and its meaning: “prvič, izrazov za vonjave ni, / saj rabi se le kup metonimij”.<sup>4</sup> The creation of such a poem is conditioned by the will of God, which introduces ironic tonality in the space of radical doubt about metaphysical transcendence. “The poem of nothing” is therefore not only the goal, the perfection to which the poet strives,<sup>5</sup> but the emptied form due to the limited identity between the named and the naming. For this reason, the lyric subject rejects the possibility that he would be the one who is searching for the order “in chaos”, he leaves the task to others: “naj pevec drug prevzame to zalogo”.<sup>6</sup> The name “singer” alludes to Prešeren’s vocabulary, which suggests that the possibility of a poem that could articulate the totality of the world and the subject is moved in the past and disabled.

The last sonnet *Grizijal sem svinčnik ves preijubi dan*<sup>7</sup> introduces the (neo)romantic faith into the existence of an ideal, transcendental sonnet, and the possibility of “identity between words and things, or between the subject and his text” but at the same time the postmodernist distance is achieved by self-reflexive brackets and capital letters.<sup>8</sup> The sonnet has a function of the auto-comment of the entire collection of poetry. It thematizes the waiting for inspiration, which is not there and in which the subject does not even believe when fully conscious (vigilant). The sonnet is also about the unattainability of a poem that would contain and integrate the cognitive, aesthetic and ethical dimension of the work of art: “Obenem Luč, Lepoto in Resnico”<sup>9</sup> and in which there would be harmony between the term and the thing “saj roža je bila v imenu rože”.<sup>10</sup> Only in dreams such verses are

---

<sup>1</sup> “About seasons, flowers, about Her”. Juvan recognizes “postmodernistic aesthetic guidelines” in self-irony to the articulation of eternal themes that no longer have a confessional value and an “aesthetically privileged position”. Juvan, 2000, pp.220-221. Trans. by M. E.

<sup>2</sup> “So, I will, it seems, continue / to think over, as they are called, eternal themes.”

<sup>3</sup> “[W]ithout borders / looking for voices, silent as much as possible ... as much as possible”.

<sup>4</sup> Jesih, 1989, p.92. “[F]irstly, there are no expressions for smell, since only a lot of metonymy is used”.

<sup>5</sup> *Soneti* contain the recognition of “the poem about nothing”, which has been the goal of the European poetry for centuries, since everything else is just an approximation of ideality. Ivo Svetina, “Živeti, trpeti, lepo peti”, *Ampak: mesečnik za kulturo, politiko in gospodarstvo* 3.2 (2002): p.64.

<sup>6</sup> “[L]et the other singer take over this stock”.

<sup>7</sup> Jesih, 1989, p.93.

<sup>8</sup> Juvan, 2000, p.219.

<sup>9</sup> “Of Everything: of Beauty, Truth And Light”. Jesih, 2015, p.31.

<sup>10</sup> “[F]or in the rose’s name there grew a rose”. *Ibidem*. An allusion to the novel *Il nome della rosa* by Umberto Eco is notable.

revealed to the subject, but they are again concealed when he is awake. Nevertheless, he retains his faith in the power of poetry: "A je, pod zvezdami, je tak sonet."<sup>1</sup> The faith in the existence of the poem does not guarantee that it is accessible here and now, it goes further to the indefinable future. Until then the possibilities of poetry remain such, as are thematized and realized by *Soneti*. As Juvan writes, it is all about "consciousness of poetry as a matter of technical skill".<sup>2</sup> With this belief the collection, that contests a fictional illusion and accepts it as the only option, concludes.

### 3.3 Clash with time

*Soneti drugi* (1993) is, regarding the literary form and the themes, related to the previous collection: poetry is not exalted in the sphere of divine, redemptive, metaphysical, but is defined as a part of life. Again, the source of inspiration is sleep, a state in which the subject's consciousness steps into the background. The distance is established to the romantic clichés; the dependence of the literature on intertextual connections, the diligence with the quotes in the manner "everything has already been said" is thematized. The construction of the textual reality results in a constructed formation of a subject, who is also an illusion.

The fact that the last poem is written in brackets shows its autothematical value. The core of reflection illustrate the verses: "So pesmi, polne jagnedi ob cestah [...] in so resničnosti, kjer svetli vlaki".<sup>3</sup> They thematize the fundamental dilemma of the relationship between fiction and reality or rather show the status of reality that is no longer just one. Although reality cannot be objectively determined, the lyric subject finds a solid point in the certainty of his own finality "in je dom v neizrečenosti daljav, / kjer se bom odpočil in spal in spal".<sup>4</sup>

In *Jambi* (2000) the struggle with time and the subject's awareness of his own mortality are at the forefront. The discovery that stopping the time is possible only in the area of literary is thematized, otherwise, regardless of the subject's desires, time passes, which is reflected by the scenes from nature. Faith in immortality is ironically undermined. Explicit meta-warnings ("I think", "because I maintain it") break the illusion, but on the other hand, the power of imagination, which creates a fiction area in which the laws of time are no longer valid, is emphasized.

The poem *Mimo kozolca kolovoz, počasi* thematizes the motionlessness of the moment: "čas kar stoji in se uči zgolj biti".<sup>5</sup> The motif "pred gnojnjakom kljusa stara"<sup>6</sup> from the beginning of the poem is, in the end, transformed into a metapoetic motif –

---

<sup>1</sup> "But such a sonnet is, somewhere on earth." *Ibidem*.

<sup>2</sup> Juvan, 2000, p.220.

<sup>3</sup> Milan Jesih, *Soneti drugi*, Celovec, Wieser, 1993, p.110. "Now, there are poems filled with poplar lanes, [...] and then realities, where shining trans". Jesih, 2015, p.51.

<sup>4</sup> "[A]nd there's home in untold distances / where I will find my rest and sleep an sleep." *Ibidem*.

<sup>5</sup> Milan Jesih, *Jambi*, Ljubljana, Mladinska knjiga, 2000, p.18. "[T]ime's standing still and learning just to be". Jesih, 2015, p.58.

<sup>6</sup> "[B]efore a dung cart plods a nag away". *Ibidem*.

the symbol of poetry in the image of a winged horse: “Ko Pegazov brat pod napušč zavije, / se globus spet, brez sunka, zarotira”.<sup>1</sup> With the combination of high and low, an ironic perspective to the possibility of stopping the time is established. Stopping the time is possible only in fiction, which is further emphasized by the inclusion of Pegasus and the last verse: “in je zgolj slika zgodnjega večera”.<sup>2</sup>

In *Tako rekoč* (2007), creation is shown as the (only) option of preservation of the memories, and the process itself is compared with sketching, which results in an understanding of the creative process as a skill. Self-reflection works in the direction of disillusion also in this collection – (the literary) world takes place at the level of the said. However, the central purpose of the poem is not so much undermining of the illusion as a shock when the topic of death is included and the reader realizes that he is also a part of the fiction image: “ko ste prelistali na zadnjo stran, / kjer s katastrofo sklone se roman, / je tam tudi za vas za vzorec smrti”.<sup>3</sup> The subject resists by a humorous ironic turning point: “Ampak poglej v zadnji kvartini, žena, / stoji, da smrti ni – če to je uteha –, / če ni življenja, ki da z njo se neha: / ni torej smrt življenju podrejena?”<sup>4</sup> But also in these verses a metapoetic reminder (meta-literary naming of the quartine as a part of the poem) is obvious. It contests the act of resistance and places it as hypothetically possible only on the literary level. At the level of thematization, mistrust in the power of poetry to overcome the determinant of finality, which is encoded into the individual, arises. The poem *Pesnik je star, in šibkost je omama* reveals the poet as just a transient being that loses his power: “zdaj zlahka privoljuje, / naj so reči imenom svojim tuje”.<sup>5</sup> His mental skills, which had previously been creating, were lost: “zdaj pesmi so ogrinja, zgolj skeleti” and “za aro si je um volila smrt”.<sup>6</sup> The highest goal and the ability of poetry – to name things with their own names, which Jesih already thematized in the previous collections of poetry, within the individual, determined by mortality, is no longer accessible.

*Mesto sto* (2007a) tells us with irony that artists are no longer respected, valued and recognized as moral and intellectual authorities. The loss of status in society is followed by a deeper cut – the realization that the works created by the artist do not bring immortality: “Statua stoji v prestolnici v kotlini, [...] ki naj bi voljo genija utelešal, / pa karikira dobre volje smrt.”<sup>7</sup> If at the beginning of the poetic pathway (*Vo.fram, Kobalt*) Jesih had confidence of surpassing the transience of life in (his own) poetic legacy, in this collection of poetry this option is ironized.

<sup>1</sup> “When Pegasus's kin glides down the roof, [...] the globe spins round again, well-oiled and smooth”. *Ibidem*.

<sup>2</sup> “[T]he image of an eve is all that's left.” *Ibidem*.

<sup>3</sup> Milan Jesih, *Tako rekoč*, Ljubljana, Študentska založba, 2007, pp.38-39. “[W]hen you leafed through to the end, / where the novel ends with a disaster, / a pattern of death is also there for you.”

<sup>4</sup> *Ibidem*, p.45. “But look in the last quartine, woman, / stands that there is no death - if it is comforting - / if there is no life that stops with it: / is then death not subordinate to life?”

<sup>5</sup> *Ibidem*, p.20. “[H]e now assents / that things are alien to their names.” Jesih, 2015, p.76.

<sup>6</sup> “[T]he poems are more skeletons, mere frames” and “what seath has pre-elected is his mind”. *Ibidem*.

<sup>7</sup> Milan Jesih, *Mesto sto*, Ljubljana, Cankarjeva založba, 2007a, p.19. “The statue stands in the capital in the basin, [...] which the will of genius is supposed to embody, / but it caricatures the death of good will.”

In *Lahkoda* (2013), the humorously ironically distant position of the subject towards poetry as something superabundant continues. The poet is no longer a divine singer and is not inspired by the muses, but is ironically connected with the dimension, antithetical to the divine – the devil: “kot vragov tast, vreščava zgaga, / prepričan predsokratik -, / natančno in meritorno je navagal // nekaj strupenih stihov, / ki sem po volji usode / jaz avtor njihov. / Pa naj še vas boli želodec.”<sup>1</sup> An important segment of these poems is the integration of the reader into the level of literary reality. The sudden realizing of the reader that he is also a part of the fiction results in a recategorization of the boundaries between the fictional and the real world: on the one hand, it leads to disillusion, and on the other hand, the reality of the reading subject is destructed. He is shown only as a player in a larger structure, and his awareness of reality as subjective: “v jugovi majhen lutkovni teater, / ki v njem so uprizorili te pavliho”.<sup>2</sup>

The questioning of the ability of words, the limits of the saying and the fiction, which is conditioned by the language and what the poet reveals with his own imagination, is revealed in the last poem of the collection.<sup>3</sup> The lyric subject expresses his powerlessness in order to gain knowledge: “saj niti to ne ve se, [...] koga deklina ljubi. Vas zanima?”<sup>4</sup> With the rhetorical question addressed to the readers and the self-reflexive verse, the illusion of the poem is broken: “Tu boljši šele sploh začel bi pesem.”<sup>5</sup> The poet ironizes the traditional theme of poetry – love, and above all, establishes a self-ironic attitude towards his doing. Reality is not objectively accessible – not even in fiction.

#### 4 Conclusion

Poetic self-reflection in the poetry of Milan Jesih highlights individual premises of literary direction, and at the same time reflects personally marked contemplations of poetic art and poet's peculiar attitude towards creating. Through self-reflection various aspects of poetic creating are thematized, and from *Soneti* onwards there is also the aesthetic effect of disillusion. Jesih's weighing of his own position and the possibilities of poetry is full of humor and (self)irony. Intertextual dialogue with tradition is also characteristic.

The theme of poetry in connection to the social framework is noticeable in the first collection of poetry. The view of the position of a poet (not so much the

---

<sup>1</sup> Milan Jesih, *Lahkoda*, Ljubljana, Študentska založba, 2013, p.53. “[A]s the devil's father-in-law, a squeaky pest, / a convinced pre-Socratician, - / precisely and meritily, he has weighed // some toxic versess / which I am by the will of destiny / their author. / You should also have a stomach pain.”

<sup>2</sup> *Ibidem*, p.119. “[T]he southern has a tiny puppet show / in which you have been featured as a clown”. Jesih, 2015, p.116.

<sup>3</sup> As it is typical for Jesih's last poems in collections, it is written in brackets, indicating its autothematical value.

<sup>4</sup> Jesih, 2013, p.120. “[B]ecause it is not even known, [...] whom the girl loves. Are you interested?”

<sup>5</sup> “Here the better one would only start the poem.”

importance of poetry) in the society is presented in *Mesto sto*, but with a complete distance to any concrete political opinion. In Jesih's opus there is a reflection on the power of poetry in general – in the broader apolitical context and in personal intimate understanding. The poetic theme is often associated with existential questioning. Noticeable are thematic metamorphoses of poetry, which is the source of life force, poetry as heritage, to poetry, which is eaten away by doubt of mortality, but finally the persistence in its own doing and faith in the justification of the poetic expression are expressed. Despite the concerns and constant weighting of the positioning and justification of poetry and poet, the justification of creative act and art is obvious.

#### Literature

- Bandelj, David, "Skrivnost subjekta", Milan Jesih, *Zbrane zbirke*, Ljubljana, Študentska založba, 2012
- Breuer, Horst, "John Keats' Ode 'To Autumn' als Metapoesie", *Se.f-reflexivity in literature*, ed. by Werner Huber, Martin Middeke and Hubert Zapf, Würzburg: Königshausen & Neumann, 2005: 49-64
- Jesih, Milan, *Uran v urinu, gospodar!* Maribor, Založba Obzorja, 1972
- Jesih, Milan, *Legende*, Ljubljana, Cankarjeva založba, 1974
- Jesih, Milan, *Kobalt*, Ljubljana, Državna založba Slovenije, 1976
- Jesih, Milan, *Vo.fram*, Ljubljana, Državna založba Slovenije, 1980
- Jesih, Milan, *Usta*, Ljubljana, Mladinska knjiga, 1985
- Jesih, Milan, *Soneti*, Celovec, Wieser, 1989
- Jesih, Milan, "Poezija in humor sta samo dva obraza istega skušnjavca", *Literatura* 2.10 (1990): 39-47
- Jesih, Milan, *Soneti drugi*, Celovec, Wieser, 1993
- Jesih, Milan, *Jambi*, Ljubljana, Mladinska knjiga, 2000
- Jesih, Milan, *Tako rekoč*, Ljubljana, Študentska založba, 2007
- Jesih, Milan, *Mesto sto*, Ljubljana, Cankarjeva založba, 2007a
- Jesih, Milan, *Zbrane zbirke*, Ljubljana, Študentska založba, 2012
- Jesih, Milan, "Tri besede", *Literatura* 24.247-248 (2012a): 88-102
- Jesih, Milan, *Lahkoda*, Ljubljana, Študentska založba, 2013
- Jesih, Milan, *Selected Poems*, Victoria, TX; London; Dublin: Dalkey Archive Press, 2015
- Juvan, Marko, "Slovenski Parnasi in Eliziji: literarni kanon in njegove uprizoritve", *Individualni in generacijski ustvarjalni ritmi v slovenskem jeziku, književnosti in kulturi: ob 10-letnici smrti Marje Boršnikove*, ed. by Marko Juvan and Tomaž Sajovic, Ljubljana, FF (Obdobja, 14), 1994: 277-315
- Juvan, Marko, *Vezi besedila*, Ljubljana, Literatura, 2000
- Juvan, Marko, "Prešernova in Puškinova poezija o poeziji", *F. Prešeren – A. S. Puškin = F. Prešern – A. S. Puškin: (ob 200-letnici njunega rcjstva) = (k 200-letju ih rožden.ja)*, ed. by Miha Javornik, Ljubljana, Znanstveni inštitut Filozofske fakultete, 2001: 43-71
- Kolšek, Peter, "Podobar in podoba", Milan Jesih, *Verzi: izbrane pesmi*, Ljubljana, Mladinska knjiga, 2001
- Kolšek, Peter, "Od česa se napiše pesem?" *Ampak* 2.4 (2001a): 50-51
- Kos, Matevž, *Prevzetnost in pristranost*, Ljubljana, Literarno-umetniško društvo Literatura, 1996
- Kos, Matevž, *Fragmenti o celoti: poskusi s slovenskim pesništvom*, Ljubljana, LUD Literatura (zbirka Novi pristopi), 2007
- Müller-Zettelmann, Eva, "'A Frenzied Oscillation': Auto-Reflexivity in the Lyric", *Theory into poetry: new approaches to the lyric*, ed. by Eva Müller-Zettelmann, Margarete Rubik, Amsterdam, New York, Rodopi, 2005: 125-145

*Romanoslavica vol. LIII nr.2*

- Novak Popov, Irena, *Sprehodi po slovenski poeziji*, Maribor, Litera, 2003
- Obermaier, Sabine, "Möglichkeiten und Grenzen der Interpretation von 'Dichtung über Dichtung' als Schlüssel für eine Poetik mittelhochdeutscher Lyrik", *Mittelalterliche Lyrik: Probleme der Poetik*, ed. by Thomas Cramer and Ingrid Kasten, Berlin, Erich Schmidt, 1999: 11-32
- Oraić Tolić, Dubravka and Viktor Žmegač, ed., *Intertekstualnost & autoreferencialnost*, Zagreb, Zavod za znanost o književnosti Filozofskoga fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, 1993
- Paternu, Boris, *Od ekspresionizma do postmoderne: študije o slovenskem pesništvu in jeziku*, Ljubljana, Slovenska matica, 1999
- Prešeren, France, *A Wreath of Sonnets (4/14)*, trans. by V. de Sola Pinto, [http://www.preseren.net/ang/3\\_poezije/76\\_sonetni\\_venec-04.asp](http://www.preseren.net/ang/3_poezije/76_sonetni_venec-04.asp), 19. 12. 2017
- Rejc, Vladimira, *Čarovnja pisanja: portreti slovenskih kr. žiževnikov*, Ljubljana, Študentska založba, 2005
- Stanič, Tatjana, "Stilistični postopki v poeziji Milana Jesiha", *Slavistična revija* 40.2 (1992): 179-196
- Svetina, Ivo, "Živeti, trpeti, lepo peti", *Ampak: mesečnik za kulturo, politiko in gospodarstvo* 3.2 (2002): 63-64
- Štoka, Tea, *Prevara ogledala*, Ljubljana, Mihelač (zbirka Brevir), 1994





## NUME ȘI APELATIVE ROMÂNEȘTI ÎN SCRIERI PE SCOARȚE DE MESTEACĂN NOVGORODENE

Vlad D. GHIMPU

According to the studying of the collections of the Novgorodean writings on the birch barks published in 1993, 2000, 2004, author extracted a serie of Romanian names and apelatives as the following: Flore, Micula, Sava, Ceren, Oneca, Nejko-Neg, Nejka-Nega, Tudor, Artemie, Serafian, Alfimie-Efimie, Nabol-Nabul, Haritonie, Voneg, Domaneg, Doman, Radoneg, Ilică, Negovit, Taisinee(a), Domitr, Moise, Celpa-Ciolpa-Ciolpan, Efrosenie, Rem, Rema, Bratoneg, Pocta-Pohta, Ostașca, Dracila, Negos, Lama, Negul, Tătănea, Teșat, Pereneg, Bratoneg, Stoineg, Sabin, and dejă, tămâie, ham .

From these mentioned above I can underline the specific Romanian names with the ending -ie which I met and in other letters written on the barks, as those with the suffix -an; Neg, diminutived in Russian language as Nejko, inclusive with the definite article and with suffix, Negol and Negos, the same and in compound names. The names more often met are Ostaș, Micula, Sava; more rare nicknames, between them are Ceren, Pocta, Taiș; other Christian - Tudor (which is Fiodor), Domitr-Dumitru, or older Romanian names, never met until now - Rem, Rema and, possible, Sabin.

**Keywords:** Romanian names, Novgorodean Principality, writing the birch barks, Middle Ages, Christian names, nicknames.

Autorul a studiat anterior onomastica românească conform mai multor și variatele surse istorice, cum ar fi cele din vechile letopisețe novgorodene, după inscripțiile catedralei Sf. Sofia, în recensămintele agrare medievale (*писцовые книжи*), de asemenea, și din scrierile pe scoarțe de mesteacăn novgorodene, descoperite arheologic în anii 1951-1983<sup>1</sup>, comunicând rezultatele la sesiuni științifice și realizând mai multe studii și articole, publicate în diferite ediții din Republica Moldova<sup>2</sup> și România<sup>3</sup>. Actualmente, se aduce în fața cititorilor și a cercetătorilor o altă serie de investigații, bazate pe volumele publicate în continuare ale scrierilor pe scoarțe de mesteacăn nr. IX, X, și XI, descoperite arheologic între anii 1984-2000 și publicate în anii următori (Ianin, Zalizniak 1993; Ianin, Zalizniak 2000; Ianin, Zalizniak, Ghippius 2004).

Volumele în discuție adună în paginile de carte același gen de acte scrise – o corespondență bogată între locuitorii orașului Novgorod și din alte localități ale

1 A se vedea și edițiile anterioare: Arțihovski 1953; Arțihovski 1963; Arțihovski, Borkovski 1958; Arțihovski, Borkovski, 1958; Arțihovski, Borkovski 1963; Arțihovski, Ianin 1978; Arțihovski, Tihomirov 1953; Ianin, Zalizniak 1986.

2 Cf. studiile noastre: Ghimpu 2009; Ghimpu 2010a; Ghimpu 2010b; Ghimpu 2011; Ghimpu 2016.

3 În „Romanoslavica”: Ghimpu 2012; Ghimpu 2015.

cnezatului novgorodean, având o tematică diversă: scrisori personale cu subiecte familiale, datornice sau însemnări ce au un vădit caracter economic ce s-au derulat pe parcursul secolelor al XI-lea – al XV-lea și provin din săpături arheologice realizate în diferite locuri ale orașului Novgorod și din câteva orașe ale cnezatului novgorodean. Zona noastră de interes evidențiază numai o parte a scoarțelor de mesteacăn scrise, cele care atestă nume românești sau apelative ori derivate ale acestora, inclusive, unele dezvoltate pe tărâmul limbii ruse vechi.

1. Scrisoarea nr. 615, sfârșitul secolului al XIII-lea. *Поклоняние от Ляха к Флареву...* (Ianin, Zalizniak 1993, p. 21). *Flarev* e apreciat că provine de la Flor. Adus de români, susținem, în cazul nostru, să se fi numit Flore, metatizat, asemănător românescului cunoscut mai târziu Florea. Cu referințe în alte studii<sup>1</sup>. Pentru „Florea” vezi, inclusiv<sup>2</sup> nr. 262, nr. 263 și nr. 443; ca nume și cu prenume, în nr. 417.

2. Scrisoarea nr. 619, secolele al XIV-lea – al XV-lea. Mențiune, a) *Сава* (Ianin, Zalizniak 1993, pp. 25-26). Alt nume adus, de asemenea, de coloniști români, b) *Сава* (nr. 724, secolul al XII-lea), întâlnit și în altă scrisoare (nr. 378, secolul al XIII-lea), inclusiv *Савел* (Săvel), diminutiv, dar și articulat în toponimul *Савулино*<sup>3</sup> (Savulino), de la Savul.

3. Scrisoarea nr. 624, a doua jumătate a secolului al XII-lea. *От Куземе ко Цереню...* (Ianin, Zalizniak 1993, p. 28). Țeren aici este apreciat să fie un nume-poreclă dialectală (novgorodeană), rar, însemnând de fapt Чернь. Se mai întâlnește „țeren”<sup>4</sup>, însă e numit cazanul de fiert apă sărată (de diluat sarea din apă). Noi susținem să fie acelaș nume Țeren (evoluat în final Țren) – având începutul „Ceren”<sup>5</sup>, mai timpuriu, apoi „čren”, deci să fie o poreclă de la cazanul de diluat sarea, care s-a numit inițial cu „č”, întâlnit apoi în toate patru variante în ordine inversă, care provine de la românescul „a cerne”<sup>6</sup>.

4. Scrisoarea nr. 630, prima jumătate a secolului al XII-lea. Mențiune – *Нежко, Жирко Онькович*, (Ianin, Zalizniak 1993, pp. 31-32). Nejko apreciat că îl redă pe Neg (*Незь*), diminutiv, corespondentul lui Negu, Neagu. Patronimicul celui de-al doilea se apreciază de la Онька, format, cu probabilitate, de la Onisim. Poate fi, totuși, și de la One, Oni, Onica, Onică, hipocoristic al lui Ionică. Este întâlnit în izvoarele rusești și ca *Онишка* (Onișca), tot de la Onică<sup>7</sup>, inclusiv în mediul veps: dăd *Onic[a]*<sup>8</sup> – nenea Onică.

5. Scrisoarea nr. 632, vol. IX, prima jumătate a secolului al XII-lea. Atestat a) *Тсудор* (Ianin, Zalizniak 1993, pp. 33-34), Тудор, Tudor, întâlnit de timpuriu în Rusia Kieveană. Pe care noi l-am apreciat ca numele românesc Tudor<sup>9</sup>, evoluat mai

1 Analizate anterior în Ghimpu 2010, p. 105; Ghimpu 2011, p. 34, 43; Ghimpu 2012, p. 242, 250.

2 Din alte scrisori: Ghimpu 2011, p. 39, 40, nr. 262, nr. 263, nr. 443 și nr. 417- Grigore i Fklarevъ; Ghimpu 2012, p. 246-247.

3 Completare din „Писцовые книги”: Ghimpu 2011, p. 39, 81, 93.

4 Cf. și Sreznevski 1989 III, 2, p. 1439, 1441.

5 Cu alte exemple din „Акты XV-XVI”, 1988, p. 45, 70 și Tihomirov, Șcepkina 1952, p. 20.

6 Conform analizei noastre: Ghimpu 2016, p. 33; M. Vasmer îl evaluează ca slav (Vasmer 1987 IV, p. 340).

7 Din „Писцовые книги”: Ghimpu 2011, p. 91.

8 Populație finică din Cnezatul Novgorodean, Ghimpu 2015, p. 61.

9 La noi e înregistrat din evul mediu până astăzi: Gonța 1995, pp. 704-705; Ghimpu 2010, p. 101, 105; Ghimpu 2011, p. 23, 26, 39, 43; Ghimpu 2012, p. 246, 250.

timpuriu în mediul romanic din *Teodor*<sup>1</sup>. În exemplul actual am găsit și confirmarea în baza exemplelor rusești, cum avem prilejul de a considera, după ce autorii publicației, menționând răspândirea lui din cele mai vechi timpuri, venit în părțile Novgorodului din sud, îi fac o pararelă după o ștampilă de plumb din prima jumătate a secolului al XII-lea, care avea pe o parte chipul și inscripția *Sf. Fiodor*, iar pe cealaltă imprimat numele *Tudor*, făcând astfel concluzia: numele Tudor era varianta lui *Fiodor* (Ianin, Zalizniak 1993, p. 34). Alte mențiuni – b) *Тодоръка* (vol. X, nr. 710, secolul al XII-lea, pp.10-11), *Todorka*, Todor, Tudor; c) *Тудоръ* (vol. X, nr. 724, a doua jumătate a secolului al XII-lea, pp. 24-25); d) *Тсудоръ*, Тудор (vol. XI, nr. 789, secolul al XI-lea, p. 22); e) *Тсудорка*, Тудор (vol. XI, nr.825, a doua jumătate a secolului al XII-lea, p. 46); f) *Тудо(р)* (vol. XI, nr.903, secolele al XI-lea – al XII-lea, p. 95), variantă evoluată: *Dudor*<sup>2</sup>, adică tot Tudor.

6. Nr. 638, a doua jumătate a secolului al XII-lea. *Ор(т)ъmie* (Ianin, Zalizniak 1993, p. 38), Ортемие, Artemie; b) Ортемье, Artemie (nr. 667, a doua jumătate a secolului al XII-lea, p. 57), cu terminația *-ie*, românească.

7. Nr. 640, a doua jumătate a secolului al XII-lea ... *су которянъ* (Ianin, Zakizniak 1993, p. 40), cotoreni, apreciați ca „жители Которского погоста” <cotor, și nume Cotoră<sup>3</sup>.

8. Nr. 643, secolele al XII-lea – al XIII-lea. *Серафиян* (Ianin, Zalizniak 1993, p. 41), Serafian, de la Serafim, și un altul b) *Серафиян*, Serafian (vol. IX, nr. 666, secolele al XII-lea – al XIII-lea, p.57), având ambele, terminația *-an*, cu sonoritate românească.

9. Nr. 644, prima jumătate a secolului al XII-lea *Хамече* (хамец), „полотнишко” (Ianin, Zalizniak 1993, p. 42), de la ham, dar și formă *хам* e întâlnită (în nr.288).

10. Nr. 644, prima jumătate a secolului al XII-lea. *От Нежка ко Завиду...* (Ianin, Zalizniak 1993, p. 42). În acest caz Nejca se apreciază că este nume femeiesc, de la bărbătescul Nejko (Neg-Nej), ea menționată și cu frații, Nejkata-Nejata, avându-l toți, cum se vede, de la tatăl lor.

11. Nr. 657, a doua jumătate a secolului al XII-lea. *Покляняние от Пелаге к Алфимие...* (Ianin, Zalizniak 1993, p. 50). Alfimie, adică Efimie, cu terminația *-ie*, românească.

12. Nr. 660, secolele al XII-lea – al XIII-lea. *Тъмьян* (Ianin, Zalizniak 1993, p. 52), tămâie, lat. < \**thymanea*, <gr. *timiamā*\*<sup>4</sup>.

13. Nr. 665, secolul al XII-lea. *Наболъ* (Ianin, Zalizniak 1993, p. 56), Nabul, posibil din Nabab? După articolul hotărât posibil să fie adus de români. În asemenea exemple de substantive din mediul slav, cu terminația *-ol*, de la sudul Dunării<sup>5</sup>, unde erau și români, se apreciaza să reprezinte articolul românesc hotărât *-ul*.

<sup>1</sup> Susținută de A. Graur 1965, p. 50.

<sup>2</sup> Cu destul de multe exemple: Ghimpu 2011, p. 23, 23, 87.

<sup>3</sup> DRH, B. Țara Românească, vol. VI (1566-1570), București, 1985 (Indice).

<sup>4</sup> *Scurt dicționar etimologic al limbii moldovenești*, Chișinău, 1978, p. 444.

<sup>5</sup> Într-o lucrare de referință pentru relațiile cu slavii, N. Raevschi 1989, p. 65.

14. Nr. 682, a doua jumătate a secolului al XII-lea. *Харитание* (Ianin, Zalizniak 1993, pp. 66-67), Haritanie – Haritonie, Hariton cu terminație specifică numelor românești, asemenea cu Hartenie<sup>1</sup>.

15. Nr. 683, a doua jumătate a secolului al XII-lea. a) *Вонег, Нежка* (Ianin, Zalizniak 1993, p. 67). Voneg este un nume compus din Во(и)+Негъ și Nejka = Neg. Alt personaj b) *Вонег* (Voneg) (vol. X, nr.710, a doua jumătate a secolului al XII-lea, p. 10-11).

16. Nr. 685, a doua jumătate a secolului al XII-lea. *Дъманег* (Ianin, Zalizniak 1993, pp. 69-70) – Доманег, nume compus din Doman+Neg.

17. Nr. 688, a doua jumătate a secolului al XII-lea. *Доман, Радонеж* (Ianin, Zalizniak 1993, p. 72), Doman, Radonej; b) *Доман* (vol.XI, nr.789, sfârșitul secolului al XII-lea, p. 22). Rado – Radu+Neg. Doman este unul dintre cele mai larg răspândite nume precreștine românești în Rusia medievală, cunoscut până astăzi la noi cu forma Duman, care se dă la vite.

18. Nr. 690, a doua jumătate a secolului al XIV-lea. Printre alții, *Иван Выянин* (Ianin, Zalizniak 1993, p. 77), Ivan Viianin, cu suf. –an românesc, Vian, de la viu, vii.

19. Nr. 19, vol. IX, prima jumătate a secolului al XII-lea. Staraia Russa. *Су Ильике ... гривне... Су Неговита поло(вина)...* (Ianin, Zalizniak 1993, p. 106). Ilică, diminutiv al lui Ilie. Negovit este compus din Nego+Vit”, partea a doua – Vit, de origine slavă, alt personaj b) *Неговит* (Negovit) (vol. X, nr. 761, secolele al XIII-lea – al XIV-lea, pp. 58-59).

20. Nr. 22, vol. IX, prima jumătate a secolului al XII-lea. Staraia Russa. Înscriși datornici, printre alții, „... Оу Несодицевее, ...Су Таишинее семь резано, су Боришековее, Су Надеекоеее, Су Путешинее, Су Безсудееее... (Ianin, Zalizniak 1993, p. 111). Taișineea este numele soției unui Таишин (Taișin), de la Tăiș. Celelalte nume feminine, tot după al bărbatului – Borișcoveia, Nadeecoveia, Puteșineia, Bezueveia, de influență românească<sup>2</sup>. Al doilea b) *Степан Таишень*, cu nume și prenume, în nr. 366, evidențiat de noi anterior<sup>3</sup>.

21. Nr. 34, vol. IX, mijlocul secolului al XIII-lea. Anexă. Un nume creștin foarte răspândit (**fig.1**). Inscriptie pe gresie – a) *Домитр* (Ianin, Zalizniak 199, p. 119); altele – b) *Дъмитръ* (vol. X, nr. 735, secolul al XII-lea, p. 34); c) *Дъмитръ* (vol. XI, nr. 776, mijlocul secolului al XII-lea, pp.10-11); d) *Дъмитръ* (vol. XI, nr. 839, mijlocul secolului al XII-lea, p. 56); e) *Дъмитръ* (vol. XI, nr. 846, mijlocul secolului al XII-lea, p. 60); f) *Дъмитръ* (vol. XI, nr. 914, mijlocul secolului al XII-lea, pp.105-106); g) *Торжок. Домитровъ день* (vol. XI, nr. 7, sfârșitul secolului al XII-lea, p. 125). Înregistrat din cele mai vechi scrieri cu forma Дъмитръ, l-am și apreciat de la început ca o formă apropiată a numelui românesc Dumitru<sup>4</sup>.

22. Nr. 35, vol. IX, a doua jumătate a secolului al XII-lea. Inscriptie pe un capac de lemn (**fig. 2**): *Моусъ* (Ianin, Zalizniak 1993, p. 119), citită de autorii

<sup>1</sup> Constantinescu 1963, p. 74.

<sup>2</sup> Unele exemple: Ana Lucoae, Ana Borcioaia, *DRH, B*, vol. XI, București, 1975 (Indice) și Istroiasa, Tămășoia, Stoiasa, *Documente și însemnări românești din secolul al XVI-lea*, București, 1979, p. 253, 287, 308.

<sup>3</sup> A se vedea: Ghimpu 2012, p. 39.

<sup>4</sup> După noi în filiația Domitr-Dumitru; НПЛ 1950, anii 6569, 6626, 6634, 6702; Ghimpu 2010a, pp. 104-105.

publicației cu accentul pe prima silabă *МѠисъ*, nespecifică totuși, mai departe de numele Моисей. Ea putea fi și cu accentul pe a 2-a silabă, care ar fi dat cuvântul românesc *Moîse*<sup>1</sup>, deși Mois are tangențe și cu Moîș<sup>2</sup>, pronunțat în rusă cu “s”, ca pe Neșul, prin Nesul (Несул)<sup>3</sup>.

23. Nr. 713, vol. X, prima jumătate a secolului al XIII-lea. *Хотен Челна* (Ianin, Zalizniak 2000, p. 13), \*Celp-Ciolp, Celpan – Ciolpan, întâlnit, de asemenea, și ca toponim, *Челпанов*<sup>4</sup> – Celpanovo.

24. Nr. 715, vol. X, prima jumătate a secolului al XIII-lea. *Три девя(т)о аanelo, три девя ароханело, избави раба (Бо)жея Михея трасавиче молитвами святаыя Богородичя*. Traducere: „Тридевять ангелов, тридевять архангелов, избавте раба Божия Михея от лихорадки молитвами святой Богородицы.” (Ianin, Zalizniak 2000, pp. 14-15). O interesantă rugăciune-descântec de friguri, *трасавиче* - scutură (frigurile), ar putea fi traducere din română, împreună cu scrierea disimilată a lui *anelo* (<angelus) și *arohanelo*, cu repetarea imitativă repetată a sufixului românesc diminutival *-el*.

25. Nr. 717, sfârșitul secolului al XII-lea – începutul secolului al XIII-lea. *Покляние от игсумение къ Офросение* (Ianin, Zalizniak 2000, pp. 15-16), de la Eufrosin sau Eufrosina, cu terminație *-ie*.

26. Nr. 725, sfârșitul secolului al XII-lea – începutul secolului al XIII-lea. *От Ръмше покланянье...* (Ianin, Zalizniak 2000, p. 26). Ремша, Remșa, Rem+șa, cum susțin autorii publicației, care nu îl pot explica din slavă, și ar putea provine, cum considerăm noi, de la *Remus*? – nume roman antic, adus de români.

27. Nr. 745, secolele al XI-lea – al XII-lea. *От Павъла... къ Братонезьксу...* (Ianin, Zalizniak 2000, pp. 40-41). Павол, Pavâl, popular, și Братонег, Bratoneg, nume compus Brat + Neg.

28. Nr. 750, sfârșitul secolului al XIII-lea – începutul secolului al XIV-lea. *Поклонь от Степана ко Покте* (Ianin, Zalizniak 2000, p. 45). Поcta – Pohta (Pohtă), nume românesc. Un alt b) *Роман Пъкта* a fost atestat în cel mei vechi letopiseț novgorodean<sup>5</sup>.

29. Nr. 755, secolele al XIV-lea – al XV-lea. *Осташка* (Ianin, Zalizniak 2000, pp. 52-53), Ostașca, Ostaș, nume precreștin românesc, larg răspândit în Rusia.

30. Nr. 775, a doua jumătate a secolului al XIII-lea – începutul secolului al XIV-lea. *Дрочила* (Ianin, Zalizniak 2000, p. 68), Dracilă sau Drăcilă, de la drac?

31. Nr. 789, sfârșitul secolului al XI-lea. *Негосем*, Negos+em și *Лама* (Ianin, Zalizniak, Ghippius 2004, p. 22), toponimul Lama, apreciat de autori că provine de la apropiatul râu Lama, pe care stă orașul Volokalamsk. La Neg+os mai avem un alt exemplu de nume românesc, scris împreună cu sufix, propriu unui substantiv adjectival. Probabil era un om cu mai multi negi pe față, negos.

<sup>1</sup> Exemple la Gonța 1994, p. 471.

<sup>2</sup> Constantinescu 1963, p. 113.

<sup>3</sup> Ghimpu 2012, p. 246.

<sup>4</sup> Дурă „Писцовые книги”, analiză în Ghimpu 2011, p. 97.

<sup>5</sup> Publicare anterioară, Ghimpu 2010a, p. 105; pohtă și în evul mediu: Dicționarul 1981, p. 186.

32. Nr. 821, mijlocul secolului al XII-lea, (fig. 3). a) *От Негъла къ Петрѣксу...* (Ianin, Zalizniak, Ghippius 2004, pp. 42-43), Negol, Negul; b) Al doilea document de la acelaș personaj. *От Негола и ото Говена къ...* (vol. XI, nr. 867, prima jumătate a secolului al XII-lea, p. 75), Negol, Negul, Neagul. Neg cu articolul hotărât românesc *-ol/-ul*.

33. Nr. 831, a doua jumătate a secolului al XII-lea. O scrisoare lungă cu reglări de conturi. „А ни я тебе кобяжанино, ни я тобъ сксудьтина!...”. Traducere: „А я тебе не кобяжанин, я тебе не скудятина! (т.е. нищий)” (Ianin, Zalizniak, Ghippius 2004, pp. 49-50), cobiajanin, eu nu sunt un cobeșan, sau cobit, ori unul care cobește (cu sens de om inferior, cobăit), adică un *Cobeș*<sup>1</sup>.

34. Nr. 851, mijlocul secolului al XII-lea. *...су Гъвъше* (Ianin, Zalizniak, Ghippius 2004, p. 64), Govoș, Gavoș, din gav = chior<sup>2</sup>, inclusiv altele, nr. 422 și nr. 502.

35. Nr. 863, prima jumătate a secolului al XII-lea. Început fragmentar: „...дѣв(е)... *деже овъс(а)*... ..ая пышенице. Оу Хотъше, оу Воиняте, оу Нежика, оу Хотена по *деже* молодого. А оу Нежизна и оу Тотова дѣве *д(е)же* молодого. А оу Раховица дѣве *деже* молодого” (Ianin, Zalizniak, Ghippius 2004, p. 73). Aici avem cuvântul românesc *dejă*, ca unitate de măsură, vas făcut din doage de lemn, ciubăr<sup>3</sup>.

36. Nr. 894, începutul secolului al XII-lea. „... *Тетъне*” (Ianin, Zalizniak, Ghippius 2004, p. 92), Тетъня, Тătănea, Тătunea. Autorii documentului cred că este un nume propriu neidentificat, noi îl apreciem ca diminutiv pentru tata<sup>4</sup>, astăzi numit așa și bunicul în unele zone.

37. Nr. 905, sfârșitul secolului al XI-lea. „... *Су Тешаде 5*” (Ianin, Zalizniak, Ghippius 2004, p. 97). Тешара, Тешат, Тешит, probabil de la *a teși*.

38. Nr. 36, vol. XI, mijlocul secolului al XII-lea. Staraia Russa. „*Су Перенега 6 кнѣ...*, *Су Братонегга 3 кнѣ...*, *Су Плешевее 2 кне...*, *Су Стоинегга 2 кнѣ...*, *Су Ръме кунѣ...*, *су Наберишинее 3 кне...*” (Ianin, Zalizniak, Ghippius 2004, pp. 118-119). Nume compuse: Perei+Neg, Brato+Neg, Stoi(ia)+Neg. Rema, ca și în nr. 725, însă, apreciat de autori ca feminin, probabil sunt variante de la *Remus* ambele? Pleșeveia și Naberșișinea, nume feminine de familie după bărbat<sup>5</sup>.

39. Nr. 2, sfârșitul secolului al XII-lea. Torjok. „*От Мануиле къ Събыне поклоняние...*” (Ianin, Zalizniak, Ghippius 2004, pp. 121-122), Sobănea, Sobân, Sobin, Sabin, nume roman? Cu mare probabilitate, deoarece a fost și în rusă Sobina = avere = имуществу, inclusiv, ca prenume – Собина Карауловъ<sup>6</sup>.

Concluzii. În rezultatul studierii colecției de scrieri pe scoarțe de mestecăn novgorodene am extras o serie de nume românești cum ar fi următoarele: Flore, Micula, Sava, Ceren, Oneca, Nejko – Neg, Nejka-Nega, Tudor, Artemie, Serafian, Alfimie-Efimie, Nabol-Nabul, Haritonie, Voneg, Domaneg, Doman, Radoneg, Șuga, Vian, Ilică, Negovit, Taișinee(a), Domitr, Mois, Celpa-Ciolpa-Ciolpan, Efrosenie, Rem,

<sup>1</sup> Gonța 1994, p. 154.

<sup>2</sup> MDA II, p. 502.

<sup>3</sup> Atestat din vechime și cu sinonime până astăzi: MDA II 2002, p. 56.

<sup>4</sup> DEX 1998, p. 1071

<sup>5</sup> Asemenea cu: Murgocioae, Bogdăneasa, Varticoaia, Vartolomeiasa și a., Gonța 1995, p. 614, 632.

<sup>6</sup> НПК 1915, p. 33.

Rema, Bratoneg, Pocta-Pohta, Ostașca, Dracilă, Negos, Lama, Negul, Cobeș, Gavoș, dejă, Tătânea, Teșat, Pereneg, Bratoneg, Stoineg, Sabin-Sabina și apelative – ham, tămâie, dejă.

Dintre ele putem evidenția numele specific românesc cu terminație *-ie* și pe care le-am întâlnit și în alte scrisori pe scoarțe, ca și cu sufixul *-an*; Neg, diminutiv în cadrul limbii ruse Nejko, inclusiv cu articol hotărât și cu sufix, Negol și Negos, de asemenea și în nume compuse. Nume întâlnite mai des: Ostaș, Micula, Sava; porecle mai rare, între care Ceren, Pocta, Taiș; altele creștine – Tudor, care se egalează cu Fiodor, Domitr – Dumitru, sau numele mai vechi romane, nemăiintâlnite până acum – Rem, Rema ori Sabin.

### Bibliografie

- Aktî XV-XVI 1988: *Акты социально-экономической истории Севера России конца XV – XVI в. Акты Соловецкого монастыря, 1479 – 1571 гг.*, составитель И. З. Либерзон, Ленинград, 1988.
- Arțihovski 1954: A.V. Арциховский, *Новгородские грамоты на бересте (из раскопок 1952 г.)*, Москва, 1954.
- Arțihovski 1963: A.V. Арциховский, *Новгородские грамоты на бересте (из раскопок 1958-1961 гг.)*, Москва, 1963.
- Arțihovski, Borkovski 1958: A.V. Арциховский, В.А. Борковский, *Новгородские грамоты на бересте (из раскопок 1953-1954 гг.)*, Москва, 1958.
- Arțihovski, Borkovski 1958: A.V. Арциховский, В.А. Борковский, *Новгородские грамоты на бересте (из раскопок 1955 г.)*, Москва, 1958.
- Arțihovski, Borkovski 1963: A.V. Арциховский, В.А. Борковский, *Новгородские грамоты на бересте (из раскопок 1956-1957 гг.)*, Москва, 1963.
- Arțihovski, Ianin 1978: A.V. Арциховский, В.Л. Янин, *Новгородские грамоты на бересте (из раскопок 1962-1976 гг.)*, Москва, 1978.
- Arțihovski, Tihomirov 1953: A.V. Арциховский, М.Н. Тихомиров, *Новгородские грамоты на бересте (из раскопок 1951 г.)*, Москва, 1953.
- Constantinescu 1963: N.A. Constantinescu, *Dicționar onomastic românesc*, București, 1963.
- Dicționarul 1981: *Dicționarul elementelor românești din documentele slavo-române, 1374-1600*, București, 1981.
- Gonța 1995: A.I. Gonța, *Documente privind istoria României. A. Moldova, veacurile XIV-XVII (1384-1625). Indicele numelor de persoane*, București, 1995.
- Ghimpu 2009: V. Ghimpu, *Unele considerații privind românii și onomastica românească în Rusia de Vest*, în „Destin Românesc”, an IV (XV), nr.3 (61), Chișinău, 2009.
- Ghimpu 2010a: V. D. Ghimpu, *Prezența românilor și a limbii române în Cnezatul Novgorodean*, în „Destin Românesc”, an V(XVI), nr. 2 (66), Chișinău, 2010a.
- Ghimpu 2010b: V. Ghimpu, *Atestări românești din Rusia de Nord-Vest în secolele XI-XVI (considerații preliminare)*, în „Tyragetia s.n.”, nr. 2, vol. IV [XIX], Chișinău, 2010b.
- Ghimpu 2011: V. D. Ghimpu, *Izvoare medievale românești din Rusia în Finlanda*, Chișinău, 2011.
- Ghimpu 2012: V. D. Ghimpu, *Mențiuni ale habitatului românesc în Cnezatul Novgorodean*, în „Romanoslavica”, vol. XLVIII, nr. 2, București, 2012.
- Ghimpu 2015: V. D. Ghimpu, *Interferențe etnice la Marea Neagră și la Marea Baltică în evul mediu timpuriu (româno-slave și româno-finice)*, în „Romanoslavica”, LI, nr.1, București, 2015.
- Ghimpu 2016: V. Ghimpu, *Realități românești medievale din nord-vestul Rusiei (Date onomastice, din cultivarea pământului, pescuit și etnografie)*, în „Destin Românesc”, an XI (XXII), nr. 4 (98), Chișinău, 2016.



*Romanoslavica vol. LIII nr.2*

- Graur 1965: A. Graur, *Nume de personae*, București, 1965.
- Ianin, Zalizniak 1986: В.Л. Янин, А.А. Зализняк, *Новгородские грамоты на бересте (из раскопок 1977-1983 гг.)*, Москва, 1986.
- Ianin, Zalizniak 1993: В. Л. Янин, А.А. Зализняк, *Новгородские грамоты на бересте (из раскопок 1984 - 1989 гг.)*, Москва, "Наука", 1993.
- Ianin, Zalizniak 2000: В. Л. Янин, А.А. Зализняк, *Новгородские грамоты на бересте (из раскопок 1990 - 1996 гг.)*, Москва, "Русские Словари", 2000.
- Ianin, Zalizniak, Ghippius 2004: В. Л. Янин, А.А. Зализняк, А. А. Гиппиус, *Новгородские грамоты на бересте (из раскопок 1997 - 2000 гг.)*, Москва, "Русские Словари", 2004.
- НРК 1915: *Новгородские писцовые книги. Указатель к шести томам (I - VI)*, Петроград, 1915.
- NPL 1950: *Новгородская первая летопись старшего и младшего изводов*, Москва - Ленинград, 1950.
- Raevschi 1988: N.D. Raevschi, *Contactele romanilor răsăriteni cu slavii. Pe bază de date lingvistice*, Chișinău, 1988.
- Sreznevski 1989: И.И. Срезневский, *Словарь древнерусского языка*, репринтное издание, т. III, ч. 2, Москва, 1989.
- Tihomirov, Șcerkina 1952: М. Н. Тихомиров, М. В. Щепкина, *Два памятника новгородской письменности*, Москва, 1952.
- Vasmer IV 1987: М. Фасмер, *Этимологический словарь русского языка*, том IV (Т-Яшур), Москва, 1987.

### Lista ilustrațiilor

Fig. 1. Inscripție pe gresie - „Домитръ”.

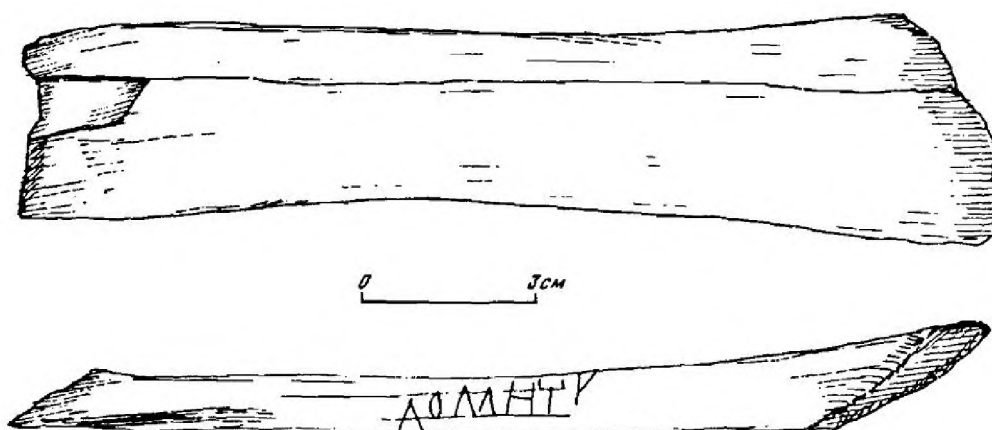


Fig. 2. Numele înscris - „Монсь”.

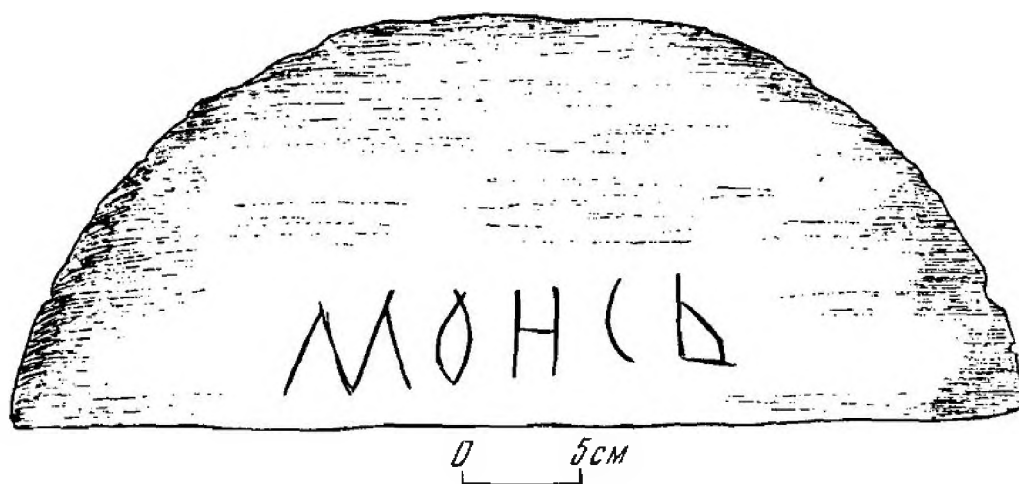


Fig. 3. Inscripție pe scoarță de mesteacăn cu mențiunea „Негълъ” (Negol-Negul).



## MIRGOROD AS A CYCLE

Carlos GRASSI

I will try in this brief article to insert Gogol's *Mirgorod* inside the writer's previous works in order to underline the differences and the similarities with the first *Dikanka's* cycle and with his articles published in *Arabesque*. I will put much stress on the different genres of the story and on the common themes that takes different meanings inside the tales. Much interesting is the new representation of space that from open and boundless space in *Dikanka* reduces itself to microcosms more and more limited by boundaries where the internal/external (*mcj/chužcj*) opposition becomes more clear. In this way, individualism and isolation deepen themselves. This space is contradicted by *Taras Bulba's* chronotope where the space defended by the Cossacks from the non-Orthodox and Muslims appear unlimited also due to space mobility of the *Seč'*.

**Key words:** genres, themes, space, individualism, *Mirgorod*

I will try in this brief article to insert Gogol's *Mirgorod* inside the writer's previous works in order to underline the differences and the similarities with the first *Dikanka's* cycle and with his articles published in *Arabesque*. I will put much stress on the different genres of the story and on the common themes, which takes different meanings inside the tales. Much interesting is the new representation of space that from open and boundless space in *Dikanka* reduces itself to microcosms more and more limited by boundaries where the internal/external (*mcj/chužcj*) opposition becomes clearer. In this way, individualism and isolation deepen themselves. This space is contradicted by *Taras Bulba's* chronotope where the space defended by the Cossacks from the non-Orthodox and Muslims appear unlimited also due to space mobility of the *Seč'*.

*Mirgorod* was published by Gogol in the Almanac *Novoselie (Housewarming)* in 1835 and published again in the second edition of his works in 1842 in a substantially revised version. The subtitle *Повести, служащие продолжением Вечеров на хуторе близ Диканьки* (Tales Serving as a Continuation of Evenings on a Farm near *Dikanka*) suggests that these tales in many aspects echo the tales of the first cycle. As *Dikanka*, *Mirgorod* is divided into two parts. Each of them includes two tales: *Old-World Landowners (Старосветские помещику)* and *Taras Bulba; Vij* and *The Story of How Ivan Ivanovič Quarreled with Ivan Nikiforovič (Повесть о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Нукифоровичем)*. We find the same mixture of elements: the ordinariness of everyday life side by side with the supernatural, the theme of love and the comic, the tragic and the horrific aspects. Moreover, there is a

similarity in the geographical focus: the history and the present of Little Russia and Ukraine, the drama of being absorbed by the Russian Empire in its territory. Also, the narrative styles and the social cultural realities are the same: the distinct traces of the author's bilingualism in the choice of vocabulary, intonation, imagery; and the estate hierarchy of Ukrainian settlements. In addition, the chronology is here loose and embraces remote history, legend and the present as in *Dikanka*. It should be noted, however, that the artistic paradigm of *Mirgorod* differs sharply from everything that the writer created earlier.

While the audience was waiting for the continuation of *Evenings...*<sup>1</sup>, Gogol wanted to escape from the genre restrictions, to find another language and another scale of creative generalizations<sup>2</sup>. During 1833, Gogol, in many letters, complains to his correspondents about his spiritual stagnation. He writes literary sketches, conceives large-scale scientific researches, but cannot bring anything to an end. The creative rise begins after the prospect of obtaining a place as a professor in Kiev and the finding of new sources of inspiration from Little Russian songs<sup>3</sup>. Already in *Evenings...*, Gogol developed a personal manner of working with tales inscribed in the historical context. In *Mirgorod*, he relied mostly on personal observations, chronicles and legends. To write *Old-World Landowners* and *The Tale of how Ivan Ivanovič quarreled with Ivan Nikiforovič* Gogol had enough of his own memories. To create *Taras Bulba* and *Vij*, a long preliminary work with a large number of historical sources was required. The idea of a multi-volume history of Little Russia and of the novel *The Getman* (unfinished) was gradually transformed into the idea of composing an epic as a poetic chronicle. For these purposes, the historical songs of the "bandurists" (the so-called "dumy" performed by blind "kobza" players), which can be likened to the rhythmic poetry of the ancient Greek *Aoidos*, fits much better than the cold historical documents. From the songs, the writer borrowed not only images, words and phraseological turns, but also historical information that was not

---

<sup>1</sup> The young author was well aware of this and at the beginning (in 1832), he intended to increase his success following the same path. However, he quickly concluded that he was not interested in it. In a letter to Pogodin (February 1<sup>st</sup>, 1833), Gogol informs about his refusal to continue the first cycle, in spite of the obvious happy conjuncture (the fashion for the Little Russian ethnographic coloring, the plot texture resonating with the current political agenda of integration and colonization of the region): "Вы спрашиваете о Вечерах Диканьских. Чорт с ними! я не издаю их; и хотя денежные приобретения были бы не лишние для меня, но писать для этого, прибавлять сказки не могу. Никак не имею таланта заняться спекулятивными оборотами. [...] Да обрекутся они неизвестности, покамест чтонибудь увесистое, великое, художническое не изыдет из меня!" (Gogol, 1937-1952, t. X:256-257). When not differently specified, all quotations from Gogol' are taken from the academic publication in 14 volumes. In the text, it will be indicated only the volume and the page.

<sup>2</sup> It is worth to underline that the writer's dissatisfaction was not at all connected with the public evaluation of his literary debut (with a wide circle of readers, and with important people who reacted to the *Evenings...* more than favorably) and that it arose because of the inconsistency of the works with those criteria that now the author pursued.

<sup>3</sup> The Gogolists know that besides sketches with folklore records sent by relatives and friends, Gogol read *Малороссийские песни, изданные М. Максимовичем* (М., 1827), *Запорожская Старина* by I.I. Sreznevskij, *Опыт собрания старинных малороссийских песней* by Prince N.A. Certelev (St. Petersburg, 1819), *Украинские народные песни, изданные М. Максимовичем* (М., 1834. Part 1), See Vinogradov (2008:62-80).

reflected in written sources. The history of the Zaporožskaja Seč' was poorly documented due to the specificity of this quasi-state formation.

The composition of *Mirgorod* was in parallel with the preparation for the printing of *Arabesques*. It is not difficult to see that there are many thematic and conceptual similarities between these works – especially between *Taras Bulba* and the articles *Взгляд на составление Малороссии* (*A Look at the Compilation of Little Russia*) and *О малороссийских песнях* (*About the Little Russian songs*).

Gogol's research for something artistically great was associated with his ability to find a new point of view for his themes, and to his skill to stand above his material taking a critical position in relation to it. If the cycle of *Evenings...* was written as if from within Little Russia, in *Mirgorod*, instead, the author's narrative is the speech of an external observer. Rudy Panko is replaced by an omniscient narrator, who sometimes intervenes with comments (the digressions on "the low Little Russians who push their way up from tar-makers and dealers ..." [Gogol 2012:134] in *Old-World Landowners*; the judgment on the "свирепство полудикого века" [t. II:83] (fierce savage century), in *Taras Bulba*, or directly addresses the reader.)

If *Evenings...* is a kind of hymn to the vital, traditional, sympathetic rural Little Russia, the *Mirgorod's* tales are all written in different genres: elegy, epic, Gothic novel and social satire that in a way or another underline the *inertia* ("be it habit or spiritual impotence"), which triumphs in *How Ivan Ivanovič Quarreled with Ivan Nikiforovič*. (Peace, 2009:91)<sup>1</sup> Not by chance, this tale ends with the phrase: "It a dreary world, Gentlemen." (Gogol, 2005:77)

What was presented as the Slavonic Ausonia, as a region from which the spiritual and political revival of the Russian Empire will be launched (through the restoration of the Orthodox tradition, the legacy of Kievian Rus', the common wisdom undistorted by foreign borrowings) and as a refreshingly colorful, historically tempered social reality, in *Mirgorod*, instead, the tales are presented as a set of *loci*, closed spaces experiencing isolation, incommunicability, irresolvable contradictions and lethal decay.

Each story reveals this in its own way. *Old-World Landowners* shows the decline of the landlord culture (the world of the old noble rich generations); *Taras Bulba* displays the withdrawal from the historical arena of the Zaporožie Seč's phenomenon (the unity according to the model of tribal, ideocratic and military democracy); *Vij* narrates the inability of the popular religion to keep the pressure of infernal powers rooted in a collective unconscious Cossack community; and *The Story of How Ivan Ivanovič Quarreled with Ivan Nikiforovič* tells us about the shredding of philistinism (the culture of urban neighborhoods). From a spatial point of view, the closeness and the incommunicability that in the *Evenings ...* are just slightly touched will become more and more fundamental in Gogol's subsequent cycles: that is *Mirgorod* and *Peterburgs Tales*. In the later, physical natural space, as well as the social "space" designed by the Table of Ranks isolates its inhabitants and

---

<sup>1</sup> The narratives resonate with the events of the 16<sup>th</sup> - 19<sup>th</sup> centuries and cannot always be clearly chronologically attributed.

completely annuls all human relations. As for *Mirgorod*, it is still appropriate what Lotman says about the spatial language used in the *Evenings* ... There are more than one single spatial language, usually one is dominant over the others but sometimes different spaces coexist and they can contradict each other.

However, we must not let you be discouraged by the fact that the categories of the space language do not describe the *entire* text of the *Evenings*... and that certainly not all the semantic fields of the work can be divided into groups whose equivalence can easily be determined. What we call artistic language is actually a set of languages: artistic text forms a kind of chorus that simultaneously speaks many languages, which mutual relationships can vary, since any of them sometimes may occupy a dominant position by imposing its own modeling system on all others. However, it also happens that the "languages" differ from one another or even contradict themselves, giving rise to a counterpoint structure. (Lotman, 2001:213)

Compared to *Evenings* ..., the space relations system in *Mirgorod* is much more complex. In one hand, the free and sympathetic but closed space of the first tales is replaced with tales which present very small territories divided by borders and fences that are more and more insurmountable; in *Taras Bulba* instead, the fraternal environment of the Seč, which the place is never stationary, opens itself to the unlimited and free expanse of the steppe, where every territory is to be conquered or regained. The Seč's mobile and distended space is opposed to the physical and social fragmentation of the city that is being isolated in small individual worlds: solidarity disappears, social distance increases, and every possibility of human relationship vanishes. However, in *Old-World Landowners*, we find two worlds that have different characteristics depending on the point of view. For Pulcheria and Afanasij Ivanovič, their inner, daily and repetitive world is closed to every change and contact with the outside world that is seen as dangerous, mysterious and mythical, and because of this, it has characteristics of vastness and endlessness. This is the cold and prosaic world of the narrator who gazes with poetic nostalgia at the couple's isolated and serene microcosm, with no desire and emotional passion.

From the sympathetic "naš" in the *Evenings* ... and the heroic "naš" in *Taras Bulba*, we move to an increasingly accentuated selfish individualism. Hospitality is the only form of contact with the outside world, but already in *Old-World Landowners*, it becomes a habit defined by Puškin as "given to us instead of happiness." (Puškin, 2000:157) The indomitable spirit, the strong sense of community and the overwhelming passions of the Cossacks contrast both with the stagnant acronychal immobility and the chronic habit of the landowners as well as with the rhythmic pace of the two Ivans' friendly lives that become an implacable endless quarrel. The war that in *Taras Bulba* unites, mobilizes and deindividualizes the group, loses its meaning and becomes Afanasij Ivanovič's reiterated jokes in *Old-World Landowners*. The allusion to war makes Pulcheria anxious since it would lead to the departure of Afanasij Ivanovič. In *The Story of How Ivan Ivanovič Quarreled with Ivan Nikiforovič*, the rifle becomes a mere object of possession, of discord and separation. The tale *Vij* is to be seen in opposition to *The Story of How Ivan Ivanovič Quarreled with Ivan Nikiforovič* and to the *Old-World Landowners*. In Choma's

behavior, the contrast between habit and curiosity suggests a possibility of salvation through self-knowledge. (Solivetti, 2015:35-66)

According to Peace, *Mirgorod's* four tales are set in different spaces and deal with the central themes of love, valour, the supernatural and the spiritual inertia. Each tale interprets them in the light of its own genre and presents different meanings: "Thus we have: love as idyll" in the bounded world of the land-owners; "the valour as epic" in *Taras Bulba*; "the supernatural as fairy story" in *Vij*; "the spiritual inertia as comedy" in *Повесть о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Нукифоровичем (How Ivan Ivanovich Quarreled with Ivan Nikiforovich)*. (see: Peace, 2009:89) However, Peace finds this categorization too simplistic because the tales present themes from other stories that are "dissonant overtones to the dominant ones": so, in this way the theme of love that is central in the *Old-World Landowners* appears more a habit due to the couple's spiritual apathy; in *Taras Bulba*, love is a constant threat to the community and leads to betrayal; in *Vij*, love is a demonic force that takes the appearance of a sorceress and in the *Two Ivans' Quarrel*, false friendship takes the place of love and it is a lover (Agafija Fedorovna) who is responsible for the continuation of the two old friends' hostility. The theme of valours that is considered by Taras the most important virtue of the Cossacks is present in *Old-World Landowners* only in Afanasij's past and in his allusions that he will go to war; in *Vij*, the valour is substituted by the fear, the drinking and the eating as the most important thing in life, and in the *Two Ivans*, the valour is replaced by a vegetative sedentary individual life that highlights the complete degeneration of the Cossack military ethic. The supernatural and the *inertia* are present as superstition against the Orthodox faith in *Old-World Landowners* and in *Vij*; the Orthodox faith tradition is fundamental in *Taras Bulba* while it is completely absent in *Old-World Landowners* as well as in *Vij* where it is almost overwhelmed by superstitions.

In the context of my research, it is very important to comment on the symbolism of the title of the collection. As in the case of *Evenings...*, the title is a Little Russian toponym. As *loci* of his works, Gogol often used to select polysemantic names, which present cultural and historical associations (Dikanka, Soročincy, Mirgorod, Petersburg, and Rome). This corresponded to his personal belief that the very fact of being in a certain place inevitably entails a psycho-emotional and intellectual transformation. Drawing the reader into the chronotope of his works, Gogol tried not to "tour" in an unfamiliar place, but to ensure that the reader from inside this imaginary *locus* looked at the world around so that he would at least for some time perceive the reality through the eyes of the author and his characters. Moreover, the reference to the geographic toponym *Mirgorod* is reinforced by two epigraphs: one gives brief information about Mirgorod's productive activities ("Миргород нарочито невеликий при реке Хороле город. Имеет 1 канатную фабрику, 1 кирпичный завод, 4 водяных и 45 ветряных мельниц" [т. II:7]) taken from Zjablovskij's *Geography* (1831:95); the other is ascribed to a non-existing *Memories of a Traveler* (this title is probably an ironic reference to Karamzin's *Letters of a Russian Traveler* very well-known at that time.) regarding the taste of local bread rings ("Хотя в Миргороде пекутся бублики из черного теста, но



довольно вкусны.Из записок одного путешественника” [т. II:7]). According to I. E. Esaulov (Есаулов, 1987:92), the contrast of the epigraphs can be explained by the author's desire to set the framework for the perception of the text between an abstractly official point of view and an unofficial one. Relatively speaking, this is a view from the top (Mirgorod as an object of statistics) and a side view (superficial impressions of a passer-by, an outsider), that the collection itself complements with many other optical positions and thereby shows the observed object more clearly, volumetrically and stereoscopically. The literary text turns out to be something between science and typical travel notes.

“A real and geographic place, *Mirgorod*, reveals itself as a “prodigious” microcosm immersed in a stagnant quietness”. (Strano, 2004:101) The metaphor of the city is, in fact, the puddle, in the center of the square that became a mirror and generates processes of deforming refractions. “Like every imagine of water, *Mirgorod* retains its element of duplicity, refraction and evanescence.” (D’Amelia, 1995:64) The puddle that is turbid water is a deforming mirror that gives place to doublings, overturned prospects and landscapes. It is the puddle that gives *Mirgorod* the double thickness of reality and its ambiguous contradictions. Specular, as in a deforming mirror, are the figures of the two Ivans and the two landowners; in *The Government Inspector*, will be Bobčinskij and Dobčinskij; in *Nevskij Prospekt*, the painter Piskarëv and the lieutenant Pirogov. From the *Mirgorod* collection, Gogol often used overturned visions where the universe-reflection is a duplicate of the real world.

As the reader becomes acquainted with the text, he realizes that the choice of the title is explained by the symbolic potential of the toponym, and not by the affirmation of the real Mirgorod as a place of action. The real city appears as the scene of only one of the four tales of the cycle.

The symbolic resonance arises already at the level of spelling: on the cover of the first edition, when writing *Mirgorod*, the *u* was used (according to the pre-revolutionary Russian language norms, *мир* [peace] meant the absence of war, quarrel, and enmity<sup>1</sup> and, consequently, Mirgorod was perceived as a pacified territory, as a place of social peace and harmony. In the minds of the public, however, the meaning that was implied in the case of using the *i* (*миръ* – as the whole universe, the globe and the people) became actualized. In modern Russian, these two words-homonyms (*миръ* and *миръ*) are written equally and their meaning is merged together. In pre-revolutionary Russia, their distinction was repeatedly played out in literature and journalism (it is enough to recall Leo Tolstoy's *War and Peace*). In a sense, the whole Mirgorod became the demonstration that the Little

---

<sup>1</sup> See the Dal's dictionary (Даль, 1955:330-331): “МИР, (миръ) м. вселенная; вещество в пространстве и сила во времени (Хомяков). | Одна из земель вселенной; особ. | наша земля, земной шар, свет; | все люди, весь свет, род человеческий; | община, общество крестьян; | сходка. В последнем знач. мир бывает сельский и волостной. Класть на миру, давать приговор на сходке; на сельском миру бывает по мужику от дыма, на волостном миру или кругу по два хозяина от сотни. Миры, земли, планеты. Встарь считали годы от сотворения мира, нашей земли. Идти в мир или по миру, с сумою. На миру и смерть красна, на людях. Жить в миру, в мирских заботах, в суетности; вообще в свете; противополож. жизнь духовная, монашеская”.

Russian world, that seemed to the superficial outside observer a prosperous, closed and integral cosmos, is instead subjected to a process of division, deformation and erosion.

Therefore, at the same time, Mirgorod appeared as a *locus*, in which the whole world is symbolically enclosed, as the World-City, as a restricted space within which events of universal significance take place. The uniqueness of this space is the combination of locality and universality, of rootedness in history and immovable standing in eternity. If the toponym Dikanka was associated with a fantastic and carnivalesque Ukraine, with the naïve humor of simple village people with their ritualized faith and their superstition, Mirgorod, on the contrary, was perceived as an antipode to agriculture, naturalness, etc. The world is metaphorically likened to the city, and the city to the world. This method appealed to all-European literary traditions, which contrasts and simultaneously likens *urbi et orbi* (*De civitate Dei contra paganos* by St. Augustine the Blessed, *Вертоград Многоцветный* by S. Polockij, *Миргород* by G. Skovoroda (Вайскопф, 1993:215-216) Behind the contours Mirgorod's chronotope glimpses out the contours of the "град небесный" (Виротайнен, 1997:230-231), which appears as a kind of metaphysical mirror reflecting what the Little Russian local communities would prefer to hide from the outside public and from themselves. (Денисов, 2016:30-31)

It is also worth to bear in mind the autobiographical symbolism of the title: many of the ancestors and relatives of the writer served in the Mirgorod Regiment, and Gogol himself was born in Soročincy in the district of Mirgorod in Poltava province; Dikanka and Mirgorod were the nearest settlements to the Gogol-Yanovsky's family estate and therefore the choice of the name can be explained as a tribute to one's origin, and also by the desire to create a personal myth with the help of literature. If we take into consideration the Vasilevka estate, then neither the road to Dikanka nor to Poltava would lead to the inner Ukraine, while the road to Mirgorod leads towards the northeast, to Russia. This can be symbolically interpreted as a change in the vector of the writer's geographical imagination. (Денисов, 2016:24); Mirgorod was famous to the reader who knew its history as a place in which the negotiations for the unification of Ukraine with Russia began. In the tales of this cycle, the vicissitudes of this process take a significant space. In Nadeždin's review (1972:280-281) of *Evenings on a Farm near Dikanka*, the critic praised Gogol for choosing a language strategy, because he managed to reconcile "the national Little Russian and All-Russian literary traditions". Our beekeeper knew how to be in the golden mean. His national style of the Ukrainian way of speaking is as if it were translated in the Muscovite accent, without losing its original physiognomy.

I have every reason to believe that by the time of preparing *Mirgorod* for publication, Gogol consciously struggled to fulfill this mission, which he considered multidimensional. If historians tried to prove that the inclusion of Little Russia in the Russian Empire was a natural process, ethnographers focused their attention on the archetypal community of Little Russian and Great Russian folklore motifs, customs and rituals, then Gogol instead, as a writer, considered the mutual enrichment of the Russian and Ukrainian languages as his super task, and also the formation of a

common literary field. Both in the *Evenings...* and in *Mirgorod* there are not only quotes in Ukrainian (epigraphs, Ukrainian songs, etc.), but sometimes the whole replica of Ukrainian characters flawlessly sounds the same in the Kiev-Poltava dialect, which during Gogol's lifetime acquired the status and some important parameters of the Ukrainian literary language. (Звиняцковський, 2010:150) The works he wrote began to exist simultaneously both in Russian and Ukrainian contexts, and then, the writer fundamentally refused a rigid national auto-identification. The answer that Gogol gives to A. O. Smirnova-Rosset is well known "Are you a Russian or a hohlik?" In a letter to her from Frankfurt (1844), Gogol (t. XII:418-419) confessed that he did not know:

Скажу вам одно слово насчет того, какая у меня душа, хохлацкая или русская, потому что это, как я вижу из письма вашего, служило одно время предметом ваших рассуждений и споров с другими. На это вам скажу, что сам не знаю, какая у меня душа, хохлацкая или русская. Знаю только то, что никак бы не дал преимущества ни малороссиянину перед русским, ни русскому пред малороссиянином. Обе природы слишком щедро одарены Богом, и, как нарочно, каждая из них порознь заключает в себе то, чего нет в другой — явный знак, что они должны пополнить одна другую. Для этого самые истории их прошедшего быта даны им непохожие одна на другую, дабы порознь воспитались различные силы их характеров, чтобы потом, слившись воедино, составить собою нечто совершеннейшее в человечестве.

I do not have the opportunity, within the framework of this chapter, to follow up and comment on the controversy that over the past decades have unfolded around the theme of Gogol's national identity and the importance of patriotic discourses for understanding his works<sup>1</sup>. I would like to underline, however, that the opposition *свой* vs *чужой* is the base of Gogol's world view and works. For Gogol himself, it was important to understand to what extent he was a European, a Russian or a Ukrainian (Little Russian) writer. The reading of the letters to friends makes it clear to us how difficult and dramatic for Gogol was the problem of choosing socio-historical and geographical texture, language, stylistics, genre traditions, fields of symbolic associations, ideological and even mystical accents in his writings. He often said that he was not able to invent subjects and characters, but he selects and processes in his imagination only the material that he saw around himself. Moreover, this material was within the lines of force, which were determined by influential groups of political, cultural and of other interests (Westernizers and Slavophiles, Progressists and Conservatives, monarchists and Republicans, populists and aristocrats, etc.). The fact that Gogol was eventually recognized and loved in different social strata and the privileged interpretation of his texts, even after the writer's death, lead to a fierce struggle which eloquently tells us that the literary worlds he created have accommodated a huge variety of social types that, as in a mirror, they saw in Gogol's works their reflection.

---

<sup>1</sup> It is not a matter of projecting the actual political situation (including the open political conflict between Russia and Ukraine) on the realities of the first half of the nineteenth century, nor the desire of individual researchers to appropriate Gogol, that is, to draw a rigid border that shows the extent to which Gogol's works belong to the Russian or to the Ukrainian literature.

*Mirgorod* also marked the beginning of scandalous disputes around the writer's name. Many critics, especially those who belonged to the radical democratic camp (for example, V. G. Belinskij) saw in Gogol's text a hidden opposition between the popular, free and archaic Russia and the Russia deformed by the feudal system. This contradiction can be considered as a fact. However, this leads to inevitable problems. Some, like D. I. Pisarev in the article *Пушкин и Белинский* (1865), sharply objected to those who believed that "Gogol did not know the Great Russian life" and rejected the reproaches of some Little Russian writers about the "ignorance of the Little Russian life" (Писарев, т. II 1934:259). Others, for example V. Peretc, in the speech of 1902 insisted that "Gogol's strange misunderstanding may be explained by the nature of his spirit and creativity that were alien to the Great Russian literature." According to the critic, the analysis of *Evenings* ... shows very well that Gogol "is the artist who concludes the preceding development of the Little Russian literature, rather than the creator of a new one." (Перетц, 1902:49)

A deeper analyses of every tale in *Mirgorod* will show the geohistorical representation that are at the base of Gogol's artistic space, the extent to which the landscape, climate, soil, etc. determine the development of the plot, the behavior, the collective and personal features of the characters and how the characters are inscribed in the environment. With the help of literature Gogol stimulated and built the reader's geographic imagination.

#### Bibliography:

- Gogol N., *The Collected Tales*, London, 2012, Granta Books  
Gogol N., *The Diary of a Madman, The Government Inspector and Selected Stories*, 2005, London, Penguin Classics  
Гоголь Н.В. *Полное собрание сочинений: [В 14 т.] / 1937-1952*, М., Л., АН СССР, Ин-т рус. лит. (Пушкин. Дом) Изд-во АН СССР.  
D'Amelia A., *Introduzione a Gogol'*, 1995, Bari La Terza.  
Lotman Ju., *Il problema dello spazio artistico in Gogol.* // Lotman Ju., Uspenkij B. A., *Tipologia della Cultura*, 2001, Bologna, Bompiani  
Peace R., *The Enigma of Gogol, An examination of the writings of N. V. Gogol and their place in the Russian literary tradition*, 2009 New York, Cambridge University Press  
Puškin A. S., *Eugenio Oniegin*, 200, Milano, Rizzoli  
Solivetti C. M., "La paura ha gli occhi grandi (ma non vedono nulla)" // Solivetti C. M., *Strategie narrative in Gogol'* 2015, Roma. Lithos Editrice.  
Strano G., *Gogol'. Ironia, polemica, parodia (1830 -1836)*, 2004, Soveria Manelli, Rubbettino Editore.  
Вайскопф М., *Сюжет Гоголя. Морфология. Идеология. Контекст*, 1993, М.  
Виноградов И. А. *Обретение жанра: Народная песня и «Тарас Еульба» Гоголя // Н. В. Гоголь и народная культ.ура: Седьмые Гоголевские чтения: Материалы докладов и сообщений Международной конференции.* М., 2008.  
Виротайнен М. Н., *Гоголевская мифология городов // Пушкин и другие*, Сб. ст., посвящ. 60-летию со дня рождения С.А. Фомичева, 1997, Новгород.  
Даль В., *Толковый словарь*, 1955, М. Т 2, С. 330-331.

*Romanoslavica vol. LIII nr.2*

Денисов В. Д., *Град и миру: о сборнике Е.В. Гоголя «Миргород» (1835) // "Культура и текст", 2016 (27), №4, Барнаул.*

Есаулов И. Е., *Эпиграфы Н. В. Гоголя к сборнику «Миргород» // Проблемы исторической поэтики в анализе литературного произведения. Сборник научных трудов, 1987, Кемерово.*

Звоняцкий В., *"Дополнительный канон" Гоголя: стратегия украинизации // "Новое литературное обозрение" №104 (4/2010), С. 150*

Зябловский Е. Ф. *География Российской империи, 1831, СПб.*

Наеждин Н. И., *Литературная критика. Эстетика, 1972, М.*

Перетц В., *Гоголь и малорусская литературная традиция, СПб., 1902*

Писарев Д.И., *Избранные сочинения в 2-х т., 1934, М.: Гос. изд-во худож. Литературы, Т. II*

## OPTZECIȘTII LITERATURII BULGARE: INTRODUCERE ÎN TEORIA POSTMODERNĂ

Livia NISTOR

Although I am currently working on a doctoral thesis about the postmodern Bulgarian novel, in the following pages I will talk about the poets of the 1980s, because they were the first to call for a change in the Bulgarian literature and brought postmodernism to Bulgaria. Although in the 1980s Bulgarian postmodernism exists in a narrow, university circle and remains largely in its theoretical phase, in the next decades it evolved and decisively influenced both poetry and novel.

**Keywords:** 80s generation, radical modernism, postmodernism, samizdat, transition, reform, linguistic experiment

În lucrarea de față ne propunem să descriem și să analizăm cele mai importante acțiuni și transformări estetice pe care le produc în literatura bulgară poezii generației '80 ai secolului trecut. Evident, obiectivul acestei generații din ultima perioadă a totalitarismului a fost cel de a submina ideologia oficială și de a schimba paradigma estetică, de aceea modalitatea prin care ea alege să se impună în spațiul literar este crearea unui canon paralel, alternativ. Pentru realizarea acestei sinteze teoretice vom folosi ca suport studiile unor renumiți teoreticieni bulgari ai postmodernismului anilor '80 și '90 (Antoaneta Alipieva, Aleksander Kiosev, Plamen Antov), studii care se concentrează pe modul în care poezii optzeciști propun o altă perspectivă asupra literaturii și realizează practic tranziția radicală de la realismul socialist la modernism și postmodernism.

Se știe că deceniul al nouălea este extrem de important în toate literaturile est-europene, pentru că atunci s-a produs o nouă „deschidere spre lume” și pentru că, pe la jumătatea lui, începe să își facă loc postmodernismul, reprimat în anii '60 – '70. În fiecare țară din estul Europei avem câte o generație a anilor '80, care își dorește să elibereze propria literatură din cătușele sistemului literar opresiv și absurd, și să o conecteze la curentele și transformările din Occident. Aceasta este și ultima generație trecută prin regimul comunist. Deși anii '80 rămân în continuare o perioadă grea (chiar mai grea decât deceniile anterioare, pentru că cenzura devine mai dură, din cauza reîndoctrinării ideologice care va dura până în '89), scriitorii găsesc supape de refulare. În Bulgaria, acum ia naștere samizdatul și literatura *underground*. Poezia este mai subversivă, romanul se eliberează treptat de sub

dictatul realității, limbajul se transformă radical. Cercetătoarea bulgară Antoaneta Alipieva așază anii '80 sub semnul postmodernismului intuitiv, spontan. În cartea sa dedicată generației poezilor optzeciști, Alipieva descrie deceniul ca pe unul al eforturilor de sincronizare ale literaturii bulgare cu literatura străină:

Anii '80 strigă după realitate, după solidaritatea cu tendințele contemporane ale culturii universale, după participarea activă în procesele reale ale societății, ... după integrarea cu trendurile politice și sociale din lume, cu numeroasele teorii apărute în universitățile din Europa și America de Nord.<sup>1</sup>

Dacă în anii '60-'70 literatura bulgară era încă interesată de tematica rurală, autohtonă, ori încerca să o depășească prin conflictul dintre regional și universal, ceea ce aduce nou generația poetică a deceniului următor este ruptura cu tradiționalul, cu localul și autohtonul, remarcă Alipieva. Această delimitare față de literatura deceniilor anterioare reprezintă în viziunea teoreticianului bulgar o transformare profundă (și necesară) a mentalității bulgare, trecerea ireversibilă de la rural la urban, la cosmopolit și universal<sup>2</sup>. Trebuie să spunem că provincialismul și izolaționismul alcătuiesc unul din complexele literaturii bulgare, devenite subiect de discuție încă din anii '20-'30 ai secolului trecut, când aceasta își propune pentru prima oară să se modernizeze și produce o creație urbană veritabilă. Drept urmare, după ce s-a ocupat obsesiv de ceea ce este național, literatura bulgară „își reamintește” în deceniul al nouălea că, pentru a deveni universală, este nevoie să abordeze idei și probleme valabile pentru toată lumea, nu doar pentru spațiul bulgar.

Poeții care își fac debutul acum scriu o poezie anti-tradiționalistă, „neoavagardistă” (de opoziție la sistemul politic, avându-l în primul rând ca model pe disidentul șaizecist Konstantin Pavlov) și creează un canon alternativ. Toți optzeciștii au întâmpinat dificultăți în eforturile de a-și publica cărțile, fiind refuzați din motive politice. Modul prin care aceștia se vor face cunoscuți sunt manifestele și cenaclurile literare, seminarele și conferințele, dar și recitalurile și *performance*-urile artistice. O parte a optzeciștilor bulgari (este cazul lui Vladimir Levcev, Miglena Nikolcina) reușește să-și publice cărțile încă din anii '80, în timp ce alții, precum Kiril Mergeanski, își fac debutul în samizdat.

Extrem de popular în a doua jumătate a deceniului este grupul neformal „Sintez” (1987-1990), alcătuit din profesori de la Universitatea din Sofia (Aleksander Kiosev, Vladislav Todorov, Ivailo Dicev, Ivan Krăstev) și din reprezentanți ai noii generații poetice (Gheorghi Rupcev, Vladimir Levcev, Edvin Sugarev, Rumen Leonidov, Miglena Nikolcina, Ani Ilkov etc.). În jurul acestei grupări, tinerii intelectuali au fondat în 1989 și revista-samizdat „Most”, în paginile căreia au publicat numeroase manifeste. Având o structură heteroclită (o trăsătură specifică tuturor publicațiilor de tip samizdat), grupul „Sintez” miza pe crearea unui discurs intelectual pluralist, intertextual sau interdisciplinar, pe care statul totalitar să nu îl

1 Antoaneta Alipieva, *Bulgarska lirika: „Zabutanoto” pokolenie ot 80-te godini na XX vek*, Veliko Tîrnovo, Slovo, 2014, pp. 99-100.

2 *Idem*, p. 6.

poată controla, și astfel grupul să aibă autonomie. Potrivit lui Alexander Kiosev, „Sintez” și celelalte cercuri și manifestări artistice din anii '80 au reprezentat o alternativă intelectuală la spațiul public comunist, trăsătura lor comună fiind opoziția la regim: „Cenaclurile, seminarele și conferințele erau o încercare de a păcăli sistemul și ceea ce le-a ajutat să se mențină pe linia de legalitate permisă a fost deghizarea lor ca structuri oficiale”<sup>1</sup>, mărturisește Kiosev. Etichetați de către același Aleksander Kiosev ca fiind „generația teoretică”, optzeciștii au acces la literatura universală (începând cu perioada de destindere ideologică și mai ales în anii '70 s-au realizat foarte multe traduceri importante din literatura occidentală în estul Europei, care au continuat până spre sfârșitul anilor '80) și devin teoreticieni și traducători ai mișcărilor literare și ideologice contemporane lor (postmodernismul, deconstructivismul, feminismul). Aceste paradigme, care în Vest erau demult în plină vogă, în Est încep să constituie o alternativă marginalizată la canonul realismului socialist. Poeții optzeciști îndrăznesc să privească dincolo de lucrurile interzise și pentru ei sunt mai atractive jocul și experimentele (cu limbajul și dogmele comuniste), pluralitatea și alteritatea identității, mediile marginale, auto-reflexivitatea și biografismul, care devin parte din noile lor preocupări. În practică, influența postmodernistă rămâne totuși mai mică decât în teorie, motiv pentru care putem afirma că, în anii '80, postmodernismul bulgar s-a manifestat mai mult la nivelul teoriei și al științei decât în creația literară, că avem mai degrabă un postmodernism teoretic, grație activității grupului „Sintez” și a celorlalte cercuri alternative ale vremii. Kiosev, Dicev, Todorov și Krăstev devin adevărate autorități în literatura bulgară încă din anii '80 și își vor desfășura misiunea teoretică și în deceniul următor, în special în paginile revistei democratice „Kultura”.

Reforma radicală a limbajului este preocuparea numărul unu a tinerilor poeți, pentru care stă drept mărturie și următoarea afirmație a lui Aleksander Kiosev: „Pentru majoritatea membrilor grupului «Sintez» nu doar limbajele disciplinare, ci totalitarismul însuși în faza sa târzie era un fenomen pur lingvistic”<sup>2</sup>. Conștienți că totul se reduce la limbaj, optzeciștii înțeleg că pot distruge totalitarismul prin imitarea și parodiarea limbajului său de lemn. Prin urmare, poezia lor din perioada comunismului târziu și începutul anilor '90 se caracterizează printr-o atitudine foarte critică la adresa regimului (limbaj agresiv, indecent, șocant, ironic și auto-ironic, experimente lingvistice). După părerea teoreticianului Plamen Antov, generația optzecistă parodiază și discreditează principalul instrument politic al ideologiei totalitare, adică limbajul său, și, în esență, deconstruiește marea narațiune comunistă. În opinia sa, acesta ar fi primul proiect îndeplinit de postmodernismul bulgar, reprezentat cel mai bine de poezia lui Ani Ilkov (descendentul lui Konstantin Pavlov), care nu doar deconstruiește comunismul, ci totodată începe reciclarea istoriei și mitologiei naționale<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Aleksander Kiosev, *Leliata ot Göttingen. Izvân-distiplinarni eseta*, Sofia, Izdatelstvo Figura, 2005, p. 17.

<sup>2</sup> *Idem*, p. 24.

<sup>3</sup> Plamen Antov, *Poeziata na 1990-te: bulgarsko i postmoderno. Bulgarskiat postmodernizăm. Kontekst Genesis. Specifika*, Tom 3, Plovdiv, Janet 45, 2010, p. 157.



În timp ce în Occident modernismul era consumat, demodat și discreditat începând cu anii '60, pentru literatura bulgară din anii '80 acesta devine trendul central. Concomitent cu opoziția radicală la estetica realismului socialist, optzeciștii bulgari descoperă modernismul anglo-saxon înalt, filon la care sunt receptivi și colegii lor români de generație. Renunțarea la poezia tradițională în favoarea uneia savante, intertextuale, cu mesaje complicate reprezintă tocmai acea transformare esențială din lirica bulgară, acea despărțire de trecutul rural formulată mai înainte de Antoaneta Alipieva. După cum au remarcat criticii literari, optzeciștii vin cu un nou mod de gândire și practică o poezie experimentală, în dorința de a-și crea o identitate proprie. Cu toate acestea, generațiile alternative din anii '60 și '70 au o mare influență asupra lor. Am văzut deja că ei merg pe linia modernistă începută de acei poeți șaizeciști și șaptezeciști atipici, ironici și absurzi, care s-au opus regimului totalitar și care ulterior au fost excluși din spațiul literar – Konstantin Pavlov, Nikolai Kăncev, Ivan Teofilov, Binio Ivanov etc. Totodată, în poezia optzeciștilor se observă și o altă tendință, și anume preferința pentru elemente moderniste din „lirica tăcută”<sup>1</sup> a generației '70, cum ar fi preocuparea pentru realitatea cotidiană previzibilă, pentru evenimente obișnuite și personaje banale, marginale, accente onirice, biografism, psihologism.<sup>2</sup> Interesul pentru real și utilizarea unui limbaj cotidian, apropiat de cel al străzii, este dovada că tinerii poeți pun mare preț pe autenticitate, sub toate formele ei (autenticitatea eului, a realității înconjurătoare). Putem spune că de la sfârșitul anilor '80 până la începutul anilor '90 cotidianul pătrunde masiv în literatura bulgară, mai întâi în poezie, și această transformare lingvistică foarte importantă este o trăsătură definitorie a literaturii optzeciste. De fapt, poeții realizează înnoirea limbajului printr-o sinteză originală între livresc și derizoriu, între stilul înalt (oficial, erudit) și stilul jos (comun, cotidian), particularitate menționată, între alții, și de Plamen Antov. Cele două tendințe se vor apropia și mai mult în poezia și romanul anilor '90. Indiscutabil, obsesia de a reforma limbajul vine din modernism, însă amestecul dintre stiluri, limbaje, registre și anularea ierarhiei de valori este o atitudine tipic postmodernă. Deși apartenența generației '80 la postmodernism nu este confirmată până la sfârșitul deceniului, potrivit lui Plamen Antov tocmai acest modernism înalt, radical al generației '80, care s-a manifestat prin acțiuni politice și care a produs anumite fenomene contra- și post-moderne (neo-avangarda, neo-modernismul) va contura în deceniul următor postmodernismul bulgar.<sup>3</sup> Suntem de acord cu această observație și putem aminti că și celebrul teoretician american Ihab Hassan identifica elemente comune între

---

<sup>1</sup> *Tihata lirika* – termen preluat la începutul anilor '70 din literatura rusă, pentru a denumi noua generație de poeți de la sfârșitul anilor '60 și începutul anilor '70 – Ivan Ţanev, Boris Hristov, Kalin Donkov, Ekaterina Iosifova, Kalina Kovaceva, Andrei Andreev etc. Acești poeți scriu o poezie puternic impregnată de cotidian și, asemeni disidenților șaizeciști, alcătuiesc o grupare alternativă care se opune așa-numitei „Generații a lui Aprilie”, din care făceau parte toți poeții și prozatorii fideli esteticii realismului-socialist și care timp de aproape trei decenii (1956-1989) a ținut capul de afiș al literaturii bulgare.

<sup>2</sup> Plamen Antov, *Mladata poezia na 80-te mejdu Zapada i Iztoka*, „Nota bene”, 31/2016, <http://www.notabene-bg.org/read.php?id=36> (08.10.2017)

<sup>3</sup> Antov, *Poeziata na 1990-te...*, pp. 26-27.

postmodernism și avangardă (nihilismul, caracterul experimental și ludic etc.), motiv pentru care și numea acest curent drept neo-avangardă.

În literaturile estice marcate de comunism, generația '80 este extrem de interesantă și pentru destinul său atipic, care practic a fost tăiat în două de anul 1989 și de revoluția asociată lui. Putem spune că anul 1989 reprezintă linia de demarcație între viața trăită în comunism și cealaltă viață, trăită după destrămarea lui. După comunism apare, de fapt, o literatură radical diferită de cea socialistă, o literatură pluralistă, care și-a recâștigat toate drepturile. Poate cel mai important, acum devine limpede faptul că literatura se află în fața unui nou început și că este nevoie de o reformă radicală a literaturii anterioare. Toate aceste pendulări între trecut și viitor, precum și procesele și transformările din câmpul literaturii bulgare îi dau motive Antoanetei Alipieva să afirme că metafora deceniului nouă este puntea: „Anii '80 reprezintă «puntea de trecere» dinspre «trecutul mort» înspre «prezentul neconstruit»”<sup>1</sup>. Cum se întâmplă adeseori în literatură, transformările sunt anunțate ori impuse prin articole de protest și manifeste. Spre sfârșitul anilor '80 se scriu câteva manifeste importante pentru literatura bulgară. Unul dintre cele mai faimoase este *Radikalen manifest*, publicat în revista-samizdat „Glas” în 1989, sub semnătura lui Aleksander Kiosev. În acest articol, Kiosev își exprimă punctul de vedere cu privire la situația literaturii bulgare și a scriitorului bulgar de la sfârșitul deceniului nouă, constatând starea de degradare în care se găsește întreaga cultură bulgară și faptul că ea ar trebui să o pornească de la zero. Kiosev nu mai acordă nicio șansă literaturii bulgare pentru că, afirmă acesta, ea nu există – literatura bulgară nu are tradiție și, prin urmare, nu are nici viitor.<sup>2</sup> Interesant este de văzut că și criticii ruși descriu epoca de tranziție a sfârșitului anilor '80 și începutul anilor '90 în mod identic, folosind expresii precum „apusul literaturii ruse” sau „vid ideologic și artistic”<sup>3</sup>. Cu siguranță, fenomenul a fost prezent în toate literaturile est-europene, căci destinul acestor țări din blocul sovietic a fost unul comun. Știm prea bine că în literatură tema morții, a vidului este specifică epocilor de criză, de tranziție și este suficient să ne amintim creațiile primilor moderniști bulgari de la „Misăl”, scrise la trecerea dintre secolele al XIX-lea și al XX-lea.

Iată cum sună în română o parte din *Manifestul radical* al lui Kiosev din primăvara lui '89:

Înainte literaturii bulgare nu există viitor!

1. Literatura bulgară nu are viitor din cauze nu lipsite de importanță, ci din simplul motiv, însă fundamental, că ea, de fapt, nu există – este lipsită de realitate ontologică. Suspicioșilor vom încerca să le explicăm ce înseamnă acest lucru. Ca o literatură să existe, înseamnă ca scriitorii ei să fie scriitori, cititorii – cititori, tradiția ei să fie tradiție, contemporaneitatea – contemporaneitate, iar operele ei – opere. Privită din acest unghi, literatura bulgară demonstrează o evidentă inexistență.

a) Scriitorul bulgar – forma sa de existență este paradoxală, deoarece este mărginită de o supra-existență. Peste tot scriitorul scrie, la noi el doar există; în timp ce în străinătate

<sup>1</sup> Alipieva, *op. cit.*, p. 31.

<sup>2</sup> Kiosev, *op. cit.*, pp. 65-66.

<sup>3</sup> Antoaneta Olteanu, *Proza rusă contemporană*, București, Paideia, 2008, p. 35.

scriitorul își propune să creeze texte și opere, scriitorul bulgar își propune să scrie; crearea de texte este un atribut extern și accidental al șederii sale profunde în ontosul scriitoricesc. De aceea și aniversările sunt principala formă de supra-existență a scriitorului bulgar.

b) Cititorul bulgar – așa ceva nu există. Cititorii care citesc numai literatură bulgară nu înțeleg nimic și nu sunt deloc cititori. Aceia care înțeleg nu citesc literatură bulgară. Ei sunt cititori, dar nu sunt bulgari.

c) Literații bulgari – aceasta este o comunitate care imită propria sa existență. Autori, critici, redactori, editori etc. – cu toții se aseamănă unor oameni care s-au adunat să îndeplinească o treabă patetică foarte importantă, însă fiecare în secret este convins că această treabă nu poate fi în niciun caz îndeplinită tocmai aici, tocmai acum și tocmai cu acești oameni. Inexistența literaților bulgari oscilează între asociațiile de adulare reciprocă și tranșeele Războiului Rece.

d) Relația scriitor – cititor – aceasta are o evidentă tendință înspre autodestrămare. În timp ce scrie, scriitorul bulgar se gândește: De ce să scriu mai departe? Orișicum, n-o să mă înțeleagă! În timp ce citește, cititorul bulgar se gândește neîncetat: De ce să citesc mai departe? Oricum, totul mi-e clar!

e) Tradiția literară bulgară – realitatea ei este numai oficială: neoficial, ea este ceva ce nu cunoaștem, dar pe care denigrăm cu satisfacție. În acest mod, ea are forma unei existențe refuzate – fiecare este convins că dacă, Doamne ajută, se naște ceva, acel ceva nu se va naște în tradiție, dar nici împotriva tradiției, ci numai datorită tradiției. Acesta este și motivul pentru care fiecare nouă generație literară promite să înfăptuiască, în cele din urmă, literatura bulgară adevărată. Nimeni nu știe dacă amenințările s-au îndeplinit, pentru că nu există tradiție.

f) Contemporaneitatea literară bulgară – ea ar trebui să fie un spațiu al înțelegerii reciproce; în sensul acesta, firește că ea nu există. Asta se datorează faptului că literații bulgari trăiesc în epoci istorice și geologice diferite – contemporani ai lui Vazov conviețuiesc cu diplodocus și dinozauri, ființe din specii cosmice viitoare, cu poeți muncitorești din anii '30. Unicul limbaj comun sunt spiralele ADN-ului. Din motivele menționate, cuvinte precum „contemporaneitate”, „acum”, „astăzi”, „anul acesta” etc. sunt lipsite de sens cu privire la literatura bulgară și ar trebui interzise prin decret.

g) Limbajul literaturii bulgare – pentru a se crea o literatură, este nevoie de un limbaj cu profunzime culturală, un limbaj care să aibă memorie. Limba bulgară reține numai dezastrele culturale naționale. Materia sa, straturile sale stilistice sunt chinuite de neîncredere națională, parodii, autorități lingvistice discreditate și batjocorite. Limbajul nu este casa existenței naționale, ci este coliba sa dez-membrată<sup>1</sup>.

\*

\* \*

Evident, manifestul lui Kiosev are în vedere situația literaturii din cele patru decenii de comunism. Ce se întâmplă totuși cu literatura bulgară și cu celelalte literaturi post-totalitare după 1989? Schimbarea regimului de la sfârșitul lui '89 a fost un miracol pentru Bulgaria și pentru toate țările estice, pentru că au început să cadă, rând pe rând, toate barierele dintre ele și restul lumii. Prăbușirea comunismului nu a însemnat moartea literaturii bulgare ori ruse, nici ruptura definitivă cu tradiția literară anterioară, ci doar o perioadă de răscruce, în care era necesară regândirea lor. Cum spuneau Anoneta Alipieva și Plamen Antov în cărțile pe care le-am citat deja, literatura va depăși criza în care se găsea la acel moment și va cunoaște o renaștere escatologică. Din fericire, statutul literaturii, al autorului, al

---

<sup>1</sup> Kiosev, *op. cit.*, pp. 65-68.

cititorului etc. se schimbă radical în primul deceniu post-totalitar și, de fapt, singura literatură care a murit în acei ani în Est a fost literatura înaltă, odată cu apariția celei de consum și concurența ei de către noile media.

În concluzie, putem spune că optzeciștii sunt cei care continuă reciclarea modernității și epuizează resursele sale, făcând pasul decisiv de la modernismul înalt la postmodernism. Așa cum am văzut deja, această generație experimentează foarte mult cu limbajul (deconstruiește comunismul pornind tocmai de la limbajul său) și „deschide” canonul (perceput ca un act eliberator), inițiind astfel procesul postmodern de rescriere a tradiției literare bulgare. Nu în ultimul rând, grație optzeciștilor, literatura bulgară face schimbarea de direcție fără întoarcere de la Est la Vest, dar și de la național la universal. Deși în anii '80 postmodernismul bulgar rămâne în cercul restrâns al universității (motiv pentru care este numit și „postmodernism academic”), în deceniul următor el va deveni o tendință larg recunoscută în toate literaturile post-totalitare. Optzeciștii continuă să scrie și vor ocupa un loc central pe scena literară și în deceniul zece, când reușesc să creeze o fuziune între neoavangardism și postmodernism, pentru ca acesta din urmă să devină *main-stream*. După ce au teoretizat postmodernismul și l-au pus în practică, Ani Ilkov & compania vor preda ștafeta elevilor lor, care le vor continua proiectele și vor realiza postmodernismul în varianta sa *hard*, autohtonă. Nouăzeciștii vor continua procesul de recitare a istoriei și mitologiei naționale, început de mentorii lor, practicând astfel o poezie postmodernă foarte ludică, (auto)ironică și parodică, inspirată din propria tradiție literară.

#### Referințe bibliografice:

- Alipieva, Antoaneta, *Bulgarska lirika: „Zabutanoto pokolenie“ ot 80-te godini na XX vek*, Veliko Tîrnovo, Slovo, 2014
- Antov, Plamen, *Poeziata na 1990-te: bulgarsko i postmoderno. Bulgarskiat postmodernizam. Kontekst Genesis. Specifika*, Tom 3, Plovdiv, Janet 45, 2010
- \_\_\_\_\_. *Mladata poezia na 80-te mejdu Zapada i Iztoka*, „Nota bene”, 31/2016, <http://www.notabene-bg.org/read.php?id=36> (08.10.2017)
- Kiosev, Aleksander, *Leliata ot Göttingen. Izvân-distiplinarni eseta*, Sofia, Izdatelstvo Figura, 2005
- Olteanu, Antoaneta, *Proza rusă contemporană*, București, Paideia, 2008



## „HERMANN A ÎNNEBUNIT”: DEMITIZAREA NEBUNIEI ROMANTICE ÎN *DAMA DE PICĂ* DE A.S. PUŞKIN

Gabriel Andrei STAN

Même si à première vue la folie semble être un motif littéraire secondaire dans l'économie narrative du récit de Pouchkine, elle désigne cependant la fin douloureuse du personnage principal. Dans cette étude, nous voulons examiner la fonction de la folie et découvrir les significations culturelles qu'elle développe avec la tradition littéraire du concept, plus précisément avec l'idéalisation romantique de la folie en tant qu'expression du génie artistique. La démythification de la folie romantique, opérée par l'intermède de la parodie du canon romantique déjà ossifié fournira les prémisses d'un retour à un sens positiviste-physiologique de la folie en termes de maladie mentale.

**Mots-clés** : folie, parodie, romantisme, intertextualité, tradition littéraire.

Hermann a înnebunit. Acum se află la spitalul Obuhov, în salonul nr. 17, și nu răspunde la nici o întrebare; bolborosește doar, cu o repeziciune uimitoare:  
- Trei, șapte, asul! Trei, șapte, dama!...<sup>1</sup>

În rândurile citate mai sus, ce compun epilogul povestirii *Dama de pică*, găsim singurele mențiuni directe despre nebunia personajului principal. Deși la prima vedere pare mai degrabă un motiv secundar în economia textului pușkinian, însuși faptul că ea compune deznodământul povestirii cere o aplecare atentă asupra rolului și a funcției pe care aceasta le îndeplinește. Mai mult, stilul sentențios al celor relatate face ca nebunia să pară un eveniment inevitabil pentru soarta nefericită a tânărului Hermann. Așadar, o cercetare minuțioasă a semnificațiilor pe care nebunia le dezvoltă în text va încerca să găsească răspunsuri la o serie de interogații, precum: Cum este motivată „înnebunirea” personajului principal în ansamblul textului? Care sunt semnificațiile culturale ale nebuniei în textul pușkinian? Cum se raportează semnificațiile nebuniei dezvoltate în povestire față de tradiția culturală a acestui concept? Răspunsuri la aceste întrebări pot fi găsite, pe de o parte, printr-o analiză structurală a textului, iar pe de altă parte, prin descifrarea sistemului de referințe intertextuale de care abundă opera pușkiniană.

<sup>1</sup> A.S. Pușkin, *Dama de pică și alte povestiri*, trad. și note de Eusebiu Camilar, Polirom, Iași, 2013, p. 228.

Este deja un loc comun în critica literară faptul că *Dama de pică* este considerată cea mai izbutită proză a lui Pușkin. Principala justificare a acestei evaluări calitative o furnizează Fiodor Dostoievski în rândurile devenite deja celebre și reluate cu obstinație apoi de marea majoritate a studiilor critice:

Fantasticul trebuie să se apropie într-atât de real, încât *aproape* trebuie să-l credeți. Pușkin, care ne-a oferit aproape toate formele de artă, a scris *Dama de pică* – vârful artei fantasticului. Căci credeți că Hermann a văzut într-adevăr o fantomă, și asta tocmai în conformitate cu viziunea sa despre lume, și totuși, la finalul povestirii, adică după ce ați terminat-o de citit, nu știți ce să hotărâți: a ieșit oare această fantomă din natura lui Hermann sau el este într-adevăr unul dintre cei care au intrat în contact cu o altă lume, una a spiritelor rele și potrivnice omenirii (NB. spiritismul și învățăturile sale). Iată, asta e artă!<sup>1</sup>

Criteriul evaluării calitative a lui Dostoievski constă în capacitatea narațiunii pușkiniene de a permite în aceeași măsură două interpretări diametral opuse. Fie Hermann a fost aieva vizitat de fantoma bătrânei contese, de la care află secretul celor trei cărți sigure, fie fantoma contesei și obsesia celor trei cărți sunt produsul imaginației bolnave a tânărului inginer. Cu alte cuvinte, fie dăm crezare imixtiunii supranaturalului în realitatea textului, fie îi găsim o motivație psihologică. Însă textul admite validitatea ambelor accepțiuni. Autoritatea părerii formulate de Dostoievski nu a fost contestată de cercetătorii operei pușkiniene nici până astăzi. Dimpotrivă, ea a fost validată în repetate rânduri. Criticul american Caryl Emerson merge mai departe, susținând că ambiguitatea este generată de caracterul fragmentar al narațiunii; în loc să construiască o structură unică încheată, Pușkin alege să „întârâte” cititorul, oferindu-i doar fragmente de coduri interpretative<sup>2</sup>. Același fragmentarism este susținut și de Gary Rosenshield, care încearcă să demonstreze în studiul său faptul că nebunia lui Hermann poate fi în același timp interpretată în termeni anti-romantici și romantici<sup>3</sup>. În ciuda gradului ridicat de ambiguitate, narațiunea însăși limitează presupusa libertate absolută de care pare a se bucura hermeneutul. Aplecarea atentă asupra procedeelelor de construcție a subiectului, a sistemului de referințe intertextuale și, mai ales, a discursului narativ (care de multe ori abundă de note ironice) dezvăluie restricțiile în limitele cărora trebuie descifrat mesajul textului.

Cu o moștenire critică deosebit de bogată, *Dama de pică* pare astăzi un text care și-a epuizat capacitatea de a mai da naștere unor noi analize relevante pentru înțelegerea operei pușkiniene. Exegeza a abordat povestirea din nenumărate perspective: istorico-literară, psihanalitică, numerologică etc. Atât în Rusia, cât și în spațiul anglo-american, numeroase pagini au fost dedicate acestei minunate capodopere. În marea lor majoritate, studiile occidentale încearcă să surprindă

<sup>1</sup> F.M. Dostoievski, *Polnoe sobranie socinenii*, vol. 30.1, Nauka, Leningrad, 1988, p. 192.

<sup>2</sup> Cf. Caryl Emerson, „The Queen of Spades” and the Open End”, în vol. *Pușkin Today*, ed. David Bethea, Indiana University Press, Bloomington, 1992, pp. 35-36.

<sup>3</sup> Gary Rosenshield, „Choosing the Right Card: Madness, Gambling, and Imagination in Pushkin's ”The Queen of Spades””, în „PMLA”, vol. 109, nr. 5, 1994, pp. 995-1008.

motivațiile psihologice ale eșecului lui Hermann, apelând de cele mai multe ori la psihanaliză<sup>1</sup>. Oricât de creativă și atrăgătoare poate fi o astfel de argumentație, ea păcătuiește totuși prin faptul că pierde din vedere dimensiunea estetică a textului. A crede că Pușkin intenționa să facă din povestirea sa un „caz” pentru ilustrarea unei patologii înseamnă a diminua considerabil calitățile artistice ale textului. În spațiul rus, în schimb, criticii au susținut cu obstinație, încă de la jumătatea secolului al XIX-lea și până la sfârșitul celui de-al XX-lea, „virtuțile” realiste ale povestirii.

Vissarion Belinski, autoritatea supremă în critica rusă de la mijlocul secolului al XIX-lea, consideră textul pușkinian „o povestire de maestru”. El laudă veridicitatea construcției personajelor, subliniind faptul că „sunt conturate uimitor de veridic bătrâna contesă, pupila sa, relația lor și caracterul puternic, însă demonico-egoist al lui Hermann”. Însă pentru Belinski *Dama de pică* nu este altceva decât o anecdotă: ea nu respectă exigențele unei nuvele, deoarece „conținutul are un grad mult prea mare de excepționalitate și neprevăzut”<sup>2</sup>. Criticul Mihail Gherșenzon, recunoscut pentru finețea spiritului său de observație, îl contrazice pe Belinski. În opinia lui Gherșenzon, „*Dama de pică* este una dintre cele mai reușite nuvele rusești”. Lauda adusă textului pușkinian este întemeiată pe o serie de trăsături specifice realismului: laconismul, impetuoșitatea și concentrarea narațiunii; economia aproape irealizabilă a mijloacelor artistice; lipsa descrierilor psihologice și în același timp înzestrarea acțiunii cu psihologie; naturalețea desfășurării acțiunii<sup>3</sup>. Cheia de lectură oferită de Gherșenzon, în termenii realismului, va fi preluată ulterior de numeroși cercetători sovietici. Pentru el, ideea textului constă în „întâlnirea dintre un suflet, dispus în mod determinat, cu elementul real corespunzător acestei dispoziții”<sup>4</sup>; „drama lui Hermann – nebunia și sfârșitul acestuia –”, continuă criticul, „este încă de la începutul acțiunii prezentă potențial în sufletul său, dar pentru ca ea să se dezlănțuie este nevoie de un impuls din afară, chiar și cel mai nesemnificativ”<sup>5</sup>. Fără a ocupa un loc central în analiza sa, nebunia este înțeleasă de criticul rus drept boală a psihicului, iar povestirea pare să ne ofere evoluția treptată a alienării personajului principal. Aceeași opinie o împărtășește și criticul sovietic N.O. Lerner<sup>6</sup>.

Reputatul lingvist și istoric literar V.V. Vinogradov găsește elementelor fantastice motivații psihologice. Strania apariție a bătrânei contese reprezintă rezultatul imaginației bolnave a lui Hermann. Însă analiza lui Vinogradov are un rol

<sup>1</sup> Spre exemplu, o minuțioasă analiză o întâlnim în studiului lui Nathan Rosen, intitulat *The Magic Cards in The Queen of Spades*, în care autorul încearcă să explice, pe de o parte, cum anume află Hermann secretul celor trei cărți, iar pe de altă parte, cum ajunge personajul principal să confunde asul cu dama de pică. În afară de metoda psihanalitică, cercetătorul recurge și la elemente extratextuale, cum ar fi imaginile cărților de joc din perioada anilor 1830 sau explicații numerologice (Nathan Rosen, „The Magic Cards in The Queen of Spades”, în „The Slavic and East European Journal”, vol. 19, nr. 3, 1975, pp. 255-275).

<sup>2</sup> V.G. Belinski, *Socinenia Aleksandra Pușkina. Stat'ia odinnadțataia i posledniaia*, în V.G. Belinski, *Sobranie socinenii v 3 tomah*, ed. F.M. Golovencenko, vol. III, OGIZ, GIHL, Moscova, 1948, pp. 637-638.

<sup>3</sup> M.O. Gherșenzon, *Mudrost' Pușkina*, Knigoizdatel'stvo pisatelei v Moskve, Moscova, 1919, p. 109.

<sup>4</sup> *Ibidem*, p. 99.

<sup>5</sup> *Idem*.

<sup>6</sup> N.O. Lerner, *Rasskazî o Pușkine*, Priboi, Moscova, 1929.



seminal în cunoașterea textului pușkinian, criticul cercetând cu minuțiozitate stilul naratologic și procedeele care stau la baza compoziției subiectului povestirii. Astfel, înțelegerea modului în care este construit personajul contesei dezvăluie, pe de o parte, sistemul de relații dintre personaje, iar pe de altă parte, particularitățile stilistice și, implicit, tipul de discurs al unui narator „jucăuș”. Imaginea contesei este una ambivalentă: ea aparține atât secolului al XVIII-lea, cât și celui de-al XIX-lea. Ea este în același timp „la Vénus moscovite” și „bătrâna gârbovă, înfăolită într-o șubă de sobol”. Acest contrast este realizat, după părerea lui Vinogradov, în funcție de centrul de iradiere a percepției asupra obiectului. Identificarea perspectivei naratologice este îngreunată, însă, de vocea auctorială, care nu aduce o linie de demarcație fermă între „posesorii” conștiinței care o receptează pe contesă. Imaginea romantică a contesei, faimoasă pentru frumusețea sa și pentru personalitatea excepțională „este introdusă în nuvelă, în principal, prin receptarea lui Hermann”<sup>1</sup>, în timp ce perspectiva auctorială a naratorului introduce imaginea contemporană a contesei, „ca un arhaism istoric, ca un tip arhaic al femeii-aristocrate de lume, care se păstrează din trecut”<sup>2</sup>. Analiza criticului rus dezvăluie unul dintre cele mai utilizate principii în proza pușkiniană: „procedeele reflectărilor pe mai multe planuri, în care aceleași teme i se oferă diferite configurații, noi nuanțe semantice”<sup>3</sup>. Aportul pe care observațiile lui Vinogradov îl aduc cunoașterii prozei pușkiniene este major, întrucât contracarează opinia moștenită de la Belinski conform căreia măiestria artistică a lui Pușkin nu se manifestă la fel de puternic în proză precum în creația poetică.

De o influență majoră în a doua perioadă a secolului al XX-lea se bucură studiul criticului G.A. Gukovski, intitulat *Pușkin i problemî realisticeskogo stilia*, apărut în anul 1957. În viziunea cercetătorului sovietic, Hermann întruchipează „marea victorie a realismului lui Pușkin” deoarece în personajul său transpare „înțelegerea profundă a procesului social al pătrunderii capitalismului direct în bazele vieții rusești”<sup>4</sup>. Tema influenței malefice a banului asupra psihicului uman ocupă un rol central în textul pușkinian. Hermann este definit în funcție de o serie complexă de factori: din punctul de vedere al clasei sociale el este un *raznocineț*; factorul istoric îl definește ca pe un om al secolului al XIX-lea; naționalitatea acestuia se răsfrânge asupra personalității sale, el fiind un *neamț rusificat*. Toate aceste variabile fac din Hermann, opinează Gukovski, un personaj emblematic pentru „noua societate a secolului al XIX-lea, bazată pe calcul, pe registrul contabil, pe înavuțire și care în același timp poartă în sine fărădelegea anarhiei individualiste, pasiunile sălbatice ale egoismului și visarea fantastică a burghezului romantic”<sup>5</sup>. Având în vedere circumstanțele socio-politice din perioada post-stalinistă este ușor de înțeles tendința criticii de a-l citi pe Pușkin în termenii realismului critic. Însă o atare

<sup>1</sup> V.V. Vinogradov, *Stil' Pușkina*, OGIZ, GIHL, Moscova, 1941, pp. 590-591.

<sup>2</sup> *Ibidem*, p. 589.

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 591.

<sup>4</sup> G.A. Gukovski, *Pușkin i problemî realisticeskogo stilia*, Goslitizdat, Moscova, 1957, pp. 340-341.

<sup>5</sup> *Idem*, p. 346.

lectură este atât de opacă la calitățile estetice ale textului pușkinian, încât nu poate furniza argumente satisfăcătoare pentru o justă înțelegere a mesajului artistic. Într-adevăr, personajul principal se definește prin dorința sa de înavuțire; ea motivează acțiunile întreprinse de Hermann. Totuși, dezvoltarea subiectului nu permite aprecierea poziției auctoriale a naratorului în termenii unei critici sociale.

Din scurta și selectiva prezentare a principalelor direcții de analiză a *Damei de pică* reiese, pe de o parte, un interes enorm pentru această proză de scurte dimensiuni, iar pe de altă parte, un eclecticism al părerilor critice care pare să îngreuneze și mai mult o înțelegere unitară a textului. În ciuda diferitelor abordări, nebunia ca motiv central al narațiunii a fost în mare parte ignorată de exegeza. Poate că acest aspect a fost neglijat și din cauza faptului că în text se face referire explicită la nebunie abia în epilog. Însă nebunia lui Hermann nu apare *ex nihilo*, ea este rezultatul unui încordări treptate a psihicului personajului și, implicit, al unei devieri treptate de la realitatea exterioară.

De la bun început, Hermann este prezentat în manieră ambivalentă, ca având o personalitate contradictorie. El este definit prin trăsături de caracter ce se exclud reciproc: fiu al unui neamț rusificat, chibzuința, moderația și stăpânirea de sine sunt valorile în funcție de care își ghidează viața („Chibzuiala, cumpătarea și dragostea de muncă, iată cele trei cărți sigure ale mele, iată ce-mi va întrei, va înmulți de șapte ori capitalul și-mi va aduce liniștea și independența!”<sup>1</sup>); în același timp, Hermann are „pasiuni puternice și o imaginație înflăcărată”<sup>2</sup>, este fascinat de jocul de cărți și, chiar dacă nu participă direct, își petrece nopți în șir „urmărind cu patimă întorsăturile variate ale jocului”<sup>3</sup>. În mod paradoxal, Hermann pare să fie în același timp un personaj romantic și anti-romantic. Cum se explică această antiteză radicală în însăși structura internă a eroului? O privire atentă asupra „calităților” romantice ale personajului pot oferi explicațiile necesare.

La prima vedere, Hermann pare un personaj în curs de romantizare. Treptat, acțiunile sale par să justifice aderarea, conștientă sau inconștientă, la un sistem de valori pe care îl putem numi romantic. Deși sceptic la început, eroul este tot mai fermecat de excepționala întâmplare povestită de Tomski într-o dimineață după numeroase partide de cărți: „Ce-ar fi, gândea el a doua zi seara, hoinărind prin Petersburg, ce-ar fi dacă bătrâna prințesă mi-ar încredința taina, sau dacă mi-ar spune care sunt cele trei cărți sigure! De ce nu mi-aș încerca norocul? Să fiu prezentat, să-i câștig încrederea – fie chiar de ar trebui să-i devin amant – [...]”<sup>4</sup>. Dorința de a afla taina cărților de joc este atât de mare, încât Hermann pare dispus să recurgă la orice mijloc pentru a intra în posesia ei. Astfel, ia în calcul până și posibilitatea de a deveni amantul unei femei de optzeci de ani, ceea ce îl apropie de figura romanticului cu o voință puternică, gata să își atingă scopul cu orice preț. De altfel, îi mărturisește deschis contesei că, în situația în care secretul pe care ea îl

<sup>1</sup> Pușkin, *op. cit.*, p. 209.

<sup>2</sup> *Ibidem*, p. 208.

<sup>3</sup> *Idem*.

<sup>4</sup> *Ibidem*, p. 209.

deține este rezultatul unei înțelegeri cu diavolul, el este gata să ia păcatul asupra sufletului său, chiar cu prețul pierderii fericirii veșnice.

În plus, celelalte personaje îl caracterizează pe Hermann ca pe un romantic. La bal, Tomski o tachinează pe Lizaveta, prezentându-i-l pe Hermann în ipostaza unui romantic *par excellence*: „Acest Hermann, continuă Tomski, este o figură cu totul romantică: are profilul lui Napoleon și sufletul lui Mefisto. Cred că asupra conștiinței lui apasă cel puțin trei crime”<sup>1</sup>. În ciuda spiritului de glumă, afirmațiile lui Tomski au o înrâurire semnificativă asupra Lizavetei care, după ce Hermann îi aduce vestea morții contesei, îl vede într-adevăr ca pe un monstru și i se pare că seamănă izbitor cu Napoleon: „Așa, semăna uimitor cu portretul lui Napoleon. Asemănarea o surprinse”<sup>2</sup>. Însă vocea naratorului avertizează cititorul că, spre deosebire de tânăra pupilă, spusele lui Tomski nu ar trebui luate în serios: „Cuvintele lui Tomski nu erau nimic altceva decât o flecăreală în timpul mazurcii, dar ele se înfipseră adânc în sufletul tinerei visătoare”<sup>3</sup>. Deși contesa moare fără a-i încredința tânărului inginer taina mult dorită, Hermann, asemenea eroilor romantici excepționali, este vizitat de bătrâna moartă, care îi dezvăluie misterul. Astfel, el pare să aibă acces, printr-o cunoaștere irațională, la lumea de dincolo, la o dimensiune superioară prozaismului vieții cotidiene. Iar secretul se dovedește a fi adevărat: cele trei cărți sunt într-adevăr câștigătoare. Fatala greșeală din final survine de pe urma neglijenței personajului.

Dualitatea personalității lui Hermann, precum și receptarea acestuia de către celelalte personaje, este evidentă. La tot pasul întâlnim afirmarea unei anume trăsături, doar pentru ca mai apoi ea să fie contrazisă. Așa cum a fost deja menționat mai sus, o parte a cercetătorilor pun această permanentă ezitare pe seama caracterului fragmentar al narațiunii. Într-adevăr, pe tot parcursul lecturii avem impresia că discursul se întrerupe și ideile nu sunt duse până la capăt. V.V. Vinogradov consideră că pendularea reiese din procedeele reflectărilor pe mai multe planuri. La rândul său, criticul S.G. Bocearov subliniază faptul că natura duală a lui Hermann se reflectă în narațiunea însăși, în sensul că realitatea exterioară se amestecă cu realitatea fantastică, creată de imaginația personajului principal. Așadar, o bună înțelegere a mesajului povestirii necesită în primul rând înțelegerea corectă a stilului naratologic pe care Pușkin îl dezvoltă în textul său:

Autorul se află printre personaje ca „un subiect interesat”, iar discursul auctorial obiectiv este oarecum un discurs subiectiv distant, nu într-un tot auctorial, parțial un discurs străin al cuiva. [...] Astfel, în neîntrerupta povestire real-fantastică a *Damei de pică* autorul își schimbă în repetate rânduri poziția și „chipul”, trecând de la o cunoaștere completă a tuturor circumstanțelor la necunoașterea a ceea ce este „principal”, adică a ceea ce se referă la „taină”<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> *Ibidem*, pp. 218-219.

<sup>2</sup> *Ibidem*, p. 220.

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 219.

<sup>4</sup> S.G. Bocearov, *Poetika Puškina: ocerki*, Ed. Nauka, Moscova, 1974, pp. 192-193.

Cititorului îi revine sarcina, deloc ușoară, de a delimita perspectivele multiple pe care discursul naratologic le camuflează într-o singură voce aparent obiectivă. Prin prisma imaginației lui, Hermann este un personaj romantic. Însă naratorul are grijă să discrediteze de fiecare dată această viziune. Fie în mod direct, ca în cazul afirmațiilor lui Tomski, fie prin integrarea imaginii potențial romantice în prozaismul realității obiective, reducând-o astfel până la ridicol. La prima vedere, Hermann poate să pară o ilustrare fidelă a eroului romantic excepțional, gata să joace totul pe o carte (sau, mai bine spus, pe trei). Însă care este resortul intim ce stârnește și motivează acțiunile tânărului inginer? Dorința aprigă de a dobândi în mod sigur un mare câștig bănesc. Această motivație este în deplină opoziție cu viziunea despre lume a romanticilor. Banul este pentru ei cu necesitate simbolul răului, elementul care corupe negreșit natura umană. A ceda lui înseamnă a trăda menirea înaltă a omului: aceea de a crea, de a fi original, adică menirea artistului. Să ne gândim numai la povestirile lui Odoevski, în special la *Improvizatorul*, în care Kipriano primește darul de a compune cu ușurință versuri și, îmbogățindu-se, înnebunește la final. Sau la povestirea *Portretul* al lui Gogol în care pictorul Ceartkov, devenind bogat peste noapte, își irosește talentul și sfârșește tot ca un nebun. Principalul element coroziv în definirea lui Hermann drept personaj romantic este însăși motivația acestuia.

Criticul american Gary Rosenshield consideră că Pușkin oferă posibilitatea unei duble interpretări a nebuniei lui Hermann, anti-romantică și romantică. Viziunea anti-romantică a nebuniei se sprijină pe faptul că Hermann nu este niciodată motivat să joace de dragul jocului, el aplică o formulă „sigură” pentru câștig, ceea ce este incompatibil cu o personalitate romantică autentică. Însă Rosenshield încearcă, într-o viziune psihanalitică, să avanseze o interpretare romantică a personajului principal. Teza cercetătorului constă în faptul că celelalte personaje, Tomski și Liza, au la final o soartă banală: ei se supun normelor de conduită acceptate de societate și dispar în conformismul maselor. Însă Hermann, tocmai prin gestul său de a confunda asul cu dama de pică reușește să își creeze propriul destin, să iasă din cercul vicios al acțiunilor „prescrise”<sup>1</sup>. Este adevărat că pentru un romantic nu rezultatul unei acțiuni este important, ci procesul acțiunii în sine, dinamismul acesteia. După cum sugestiv afirmă istoricul britanic Isaiah Berlin cu referire la sistemul de valori romantice, „eșecul este mai nobil decât succesul. Jertfirea pentru o cauză este importantă, nu validitatea cauzei în sine, căci sacrificiul făcut pentru ea este ceea ce sfințește cauza, nu vreo proprietate intrinsecă a ei”<sup>2</sup>. Însă lui Hermann această atitudine romantică îi este complet străină, el nu dorește nici o clipă să joace doar de dragul de a juca. El nu cunoaște plăcerea riscului. Oricât de interesantă ar părea o astfel de interpretare psihanalitică, a presupune că alegerea damei de pică în locul asului a fost dictată de subconștientul dornic de autoafirmare, de ieșire din cercul vicios al conformismului înseamnă a neglija textul

<sup>1</sup> Cf. Rosenshield, *op. cit.*, pp. 1001-1005.

<sup>2</sup> Isaiah Berlin, *Esența romantismului european*, în *Puterea ideilor*, ed. și prefață de Henry Hardy, trad. de Dana Ligia Ilin, Humanitas, București, 2012, p. 276.

povestirii, care nu furnizează nici un indiciu în acest sens. Mult mai sustenabilă ne pare, așadar, interpretarea conform căreia Pușkin demitizează nebunia romantică, înțeleasă drept marcă a excepționalității, plasând în circumstanțe romantice un personaj pe deplin anti-romantic. Cu alte cuvinte, temele și motivele romantice sunt utilizate în manieră parodică.

Cum poate fi motivată poziția ironică<sup>1</sup> pe care Pușkin o adoptă față de convențiile romantice? Scriitori romantici germani, în special E.T.A. Hoffmann, încep încă din deceniul al doilea al secolului al XIX-lea să ironizeze convențiile pe care ei înșiși le-au idealizat<sup>2</sup>. Decalajul temporal de aproape un deceniu poate justifica pătrunderea noii tendințe și în literatura rusă. Însă, credem noi, un exemplu sugestiv poate fi găsit în literatura rusă. Este vorba despre ciclul de povestiri fantastice, intitulat *Dvoinik ili moi vecera v Malorossii* (Dublul sau seriile mele în Malorusia), aparținând scriitorului Antoni Pogorelski. Publicate inițial separat, scriitorul a reunit povestirile într-o singură ramă, publicând volumul în anul 1828. Izolat la casa sa dintr-o zonă îndepărtată a Ucrainei, personajul Antoni își petrece serile împreună cu dublul său, istorisindu-și unul altuia câte o povestire în fiecare seară și comentând pe marginea lor. Dublul, departe de a mai fi *doppelganger*-ul romantic, este deosebit de sceptic față de orice fenomen supranatural, căruia îi găsește explicații raționale. Lui Antoni Pogorelski îi aparține prima povestire fantastică de factură romantică din literatura rusă, intitulată *Lafertovskaia makovnița* (Vânzătoarea de plăcinte din Lafertovo), publicată separat în almanahul *Novosti literaturı* pe luna martie 1825, ulterior inclusă în ciclul de povestiri amintit mai sus. Intriga textului este emblematică pentru fantasticul romantic: un funcționar sărac al poștei, împreună cu soția și cu fiica minoră, își duce traiul la periferia Moscovei într-o locuință sărăcăcioasă, pentru care plătește chirie. Mătușa acestuia, o femeie foarte bătrână, își petrece fiecare zi vânzând plăcinte cu mac. Însă toată lumea vorbește că bătrâna are o avere frumoasă pe care a agonisit-o practicând noaptea ghicitul în cărți și cafea și vrăjitoria. Toți vecinii se tem de ea și spun că lucrează cu forțele necuratului. Nepotul, om credincios, se dezice de ruda sa și întrerupe relațiile pentru mai mulți ani. Însă, după o perioadă îndelungată, soția acestuia hotărăște să reia legăturile cu bătrâna, sperând ca Mașa, ajunsă aproape la majorat, să primească o zestre considerabilă și să poată, astfel, să își găsească un soț pe măsură. Fără voia tatălui, cele două îi fac o vizită bătrânei care acceptă împăcarea, înduplecată fiind de tinerețea și nevinovăția fetei. După un ritual de magie neagră, bătrâna îi dă Mașei cheia de la comoara sa, spunându-i că în curând va sosi viitorul soț, care îi va dubla averea. La scurt timp bătrâna moare, fericită însă că nepoata sa îi va lua locul. Familia se mută în casa bătrânei și fantoma supărată a mătușii li se arată femeilor de mai multe ori. Într-o zi apare viitorul ginere, însă Mașa, înspăimântată, le spune părinților că nu se poate mărita cu Alistar Faleleici Murlâkin, consilier titular,

<sup>1</sup> Ironia este un procedeu drag lui Pușkin. Pentru un alt exemplu al abordării ironice pe care Pușkin o dezvoltă, de data aceasta, cu stereotipurile sentimentaliste, vezi studiul lui Anton Breiner, *Parodie și extază „Viscolul” lui Pușkin în lectura lui Sollogub*, „Romanoslavica”, vol. XLIX, nr.1/2013, București, pp. 5-14.

<sup>2</sup> Cf. Rosenshield, *op. cit.*, p. 997.

întrucât el este motanul cel negru al răposatei. Hotărâtă să rupă înțelegerea, Mașa aruncă în fântână cheia primită de la bătrână. Deodată apare motanul răposatei, care se aruncă miaunând diabolic în fântână. La final tânăra urmează să se mărite cu băiatul unui prieten al tatălui său, pe care Mașa îl îndrăgea mai demult.

Iată pledoaria pe care Hermann o ține în fața bătrânei contese, în speranța că o va îndupleca să-i încredințeze secretul cărților de joc:

Dezvăluți-mi taina! Ce preț are ea pentru dumneavoastră?... Poate că e legată de-un păcat cumplit, care să ducă la pierderea fericirii veșnice, poate că e legată de o înțelegere cu diavolul... Gândiți-vă: sunteți bătrână, nu mai aveți mult de trăit; sunt gata să iau păcatul dumneavoastră asupra sufletului meu. Dar împărtașiți-mi taina! Gândiți-vă că în mâinile dumneavoastră se află fericirea unui om, că nu numai eu, ci și copiii, nepoții și strănepoții mei vă vor binecuvânta amintirea și o vor cinstea ca pe ceva sfânt...<sup>1</sup>

Relația intertextuală<sup>2</sup> cu povestirea lui Pogorelski este evidentă, și reprezintă o decizie conștientă a lui Pușkin de a intra în dialog cu tradiția literară. Este cunoscut faptul că poetul rus cunoștea opera lui Pogorelski, de care era foarte încântat. Într-o scrisoare din 27 martie 1825 Pușkin îi mărturisește fratelui său impresiile plăcute oferite de lectura povestirii: „Sufletul meu, ce fermecător este motanul bunicii! Am citit citit toată povestirea de două ori într-o suflare, sunt nebun după tit. Fal. Murlâkin”<sup>3</sup>. Însă, în pledoaria lui Hermann patosul romantic capătă o nuanță ridicolă, tocmai prin contrastul evident dintre credința sa oarbă în anecdota istorisită de Tomski și banalitatea realității. Imaginația bolnavă a tânărului inginer o înzestreaază pe contesă cu atributele malefice ale bătrânei ghicitoare, iar pe sine se plasează în aceeași logică a fantasticului romantic.

Simptomul acestei atitudini anti-romantice se face simțit în literatura rusă încă de la finalul anilor 1820. Prelucrarea ironică a concepției romantice potrivit căreia imaginația este sursa unei cunoașteri superioare, de factură irațională o întâlnim și în textele lui Pogorelski. În povestirea *Pogubnîie posledstviia neobuzdannogo voobrcjenii* (Consecințele nefaste ale unei imaginații înflăcărare), inclusă în volumul mai sus amintit, tânărul nobil rus Alțest pleacă la studii la Leipzig împreună cu prietenul său mai mare. Fire melancolică, dispusă spre visare, Alțest se îndrăgostește nebunește de fata profesorului italian Androni. Tânăra, foarte timidă și tăcută, stăpânește în totalitate gândurile nobilului rus. După repetate încercări de găsi un prilej pentru a rămâne în compania tinerei fete, Alțest participă la balul organizat de profesor, unde are ocazia să danseze cu frumoasa Adelina. În cele din urmă, Alțest se va căsători în secret cu tânăra fată, fără a-i spune prietenului său. În final, totul se adevărește a fi o farsă orchestrată de profesorul italian, care dorește cu orice preț să se răzbune pe tatăl tânărului nobil: Adelina este de fapt o păpușă, un

<sup>1</sup> Pușkin, *op. cit.*, p. 217.

<sup>2</sup> Despre intertextualitate ca strategie narativă vezi Camelia Dinu, *Reminiscențe dostoevskiene și strategii intertextuale în proza lui Daniil Harms*, în volumul *Omagiu profesorului Constantin Geambașu la 65 de ani*, Editura Universității din București, 2013, pp. 97-110.

<sup>3</sup> Pușkin, Scrisoarea din 27 martie 1825 *Apud* M.A. Tur'ian, *Jizn' i tvorcestvo Antonii Pogorel'skogo*, în *Antoni Pogorelski, Izbrannoe*, Ed. Sovetskaia Rossiia, Moscova, 1985, p. 12

mecanism inventat de profesor. La aflarea tainei, tânărul Alțest înnebunește și fuge, fără a mai fi găsit.

Textul lui Pogorelski este o prelucrare a povestirii fantastice a lui Hoffmann *Der Sandmann* (Omul cu nisip). Spre deosebire de scriitorul german, Pogorelski discreditează major viziunea înaltă a imaginației romantice. Prin finalul ales, personajul principal este, la fel ca obiectul dragostei sale, o marionetă. El nu beneficiază de o cunoaștere superioară a realității, ci din contră, este captivul propriei sale imaginații bolnave. În mod asemănător, Hermann cade pradă unei receptări false a realității din cauza „clocotului imaginației lui năvalnice” (în original: *besporiadok neobuzdannogo voobrajenii*<sup>1</sup>). Și, la fel ca personajul lui Pogorelski, Hermann are parte de aceeași soartă nefericită. Concepția nebuniei înalte, metaforă a geniului, este distrusă astfel din interior, printr-o receptare ironică a tradiției pe care aceasta o poartă. Fisura piedestalului romantic oferă, așadar, întoarcerea la accepțiunea clinică a termenului. Nebunia este din nou boală.

Criticii au afirmat în repetate rânduri faptul că opera lui Pușkin se caracterizează prin ordine, claritate, echilibru, lumină, raționalitate<sup>2</sup>. Lui îi sunt străine, cel puțin în perioada anilor 1830, orice formă de misticism sau de idealizare a dimensiunii iraționale a vieții. În acest sens, criticul L.I. Vol'pert vede în textul povestirii lui Pușkin o adevărată etiologie a nebuniei, o descriere fidelă (deși criptată în spatele elementelor fantastice) a evoluției bolii lui Hermann<sup>3</sup>. Tânărul inginer, opinează Vol'pert, suferă trei episoade halucinatorii: prima halucinație, pur vizuală, are loc la înmormântarea contesei, când lui Hermann „i se păru că moarta se uită la el batjocoritor și-i face cu ochiul”<sup>4</sup>; a doua halucinație o reprezintă „vizita” noctură a contesei în locuința tânărului<sup>5</sup>; al treilea episod halucinatoriu constă în confundarea asului cu dama de pică și asocierea bătrânei contese cu imaginea cărții de joc. Fidelitatea descrierii evoluției bolii este justificată și de faptul că în anii 1830 psihiatria se afirma în Rusia ca o nouă știință medicală. Iar Pușkin nu era deloc străin de noul discurs medical „la modă” în societatea rusă a epocii<sup>6</sup>.

<sup>1</sup> Pușkin, *Pikovaia dama*, în *Polnoe sobranie socinenii v 16 t.*, vol. 8.1, Ed. AN SSSR, Moscova, Leningrad, 1948, p. 238.

<sup>2</sup> Vezi M.L. Gofman, *Problema sumasestvia v tvorcestve Puškina*, în vol. *Ţentral'nii puškinskii komitet v Par'je*, ed. și prefață de M.D. Filin, Ed. Ellis Lak, Moscova, 2000, p. 414; Ia.L. Levkovici, *Stihotvorenii Puškina „Ne dai mne bog soiti s uma”*, în *Pușkin: Issledovania i materialy*, AN SSSR, Institut ruskoii literatury, vol. 10, Ed. Nauka, Leningrad, 1982, p. 179.

<sup>3</sup> Vezi L.I. Vol'pert, *Tema bezumia v proze Puškina i Stendalia („Pikovaia dama” i „Krasnoe i ceornoe”)*, în vol. *Pușkin i ruskaia literatura*, Latviiskii Gosudarstvenii universitet im. P. Stuciki, Riga, 1986, pp. 46-58.

<sup>4</sup> Pușkin, *Dama de pică...*, p. 223. Sentimentul de vinovăție este o motivație rațională recurentă pe care criticii o oferă ca argument pentru halucinația suferită de Hermann.

<sup>5</sup> Dacă prima halucinație este pur vizuală, iar conștiința eroului încă se mai îndoieste de veridicitatea celor trăite („i se păru...”), a doua halucinație auditiv-vizuală marchează absența îndoielii conștiinței personajului. După Vol'pert, acesta este un semn clar de agravare a bolii psihice.

<sup>6</sup> Tot Vol'pert notează că din studiul lui François Leuret, *Fragments psychologiques sur la folie*, existent în biblioteca lui Pușkin, au fost tăiate exact paginile dedicate halucinației vizuale, auditive și vizual-auditive, ceea ce conduce la părerea că Pușkin a consultat discursul medical din epocă pentru fidelitatea descrierilor evoluției bolii (Cf. Vol'pert, *op. cit.*, p. 54).

O interpretare pozitivist-realistă a nebuniei este însă insuficientă pentru o bună înțelegere a textului pușkinian. Ea trece sub tăcere dimensiunea fantastică și ignoră complet calitățile estetice ale narațiunii. În definitiv, nebunia lui Hermann se află într-o relație de interdependență cu elementele fantastice ale povestirii. Mult mai oportună este analiza semnificațiilor nebuniei într-un context cultural mai larg. Așa cum a fost arătat mai sus, înțelegerea personalității lui Hermann este imperios necesară pentru o justă apreciere a nebuniei sale. Învăluit într-o aură romantică, Hermann este de fapt un personaj anti-romantic, tocmai prin incompatibilitatea aspirațiilor și a mijloacelor folosite pentru atingerea lor cu idealul romantic. Tânărul neamț rusificat devine atunci un romantic ridicol. În mod analog, nebunia sa nu mai prezintă atributele metaforice specifice viziunii romantice (ea nu este o marcă a geniului, nu este o salvare a eroului din prozaismul realității exterioare), ci o lipsă profundă de sens, o inadecvare a aspirațiilor cu realitatea. Din punct de vedere rațional, nebunia lui Hermann este în finalul povestirii boală psihică (eroul sfârșește internat la spitalul de nebuni Obuhov, în salonul nr. 17). În ceea ce privește virtuțile realiste ale textului Pușkinian, ele există doar în măsura în care prin realism putem înțelege o atitudine anti-romantică. Firește, demitizarea nebuniei romantice printr-o raportare parodică la un canon deja osificat va asigura premisele întoarcerii către o accepțiune pozitivist-fiziologică a anormalității, în termenii bolii psihice.

#### Bibliografie

- Belinski, V.G., *Sobranie socinenii v 3 tomah*, ed. F.M. Golovencenko, vol. III, OGIZ, GIHL, Moscova, 1948
- Berlin, Isaiah, *Puterea ideilor*, ed. și prefață de Henry Hardy, trad. de Dana Ligia Ilin, Humanitas, București, 2012
- Bocearov, S.G., *Poetika Puškina: ocerki*, Ed. Nauka, Moscova, 1974
- Breiner, Anton, *Parodie și extaz. „Viscolul” lui Pușkin în lectura lui Sollogub*, „Romanoslavica”, vol. XLIX, nr.1/2013, București, pp. 5-14
- Dinu, Camelia, *Reminiscențe dostoevskiene și strategii intertextuale în proza lui Daniil Harms în volumul Omagiu profesorului Constantin Geambașu la 65 de ani*, Editura Universității din București, 2013, pp. 97-110
- Dostoievski, F.M., *Polnoe sobranie socinenii*, vol. 30.1, Nauka, Leningrad, 1988
- Emerson, Caryl *“The Queen of Spades” and the Open End*, în vol. *Pușkin Today*, ed. David Bethea, Indiana University Press, Bloomington, 1992
- Gherșenzon, M.O., *Mudrost’ Puškina*, Knigoizdatel’stvo pisatelei v Moskve, Moscova, 1919
- Gofman, M.L., *Problema sumashestvia v tvorcestve Puškina*, în vol. *Ţentral’niî pușkinskii komitet v Parije*, ed. și prefață de M.D. Filin, Ed. Ellis Lak, Moscova, 2000
- Gukovski, G.A., *Pușkin i problemî realisticeskogo stilia*, Goslitizdat, Moscova, 1957
- Lerner, N.O., *Rasskazî o Puškine*, Priboi, Moscova, 1929
- Levkovici, Ia.L., *Stihotvorenîe Puškina „Ne dai mne bog soiti s uma”*, în *Pușkin: Issledovania i materialî*, AN SSSR, Institut russoi literaturî, vol. 10, Ed. Nauka, Leningrad, 1982
- Pogorelski, Antoni, *Izbrannoe*, Ed. Sovetskaia Rossiia, Moscova, 1985
- Pușkin, A.S., *Dama de pică și alte povestiri*, trad. și note de Eusebiu Camilar, Polirom, Iași, 2013
- Pușkin, A.S., *Polnoe sobranie socinenii v 16 t.*, vol. 8.1, Ed. AN SSSR, Moscova, Leningrad, 1948



*Romanoslavica vol. LIII nr.2*

- Rosen, Nathan, *The Magic Cards in The Queen of Spades*, în *The Slavic and East European Journal*, vol. 19, nr. 3, 1975
- Rosenshiel, Gary, *Choosing the Right Card: Madness, Gambling, and Imagination in Pushkin's "The Queen of Spades"*, în „PMLA”, vol. 109, nr. 5, 1994
- Vinogradov, V.V., *Stil' Puškina*, OGIZ, GIHL, Moscova, 1941
- Vol'pert, L.I., *Tema bezumia v proze Puškina i Stendalia („Pikovaia dama" i „Krasnoe i ceornoe")*, în vol. *Pușkin i ruskaia literatura*, Latviiskii Gosudarstvenii universitet im. P. Stuciki, Riga, 1986

## (NE)TRADIČNÉ, (NE)HUMORNÉ A (NE)ŠPECIFICKÉ V ROZKOŠOVÝCH PROZAICKÝCH TEXTOCH

Patrik ŠENKÁR

The contribution analyzes the importance of tradition and humor as the basic foundations of nationality in the Lowland. It points to the thematic diversity of the different prototypes: from the erotically tuned novel to the tragicomically understood story of simple people. It echoes some experimental experimentation in the background of everyday protagonists' actions. Its interesting part is the texts relating to drivers and driving. The opposition of the village / city, man / woman, close / far is determined by the regional aspect and the principle due to various encounters. Effective descriptions are alternated with attractive dynamic thematic gradients. This is also the author's specificity in the development of Slovak literature in Romania. The basic reflection bridge of the contribution is the individual prose of a Slovak author from Romania – Pavel Rozkoš.

**Key words:** national existence, Slovaks in Romania, Pavel Rozkoš, interpretation, analysis

Pavel Rozkoš dodnes vydal (po spomínaných troch tematicky súvz • ažných knihách) ešte štyri prozaické knihy: *Milutka malutka* (1999), *Novodobé bájky, rozprávky a poviedky – Fabule, basme și povestiri de modă nouă* (2000), *My, șcféri* (2007) a *Náhody* (2008).

Na konci milénia pod pseudonymom Peter Kratochvíl'a vydal eroticky ladenú prózu s názvom *Milutka malutka*. Je to vlastne prvý rozsiahly text Slovákov v Rumunsku podpísaný pseudonymom a svojou témou (sexuálne vyžitie) je zároveň akousi jemnou provokáciou. V príbehu je znázornený život univerzitného pracovníka počas letných prázdnin ako sprievodcu pri mori. Opisuje každodenné pracovné za • aženie turistického sprievodcu; jednotlivé akcie, spestrené zaujímavými stretnutiami i príležitos • ami na nadviazanie nových známostí. Toto čiernomorské prostredie socialistického obdobia ponúka širokú paletu národov a národností – teda aj spomínané tematické príbehy. Z čitateľského hľadiska je zaujímavé napríklad stretnutie s nevšednými poľskými turistami a ich sprievodkyòou. Vzájomným predstavovaním sa čitateľ môže dozvedie informácie nielen o ich charaktere, ale aj o dennodennej atmosfére prímorského letoviska. Postupné zblížovanie ľudí symbolizuje rozprávanie žartov, pitie murfatlárskeho vína a jemnučké pritlačenie rúk bližšie k sebe. Prítomnosť mora a šum vln umožňujú uvoľnenie striktných etických pravidiel. Stretnutie autorského subjektu s matkou a dcérou je východiskom sujetu. Je tu uvoľnenejší svet, veď „... sa tu pri mori žije omnoho rýchlejším tempom ako v civile, a všetky veci sa tu riešia bez akýchkoľvek ceremónií!“ (Kratochvíl'a, 1999, s. 19). Alkohol pridáva pocit voľnejšej (a smelšej)

existencie. Náklonnosť autora k mladšej dievčine sa vytvára postupne. Objavuje sa u ňo aj otáľanie (najmä kvôli veku), ale postupne sa do popredia dostáva zvedavosť a mužský (lovecký) inštinkt. Napriek tomu rozprávač analyzuje svoje pocity, rozmýšľá nad vhodnosťou (možných, budúcich) konaní. Výčitky svedomia sa však čoskoro úplne stratia a k slovu sa dostáva lahodnosť rumunského koľaku a poznanie, že Milutka malutka už nie je malé dievčatko. Dôležité je však správne konanie, veď od odvážneho konania „... sa môže stať čierna nielen jedna ruka, ale aj celá duša... Aj celý život...“ (Kratochvíľa, 1999, s. 27). Postupné odstránenie hanblivosti na oboch stranách odsúva do ústrania psychickú nerozhodnosť oproti fyzickej príťažlivosti jednotlivých protagonistov.

Z čitateľského hľadiska je efektívne sledovať postupný odmäk ospravedľovania mladej dievčiny z ostýchavosti. Komická netrpezlivosť a neposlušnosť dám pri čakaní na večer (a noc) vyúsťuje do spoločnej pijatiky v hotelovej izbe. No všetko sa ale vysvetľuje inakosťou súčasného sveta. Večerná hostina v izbe číslo 543 s koľakom, zákuskami, mandľami a kávou je len určitou kulisou pri charakterizovaní jednotlivých postupne sa prejavujúcich (dočasných) ľudských vzťahov. Mladá žena sa v takejto situácii cíti bezstarostne a najmä v bezpečí. Psychologický motív jej ustarostenej matky doma s mužom-pijanom je vlastne obraz nešťastného vzťahu.

Autor zdôrazňuje aj metaforické rozprávanie bez slov, momentálne hľadanie rôznych spriatelenej duší (aj) ďaleko od domova. Stretáva sa tu mužský a ženský princíp: nedočkavosť a nerozhodnosť, fyzické a psychické. Určitá vyhorenosť staršej ženy voči mužom je už však znakom jej bohatej životnej empirie (najmä so sklamaniami). Autor však kritizuje, že kľúčom k všetkému je práve alkohol, ktorý otvára brány tela i duše. Do popredia sa teda dostáva telesné, konkretizované rôznymi erotickými príbehmi a situáciami (aj) na nudistickej pláži. Hra na nevinného je však v protiklade s určitým voľnomyšlienkarstvom všetkých protagonistov – nezávisle od ich rodu. Nejasnosť situácií pridávajú príbehu zamotananosť aj medzi matkou a dcérou. Takéto situácie vždy využívajú najmä muži, ktorí v príbehu rozmýšľajú racionálnejšie. Oproti tomu emocionálnosť žien pramení pri neskoršej analýze z fyzických kontaktov: „Bolo to potom ako v rozprávke, bolo to ako vo sne, bolo to prekrásne, bolo to fantastické, ale trvalo to len malú chvíľku...“ (Kratochvíľa, 1999, s. 68). Autor dáva väčší priestor konotáciám, avšak občas až detailne opisuje spomínané zbližovanie. Izba s muzikou, koľakom, hodvábnym priesvitným županom je teda mikropriestor, kde sa azda náhodne stretnú dočasne známimi ľuďmi. Ich čiastočne duševná, ale najmä fyzická blízkosť dáva dôvod na dočasné šťastie, rozkoš, blaženosť. Žena tento stav hodnotí empiricky ako rovnoprávnosť, spoluprácu, porozumenia, podpory a vypomáhania, veď „... človek musí byť človekom... bez ohľadu na spoločenský stupeň, na ktorom sa nachádza“ (Kratochvíľa, 1999, s. 76). Je však zamysleniahodné, koľko ľudí uteká z domova (symbolicky) k moru, aby sa mohli odviazať. V tomto prostredí sa dosiahne dočasný stupeň doma absentujúcej dôvery zo psychickej a pocit blaženosť z fyzickej stránky. V každom človeku sa pri tom stretáva anjel s diablom, teda dobro so zlom. Vytvára sa tak aj určitá ambivalentnosť bytia. K tomu pomáha aj takáto cesta k moru, počas

ktorej mlčanie hovorí viac a činy to dokazujú. Najdôležitejšie je zosta empatický, teda ľudský, veí (konkretizujúc to na situáciu) „... ako verná dcérka svojej matky, dobre cítila, že je jej matka nesmierne š • astná, a preto nechcela – ako rozumné a už dospelé dievča – pokazi to š astie svojej vlastnej matke“ (Kratochvíl'a, 1999, s. 101).

V akejsi „experimentálnej knihe“ s názvom Novodobé bájky, rozprávky a poviedky – Fabule, basme ši povestiri de modă nouă vyšli prozaické texty v dvoch jazykoch a sú usporiadané zrkadlovo. Nejde však o preklad, ale o prózy napísané samostatne po slovensky a po rumunsky na tú istú tému, s využitím tých istých motívov. Sú to vlastne paródie, resp. (určité) syntézy autorovej tvorby: jeho zberateľské jazykovedné aktivity sa tu prelínajú s vlastnou tvorivos • ou. Hmatateľným dôkazom pokojného spolužitia a vzájomnej akceptácie rumunského a slovenského národa (národnosti) je táto bilingválna knižka Pavla Rozkoša, obsahujúca spolu s úvodom tridsa minipríbehov: na ľavej strane so slovenským a na pravej strane s rumunským textom. Autor hneí v úvode zdôrazďuje starodávne spolužitie Slovákov a Rumunov, vzájomné osvojovanie kultúrnych hodnôt počas niekoľkých generácií. Je teda evidentné, že „... to všetko sa odzrkadľuje aj v ich duchovnom živote, čo sme sa snažili zachyti z ich rozprávania a podávame tu váženému čitateľovi v podobe napísaného slova“ (Rozkoš, 2000, s. 5). Tieto akési paródie na spomínané žánre často vychádzajú z typizovaného zvieracieho sveta (starý havran, prefíkaná líška, hlúpy vól, veľký somár, bučiaca krava, škrekotavá sojka, hlasný slávik a pod.). Na konci príbehov uvádza autor poučenie, ktoré však primárne adresuje dospelému čitateľovi. Druhoplánovo sa vyslovuje proti prehnanej emancipácii ľudstva, ktoré nie je schopné pouči sa z chýb vlastnej minulosti. Jednotlivé zvieracie postavy majú teda paralelné ľudské charaktery (prehnane krákajú, chodia na pivo, majú radi slivovicu a hokejové zápasy, zblížujú sa počas služobných ciest a pod.). Autor však zdôrazďuje potrebu pokojného spolužitia a vzájomného rešpektu. Dôležitá je aj dostatočná chvála od ostatných pri vykonaní statočnej práce. Človek teda nemôže pcha hlavu do piesku, ale robí robotu čo najlepšie. Z kontextu je zrejma podstata filozofie takéhoto spolunažívania: ži a nechaj ži. Samozrejme, občasné zvady či škriepky (až bitky) sú znaky spomínanej emancipácie alebo občasného zvyšovania si nezmyselného vlastného ega. Príbeh o spravodlivom rozdelení kusu bryndze je však dôkaz starodávnej múdrosti: kde sa dvaja bijú, tretí zví • azí. Autor pritom zdôrazďuje rôznorodos zvieracieho sveta, v ktorom skoro každý ahá na svoju stranu, ale podstatné je dobre si zorganizova • vlastný spôsob života v mikrospoločenstve. Kritizuje prehnajú sebadôveru a vyslovuje sa voči nespravodlivosti niektorých vladárov lesa: tí sú namyslení ako štíhli čmeliaci. Práve v charaktere čmeliakov uvádza kritiku bujarého života (pív, kín, zábav a kurizovania ostatným) a dôsledky pažravosti. Konfrontácia antropomorfizovaných včiel a čmeliakov je vlastne stretnutie dvoch základných archetypov ľudského pokolenia. Rozkoš opisuje ich zvyky a vyslovuje sa, že „... je vo včelom spoločenstve úplný poriadok a najprísnejšia disciplína na svete... Každý presne vie, kde a čo má robi, každý vie, čo sa v úli môže robi • a čo sa v úli nesmie sta • za žiadnu cenu...“ (Rozkoš, 2000, s. 34). Protipólom fyzického bytia týchto včiel je kukučka, uvádzaná špeciálne v dolnozemskej prostredí, ktorá sa viačne pári

s každým a zožerie všetko ostatným. Kritizuje sa jej bezcitnosť, ktorá sa v starobe prejaví samotou. Preto je dôležité vychovať si vlastných potomkov, ktorí „... sa potom postarajú o svojich starých rodičov, opatria ich vtedy, keď ich už sily opúš • ajú a odkázaní sú na pomoc iných, mladších, silnejších“ (Rozkoš, 2000, s. 38). Je tu teda identifikovateľná dôvera autorského subjektu voči mladým a jeho túžba po sociálne spravodlivom svete. Práve oni sú tí, ktorí musia dokázať svoju smelosť (podobne ako z bojzlivého zajka sa stal nebojácny) a ukázať svetu svoje lepšie ja. Autor teda zdôrazďuje vytrvalosť v živote, ktorá dozaista vedie správnym smerom. Táto cesta však musí byť podporená smelým prístupom k veciam a rozumnosťou. No prehnaná racionálnosť vedie k tomu, že v Malom Paríži na Dolnej zemi je za súčasnej demokracie samý blahobyt, ktorý v určitom slova zmysle „... znamená nadobudnutie majetku, peňazí nečestnou prácou, nelegálnou cestou, podvodom, úplatkami a podobne. A veru takých ľudí je dosť na tomto svete...“ (Rozkoš, 2000, s. 58). Rozkoš kritizuje súčasný svet bez evidentnej (ale očakávanej) morálky. Takéto zriadenie môže viesť až k odletu bocianov (t.j. ľudí), ktorí proti symbolickému severáku a mrazu v Banátoch si na protest radšej volia prijateľnejšie geografické diaľavy. Zvieratá teda často rozmýšľajú o vlastnom osude (najmä) z dôvodu (prvoplánovo) konkrétnych a (druhoplánovo) identifikovateľných búrok v Karpatoch. V jednotlivých charakteroch týchto zvierat je evidentný tento prehnaný balkanizmus. Autor svoje príbehy (aj preto) neraz uvádza v konkrétnom chronotopu (najmä v súčasnosti; v okolí Aradu, Temešváru či Bukurešti). Vyzdvihuje potrebu umierneného ľudskej zvedavosti (pozera sa po svete a dozvedá sa posledné novoty), ktorá však často vedie do uniformovaného bytia akoby obkoleseného bielymi pásmi, skoro ako v zoológickej záhrade. Zviera (i človek) však musí mať svoj vlastný priestor na existenciu, podobne ako aj pravidlá vlastného spoločenstva. Autor kritizuje pravidlá a zákony, ktoré sa subjektívne aplikujú, resp. vysvetľujú často až nemorálnymi spôsobmi. Dnešný svet opisuje ako Babylon so železničnými závorami, kde vrana vrane oko nevykole. Uvádza základné ľudské charaktery – prirovnávajú ich k volom, psom či líškam. Konfrontuje teda teoretické i praktické riešenia spolunažívania a kritizuje ustavičnú zmenu kádrov po voľbách, kde sa hľadá „... po tom výstrele, či si každý vrabec obsadil svoje staré miesto na strome...“ (Rozkoš, 2000, s. 78).

Signifikantný príbeh o chudobnom a pracovitom človekovi je symbolom túžby po lepšom živote. Je preto potrebné fyzické, ale aj psychické oslobodenie jednotlivca, ktorý si musí uvedomiť kardinálnu podstatu vlastnej slobody. Všeobecne platná chudoba však zničí človeka-milióna až natoľko, že skepticky verí v to, že dobré za dobré nečakajú, svoje deti radšej nevychováajú a tá slamka nádeje je až veľmi vzdialená. Chudobný človek však podstatu svojho bytia vidí v dodržaní daného slova každému, teda určuje si vlastný osobný príklad. Takýmto vzorom by sa potom v budúcnosti nemalo stať, že „... keď som už zostareľ, nevládzem už za zverou behať, ani dobre nevidím, ani dobre nepočujem, tak ma gazda vyhnal z domu...“ (Rozkoš, 2000, s. 82).

Autor mieša staré rozprávkové motívy s „modernými“ trendmi dvadsiateho storočia (červená čiapočka je emancipovaná, vlk je veľký fešák a sčítaná hlava, tri

posledné želania mladej dievčiny sú až prehnane nereálne a pod). Postupne kritizuje materiálnosť súčasného sveta, v ktorom najväčším problémom je nedostatok (až absencia) peňazí. Od zvieracích rozprávok sa dostáva do „reálneho“ sveta ľudí, v ktorom charakterizuje naoko nepodstatné, avšak tiež typické črty. Tie sú vždy v pozadí priam tragikomickosti ako zrkadlá toho, akí sme, resp. akí by sme nechceli byť (napríklad Rus vypil špiritus zo skúmavky počas prehliadky múzea, hospodár je stále nespokojný so svojou záhradou, človek sa rád obklopuje nadmerným množstvom smetí a pod.). Rozkoš kritizuje iracionalitu väčšiny ľudí tohto sveta a všima si morálny úpadok doby. Všadeprítomné zlo potláča prirodzený vývin morálky (Odkiaľ má nezamestnaná tolko peňazí na elegantné šaty?). Zlé ľudské jazyky teda často zničia aj lásku mladých: vedú k výčitkám svedomia, prenasledovaniu až k rozchodu. Najdôležitejšie je však zistenie o spolunažívaní viacerých národností, v príbehu konkretizované dobrými susedskými vzťahmi aj napriek určitým rečovým nedostatkom.

Základným atribútom a spoločným znakom jednotlivých príbehov v zbierke zábavných, „šoférskeho“ krátkych próz s názvom *My, šoféri...* sú účastníci cestnej premávky, sediaci za volantom. Autor v tejto knihe, ktorá obsahuje okrem úvodu a záveru dvadsať kratších prozaických textov, opisuje „... niekedy trochu v anekdotickom duchu – niekoľko prípadov, skutočných alebo vymyslených, ale pritom vždy možných a preto hádam aj vierohodných... Všetko to zo života ľudí spoza volanta...“ (Rozkoš, 2007, s. 6). Tematicky i motivicky sú to „... príbehy veselé, smiešne, niekedy až do popukania, vtipné, niekedy aj trochu masťnejšie, často v súvislosti s políciou či už niekdajšou milíciou... Ale vždy sú to príbehy vierohodné... Lebo taký je už život šoférov!“ (Rozkoš, 2007, s. 7).

Autor dáva do paralely zvyklosti, týkajúce sa všestrannej existencie auta ako majetku na Slovensku i v Rumunsku. Vychádza z premisy, že vlastní osobné auto bolo (a aj je) v týchto končinách veľkým luxusom. Paralela Škody s Dáciou je východiskom na konfrontáciu pomerov slovenského a rumunského občana. Príchod autorského rozprávača na Slovensko (na bratislavskú burzu áut) je opísaný ako cesta do tureckého bazáru či na blší trh. Chvíle na tomto akoby uzavretom Babylone determinujú iba hlasné oznamy z ampliónu (ponuky na predaj či kúpu, hľadanie tovaru a pod.) a nekonečné zástupy ľudí. Komicky však vyznie fakt, že rozprávač kúpil také auto, ktoré bez problémov vie doma prepísať na svoje meno, resp. ktoré mu tá druhá strana ani nechcela predať. Prízvukuje sa však svet konvertibilných nemeckých mariek a jednanie ako na Balkáne. Zdôrazďuje sa pritom autorov dolnozemsťký pôvod: narodený v Nadlaku a bývajúci v Temešvári. Rýchlosť nového auta cestou domov je úmerná radosti čerstvého majiteľa: nové auto, ktoré si zadovážil vďaka svojej šikovnosti, ale aj náhode.

V jednotlivých príbehoch sa často spomína dolnozemsťký kontext (napríklad vlak od Nadlaku po Arad), ktorý sa postupne zužuje na vybraný úsek života jednotlivca. Konfrontuje sa mužský a žensťký princíp, najmä pri rozhodnutí mladej ženy získať vodičské oprávnenie. Autor tým zdôrazďuje výhody šoférovania, ale aj smelosť jednoduchej ženy, ktorá sa svojím rozhodnutím stane terčom kritiky najmä od vlastného manžela. Jej cesta z „mesta od hranice“ je plná prekvapení (až

zlomyseľnosť]), ktoré však postupne zdoláva svojou racionalitou a odhodlanosťou a splní svoje rozhodnutie. Okolitý svet kurzistov, ktorí jej viac radia varechu v kuchyni ako volant pred sebou, ju však nemôže odradiť od vlastného predsavzatia. To sa konkretizuje najmä racionalitou: zohnať si zbierky zákonov a rôzne knižky o cestnej premávke. Komický príbeh počas praktického šoférovania v meste vyvolá v každom čitateľovi-šoférovi pocit empatie. Autor opisuje jej psychické rozpoloženie (nervozitu), ktoré však nezlomí už spomínané odhodlanie, veď tú skúšku Zuzka „... chce urobiť!... Ona ju musí urobiť! ... Stoj čo stoj!... Za každú cenu... To už bola viac vzdorovitos, viac ambícia, ako osobné želanie...“ (Rozkoš, 2007, s. 25). Autor podáva jednotlivé časti tejto dôležitej záverečnej skúšky. Opisy sú popretkávané dynamickými časovými z činnosti a statickými sekvenciami z vnútorného prežívania samotnej protagonistky. Bezchybné zvládnutie teoretických i praktických skúšok viackrát pozornejšie či sústredenejšie prinesie vytúžený cieľ: vodičský preukaz. Autor však prízvukuje aj vždy a všade prítomnú náhodu, ktorá sa do určitej miery prejaví aj v Zuzkinej záverečnej jazde. Je to však nevšedná chvíľa, ktorá je u každého začínajúceho vodiča determinovaná určitým napätím. Dôležitý je dosiahnutý cieľ a neskoršia prirodzená automatizácia pri šoférovaní. Je to vlastne začiatok novej kariéry mladej šoférky, ktorá týmto konaním a rozhodnutím podala svedectvo, že aj jednoduchá žena je schopná (aj napriek neprajnosti niektorých spoluobčanov) získať takú vytúženú ružovú knižku. Autor teda zdôrazďuje potrebu vytrvať, čo pri súradniciach objektívno-subjektívnych daností určite prinesie vytúžený cieľ v živote nielen šoférov, ale každého z nás.

Neobyčajné príhody spoločnej cesty rozprávača, plné rôznych peripetií, sú vlastne opisom dolnozemskej scenérie: prírody, miest i ľudských charakterov. Čitateľ sa môže dozvedieť o spôsobe života v bihorskej oblasti, kde žijú Slováci – krajanovia na spôsob kopaničiárov. Veľkomestá ako Oradea či Veľký Varadín sa konfrontujú s dedinami Bodonoš, Gemelčička, Peštiš, Stará Huta či Šarany. Postupne sa opisujú obyčaje okolitých slovenských dedín, ich mnohonárodnosť (Rumuni, Slováci, Maďari, Cigáni), sloboda vierovyznania (pravoslávne, rímskokatolícke, evanjelické). Autor zdôrazďuje náboženské tradície tohto prostredia a dôležitosť zachovať si slovenskú príslušnosť (najmä) viackrát školám i cirkvi. Postupne analyzuje najpálčivejšie problémy súčasného sedliackeho spôsobu života. Zvonenie zvonov je vlastne metaforické prispôsobenie sa týmto dolnozemským podmienkam, kde farár je kardinálnou súčasťou existencie mikrospoločnosti a „... musí byť nielen lekárom duší, ale aj lekárom tela svojich veriacich...“ (Rozkoš, 2007, s.43). V texte sa opisuje aj dezolátny stav bývalých štátnych majetkov, teda chudoba, ktorá sa do určitej miery kompenzuje značnou pohostinnosťou a peknými umeleckými i duchovnými zážitkami. Rozkoš však zdôrazďuje potrebu poznať aj tento kraj. Nezabúda ani na vlastnú osobnosť dialektológa, ktorý v tomto kraji zbiera materiály na organizovanie výstavy o živote Slovákov z Rumunska v hlavnom meste Slovenska. Popri tejto spoločnej ceste s farárom-šoférom sa dostáva aj do domu najstaršieho bodonošského slovenského učiteľa. Práve v jeho replikách sa dozvedáme o významných hmotných i nehmotných „kamenných svedkoch“ okolia,

teda o dôležitosti zachovať si tieto pamätihodnosti. Je to však v kontraste so súčasnou dobou, ktorú symbolizuje odchod dcéry za prácou do Talianska.

Autor prízvukuje aj dôležitosť stretnutí s výraznými aktivitami nášho (!) demokratického zväzu – symbolického aj konkrétneho združenia vlastnej národnosti. Dôležité je to, aby dobrosrdeční „... aj tu našli porozumenie ľuďí a veľa zaujímavých vecí pre našu spoločnú vec...“ (Rozkoš, 2007, s. 52). Opis nedotknutej prírody (panenský zelený les, svieži vzduch, spev vtákov) je vlastne kulisou týchto obyčají, do ktorých sa už (symbolicky povedané) vbáralo terénne auto človeka. Napriek tomu autor vyzdvihuje nevysloviteľné čaro tohto okolia, pochopiteľne, s určitou skepsou: „... či by si títo tak dobrosrdeční a milí, pohostinní ľudia, naši rodáci Slováci z Bihoru nezaslúžili lepší osud?!... Či by už na svete nebolo trocha viac prostriedkov, aby sa im zabezpečili aspoň tie minimálne životné podmienky?!... Ten minimálny komfort?!... Aby nemuseli vynakladať toľkého úsilia, toľkej driny pre získanie chleba každodenného!“ (Rozkoš, 2007, s. 55). Autor pars pro toto uvádza príklad rozprávkovej kopaničiarskej dediny (Gemelčičky) a jej opis: školu, zdravotné stredisko, kostol – ale aj často neúprosný a ažký údel jej obyvateľov. Krása okolia i čistota ľudských duší sa v tomto prostredí kontaminuje ažkými, občas až „balkánskymi“ podmienkami. Autor však vyslovuje dôveru v človeka a verí v lepšiu budúcnosť celej svojej národnosti, nezávisle od prostredia.

Častým motívom týchto textov sú aj stopári, neoddeliteľná súčasť šoférskeho príbehu. Autor pritom často využíva až morbidne sujetové línie (napríklad ako si stopárky všimli živého človeka v truhle počas jazdy nákladným autom a pod.). Stopovanie charakterizuje ako módnou záležitosť, uvádza rozličné príčiny, riziká i prednosti. Z vlastnej empirie poukazuje na rôzne kategórie stopujúcich ľudí a na niektoré osobne prežitú dobrodružstvá. Ich svedkami bol len on sám a kulisami staré košaté aradské moruše. Najčastejšie sú tieto príbehy komické a končia sa až pri bránach domova. Samozrejme, opäť sa tu zdôrazuje všadeprítomná náhodnosť (až jedinečnosť), ktorá patrične determinuje jednotlivé tieto stopárske diania. Skoro všetky cesty však napokon vedú k rodičom do Nadlaku, resp. domov do Temešváru. Sú to známe dolnozemske slovenské entity, okorenené hrejivou panorámou centrálného námestia a vysokánskou vežou evanjelického kostola, resp. centrálnym parkoviskom pred hotelovou reštauráciou. Rozhovory o počasí, futbale, svetovej literatúre a vlastnej osobe dávajú týmto príbehom pestrý kolorit a hlbšie ozrejmuje charakter jednotlivých spolucestujúcich. Tí sú vo väčšine prípadov čestní figliari, často ochotní vierohodne klamať a zahrať divadielko (napríklad pri nepríjemnej situácii s policajtom, ktorý najradšej trestá radom a používa tzv. špeciálne metódy a pod.). Z tejto kategórie spolucestujúcich sú najpočetnejší práve chudobní študenti – najmä mladé sympatické dievčatá v minisukniach. Autor však niekedy opisuje aj druhú stranu mince, teda bezohľadných šoférov, ktorí chcú určitú protislužbu za odvoz. Tieto príbehy však viac-menej iba kontúruje, i to s patričným humorom a indukciou denotatívnej. Svet šoféra („tiráka“) predstavuje osobitný priestor v určitom slova zmysle osamoteného človeka, ktorý sa dozaista teší prípadnej rýchlej známosti. Ich spoločná cesta je symbolickým kruhom premiestnenia človeka; podobne autor opisuje cestovateľské



zvyky minulosti a prítomnosti. Konfrontuje spôsob cestovania za čias socializmu a demokracie, uvádza byrokráciu, ale aj výhody cestovania. Symbolická cesta z Nadlaku do Bratislavy a návšteva dajakého ialekého príbuzného v hlavnom meste však vyús • uje do atribútu neželaného, nečakaného a nevolaného hos • a. Prítomnosť írečitého Nadlačana v Petržalke je vlastne symbolom prítomnosti cudzieho elementu na pozadí prírodného motívu (žiadny strom či krík oproti dolnozemským žírnym poliam). Autor je však na strane všeobecnej demokracie a spravodlivosti, tvrdí, že cestovanie je základným prejavom slobody. Príhody šoférov tak často prinášajú komické, ale aj tragikomické príhody. Podobne je to aj pri stretnutí šoféra auta s konským povozom, resp. ich nehoda. Svet dopravných prostriedkov, často • ahaných zvieratami, je entitou vtedajšej doby za absencie benzínu aj za občasného vypnutia elektrického prúdu. Autor opisuje vynaliezavos • jednoduchých ľudí pri zohnaní potrebného množstva paliva, spôsob jeho nielen uskladňovania, ale aj odcudzenia. Dôležitá je však nádej a šikovnosť: ako sa dosta z galiby pri absencii benzínu. Čitateľsky efektne potom vyznie fakt o príčine zlyhania motora: pohonom nebol benzín, ale domáca nadlacksá slivovica. Je to práve ona, ktorá je príčinou aj občasných šarvátok počas cestovania susedov či známych, resp. v príbehu spomínaného zmeškania spoločnej cesty. Signálom štartu do dda by preto mal by známy zvuk nadlackskej tenkej trúby z kostolnej veže ráno o pol siedmej. Ten by mal sprevádza cestou i necestou ľudské konania i túžby. Autor však uvádza rôzne reálne nedostatky cestovania v tomto kraji; najmä hlavné cesty, ktoré často vedú cez polia, pasienky, lesy či kopce, vrchy a doliny. Komické je aj stretnutie šoféra (auta) s bačom (ovečkami). Autor si všíma okrem toho aj rôzne iné spôsoby cestovania (prehliadka pamiatok vo veľkomeste autobusom spolu s turistickým sprievodcom, resp. cesta slovenských turistov do Turecka moderným a elegantným klimatizovaným autobusom).

Autor na konci zbierky popri týchto príhodách zaradil aj zopár príbehov s antropomorfizovanými zvieratami – šoférmi, ktorí sú vlastne archetypmi ľudí za volantom (zajac, medveď, líška, veverička). Uvádza aj niekoľko žartov o šoféroch a so šoférmi, celkovo vyús ujúce do poznania, že najlepšie je predsa len nové auto. Jeho vlastníctvo predstavuje určitý rešpekt u ostatných ľudí. Je nielen symbolom pohodlia a (už spomínaného) luxusu, ale aj ohnivkom rôznych príhod a potvrdením toho, že „... aj takíto ľudia na svete žijú... Že aj takéto veci sa na svete medzi ľuďmi stávajú...“ (Rozkoš, 2007, s. 117).

Pavel Rozkoš do zbierky poviedok s názvom *Náhody* zaradil štrnás • príbehov, ktoré uvádzajú rozličné podoby náhod v živote človeka. Spracúva v nich anekdotické motívy so zámerom pobaviť, rozosmiať, vysmiať ľudské neuhy (pozri: Anoca, 2010, s. 124-131). Sú to teda „náhodné texty“ či „texty náhod“, ktoré kulminujú „... v hlave autora, alebo aj iných ľudí, ale v skutočnosti to ani nie sú náhody, ale v istom zmysle to je život. A ten už naozaj má svoje pevné zákonitosti“ (Rozkoš, 2008, s. 8).

Náhodné stretnutie dvoch mladých pri vzájomnom čakaní na svoje polovičky vyús • uje do spoločného randenia. Ich príbeh pokračuje večerou v reštaurácii, počas ktorej autor postupne uvádza spoločné i rozdielne momenty v ich životoch. Na

základe toho sa náhody javia ako nenáhodné, stretnutie ako dopredu determinované. Vzájomné zblížovanie tykaním vedie k potrebe spoznať toho druhého. Vonkajšie prostredie sa tak postupne zredukuje na domáce, intímnejšie (aj) viaka spomínanej náhode. Autor ich príbeh situuje do dolnozemskeho mestečka s vysokými kostolnými vežami, odbíjajúcimi aj ráno štyri hodiny. No „náhodné“ stretnutie charakterizuje, vraj čo komu je súdené, veru ho ani neminie. Rozprávkový koniec mikropríbehu o založení spoločnej rodiny je vlastne potvrdením spomínaných čiat života.

Toto rodinné prostredie autor variuje aj náhodným stretnutím s dávnou milenkou v bufete pražského obchodného domu. Opäť sa spomína jeho sprievodcovská minulosť pri Čiernom mori, vtedajšie mladícke nerozvážnosti, pri ktorých sa stretla nielen hora s horou, ale aj človek s človekom. Toto azda tiež (ne)náhodné stretnutie, okorenené vzájomnými výpoveďami o vlastnom živote, vyvoláva otázky, „... prečo je tento svet taký malý a prečo je taký veľmi zložitý...“ (Rozkoš, 2008, s. 35). Je to stretnutie dvoch ľudí, ktorí sa dobre poznali, ale pre rôznorodé príčiny sa už roky nevideli. Romantické vyústenie príbehu o tom, že majú spoločnú už dospelú dcéru, svedčí o pravdivosti poznania, že „... veľa divných vecí sa dejú na tomto veľkom a hriechom svete... Takže všetičko je možné...“ (Rozkoš, 2008, s. 40).

Autor však príbehy najčastejšie zasadzuje do mestečka „... síce nie na Slovensku, ale v takom mestečku, kde pokope žilo viac ako päť či šesť tisíc opravdivých Slovákov...“ (Rozkoš, 2008, s. 41). Spoznáваме svojrázny slovenský život týchto Dolnozemcov, prispôsobený daným objektívnym podmienkam. Rozkoš charakterizuje všeobecné ovzdušie tohto mestečka hneď po skončení 2. svetovej vojny, opisuje pôsobenie a činnosť slovenských učiteľov, prichádzajúcich z materskej krajiny. Uvádza ich spoločenskú angažovanosť, výsledkom ktorej sú rôzne akcie, krúžky, výlety, oslavy a pod. Poukazuje na typický sedliacky spôsob života väčšiny miestnych obyvateľov, najmä Slovákov, ktorí dúchali do pahrieb gymnastiky, spevokolu, mandolínového orchestra, tanečných kurzov či folklórnych tradícií. Tieto miestne činnosti, ktoré uvádzal aj vtedajší evanjelický farár Ivan Bujna vo svojich spisoch, sú vlastne piliere ľudovej tradície miestnej proveniencie: svadby, zakáľačky, kroje, koledy, betlehem, mikulášsky bál a pod. Autor zdôrazňuje potrebu týchto obyčají, ktoré podporujú kolektívne myslenie i slovenského ducha na Dolnej zemi. Kritizuje však pomaňarčenie niektorých miestnych remeselníkov, ktorí sa takýmto konaním izolujú od ostatných. Zdravý duch je však prítomný v komických príhodách na silvestrovskom plese (bále), resp. pri mylnom klopaní opitého muža do úplne cudzieho bytu. Takéto príhody sú vlastne liahôou miestnych klebiet a zárodkami toho, že životné cesty niektorých ľudí sú nadmieru komplikované a ich život je „... skoro ako celá história, celý rodinný román, s jeho svetlejšími, veselšími stránkami, ale aj s tmavšími, smutnejšími...“ (Rozkoš, 2008, s. 50). V pozadí spomínaných osudov mestečka i jeho obyvateľov je dôležitá najmä ich vzájomná komunikácia a obojstranný rešpekt, nakoľko tvrdohlavosť nevedie k ničomu. V takom prostredí je dôležitý dôkaz o samostatnosti existencie, ktorý je spätý s potrebným zarábaním peňazí. Nekompromisné a neústupčivé charaktery niektorých rodičov však vedú mladého človeka „... za výpomocného učiteľa v jednej zapadnutej dedinke

*v kopcovitom kraji na vyše tristo kilometrov od domu...*" (Rozkoš, 2008, s. 59). Autor opisuje typizované postavy matky a otca, resp. ich vzah k vlastnému synovi, ktorého náhoda (?) zaviala do iného kraja. Jeho matka nalieha, aby sa oženil z čistej racionality, resp. pre postupné zhoršenie celkovej atmosféry v práci (škole). Autor v postave mladého človeka poukazuje na jeho útek z domoviny do neznámeho kraja vlastnej (možnej) budúcnosti; konfrontuje rozdielnosť myslenia starého a nového sveta. Dôležitá je však najmä jeho duševná rovnováha aj napriek sťaženým životným podmienkam. Postupne sa ale otvára aj pre neho veľa možností: nové pracovné miesto, resp. známosť s milým dievčaťom. Postupný prechod z dediny do veľkomesta však zničí krásny vzah mladých zalúbencov. Ich lúčenie zaháda aj pocit nádeje aj napriek všeobecnej konštatácii o dávno hodených kockách. Autor pritom zdôrazďuje rovnaký pocit viny u muža i ženy, resp. vyslovuje sa za obojstranné problémy, veď „... v živote nemôžu byť stále len pekné alebo stále len špatné veci!... Obyčajne tých menej pekných a menej príjemných je vždy viac, ako tých ideálnych... A niektoré z tých nepekných sú aj veľmi boľavé..." (Rozkoš, 2008, s. 67).

V jednotlivých príbehoch sa opisujú všeobecne platné determinanty každodenného života, rôzne peripetie, ale aj rôznorodé konfrontácie a identifikácie náhod (?) v ľudskom živote. Často sa teda vyskytuje motív odchodu z domu, práca výpomocného učiteľa aj neskoršie vytriezvenie v práci predavača.

Autor komicky opisuje aj neschopnosť jednej (typizovanej) klebetnice, ktorá ani v jednej oblasti spoločenského života patrične neuspela. Doba však priniesla také náhody, že vďaka emancipácii žien sa dostala na post predsedníčky miestneho roľníckeho družstva s patričným „výsledkom“. Je to vlastne určité zosilnenie ženského princípu, ktorý sa konkretizuje aj vzájomnou (ne)toleranciou manželov pri dvojtýždňovom pobyte pri Čiernom mori. Podriadenosť muža sa pritom prejavuje o. i. aj tým, že stojí v centre ustavičnej kritiky svojej polovičky, ktorej je potrebný len pri vláčení plných tašiek s nákupmi. Dôležité sú i vnútorné myšlienky muža o dnešnom skazenom svete, ktoré vyúsťujú len do perspektívy radostnejších zajtrajškov, veď „... koľkokrát sa v živote človek neunaví?!... Ale potom si odpočinie a všetko je zasa v poriadku..." (Rozkoš, 2008, s. 82). Je tu teda vyslovená dôvera v silu človeka, ktorá je centrálnym hnacím motorom jeho existencie. Zmysluplný ľudský život autor pokladá za najcennejšiu vec, ktorá „... môže existovať na tomto hriechnom a márnom svete! Ten ľudský život sa ničím nedá nahradiť! Preto treba podniknúť všetko, aby takéto dilemy, že „čo keby...“, veď keby...“ a podobne, viac neexistovali“ (Rozkoš, 2008, s. 88-89).

Princíp jedného plačúceho a druhého smejúceho sa okamžite vedie aj ľuďmi v príbehu, ktorý hovorí o rôznych udalostiach augustových dní 1968 v Československu, k rozhodnutiu, že si so svojimi obmedzenými možnosťami zavedú vlastný poriadok so sovietskymi vojakmi. Autor podáva situáciu jednoduchých ľudí – okupantov, ktorí ani často nevedeli, v akom štáte sa nachádzajú. Ženskými praktikami okabátený sovietsky dôstojník sa vlastne stáva terčom výsmechu, keď vďaka vynaliezavým ženám musel nahý trčať v cudzom pražskom dome bez svojej dôstojníckej uniformy. Je to vlastne znak toho, že aj malými činmi sa dá podkopať násilná dôvera voči nepriateľovi. Dôležité je teda

nevzda sa vlastných ideálov. Tým sa zdôrazuje aj podstata individuálneho charakteru, jedinečnosť človeka. Takí sú nevšední, „náhodní“ jednotlivci, ktorí dosiahli v dvadsiatom storočí obdivuhodné pokroky: možno malé, ale cenné. Priam postmoderný let rozprávača nad Karpatmi je tiež znak určitých možností človeka – najmä vývoja vedy a techniky.

Z čitateľského hľadiska autor efektne a prí•ažlivo opisuje Malý Paríž (Bukureš). Do určitej miery pristupuje k tomu podobne ako voľakedy Gustáv Augustíny – teda charakterizuje barokové architektonické stavby, avšak vo všeobecnosti kritizuje súčasnú tvár hlavného mesta. Tento stav konfrontuje s obrazom mesta okolo rokov 1920 až 1930; vyslovuje sa o zlých veciach, ktoré sa tam dejú, ale aj o drahote, špekulantoch s peniazmi a pod. Kritizuje súčasnú demokraciu a jej centrálny pojem – spredmetnený kapitalizmus. V pozadí všetkého je neúprosná balkanizácia a globalizácia, ktorá dozaista nenáhodne zmenila tvár ulíc, obchodov, reštaurácií i úradov súčasnej Bukurešti. V tom však autor nevidí nič náhodné, teda dospieva k zákonitostiam spomínaným v úvode. Treba si uvedomiť, že tieto zákonitosti sú vlastne priesečníkmi náhod, ktoré celoplošne rámcujú naše bytie na tejto Zemi.

**Literatúra:**

- ANOCA, D. M.: Slovenská literatúra v Rumunsku. Vydavateľstvo Ivan Krasko, Nadlak 2010. ISBN 978-973-107-060-5
- KRATOCHVÍLA, P.: Milutka malutka. Vydavateľstvo Kultúrnej a vedeckej spoločnosti Ivana Krasku, Nadlak 1999. ISBN 973-9292-43-7
- ROZKOŠ, P.: My, šoféri... Agentúra JUH, Bratislava 2007. ISBN 978-80-85661-07-1
- ROZKOŠ, P.: Náhody. Vydavateľstvo Ivan Krasko, Nadlak 2008. ISBN 978-973-107-039-1 (973-107-039-7)
- ROZKOŠ, P.: Novodobé bájky, rozprávky a poviedky – paródie. Editura Marineasa, Temešvár 2000. ISBN 973-9485-37-5



## ПРОЗА И. ЩЕГОЛИХИНА В КОНТЕКСТЕ СОВРЕМЕННОЙ ФЕНОМЕНОЛОГИИ ВОСПРИЯТИЯ

Куралай ТАТТИМБЕТОВА, Светлана АНАНИЕВА

Shchegolikhin, Russian writer of Kazakhstan, famous public and political figure artistically developed a variety of topics in his work: historical and revolutionary, the development of virgin lands in the Kazakh steppe, the topic of the intelligentsia and creativity. In the article, the writer's work is analyzed through the prism of confessional-autobiographical prose. In the center of the study is the analysis of I. Shchegolikhin's novel «I Will not Look for Victories». The hallmark of this work is the analysis of the creative process of the writer. The author narrator explains the names of his works, tells the story of the creation. There are interesting parallels between the story of I. Shchegolikhin and the novel of the contemporary Russian writer Yu. Kozlov «The Well of the Prophets». Literary texts of Kazakh and Russian authors include philosophical revelations, reflections on contemporary reality, the impact of globalization on countries, culture and literature.

**Key words:** literary tradition, autobiographical memory, meta-genre, chronicle, diary, intertext

Творческая личность в современной литературе Казахстана, как и герои создаваемых ею художественных произведений, находятся на перекрестке культур, в едином духовном пространстве этнического и культурного взаимодействия. Наследуя тенденции разных художественных систем, писатели тяготеют к романам-эссе, метажанру с преобладанием воспоминаний (ретроспективность, многоплановость, открытая авторская позиция, документальный «образ эпохи»).

Философско-насыщенная, исповедальная и во многом автобиографичная проза русского писателя Казахстана Ивана Щеголихина включает яркие события XX века (покорение целины, строительство новых городов в казахстанской степи) и современность, мотивы родины, большой и малой, размышления о судьбе Отечества, осмысление эпохи в соотнесенности с судьбой отдельной личности.

Автором художественно воссозданы образы исторических деятелей XIX века – поэта и общественного деятеля Михаила Михайлова, критика и публициста Николая Шелгунова, этнографа, востоковеда, историка, фольклориста Чокана Валиханова. История и современная писателю действительность дарил темы, занимательные сюжеты его повестей и романов.

По образованию И.П. Щеголихин – врач. Он словно продолжает традицию, заложенную в русской классической литературе Антоном Чеховым, Викентием Вересаевым... Широко известна переводческая деятельность И. Щеголихина. В истории отечественной литературы остались переводы И. Щеголихиным с казахского языка на русский прозаических произведений Мухтара Ауэзова, Сакена Сейфуллина, Сабита Муканова, Габидена Мустафина, Хамзы Есенжанова и др.

«Дефицит», «Снега метельные», «Слишком доброе сердце», «Хочу вечности», «Желтое колесо», «Холодный ключ забвения» – названия книг И. Щеголихина броские, запоминающиеся, как и характеры героев, созданные рукой признанного мастера художественного слова.

Панорама общественной и литературной жизни России 60-х годов XIX века отражена в романе И. Щеголихина «Слишком доброе сердце». Сын крупного губернского чиновника, внук крепостного Михайлушки, потомок легендарного Урака – героя казахских преданий, Михайлов близко к сердцу принимает беды и страдания казахского и русского народов. Достойны восхищения милосердие и доброта казахского народа.

Своеобразно описание литературной экспедиции главного героя на Родину. Круг интересов Михайлова широк и разнообразен. Из экспедиции он привёз сказки, народные предания, описания обычаев казахов и башкир. Необычайно поэтичный перевод только одного слова “айналайн” (“кружусь вокруг тебя, принимаю твою боль”) вкладывает И. Щеголихин в уста главного героя, ибо уверен, что “слово, язык живописуют душу народа”. Перефразировав казахскую поговорку: “Два крыла у казаха – конь и песня”, о Михайлове автор пишет: “Два крыла у Михайлова – любовь и литература” [1, с.101]. Помимо Михайлова, Шелгунова, со страниц романа встают образы Чернышевского, Добролюбова, Полонского, Герцена, Огарева, Некрасова, Достоевского.

Стилистическая манера И. Щеголихина при обрисовке персонажей различна: «Образы одних даны в развитии (Михайлов, Костомаров, Шелгуновы), о других сказано лишь несколько слов, но и они дают представление о том или ином действующем лице. Таким способом воссозданы образы Александра Серно-Соловьевича и Чокана Валиханова. Символичны слова признания в любви к своей Отчизне Валиханова: «Одна моя любовь вставлена в другую, другая в третью, вроде как ирбитские сундуки, маленький вложен в большой, а тот еще в больший» [1, с.244].

М. Бахтин выделял в особую группу жанров исповедь, дневник, описание путешествий, биографию, письмо и некоторые другие жанры. Наряду с тем, что они могут определять форму романа как целого (например, роман-исповедь, роман-дневник, роман в письмах и т.д.), «каждый из этих жанров обладает своими словесно-смысловыми формами овладения различными сторонами действительности. Роман и использует эти жанры именно как такие выработанные формы словесного овладения действительностью» [2, с.134].

Пылкая, самоотверженная Соня, дневник которой придаёт своеобразию композиции романа И. Щеголихина, готова ехать в Сибирь вслед за Михайловым. Именно в уста главного героя после всего увиденного и перечувствованного в результате экспедиции в степь автор романа вкладывает рассуждения о единстве народов: «Как будто земля была маленькой, и все на ней жили одним становищем, а потом земля стала расти, и народы разошлись, как веер, в котором каждое крылышко соседствует с другим, и все от одного корня. Мы одна семья во вселенной» [1, с.103].

Национальный колорит, масштабность характеров действующих лиц и персонажей, яркие черты их облика запоминаются читателям прозы И. Щеголихина, который был глубоко уверен в том, что народ Казахстана имеет древнюю, общую казахско-тюркско-славянскую историю на безграничных просторах Евразии.

Прошлое в философской и эстетической концепции и его соотношение с настоящим раскрыто в произведениях И. Щеголихина «Не жалею, не зову, не плачу», «Любовь к дальнему», «Хочу вечности». Личный опыт писателя «связан непосредственно с эпохальными историческими событиями, суровой атмосферой 40-50-х годов, опытом ГУЛАГов. Но автор не отказывается от своего прошлого, он любит его, мотивируя тем, что “сожалеть – значит предавать то время, свои дни, годы, тех людей, которые тебя окружали и с которыми ты шел бок о бок”» [3, с.96].

Последние по времени создания произведения И. Щеголихина посвящены художественному осмыслению сложных постперестроечных лет, парадигм цивилизации XX-XXI веков. Писатель стал свидетелем исторических преобразований и их художественным летописцем. Проза русского писателя Казахстана эволюционировала от исторических полотен к публицистическому дискурсу, сочетая в себе элементы дневниковых записей и дипломатических текстов, основанных на новых жизненных впечатлениях и богатом жизненном опыте писателя – члена Национального совета при Президенте Республики Казахстан, депутата Верховного Совета, сенатора Парламента Республики Казахстан.

Своеобразно в жанровом плане произведение И. Щеголихина «Мир вам, тревоги прошлых лет». Это строго документальные публикации дневников с 1965 года. По признанию автора, он оставил «самое-самое», от ненужного избавился.

Сложность общественных перемен в судьбе страны рубежа XX-XXI веков вносит сумятицу и в жизнь героев произведений И. Щеголихина «Любовь к дальнему» и «Хочу вечности». Первая повесть «выросла из выписок записных книжек, вторая – бессюжетна, “в любом месте можно воткнуть веточку из прошлого, и она безудержно распустится, заслоня собой настоящее”. Для них характерны единство публицистики и философского начала, автобиографичности и общечеловеческого» [4, с.203].

Автор пытается переосмыслить облик России, бережно сохраняемый в душе. Он озабочен судьбой и ролью русского языка в современном обществе,



ставя острые историко-политические, социальные, демографические и социологические вопросы.

Среди героев повести «Не стану я искать побед» [5] – много известных политических и общественных деятелей. Но главное: анализ ситуации в культурной жизни страны, в литературе: «Благословенная прежде свобода превратилась в повальное бедствие. Стало ясно (хотя далеко не всем): свобода слова как самоцель равносильна стрельбе вслепую. В одном случае пуля просвистит мимо, в другом продырявит мозги, и все о'кей, закон позволяет» [5, с.17].

Повесть автобиографична. Трижды ее автор начинал с нуля. Сложная пространственно-временная конструкция произведения позволяет включать картины юности в сцены жизни новой столицы независимого Казахстана – Астаны. Жарким летом, когда ветер как из духовки, вспоминается майская теплая ночь много-много лет тому назад. Арест, допрос в КГБ... После ареста отца и обоих дедов «все старался делать лучше других». Учился только на отлично, много читал, любил школу. 1945 год. Поступил в институт, отлично учился. На четвертом курсе – арест, трибунал, Сибирь, молибденовый рудник Сора в Хакасии. И снова институт, первый рассказ, первая пишущая машинка. Смерть сына от неизлечимой болезни.

За плечами автора-повествователя прожитая жизнь, о которой сенатор вспоминает с легкой грустью: «Не думал, не гадал, и ни от кого не слышал, каким горьким и неотвязным может быть несчастье быть отцом. И не утешает, что сам ты столько горя принес отцу с матерью. Отвлекало творчество и все, с ним связанное – признание, книги, общение, вино и женщины» [5, с.19].

Интертекстуальность выступает в современной прозе и как принцип повествования. Философия игры из приема становится стратегией, прежде всего игра с чужим словом, эссеизация и бессюжетность. Постоянно обращение к русской классике, цитируются Пушкин и Толстой, Есенин и Пастернак, возникают ассоциации с Блоком. Из современных писателей чаще всего упоминаются Николай Корсунев и Владимир Гундарев, которые высоко оценивают новую книгу И. Щеголихина «Холодный ключ забвенья». В. Гундарев взволнован после прочтения: «Ваши опасения, что дневники мешают повествованию, напрасны – все органично, едино, интересно. И прием хороший, чередование настоящего и прошлого. А жизнь и судьба одна. Острые места вы стараетесь смягчить, оправдать, но потом опять ка-ак врежете! Не каждый осмелится такое выдать. Страницы о вашем сыне заставили плакать» [5, с.45]. Активная жизненная позиция депутата Сената находит отражение в художественных произведениях И. Щеголихина последних лет.

Автор обращает внимание читателей «Холодного ключа забвенья» на эпиграф из Пушкина: «В степи мирской, печальной и безбрежной, таинственно пробились три ключа: ключ юности, ключ быстрый и мятежный, кипит, бежит, сверкая и журча. Кастальский ключ волною вдохновенья в

степи мирской изгнанников поит. Последний ключ – холодный ключ забвенья, он слаще всех жар сердца утолит» [5, с.33].

Становятся достоянием истории сведения о писателях Казахстана, о редколлегиях журналов, о бурных спорах в писательском союзе. И. Щеголихин был многим свидетелем, поэтому так искренне его письмо. Старейшему русскому журналу Казахстана, который ранее назывался «Советский Казахстан», Дмитрий Снегин предложил новое название – «Простор», «емкое слово, образное, в нем и горный простор, и степной, и водный, если хотите, наши Арал и Каспий, Балхаш, Иртыш, Сыр-Дарья, да и небесный простор, космический, с нашего Байконура стартовал первый космонавт, – вот какое слово многозначное» [5, с.54]. В.А. Бернадский, чуткая душа поэта, «пошел по лагерям, начиная с довоенного 1940 года, вышел на короткое время и снова замели в 49-м до 56-го. Везде он побывал, и в тайге на лесоповале, и в мордовских лагерях, и в Карлаге». Афористичность – отличительная черта стиля. «Главное изобретение, творенье человека на Земле не города, не дворцы, не машины, а книга. Человек без книги – всего лишь тень, очертание» [5, с.55].

Интертекстуальное заимствование для автора «всегда оказывается внутренне мотивированным, подчинённым глубинной системе зависимостей его идиостиля» [6, с.64]. Так, И. Щеголихин в анализируемой повести сам объясняет названия своих произведений: «Успокой себя за письменным столом, утвердись в мире здесь и теперь. И навсегда. Хочу вечности, как говорил Заратустра» [5, с.33].

Процесс творчества для Ницше был самоуспокоением и психотерапией. «Для меня тоже», – приходит к выводу И. Щеголихин, цитируя высказывание 30-летнего немецкого философа: «Наше существование есть непрерывный уход в прошлое».

Интересно проследить, как современный российский прозаик Ю. Козлов, прозу которого определяют как психологическую, философскую, эсхатологичную, отвечающую духу XXI столетия, в романе «Колодец пророков» интертекстуально отсылает к Ницше. Главный герой романа, работая в конце 70-х годов в аналитической группе, занимающейся исследованиями в области культуры, Илларионов-младший сочинил записку о феномене так называемого сумеречного сознания, широко распространенного среди советской творческой интеллигенции. Чаще всего концепт «сумерки» встречался в текстах Фр. Ницше. В тексте неоконченного романа М. Горького «Жизнь Клима Самгина» – 67 пространных картин сумерек.

Интересно сюжетное построение произведения Ю. Козлова, автор которого пишет нескончаемый гипер-роман, как, впрочем, пишет его и сама жизнь. Главы романа обозначены буквами латинского алфавита. И гиперроман – в плоскости сумеречного сознания. Особенность гиперромана: «отсутствие (или, выражаясь языком логики, линейная незаданность) конечного замысла. Бесчисленные сюжетные линии гиперромана

расходились в разные стороны, как люди с Арбата. Расходились, скрывая, растаскивая по частицам тайну своего существования» [7, с.24].

В центре повести И. Щеголихина «Не стану я искать побед» – раскрытие процесса творчества, авторское объяснение названий своих произведений, переосмысление русской классики и советской литературы. Он не приемлет «деревенскую» прозу («Читал, листал Василия Белова и кучу других, одинаковых, как пеньки на вырубленной поляне...»), считая, что «на самом деле русская литература, признанная всем миром, была дворянской, имперской, аристократической» [5, с.45].

В романе Ю. Козлова «Колодец пророков» литературный текст также присутствует постоянно. Начальник отдела неустановленных рукописей Государственной библиотеки Илларионов участвовал в грандиозном проекте американских мормонов по созданию электронной версии Библии для Всемирной информационной сети Интернет. Преобразование избранных фрагментов Библии в компьютерный гиперроман, то есть в роман «с бесчисленным внутренним разветвлением файлов (совершенно самостоятельных сюжетов)» заинтересовал участников Международного симпозиума по вопросам межбиблиотечного обмена информацией по электронным системам связи. Новейшие технологии на грани фантастики. Текст разветвлялся новыми, новейшими, сверхновыми и сверхновейшими файлами в электронном библейском лесу.

Произведение Ю. Козлова сверхинформативно, но это не перегружает повествование. Истина о фотографиях тел пришельцев с уничтоженной американцами в 1947 году над островом Пасхи летающей тарелки, как и театр теней в шкафу, начинающих под колеблющимся светом люстры жить своей жизнью (дамы шевелили веерами, псы и всадники отставали от уходящего под вазу оленя), предстала «не то чтобы не имеющей место быть, но как бы несущественной, то есть независимо от своего существования (или несуществования) не влияющая на протекающий в отсутствии замысла (линейной незаданности) гиперроман – жизнь» [7, с.25].

Много случайного и совпадений в тексте романа. «Судьба – стрелок, допускающий изредка рикошет, но никогда – чистый промах».

Формируется не культура текстов (по Ю. Лотману), а культура пограничных состояний. Текст в современном литературном процессе становится гипертекстом, причем принципиально меняется его статус под воздействием Сети, Мировой паутины. Происходит сжатие функции автора и резко возрастает позиция читателя, который может создавать сам «собственную интертекстуальную энциклопедию» [8, с.84]. О бесконечном ряде новых возможных прочтений писал У. Эко, причем каждое «из которых вдыхает в произведение новую жизнь в соответствии с личной перспективой, вкусом, исполнением» [9, с.64]. Поэтому «поэтика произведения в движении (как и в какой-то мере поэтика «открытого» произведения) создают новый тип отношений между художником и публикой, новый механизм

эстетического восприятия, иное положение художественного произведения в обществе...» [9, с.65].

Дисперсность, рассеянность текста влияет на его ризоматический характер. Эпистолярный диалог в романе «Письмовник» популярного российского прозаика М. Шишкина героини с героем осуществляется из разных эпох. Разрушается жесткая структура повествования, рвутся основные сюжетные нити. Похоже выстраивают свои тексты И. Щеголихин и Ю. Козлов, модернизируя их, наполняя философскими откровениями, размышлениями о современной действительности, влиянии глобализации на страны, культуры и литературы.

Концепты *Родины* в прозе И. Щеголихина соотносятся с концептом *родного языка*: «Немец из Казахстана, зная казахский, уезжает в Германию, не зная немецкого. Зовет культура, история, прошлое. А также и будущее» [5, с.39]. Национальная идентичность и ее определение сегодня на пике популярности, словно предвидя это, И. Щеголихин размышляет: «Считается, что язык – душа народа, язык, дескать, определяет нацию. Не всегда и не везде. Есть великая латиноамериканская литература на испанском языке. В XX веке она стала интереснее и значительнее, чем литература в самой Испании. Роман «Сто лет одиночества» глубоко национальный, сугубо колумбийский роман, хотя написан он на испанском языке» [5, с.39].

Жанр повести включает элементы путевого очерка. Многочисленные поездки по всему миру позволяют сравнивать и сопоставлять. Возникает удивительное взаимопонимание с людьми другой культуры, обмен даже не словами, а чувствами.

Русский писатель Казахстана пытался предвидеть будущее в условиях мультикультурного мира. Литературная традиция совмещается в его повествовательной стратегии с историческими документами и новыми теориями дискурсов. Воспоминания хранят личные судьбы. Это часть народной памяти, сохранение и передача которой потомкам позволяет обрести чувство защищенности перед будущим.

#### Литература:

1. Щеголихин И.П. Слишком доброе сердце. – М.: Политиздат, 1983.
2. Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. – М.: Художественная литература, 1975. – С.8-134.
3. Ананьева С., Кривошапова Т. Русская литература // Литература народа Казахстана / Отв. редактор С. Ананьева. Издание второе, дополненное. – Алматы: Казакпарат, 2014. – С.43-120.
4. Ананьева С. Русская проза Казахстана: Последняя четверть XX века – первое десятилетие XXI века. – Алматы: ИД «Жибек жолы». – 210 с.
5. Щеголихин И. Не стану я искать побед // Простор. – 2007. – №1. – С.16-66.
6. Фатеева Н.А. Интертекст в мире текстов: Контрапункт интертекстуальности. – Москва: Агар, 2007. – 282 с.

*Romanoslavica vol. LIII nr.2*

7. Козлов Ю. Колодец пророков // Козлов Ю. Колодец пророков. Роман. Повесть. Рассказы. – М.: Молодая гвардия, 2003. – С.5-356.
8. Шатин Ю.В. Медиа́текст .vs художественный текст: семиотическое пограничье // Вестник Новосибирского государственного университета. Серия: История, филология. 2014. Том 13, вып. 6. – С.81-85.
9. Эко У. Открытое произведение: Форма и неопределенность в современной поэтике. – СПб., 2004. – С.60-65.

## **O POVESTE BANALĂ. DESCHIDERI DE INTERPRETARE ÎN CHEIA UNEI FILOSOFII MORALE LA CEHOV**

**Ciprian TUDOR**

The article explores the meanings of Chekhov's "Boring Story" and advances a possible interpretation, based on Chekhov's moral beliefs. More exactly, the analysis starts by considering the philosophical and ideological problem of the necessity (or non-necessity) for a system of principles to exist, so that it would govern and give meaning to human life. The parallel with Tolstoy's religious ideology, as well as with a nihilist moral relativism, points to a distinctly Chekhovian ethical attitude which may be seen as a forerunner of existentialism.

**Key words:** Chekhov, History of Ideas, Philosophy

Publicată în 1889, *O povestire banală* este una dintre cele mai stranii și mai dificil de interpretat nuvele ale lui Cehov, atât fiindcă textul nu pare să ne dezvăluie poziția morală a autorului în raport cu drama prin care trece personajul principal, cât și fiindcă alegerea subiectului angajează o problemă extrem de viu dezbătută de pe poziții ideologice în Rusia sfârșitului de secol al XIX-lea – ceea ce implică, azi ca și în epoca publicării, o chestionare a atitudinii lui Cehov în privința acestei problemă. În speță, este vorba despre problema filosofică și ideologică a necesității (sau non-necesității) existenței unui sistem de principii care să guverneze și să dea sens vieții umane, precum și despre problema naturii acestor principii (ideologic-politice? religioase? filosofic-atee?). Pentru a sugera o posibilă poziție filosofică a lui Cehov în această privință, cred că interpretarea nuvelei *O povestire banală* poate fi extrem de productivă.

Povestirea ne prezintă un fragment din episodul final al vieții distinsului profesor Nikolai Stepanovici, care știe că suferă de o maladie incurabilă și care își așteaptă sfârșitul. Textul este narat la persoana întâi de către Nikolai Stepanovici însuși, într-o manieră care oscilează între introspecție psihologică amară și analiză rece a efectelor pe care o boală necruțătoare le poate avea asupra conștiinței precum și asupra atitudinii în fața existenței și a propriului trecut.

Încă de la debutul nuvelei, Nikolai Stepanovici ne semnaleză o schimbare a modului în care își reprezintă propria viață în prezentul actului de narare, prezent marcat de maladia care a pus stăpânire pe destinul profesorului. Printr-o manevră ingenioasă, textul ni-l prezintă inițial pe *un anume* Nikolai Stepanovici ca și cum ar descrie pe altcineva decât pe naratorul însuși, înfățișându-ni-l ca pe un reputat

profesor de medicină (fiziologie), un foarte apreciat „cavaler al celor mai înalte ordine”, care „are așa de multe decorații rusești și străine (...), încât studenții îi spun *catapeteasmă*”, și care e „membru onorific al tuturor universităților din Rusia și al altor trei universități din străinătate”<sup>1</sup>. Dar, imediat după această enumerare a calităților și funcțiilor lui Nikolai Stepanovici, naratorul ne dezvăluie că este vorba chiar despre el însuși: „Toate acestea, precum și multe altele care s-ar mai putea adăuga, alcătuiesc ceea ce se cheamă numele meu”<sup>2</sup>.

Această îndepărtare de persoana sa publică și de „numele său” (care, aparent, are o viață separată de viața reală a personajului) reprezintă un efect al transformărilor pe care maladia fizică le-a adus inclusiv la nivelul reprezentării psihologice sau mentale a coerenței și consistenței existențiale a lui Nikolai Stepanovici. În întreaga nuvelă, personajul își descrie stările prin care trece (îndepărtându-se progresiv de ideile, valorile și reperele pe care le-a avut înainte de declanșarea bolii) și ne sugerează în mai multe rânduri că își percepe existența ca fiind transformată, scindată și inconsistentă. Tocmai din acest motiv, ceea ce pentru întreaga societate reprezintă viața admirabilă și virtuoaasă a unui profesor reputat, pentru el nu reprezintă în aceste momente dinaintea morții decât o construcție exterioară, un „nume” și nimic altceva. În cele șase capitole ale *Povestirii banale*, personajul ne descrie felul în care i se schimbă atitudinea față de lume și față de sine în paralel cu înaintarea bolii de care suferă și, important în cel mai înalt grad, ne prezintă un om care caută acum, la sfârșitul vieții, un înțeles al acesteia în întregul ei, pentru el însuși și nu pentru ceilalți care îl consideră un om împlinit.

Făcând un fel de recapitulare a destinului său, profesorul își amintește deceniile fericite pe care le-a dedicat cu o determinare constantă progresului științei, educării studenților după cele mai exigente criterii pedagogice, înaintării în Rusia a medicinei care salvează oameni și care contribuie la realizarea unui mai mare bine comun. Nikolai Stepanovici rememorează și fericirea pe care i-o producea în tinerețe apropierea de propria soție, apoi traiul în buna pace din familie, prânzurile pline de savoare pe care le petrecea împreună cu fiul său, cu fiica sa Liza și cu fiica sa adoptivă Katia. Doar că, acum, prins în ghearele bolii și simțind apropierea morții (ni se spune că nu mai are mai mult de șase luni de trăit), profesorul se simte cumva înstrăinat atât de mediul universitar (în care face tot mai greu față, mai ales la cursuri), cât și de propria familie. În mod particular, fața de nevastă și față de copiii săi naturali începe să simtă un soi de iritare, dacă nu chiar să nutrească gânduri egoiste, de care își dă seama și pe care încearcă să le alunge fiindcă nu îi fac cinste omului care obișnuia să fie Nikolai Stepanovici. Într-un acces de revoltă jumătate justificată, jumătate egoistă, împotriva îndatoririlor (în special financiare) pe care le asumă față de fiul și fiica sa, profesorul procedează la o introspecție care îl aduce la concluzia că ceva s-a modificat moralmente înăuntrul său și că trebuie să lupte cu acest nou eu psihologic și moral care este diferit și

---

<sup>1</sup> Anton Pavlovici Cehov, *Opere*, vol. IV, trad. de Otilia Cazimir, Nicolae Guma, Xenia Stroe și Alexandru Calais, Univers, București, 1995, p. 476.

<sup>2</sup> *Ibidem*.

degradat. Concluzia pe care o trage în gând este că: „Numai un om mărginit și înrăit poate nutri în sufletul lui un sentiment de ură împotriva unor muritori de rând, doar pentru că nu sunt eroi”<sup>1</sup>.

Cu altă ocazie, într-o „noapte înspăimântătoare”, așa cum sunt „noaptele ielelor”, Nikolai Stepanovici trece el însuși printr-o criză de anxietate și de rău fizic, dar apoi este incapabil să-și depășească starea pentru a-și ajuta fiica: Liza se trezește într-o stare deplorabilă, „cu o piatră pe suflet”, fără să poată spune ce e cu ea și din ce pricină este atât de devastată, iar profesorul nu poate face altceva decât să o ia în brațe și să-i repete la nesfârșit : „Nu-i nimic, nu-i nimic.”, fiindcă nu găsește nici o cale de a ajunge la suferința ei, pe care nu o înțelege (după cum își spune și sieși în gând). Este un alt moment în care eroul se vede înstrăinat de persoanele pe care le iubea cel mai mult, incapabil să găsească o punte de comunicare și o strategie de ajutorare a propriei sale copile.

În ce o privește pe Katia, fiica adoptivă, pe care a crescut-o după moartea tatălui ei natural, lucrurile stau în aparență pe dos, în sensul în care el îi caută prezența binefăcătoare, o primește în vizită la el acasă și-i și întoarce aproape zilnic vizitele în casa ei – o casă destul de costisitoare, apreciază profesorul, pe care Katia a închiriat-o după revenirea sa dintr-o lungă călătorie nefastă (aflăm că în această călătorie Katia a eșuat ca actriță aspirantă și, mai important, și-a și pierdut copilul conceput cu un bărbat cu care nu era căsătorită). Însă relația cu această Katia matură, trecută prin grele și neconsumate până la capăt încercări, este și ea grevată de aceeași incapacitate a lui Nikolai Stepanovici de a funcționa ca sprijin moral pentru cei aflați în nevoie: în ciuda unei iubiri reale pe care i-o poartă fiicei sale adoptive, profesorul nu-i poate da Katiei sfatul pe care ea îl așteaptă, nu-i poate arăta calea pe care să pornească pentru a se smulge din disperarea ei și din lipsa de sens în care își duce viața. Într-o scenă foarte importantă a povestirii, spre sfârșit, Katia vine să-l viziteze inopinat pe profesor pentru a-i cere vehement ajutorul, spunându-i că nu mai poate trăi așa și întrebându-l ce ar trebui să facă. Dar Nikolai Stepanovici nu-i poate spune decât că nu știe deloc ce ar trebui ea să facă. Iar atunci când Katia, dezamăgită și rece, îl anunță ca va pleca departe într-o călătorie lungă, profesorul își spune în gând, cu o tristețe dublată de egocentrism: „Prin urmare, n-ai să vii la înmormântarea mea?...”. Iar, după plecarea ei, povestirea se încheie cu o frază prin care bătrânul își ia la revedere de la Katia, în singurătate, tot în gând: „Adio, comoara mea!”

Pe parcursul acestei povestiri, întreaga evoluție a atitudinii morale și psihologice a personajului care așteaptă moartea indică în direcția unei înstrăinări de propriul trecut, de persoanele iubite și de valorile în care crezuse, sau crezuse că a crezut întreaga viață. În paralel cu o descriere aproape clinică a stărilor prin care trece și a simptomelor fizice pe care le acuză Nikolai Stepanovici, discursul interior al acestuia ne înfățișează și o foarte acută preocupare morală a personajului pentru principiile care dau sens vieții și care oferă o justificare etică a acțiunilor umane. Din loc în loc, avem chiar sentimentul că personajul se dedublează, în sensul în care, pe

---

<sup>1</sup> *Ibidem*, p 481.



de-o parte, acționează sau simte sub imperiul simptomelor bolii, dar, pe de altă parte, încă raționează moral împotriva a ceea ce simte și în acord cu un set de valori etice pe care le știe superioare sau juste. De pildă, iată cum reacționează emotiv și iată ce gândește profesorul în momentul în care află că Liza se căsătorește cu Hnecker, un impostor arivist: „Nu mă sperie isprava Lizei și a lui Hnecker, ci *indiferența* cu care primesc vestea căsătoriei lor. Se spune că filozofii și adeverații înțelepți sunt nepăsători. Nu-i adevărat: nepăsarea e paralizia sufletului, e moartea prematură”<sup>1</sup>.

Dificultatea de a judeca moral personajul Nikolai Stepanovici derivă tocmai din această dualitate a lui: el pare pe de-o parte anesteziat moral din cauza maladiei și a crizei produse de apropierea morții, pe de altă parte el pare tot timpul înzestrat cu un set de norme și de reflexe etice care îi dau posibilitatea să ierarhizeze și să discearnă faptele bune de cele rele.

În ce privește însă scopul moral al vieții și principiul care ar trebui să guverneze viața unui om în întregul ei, Nicolai Stepanovici își descrie în capitoul final atît propria opinie despre cum ar trebui să stea în mod ideal lucrurile, cât și propria *situare personală și existențială* față de acest ideal. Mai exact, în cursul ultimei și celei mai importante autoanalize din povestire, profesorul face un fel de mărturisire de credință afirmînd că ceea ce lipsește din tabloul pe care și-l face despre sine și despre lumea exterioară este o idee generală, diriguitoare. Iar dacă aceasta lipsește, sensul de ansamblu al vieții dispăre. Să-l ascultăm pe Nikolai Stepanovici făcând această mărturisire care reprezintă piatra de încercare a majorității direcțiilor de interpretare critică a povestirii:

În pasiunea mea pentru știință, în dorința mea de a trăi, în zacerea aceasta pe un pat străin și în încercarea de a mă cunoaște pe mine însumi, în toate aceste gînduri, sentimente și noțiuni pe care mi le alcătuiesc despre tot ce mă înconjoară, lipsește ceva comun, care să le închege pe toate într-un singur tot. (...) Nici cel mai dibaci analist n-o să găsească ideea diriguitoare – acel suflu viu al omului animat de un țel. (...) Și când lipsește aceasta, înseamnă că lipsește totul! (...) Sunt un învins.<sup>2</sup>

Prin această asumare a înfrîngerii, prin această conștientizare a lipsei unei „idei diriguitoare” care să închege și să dea înțeles unei vieți (trăite altminteri în bună ordine din punctul de vedere al moralei comune), profesorul pare că-și încheie existența într-un vid de sens și într-o abdicare totală de la valorile în funcție de care și-a construit destinul. Pornind de la această constatare, cititorul firește că se poate întreba care este atitudinea lui Cehov față de drama personajului său și, mai ales, care este poziția autorului în ce privește chestiunea necesității și naturii „ideii diriguitoare”.

Încă din epoca apariției, similaritatea aparentă dintre povestirea lui Cehov și nuvela lui Tolstoi *Moartea lui Ivan Ilici* (publicată cu doar trei ani înainte) a generat un dublu val de critici negative<sup>3</sup>. În primul rând, povestirea lui Cehov a fost văzută ca

<sup>1</sup> *Ibidem*, p 527.

<sup>2</sup> *Ibidem*, p 528.

<sup>3</sup> Pentru o panoramă a receptării lui Cehov în epocă, vezi și I.N. Suhîh, *A.P. Cehov – pro et contra: antologia*, Seria „Russkii put”, Izd-vo Russkogo hristianskogo gumanitarnogo in-ta, Sankt-Petersburg, 2002.

o variațiune la nuvela tolstoiană și, prin urmare, autorul a fost mai degrabă acuzat de lipsă de originalitate. Pe de altă parte, faptul că povestirea este narată de către personaj la persoana întâia și că nu există nici o inserție a vocii auctoriale care să își „judece” personajul, a fost văzut ca o carență morală a lui Cehov care, în loc să procedeze pedagogic și didactic precum Tolstoi (care îl „judecă” moral pe judecătorul Ivan Ilici Golovin, în așa fel încât cititorul să rămână cu o învățătură neambiguă după citirea nuvelei), se abține să ne transmită o semnificație etică sau religioasă evidentă a destinului și a crizei finale a lui Nikolai Stepanovici.

În critica recentă dedicată operei lui Cehov nu mai rămâne semn de îndoială în privința opoziției clare a acestuia față de realismul tolstoian pedagogic și angajat religios. În ciuda apropierii relative dintre Cehov și Tolstoi, în ciuda prezenței neîndoielnice a contelui Tolstoi ca reper pentru tânărul Cehov și în ciuda termenilor buni în care cei doi scriitori s-au întreținut la începutul anilor 1890 (de pildă, iernând amândoi în Crimeea din motive de sănătate), totuși autorul *Povestirii banale* nu a aderat niciodată la maniera în care Tolstoi își construiește argumentele morale aruncând blamul asupra personajelor sale. Caryl Emerson afirmă chiar:

(Cehov) nu poate să facă și nu va face ceea ce face Tolstoi în *Moartea lui Ivan Ilici* (...) Anume să condamne tot trecutul eroului aflat în suferință (...), pentru a justifica astfel apariția groazniciei boli, cancerul, care l-a condamnat la moarte. Nici un scriitor nu are dreptul să reconstituie cauzalitatea morală cu atâta siguranță și să dea un verdict final. În această privință, Cehov era ferm: și chiar a scris *O povestire banală*, propria sa versiune a unei morți rele, ca răspuns la didactica nuvelă tolstoiană *Moartea lui Ivan Ilici*.<sup>1</sup>

În mod evident, povestirea despre profesorul Nikolai Stepanovici nu este scrisă de Cehov cu intenția de a arăta cum un om căruia îi lipsește credința într-o „idee diriguitoare” (religioasă) este condamnat (a se înțelege – pedepsit) la o boală care îl răpune fizic, dar care mai înainte îl aruncă într-o disperare a lipsei de sens. Lucrurile stau mai degrabă pe dos: un om care a avut o viață dedicată celorlalți (medicina, știința, familia) ajunge printr-un accident medical (imposibil de chestionat moral) al destinului în situația de a se îmbolnăvi și de a-și aștepta moartea. Iar această condiție clinică, medicală, îl afectează inclusiv psihologic până într-atât, încât își pierde reperatele pe care a crezut toată viața că le are. Pentru a risca o comparație în oglindă: spre deosebire de nuvela lui Tolstoi, *O povestire banală* ne arată nu cum lipsa credinței produce boala fizică, ci cum maladia produce o stare generală degradată, în care se manifestă și conștiința lipsei unei „idei diriguitoare”. Ceea ce nu înseamnă, totuși, că ar trebui să vedem în această concluzie a lui Nikolai Stepanovici referitoare la lipsa ideii generale doar un simptom al bolii, fără însemnătate morală<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Caryl Emerson, *The Cambridge Introduction to Russian Literature*, Cambridge, Cambridge University Press, 2008, p 160.

<sup>2</sup> În capitolul *The Paradox of Melancholy Insight: Reading the Medical Subtext in Chekhov's 'A Boring Story'*, (apărut în 2009 în noua ediție îngrijită de Harold Bloom a volumului de studii, *Bloom's Modern Critical Views: Anton Chekhov*), Jefferson J.A. Gatrall face o analiză excelentă a relației dintre dimensiunea clinic-medicală a reacțiilor lui Nikolai Stepanovici și dimensiunea psihologică a acestora, nuanțând abordările critice care transformau tot ceea ce face și spune profesorul în simple simptome ale unei maladii (de pildă, abordările lui

Singurul lucru cert este că nu lipsa credinței într-o idee generală diriguitoare îl condamnă pe profesor la îmbolnăvire și la moarte. Această diferență importantă îl desparte pe Cehov de Tolstoi și face irelevantă o lectură a povestirii prin care înțelesul acesteia s-ar confunda cu cel al nuvelei tolstoiene: Cehov nu are o viziune filosofic-religioasă asemănătoare cu cea a lui Tolstoi și nici nu încearcă să-și atragă cititorii într-o ideologie a salvării prin credință, precum face Tolstoi.

Care este atunci viziunea filosofică sau atitudinea morală care subîntind semnificațiile nuvelei cehoviene? Și care este poziția autorului în ce privește necesitatea sau non-necesitatea unei „idei diriguitoare” pentru a da coerență și consistență unei vieți?

Într-unul dintre cele mai pătrunzătoare studii dedicate povestirii lui Cehov, Vladimir Kataev afirmă că textul nu reprezintă în nici un fel o apărare a „ideii generale”, cu alte cuvinte susține o interpretare care îl absolvă pe scriitor de orice intenție explicită de a-și convinge cititorii că, fără o anumite idee, fără un anumite astfel de principiu, viața nu are sens sau este moralmente greșită. Pe de altă parte, la întrebarea: „dar oare înseamnă asta că (povestirea) *neagă importanța* „ideii generale?”, Kataev răspunde: „Cu siguranță că nu. Poziția lui Cehov nu poate fi redusă la o versiune de scepticism și relativism. Ceea ce refuză povestirea nu sunt «ideile generale» în ele însele ci tendința de a le considera absolute și de a supra-generaliza”.<sup>1</sup>

Făcând și el referire la comparația cu Tolstoi, Kataev argumentează că Cehov individualizează fiecare caz separat în loc să generalizeze necesitatea unei anume idei diriguitoare, ca în *Moartea lui Ivan Ilici*. În orice caz, elanul vital de care are nevoie un om viu la Cehov este altceva decât Dumnezeuul lui Tolstoi. Iar în cazul particular al lui Nikolai Stepanovici, tragedia constă în faptul că nici o idee generală nu poate să îi justifice viața trecută, să-l împace cu moartea și să-i dea energia de a fi un sprijin spiritual pentru cei aflați în nevoie: nici creștinismul lui Tolstoi, nici doctrina stoică a lui Marc Aureliu, nici vreo altă doctrină ideologică sau politică. Concluzia lui Kataev este că Cehov se limitează la a ne arăta că, în viața unei persoane anume, problema „ideii generale” apare în niște condiții anume, în vreme ce, în alte condiții, pentru o altă persoană, ea apare în mod diferit și este rezolvată în mod diferit. La finalul studiului său, Kataev ne oferă o formulă sintetică a înțelegerii povestirii: „(Metoda lui Cehov) presupune că viața este mult prea complexă pentru a putea fi conținută în interiorul oricărei soluții care pretinde a fi universal aplicabilă”.<sup>2</sup>

Continuând analiza și menținând lectura lui Kataev a povestirii, aș vrea acum să formulez o ipoteză care deschide calea către o interpretare a atitudinii morale (dacă nu a unei filosofii morale) a lui Cehov, legată de responsabilitățile etice pe care

---

M.M Smirnov sau Carol A. Flath). Luând în considerare tabloul clinic al personajului cehovian și trecând în revistă diverse posibile diagnostice medicale (diabet, tulburări nervoase, melancolie), Gatrall menține totuși ideea importanței psihologice și morale a comportamentului profesorului, fără a reduce ideile acestuia la simple manifestări anormale datorate maladiei.

<sup>1</sup> Vladimir Kataev, *„Only We Could Know! An Interpretation of Chekhov*, Chicago, Harvey Pitcher, 2002, p 106.

<sup>2</sup> *Ibidem*, p 109.

le avem chiar și într-o societate în care nu mai este impusă credința într-o „idee diriguitoare” unică, chiar și într-o situație existențială de felul celei a lui Nikolai Stepanovici. Ipoteza este că, în povestire, această responsabilitate morală nu intră deloc în criză în condițiile absenței „ideii diriguitoare”, nu este anulată de non-existența acesteia. În ciuda disperării sau a vidului interior pe care omul îl poate resimți în momentul conștientizării pierderii credinței într-un principiu esențial (de tipul religiei, ca la Tolstoi), Cehov nu ne indică un univers moral nihilist sau relativist, în care totul este permis și în care nimic nu mai poate constitui o datorie. Dimpotrivă, în *O povestire banală* avem suficiente indicii referitoare la eșecurile morale ale personajului, de care acesta este conștient, semn că doar tendința lui de a se închide în sine îl împiedică să rămână un om preocupat de soarta celorlalți. Cehov nu ne spune explicit nimic în acest sens, vocea auctorială nefiind deloc prezentă în povestire. Dar modul în care își crează personajul, modul în care îi construiește acestuia o dublă raportare la propriile reacții și gânduri ne sugerează că există mereu un orizont moral la care profesorul se raportează chiar și atunci când o face doar pentru a-și da seama că greșește: anume, orizontul moral al acțiunilor făcute în beneficiul celorlalți. Ceea ce nu înseamnă că Cehov își culpabilizează personajul. Departe de a ne descrie de pe poziții religioase păcatele unui om care și-a pierdut credința, autorul doar ne prezintă un om în suferință, care se transformă sub greutatea crizei prin care trece. Dar această transformare nu ne sugerează deloc că, în aceste condiții, orice comportament moral este echivalent cu oricare altul, iar ideea de a acționa înspre binele celorlalți sau în vederea ajutorării oamenilor rămâne nepusă în discuție. Chiar și pentru Nikolai Stepanovici cel fără o „idee diriguitoare” supremă, moralitatea actelor făcute în beneficiul celorlalți nu este relativizată ci doar este mai greu de atins.

Pentru a lărgi perspectiva asupra acestei interpretări a poziției morale a lui Cehov, este foarte profitabil să cităm acum un fragment din faimoasa scrisoare a scriitorului către fratele său Nikolai, în care găsim o foarte neașteptată listă de trasături comportamentale și morale pe care autorul le reclamă de la toți oamenii responsabili:

1. Ei respectă personalitatea umană și de aceea sunt respectuoși, gentili, politicoși și îndatoritori. 2. Sunt mișcați nu doar de soarta cerșetorilor și a pisicilor. Inimile lor sunt sensibile față de lucruri pe care nu le pot vedea cu ochiul liber. 3. Ei respectă proprietatea altora și de aceea își plătesc datoriile față de alții. 4. Ei au inima curată și ca atare se feresc de minciună ca de foc. Nu mint nici măcar în chestiuni mărunte. 5... Nu se joacă cu inimile altora ca să provoace milă..., fiindcă asta înseamnă să caute efecte ieftine, și asta este falsitate. 6. Nu-și ocupă timpul cu astfel de diamante false ca frecventarea celebrităților. 7. Dacă au talent, și-l respectă. 8. Nu beau votca precum apa.(...) Fiindcă au nevoie de o *mens sana in corpore sano*. (...) Lucrul de care ai nevoie este să muncești constant, și să ai puterea voinței.<sup>1</sup>

Acest îndreptar moral minimal ne dă, probabil, adevărata măsură și ordinul de mărime al atitudinii etice a lui Cehov, în sensul în care scriitorul reclama din partea tuturor oamenilor un set de valori și de principii elementare, orientate către

<sup>1</sup> Fragment citat în Gary Saul Morson, *Chekhov's Enlightenment*, "The New Criterion", November 2012, p. 20.

respectarea sinelui și a altora, către empatia cu cei aflați în nevoie, către evitarea cu orice preț a minciunii și a folosirii altora în beneficiu propriu. Adică un set de norme morale care au în vedere respectarea umanității, etica muncii și voința de a ajuta societatea. Toate acestea sunt prezente în listă fără ca Cehov să facă apel la o instanță superioară, metafizică sau religioasă, și fără ca acest cod minimal să fie justificat printr-o opțiune politică sau ideologică. S-ar zice că o astfel de atitudine morală, gândită pentru toți oamenii și în beneficiul tuturor oamenilor, în absența glorificării lui Dumnezeu și fără a descrie teleologic înspre ce tinde umanitatea, reprezintă un soi de umanism existențialist *avant la lettre*. În orice caz, responsabilitățile morale care decurg de aici rămân neatinse de vreo tentație relativistă sau nihilistă a lui Cehov iar relevanța lor nu este afectată nici în cazul unei situații de viață în care subiectul uman trebuie să se confrunte cu lipsa unei „idei diriguitoare”.

Argumentul final al acestui articol este că Cehov, la sfârșitul secolului al XIX-lea, vorbește deja prin personajele sale despre o lume modernă post-religioasă, aflată în criză și căutând alte repere morale decât reperele esențializante și generalizante ale lumii vechi, dar nu ne etalează, pe de altă parte, un univers haotic al relativismului moral. Nici în plină criză existențială (precum Nikolai Stepanovici), omul lui Cehov nu dinamitează reperele morale. În acest sens, *O povestire banală* este un text foarte relevant, în care autorul se delimitează și față de atitudinea religioasă privind sensul vieții și față de cea relativist-pesimistă, deschizând o posibilă orientare etică existențialistă<sup>1</sup>, de factură umanistă.

### Bibliografie

- Bloom, Harold, (ed), *Bloom's Modern Critical Views: Anton Chekhov – New Edition*, New York, Infobase Publishing, 2009
- Cehov, Anton Pavlovici, *Opere*, vol. IV, trad. de Otilia Cazimir, Nicolae Guma, Xenia Stroe și Alexandru Calais, Univers, București, 1995
- Ciukovski, Kornei, *Dnevnik, 1901-1969*, vol. 1, Moscova, OLMA-Press, 2003.
- Emerson, Caryl, *The Cambridge Introduction to Russian Literature*, Cambridge, Cambridge University Press, 2008
- Grevtsova Elena S., *On the "Philosophical Fate" of the Work of Anton Chekhov*, în "Russian Studies in Philosophy", Vol 50, No2, 2012
- Kataev, Vladimir, *If Only We Could Know! An Interpretation of Chekhov*, Chicago, Harvey Pitcher, 2002
- Morson, Gary Saul, *Chekhov's Enlightenment*, "The New Criterion", November 2012
- Suhii, I.N., *A.P. Cehov – pro et contra: antologia*, Seria „Russkii put”, Izd-vo Russkogo khristianskogo gumanitarnogo in-ta, Sankt-Peterburg, 2002

---

<sup>1</sup> Folosesc aici termenul „existențialist” într-un alt sens decât cel pe care îl are în vedere Elena S. Grevtsova în articolul *On the "Philosophical Fate" of the Work of Anton Chekhov* publicat în "Russian Studies in Philosophy", Vol 50, No2 (2011); Grevtsova vorbește despre Cehov într-un alt registru, considerându-l un gânditor original care a promovat o viziune asupra lumii unică, existențial religios-filosofică.

# RECENZII



**Nikita Lomaghin, *В тисках голода. Блокада Ленинграда в документах германских спецслужб, НКВД и письмах ленинградцев/ În chingile foametei. Blocada Leningradului în documentele serviciilor speciale germane, ale NKVD-ului și în scrisorile leningrădenilor* (ediția a III-a, revizuită) (Moscova: Iauza, 2017, 496 p., ISBN 978-5-906716-90-3)**

N.A. Lomaghin (n. 1964) este istoric rus, doctor în științe istorice, profesor și prorector la Facultatea de Științe Politice și Sociologie a Universității Europene din Sankt-Petersburg, unul dintre cei mai importanți cercetători ai asediului Leningradului. Blocada Leningradului este o temă asupra căreia autorul s-a concentrat mai bine de 30 de ani. A susținut numeroase prelegeri și cursuri interactive pe această temă atât în Rusia, cât și la Universitățile Cambridge și Harvard și a scris zeci de lucrări conexe (menționez numai două monografii notabile la care am avut acces, *Ленинград в блокаде/ Leningradul în Blocadă*, 2005, și *Неизвестная блокада/ Blocada neștiută*, 2 volume, 2002).

Pe 8 septembrie 1941, trupele germane au întrerupt legătura Leningradului cu restul țării. A început Blocada Leningradului, considerată cea mai mare tragedie a celui de-Al Doilea Război Mondial și cel mai cumplit asediu din istoria omenirii. Timp de 872 de zile în oraș s-a instalat o foamete îngrozitoare (care a generat și alte fenomene, precum epidemiile, furtul, canibalismul), iar numărul morților s-a apropiat de 1 000 000.

Studiul lui Lomaghin este o a treia ediție, revizuită, urmându-le pe cele din 2001 și 2014 și cuprinde o colecție de documente sovietice și germane, referitoare la Leningradul asediat și la foamea din acea perioadă. Se prezintă strategia Germaniei în vederea ocupării Leningradului, precum și situația alimentară și starea de spirit a populației din orașul încercuit, în perioada 1941-1943. Sunt incluse și documente de comandă militară ale Wehrmacht-ului (serviciul german nazist din perioada 1935-1945), care descriu efectiv procesul de asediere a orașului, precum și materialele ale NKVD-ului din Leningrad și regiunea Leningrad, privind situația din oraș și înfometarea. Pentru prima dată au fost publicate scrisori ale leningrădenilor cu privire la problemele de securitate alimentară, adresate administrației orașului în perioada 1941-1943. Volumul conține și documente din Arhivele Naționale ale SUA, din Centrul pentru depozitarea colecțiilor istorice și documentare (fosta Arhiva Specială), din Arhiva Militară Federală din Germania, din arhivele Serviciului Federal Rus de Securitate din Leningrad și regiunea Leningrad. Sunt expuse în total 47 de documente germane și 40 de rapoarte speciale ale NKVD-ului (5 septembrie 1941 – 6 mai 1943).

Lucrarea are drept introducere o scrisoare a autorului, intitulată *O scurtă trecere în revistă a Blocadei Leningradului în istoriografia germană și rusă*, în care autorul explică: Au apărut multe documente noi. În funcție de ceea ce am aflat în ultimii 15 ani, multe aspecte au putut fi ajustate, în special cele care se referă la situația alimentară. Numai anul trecut au fost desecretizate numeroase documente ale Comisiei Alimentare a Consiliului Militar, ce conțin informații despre furnizarea, înregistrarea, stocarea și distribuirea produselor alimentare, inclusiv deciziile luate în privința cererilor venite din partea organizațiilor, instituțiilor și persoanelor fizice pentru procurarea resurselor alimentare suplimentare".

Cele cinci secțiuni ale lucrării oferă 230 de documente selectate și clasificate tematic, însoțite de note și comentarii. Prima secțiune, intitulată *Leningradul în planurile Wehrmacht-ului în perioada august 1941-1942*, cuprinde note de informare de la Comandamentul Suprem al Armatei în care sunt inserate și descrise obiective militare, ordine, memorandumuri, extrase și rapoarte din jurnalul de luptă. Toate privesc acțiunile de încercuire a orașului și instalarea foametei.

A doua, denumită *Documente ale serviciilor de informații militare din Grupul Armatei a 18-a, Grupul de Armată Nord*, conține instrucțiuni privind activitatea de informare asupra Leningradului, a explorării acestuia, interogatoriile ale prizonierilor de război despre situația din oraș, note de serviciu despre propaganda sovietică, materiale de interceptare radio, date despre numărul de prizonieri și trofee de război, instrucțiuni referitoare la interogarea prizonierilor de război.



A treia parte, *Documente de securitate*, prezintă rapoarte ale șefilor Poliției de Securitate din care se pot extrage rezumatele evenimentelor din URSS din acea perioadă.

Partea a patra, *Documente ale Administrației NKVD ale URSS pentru regiunea Leningrad și orașul Leningrad*, expune procesele-verbale din arhiva NKVD (de exemplu, procesul-verbal al întâlnirii din cadrul Comitetului municipal, cu privire la măsurile de întărire a luptei împotriva furtului).

Ultima parte, *Scrisorile leningrădenilor către Comisia pentru alimente a Consiliului Militar (octombrie 1941-septembrie 1942)*, conține scrisori particulare care descriu evenimentele tragice din acea perioadă și reacțiile leningrădenilor la acestea (majoritatea scrisorilor adresau cereri de ajutor către autoritățile orașului).

Studiul este lipsit de orice tendință propagandistică sau de alterare a faptelor. Sunt adunate note personale și oficiale din perioada Blocadei, rezumate, rapoarte, anchete din diferite departamente administrative, asupra situației din oraș. Toate au rolul de a înfățișa atmosfera, comportamentul oamenilor în condiții critice, detalii cu privire la realitatea crudă. Oribilul nu este ocolit, iar lectorul trebuie să aibă un psihic puternic ca să parcurgă anumite pagini. Astfel, studiul distruge complet mitul încetățenit în conștiința de masă despre cele „900 de zile de apărare eroică” și oferă o imagine cumplită despre spaima, suferința și deznădejdea leningrădenilor.

Documentele oficiale sunt însoțite de note explicative ample, grupate tematic foarte riguros și inspirat. În plus, această a III-a ediție, revizuită, se bucură de o calitate excelentă a imprimării și ilustrațiilor, iar fotografiile sunt bine selectate și relevante.

Studiul este o pagină de istorie sumbră a omenirii și nu trebuie să lipsească din biblioteca niciunui om interesat de procesele sociale reale, obiective. Personal, volumul lui Lomaghin mi-a fost de mare folos pentru a înțelege atmosfera din Leningradul scriitorului Daniil Harms (1905-1942), care a murit de foame în prima iarnă a Blocadei și a reflectat în textele sale, chiar dacă în manieră ludic-avangardistă, oroarea acelor zile.

Camelia DINU

**Lidija Čolević, *(De)construcții identitare în proza lui Danilo Kiš*, prefață de Octavia Nedelcu, Editura Universității din București, București, 2017, 272 p., ISBN 9-786061-608492**

Lucrarea monografică elaborată de Lidija Čolević, lector de limba sârbă la Universitatea din București, stă la baza tezei sale de doctorat sub coordonarea științifică a domnului prof. univ. dr. Constantin Geambașu, fiind rezultatul unor cercetări asidue a reevaluării operei lui Danilo Kiš din perspectivă identitară.

Lucrarea analizată abordează o temă de un real interes științific și de o mare actualitate și utilitate, cea a hermeneuticii literare, de investigare a noțiunii de identitate a prozei lui Danilo Kiš dintr-o perspectivă pluridisciplinară, folosind concepte-cheie proprii atât în teoria literară a analizei discursive, cât și în pragmatica literară, precum deconstrucție, hibriditate, alteritate, postcolonialism etc. Monografia are, așadar, caracter interdisciplinar prin abordarea și asocierea mai multor perspective de cercetare: istorico-literară, conceptuală, psihanalitică, psihobiografică, critico-literară, sociologică și filosofică, prin problematizarea unei teme centrale în științele sociale și studiile culturale din ultimele decenii, cea a identității în condițiile în care expresii ca „nevoia de identitate”, „criza de identitate”, „confuzia identității”, „identitate multiplă”, ori „pierderea identității” se regăsesc frecvent în discursul teoreticienilor studiilor culturale.

Ne simțim plăcut obligați să apreciem, de la bun început, fără teamă de a greși, că lucrarea este, în primul rând o cercetare de pionierat originală, de anvergură, (prima de acest fel în țara noastră) care vine să completeze într-un mod fericit cele câteva articole și studii semnate sporadic de

cercetători și critici literari cunoscuți, preocupați de creația lui Danilo Kiš, precum Cornel Ungureanu, Adriana Babeți, Sorin Titel, Octavia Nedelcu ș.a. și să suplinească chiar cercetările literare din spațiul ex-iugoslav.

Interesul autoarei constă în primul rând în reevaluarea creației lui Danilo Kiš dintr-o perspectivă nouă, în reformularea problematicii identitare, în revizuirea condiției unei personalități controversate de prim rang a culturii sârbe, cu menirea de a-l prezenta publicului românesc în toată complexitatea sa. Așa cum menționează autoarea, „identitatea policentrică și complexă a lui Danilo Kiš, care este rezultatul hibridizării a două linii familiale diferite – după tată, evreu maghiar, după mamă, muntenegrean, atrage descifrarea unor coduri contradictorii. Scriitorul a cărui viață transgresează mai multe culturi, mai multe limbi și mai multe țări, căutând un punct de sprijin care să nu fie nici etnic și nici național (nici sârbesc și nici evreiesc), și-a căutat rădăcinile identității sale spirituale în direcția opusă acestor limitări și constrângeri.”

De la bun început Lidija Čolević menționează că „nu are intenția ca această lucrare monografică, în sensul tradițional al cuvântului, despre un scriitor și opera sa, să fie o biografie clișeu de la naștere la moarte”, ci „o tentativă provocatoare de a croi o biografie a autorului în baza deconstrucției care se intersectează cu date și personaje”, „printr-o lectură nouă, minuțioasă a discursului din textele lui, descifrând vocile periferice dintr-o altă perspectivă”.

Deși este considerat de critica occidentală unul dintre cei trei mari scriitori „K” ai literaturii central-europene, alături de Milan Kundera și Georg Konrád, Danilo Kiš nu s-a bucurat de aceeași popularitate, stârnind, asemenea marilor creatori, deopotrivă ostilitate și admirație profundă fiind, însă cel care a înțeles cel mai bine „veacul de singurătate” pe care l-a trăit în cele două războaie mondiale, sisteme totalitare, holocaust, genocid și erupții de naționalism, considerat pe drept cuvânt un adevărat „Borges al Balcanilor”.

De aceea, este de apreciat demersul extrem de dificil și de complex realizat de Lidija Čolević, începând nu numai cu alegerea temei, ci, și cu o „reconstruire multidisciplinară a relațiilor și raporturilor dintre operă, autor, istorie și societate”, finalizând acest produs științific de mare anvergură, dens în idei și bine structurat metodologic. Având o autentică vocație de cercetător, dovedită și încununată cu o lucrare care înseamnă mult în peisajul științific românesc, autoarea își probează plener, în egală măsură calitățile profesionale și științifice.

Negociindu-și cu abilitate identitatea personală fragmentată, Danilo Kiš și-a construit un model identitar inedit, explorat cu pasiune și rigoare de autoare care ne prezintă în acest volum aplicarea conceptului de identitate fragmentată în termenii disjuncției dintre modernitate și postmodernitate în creația lui Danilo Kiš.

Volumul este structurat în patru capitole ample și extrem de interesante, cu un număr semnificativ de subcapitole riguros ordonate: *Kiš – un clasic printre postmoderniști?; Construcții identitare la Danilo Kiš; Identitatea de creație în ipostază autobiografică; Receptarea lui Danilo Kiš în România*, urmate o bogată *Bibliografie* adnotată și un *Tabel cronologic*. Lucrarea conține o amplă bază documentară, autoarea folosește un volum complex de informații, procesate cu minuțiozitate și care au, fără îndoială, certificarea reprezentativității și valoarea utilității teoretice și practice

Semnalăm, de asemenea, versalitatea de eseist experimentat al autoarei, Lidija Čolević, care reușește, prin asocierile inedite pe care le face, prin stilul elegant pe care-l folosește, să (re)creeze o atmosferă borgesiană plină de mister fantastic și să captiveze atenția cititorului român. Avem convingerea că prin această carte scrisă cu multă pasiune și creativitate se va îmbogăți nu doar bibliografia critică literară, ci se vor deschide noi orizonturi în talmăcirea operei lui Danilo Kiš, un scriitor care și-a construit un model identitar elitist unic, trasfrontalier și al cărui registru terminologic de referință cuprinde: talent, supradotare, excelență și genialitate.

Prin apariția acestei monografii, Lidija Čolević ne confirmă faptul că, în ciuda barierei lingvistice depășite cu mult succes, este un cercetător pe deplin format, extrem de pasionat și talentat.

Octavia Nedelcu

Ecaterina Hlihor, *Politica lingvistică și de securitate în societatea contemporană*, Editura Centrului tehnic-editorial al armatei, București, 2014, 308 p., ISBN: 978-606-524-180-0

Tema pe care o prezintă volumul de față este de mare actualitate, documentată atât bibliografic, cât și prin exemple actuale oferite de media de toate felurile. Când vorbim de politică lingvistică, avem în vedere două accepțiuni ce presupun ambele o mai mare responsabilizare a vorbitorilor în spațiul public, o mai mare proprietate a cuvintelor, mai ales a politicianilor ce iau decizii.

Pe de o parte, politica lingvistică presupune folosirea responsabilă a cuvintelor în general, a mesajelor verbale transmise în spațiul public, care capătă o semnificație poate mai mare decât cea dată de vorbitori, care țin de ceea ce autoarea numește *politică de securitate* (fie că este vorba de identitate națională a unei populații majoritare sau de minorități). Pe de altă parte, este avută în vedere o măsuri de salvagardare, prin limbă, a culturii, identității naționale, care sînt incluse cu precădere în *politica lingvistică* (atunci cînd vorbim de de un întreg național, dar cu o limbă de mică circulație, de minorități etnice, de comunități plurietnice etc.).

Cum se manifestă aceste aspecte, la prima vedere, doar teoretice, abstracte, în contexte reale, apropiate nouă? Pentru a explica prima situație, considerăm că foarte grăitoare sînt cuvintele lui Karl W. Deutsch, citate de către autoare: „... În politică, un cetățean înflăcărat și zelos, însă informat greșit, constituie o amenințare. El și aceia care gîndesc ca el pot periclita viețile și libertățile altor milioane de cetățeni, inclusiv pe a lor” (în *Analiza relațiilor internaționale*, Chișinău, 2006, pp.4-5). Nu e nevoie să fii om politic pentru ca spusele tale să fie un model de urmat pentru oamenii ce te ascultă; cînd vorbim de politică lingvistică, fiecare vorbitor trebuie să se comporte moderat, „civilizat”, astfel încît, prin cuvintele sale, de multe ori alese total nepotrivit, să nu stîrnească conflicte de mai mare sau mai mică amploare. Tot în acest domeniu intră de asemenea așa-numitele erori de percepție, imaginarul social etc., adică toți factorii care contribuie la crearea stereotipurilor de tot felul, bazate pe necunoașterea realității și pe idei preconcepute. În momente de criză, vehicularea lor, manipulată sau nu, poate aduce graje prejudicii de imagine adversarului, care poate răspunde prin măsuri mult mai radicale decât simpla „bătălie a cuvintelor”.

Pentru a exemplifica a doua situație, generată de ideea de politică de securitate (bazată pe apărarea ideii naționale), ni se pare foarte potrivită pledoaria pe care autoarea o face nu pentru *multiculturalism*, atât de clamat în ultima perioadă, pentru că el, în ultimă instanță, proclamînd diversitatea ca valoare în sine, o transformă, prin izolare, în surse de adversitate și conflict, ci pentru *pluralism cultural*, care are foloase certe nu numai în politica lingvistică, cât și în cea de securitate. Nu închistare națională sau comunitară, și coexistență plenară a mai multor comunități cu culturi tradiționale diferite de cea a noastră.

Tot aici trebuie pomenită o discuție extrem de aprinsă și la noi, despre pericolele globalizării (inclusiv lingvistice), venite odată cu aderarea la Uniunea Europeană. Apărătorii înverșunați ai unei limbi (oricare ar fi ea) în fața asaltului de neologisme, de cuvinte la modă care sînt, de cele mai multe ori adevărate barbarisme pentru natura lingvistică respectivă, trebuie să știe că și limba este un organism viu, cu instinctul propriu de apărare. Cuvintele lui Stelian Dumistrăchel, citate de autoare, sînt grăitoare în acest sens: „Limba română nu este o închisoare care trebuie păzită de gardieni. Ea nu are nevoie să fie apărată în viitor, ea se apără singură (...). Atitudinea corectă nu este lupta cu uzul unui cuvînt. Au fost destul care au intrat la un moment dat în vocabular, dar apoi s-au perimat...” (*Să învățăm a facezeza*, Adevărul.ro).

În concluzie, cartea Ecaterinei Hlihor este o lucrare binevenită, care, dincolo de trecerea în revistă a formării acestor concepte importante în viața de astăzi, face o analiză pertinentă a fenomenelor oglindite de ele și recomandă mare precauție în folosirea lor, arătînd pericolele posibile ce pot decurge din această falsă însușire a acestor concepte. Importanța ei deosebită este nu numai pentru politicieni și analiști politici, dar și pentru cei care, vorbind în spațiul public, indiferent pe ce temă, trebuie să fie puși în gardă atunci cînd apelează la niște noțiuni cărora, în mod curent, li de dau accepțiuni extrem de precise, iar orice abatere de la ele poate stîrni măcar „confuzii” nedorite.

Antoaneta Olteanu

# **IN MEMORIAM**



## IN MEMORIAM MIHAI MITU (1936 - 2017)

În ziua de 24 noiembrie 2017 s-a stins din viață profesorul Mihai Mitu, slavistica românească suferind o nouă pierdere. Ne-a părăsit un om sensibil, înzestrat cu discreție și modestie, un om învățat, pasionat de carte și cunoaștere.

Născut la 21 februarie 1936 în localitatea Câmpulung-Muscel, urmează cursurile elementare și liceale la București, iar în 1954 absolvă ca șef de promoție Școala medie de activiști culturali și bibliotecari. Încă din anii tinereții i se conturează dorința de a lucra în mijlocul cărților, de a cerceta și a se documenta, astfel că arhivele, bibliotecile îi vor deveni o a doua casă pe parcursul întregii vieți.

Mihai Mitu își continuă studiile la Facultatea de Filologie a Universității din București, specialitatea limbă și literatură polonă, pe care o absolvă în 1959, fiind angajat, în același an, ca preparator la Catedra de limbi slave sudice. Parcurge toate treptele ierarhiei didactice -devenind profesor universitar în anul 1999. Activitatea sa la Universitatea din București a fost întreruptă în două rânduri, între 1969-1972 și 1973-1976, când a îndeplinit cu succes misiunea de lector de limba și literatura română la Institutul de filologie romanică al Universității Jagiellone din Cracovia, Polonia.

Profesorul Mihai Mitu s-a dedicat cu devotament nobilei sale îndeletniciri de dascăl, fiind apreciat de zeci de generații de studenți. A fost titularul cursului de *Slavă veche și slavonă românească*, pe care l-a preluat cu responsabilitate de la academicianul și profesorul Gheorghe Mihăilă, al cărui colaborator apropiat i-a fost ani de-a rândul. Acestui curs s-au adăugat cel de *Gramatică comparată a limbilor slave* și de *Paleografie slavo-română*. După 1990, profesorul Mihai Mitu a ținut cursul și seminarul de *Limbă polonă contemporană*, cursul de *Introducere în filologie*, de *Istoria slavisticii* și pe cel de *Istorie culturală româno-slavă*. Toate aceste cursuri, bazate pe o temeinică documentare, au fost destinate studenților și masteranzilor de la secțiile de limbi slave ale Facultății de Limbi și Literaturi Străine, celor de la Facultatea de Litere și de la Facultatea de Istorie din cadrul Universității din București. În acest sens, profesorului Mihai Mitu îi datorăm elaborarea unor lucrări didactice cu certă valoare științifică, cum ar fi capitolul *Lexicul* din reputatul manual universitar *Slava veche și slavona românească* (coord. Pandele Olteanu, Editura didactică și pedagogică, București, 1973) și volumul *Slavona românească. Studii și texte* (Editura Universității București, ed. I și a II-a, 2002 și 2005).

O recunoaștere a meritelor sale de cadru didactic universitar și de cercetător în domeniul slavisticii a constituit-o abilitarea sa, în anul 2003, de a îndruma activitatea doctoranzilor în specialitatea „Lingvistică slavă și istoria slavisticii”. De atunci și până în anul retragerii sale, a condus cu competență și dăruire zece lucrări de doctorat.

Prestația sa de calitate la catedră a fost dublată de preocupări științifice diverse din domeniul larg al filologiei slavo-române, concretizate în articole, studii și cărți. Enumerăm câteva volume reprezentative, grăitoare pentru direcțiile de cercetare predilecte ale prof. dr. Mihai Mitu: *Cercetări lingvistice și literare româno-slave*, EUB, 1996, *Oameni și fapte din secolul al XVIII-lea românesc*, Ed. Atos, București, 1998, *Studii de etimologie româno-slavă*, Ed. Univers Enciclopedic, București, 2001, *Cercetări etimologice și lexico-semantică*, Ed. Academiei, București, 2006, *Româno-Polonica. I. Studii de istorie culturală*, EUB, 2007.

Însă încununarea muncii sale de cercetare de-o viață a venit în această toamnă, când a văzut lumina tiparului impresionanta monografie *Viața lui Ioan Budai-Deleanu*, Editura SAECULUM I.O., București, 2017, și care a închis peste timp arcul pornit inițial cu teza de doctorat, pe care Mihai Mitu a susținut-o în 1971, intitulată *Opera lui Ioan Budai-Deleanu în contextul relațiilor culturale și științifice româno-slave*. Destinul și creația acestui cărturar - spirit enciclopedic al Secolului Luminilor - l-au însoțit permanent pe profesorul Mihai Mitu și suntem convingși că pentru domnia-sa a reprezentat o satisfacție imensă concretețea, greutatea, la propriu și la figurat, a celor peste 500 de pagini adunate între copertile lucioase.

De-a lungul anilor, prestigiul specialistului Mihai Mitu s-a construit și consolidat pe plan național și internațional – dovadă numeroasele sale participări la manifestări științifice de anvergură în țară și străinătate și la șapte congrese internaționale ale slaviștilor, ocazii cu care a devenit cunoscut în lumea slavisticii românești și străine. În acest sens se înscriu și colaborările la alcătuirea *Bibliografiei internaționale de lingvistică slavă* (la care profesorul a colaborat din 1992) și la cea a *Enciclopediei istoriografiei literare polone* (din 1995). Tot o colaborare, de data aceasta la ediția jubiliară a *Bibliei de la București (1688)*, i-a adus profesorului Mihai Mitu decernarea premiului „Timotei Cipariu” al Academiei Române pe anul 1998.

Variata activitate didactică și științifică a fost îmbogățită de cea de talentat traducător din proza și poezia polonă. Douăsprezece volume de traduceri, majoritatea însoțite de prefețe sau studii introductive, alcătuiesc acest palmares, din care spicim: W.St. Reymont, *Țăranii*, vol.I-II, 1967; ed. revăzută 1986; Stanislaw Lem, *Ciberiada*, 1976; Jan Potocki, *Manuscrisul găsit la Saragossa*, 1989; Ryszard Kapuscinski, *Abanos*, 2002 și *Călătorind cu Herodot*, 2008. Ca semn de apreciere pentru contribuția sa la popularizarea culturii și literaturii polone în România, autoritățile poloneze i-au acordat profesorului Mihai Mitu înalte distincții.

Om și specialistul Mihai Mitu și-a pus incontestabil amprenta o lungă perioadă de timp asupra bunei funcționări a Asociației Slaviștilor din România, al cărei secretar a fost din 1976 până în 1990, după aceea fiind ales membru în Comitetul de conducere. De numele lui Mihai Mitu, în rolul său de secretar de redacție, de membru al Comitetului de redacție, mai apoi de referent științific va rămâne legată și revista „Romanoslavica”, la al cărei prestigiu a lucrat neobosit.

Trecerea în neființă a omului de cultură, a profesorului, cercetătorului, traducătorului Mihai Mitu lasă un mare gol, cu tristețe constatăm că rândurile slaviștilor români se răresc. Ne rămâne însă amintirea. Mihai Mitu rămâne printre noi în amintirea celor care l-au cunoscut, în amintirea generațiilor de studenți, în istoria slavisticii universitare bucureștene. Lucrările sale vor continua să fie citite, numele său va continua să fie pomenit cu respect.

Dumnezeu să-l odihnească în pace!

**Mariana Măngiulea Jatop**

## Despre autori

**Ananieva, Svetlana** – conf.dr. la Institutul de artă și literatură M.O, Auezov din kazahstan, director al Departamentului de analitică și relații literare externe; domenii de interes: literatură universală contemporană, literatura popoarelor din Kazahstan, literatură comparată, traduceri literare (svananyeva@gmail.com)

**Colević, Lidija** – dr., lector de limbă și literatură sârbă, Departamentul de filologie rusă și slavă, Facultatea de Limbi și Literaturi Străine, Universitatea din București; domenii de interes: metodică predării limbii sârbe pentru străini, literatură sârbă (lidijacolevic@yahoo.com).

**Dărăbuș, Carmen Cerasela** – conf. dr. la Catedra de Literaturi comparate a Facultății de Litere, Universitatea Tehnică din Cluj-Napoca-Centrul Universitar Nord, Baia Mare; domenii de interes: imagologie, literaturi comparate, studii culturale europene (c.darabus@gmail.com).

**Dinu, Camelia** - Camelia Dinu, lect.dr. la Departamentul de filologie rusă și slavă, Facultatea de Limbi și Literatură străine, Universitatea din București. Domenii de interes: modernismul și postmodernismul rus, literatura rusă contemporană. (camelia.dinu@lils.unibuc.ro)

**Eniko, Mateja** – drd la University of Nova Gorica, Școala de Studii Umaniste, Slovenia. Domenii de interes: literatură slovenă, poezie slovenă contemporană; teorie literară (mateja.eniko@ung.si, mateja.eniko@gmail.com)

**Ghimpu, Vlad** – doctor în istorie la Muzeul Național de Arheologie și Istorie a Moldovei, Chișinău, Republica Moldova (vladdghimpu@mail.ru, vladd.ghimpu@gmail.co)

**Grassi, Carlo** – drd la Universitatea din București, Facultatea de Limbi și Literaturi Străine. Domenii de interes: literatură rusă (saviocersosimo@hotmail.com)

**Manhiulea-Jatop, Mariana** – conf.dr. la Departamentul de filologie rusă și slavă al Facultății de Limbi și Literaturi Străine de la Universitatea din București, domenii de interes: lingvistică bulgară (mariana.slave@yahoo.fr)

**Nedelcu, Octavia** – prof.dr. la Departamentul de filologie rusă și slavă al Facultății de Limbi și Literaturi Străine de la Universitatea din București, domenii de interes: literatură și cultură sârbă, literaturi iugoslave (cnedelcu2004@yahoo.com)

**Nistor, Livia** – doctorand la Facultatea de Limbi și Literaturi Străine a Universității din București; domenii de interes: literatură și cultură bulgară (livia.nistor@gmail.com)

**Olteanu, Antoaneta** – prof.dr. la Departamentul de filologie rusă și slavă al Facultății de Limbi și Literaturi Străine de la Universitatea din București, domenii de interes: literatură rusă (perioada veche și modernă, literatura secolelor al XX-lea – al XXI-lea), istoria mentalităților, etnologie (antoaneta\_o@yahoo.com).

**Stan, Gabriel Andrei** – Facultatea de Limbi și Literaturi Străine, Universitatea din București, domenii de interes: literatură rusă, istorie intelectuală, mentalități, email: stangabrielandrei@yahoo.com

**Šenkár, Patrik** – – prof., PaedDr., PhD. La Catedra culturilor mediului a Facultății de Studii Central Europene a Universității „Constantin Filozoful”, Nitra, Slovacia; domenii de interes: literatură, literatură pentru copii și tineret, contactele interliterare (literatură comparată) (psenkar@ukf.sk)

**Tattimbetova, Kuralai** – lect.drd. la Departamentul de filologie rusă și literatură universală de la Universitatea națională kazahă „Al-Farabi”. Domenii de interes: literatura rusă din Kazahstan

**Tudor, Ciprian** - Lect.dr.asoc. la SNSPA. Domenii de interes: antropologie, istorie intelectuală, filosofie, studii vizuale (ciprian.tudor@gmail.com).





## CUPRINS

### Articole și studii

|  |     |
|--|-----|
| Lidija Colevic, <i>Barbu Delavrancea i Ivo Andrić – književni kontakti</i> .....   | 7   |
| Carmen Dărăbuș, <i>The Family in the Victorian Era</i> .....   | 15  |
| Mateja Eniko, <i>Poetic Self-Reflection in the Poetry of Milan Jesih</i> .....   | 21  |
| Vlad D. Ghimpu, <i>Nume și apelative românești în scrieri pe scoarțe de mesteacăn novgorodene</i> .....                    | 41  |
| Carlos Grassi, <i>Mirgorod as a cycle</i> .....  | 51  |
| Livia Nistor, <i>Optzeciștii literaturii bulgare: introducere în teoria postmodernă</i> ...                                | 61  |
| Gabriel Andrei Stan, <i>„Hermann a înnebunit”: demitizarea nebuniei romantice în „Dama de pică” de A.S. Pușkin</i> .....   | 69  |
| Patrik Šenkár, <i>(Ne)tradičné, (ne)humorné a (ne)špecifické v Rozkošových Prozaických textoch</i> .....                   | 81  |
| Kuralai Tattimbetova, Svetlana Ananieva, <i>Проза И. Щеголихина в контексте современной феноменологии восприятия</i> ..... | 93  |
| Ciprian Tudor, <i>„O poveste banală”. Deschideri de interpretare în cheia unei filosofii morale la Cehov</i> .....         | 101 |

### Recenzii

|  |     |
|--|-----|
| Camelia Dinu, <i>Nikita Lomaghin, „В тисках голода. Блокада Ленинграда в документах германских спецслужб, НКВД и письмах ленинградцев”, Moscova: Iauza, 2017, 496 p.</i> .....       | 111 |
| Octavia Nedelcu, <i>Lidija Čolević, „(De)construcții identitare în proza lui Danilo Kiš”, prefață de Octavia Nedelcu, Editura Universității din București, București, 2017</i> ..... | 112 |
| Antoaneta Olteanu, <i>Ecaterina Hlihor, „Politica lingvistică și de securitate în societatea contemporană”, Editura Centrului tehnic-editorial al armatei, București, 2014</i> ..... | 114 |

**In memoriam**

Mariana Manguilelea-Jatop, In memoriam Mihai Mitu (1936-2017) ..... 117

**Despre autori** ..... 119



Tiparul s-a executat sub c-da nr. 4383/2018,  
la Tipografia Editurii Universității din București