Triunghiuri relaționale și coliziuni psihologice în proza lui I. Bondarev

Olga GRĂDINARU

Universitatea „Babeș-Bolyai", Cluj-Napoca
Babeș-Bolyai University, Cluj-Napoca
Personal e-mail: olgagradinaru@gmail.com

Relational Triangles and Psychological Collisions in Yuri Bondarev's Prose

The article explores the mutations of the Soviet war prose during the Thaw with a special focus on Yuri Bondarev's novel Hot Snow (1970). The psychological perspective, deheroization and gloomy atmosphere of daily reality of the trenches are specific aspects of the second wave of war prose written by former soldiers. "Lieutenants' prose", as it was known in Soviet criticism, is focused on a battle or battalion, offering glimpses into the psychological world of the simple soldier rather than a general heroic overview of the war (massshatbnost`). Bondarev's novel may be considered symptomatic for the war prose of the post-Stalinist period, as it retains features of his generation of writers. On the other hand, the article reveals two specific traits of the analysed novel – relational triangles and psychological collisions.

Keywords: Soviet war prose, psychological collision, deheroization, Bondarev, Thaw

Războiul sovietic în Dezgheț

Unul dintre membrii categoriei de scriitori, intitulați *okopniki* („*soldat de tranşee*"), identificați cu termenul de *leitenanskaia proza* („*proză a locotenenților*"), Iuri Bondarev (născut în 1924), nu avusese mereu intenția de a scrie, așa cum el însuși mărturisește: „*În perioada războiului, gândul de a mă apuca de scris nu a apărut niciodată. Şi doar după front a apărut o stare stranie şi necesitatea vagă de a exprima ceva. Atunci am scris primele mele povestiri*" (Bondarev 1980: 67), începând apoi să scrie sub privirile lui Konstantin Paustovski.

Deşi mişcarea literară a scriitorilor-combatanți din perioada post-stalinistă poate fi considerată un fenomen nou, Tatiana Trifonova (Trifonova 1961) subliniază existența unui precursor - Viktor Nekrasov şi nuvela sa *În tranşeele Stalingradului* (*V okopakh Stalingrada*, 1946). Această operă deschide orizontul unei reprezentări diferite a cotidianului de război, lipsită de eroismul şi romantismul specific altor opere din aceeaşi perioadă, fiind acuzată de lipsa ideologică în acea perioadă, în ciuda faptului că i s-a decernat Premiul Stalin în 1947 (Brown 1978: 271). Trifonova menționează că această linie a prozei sovietice a cunoscut o dezvoltare ulterioară în generația scriitorilor, interesați de reprezentarea autentică a războiului şi de redarea cotidianului de război ca o exprimare zilnică a eroismului, specific caracterului sovietic (Trifonova 1961: 192). Menționăm şi rolul jucat de romanul *Tovarăși de drum* (*Şputniki*, 1946) a Verei Panova în configurarea unui alt tip de fabulă în proza de război de mai târziu, cu multiple analepse în viața personajelor dinaintea izbucnirii războiului şi diferită ca tonalitate de romanele din acea perioadă, fără propaganda eroică şi intensitatea patriotică (Brown 1978: 270). Amintim, în acest sens, între preocupările romanului lui Alexandr Ceakovski, *Blocada* (1975),

și surprinderea mecanismelor conducerii militare, concepția sorții comandantului și a eticii militare, în timp ce trilogia lui Konstantin Simonov, *Vii și morți* (1959-1971) relevă psihologia datoriei și a responsabilității, așa cum subliniază A. Pankov în studiul său (Pankov 1981:142). O notă distinctivă a romanului menționat al lui Ceakovski este observarea cu o meticulozitate documentară a momentelor cruciale din evoluția evenimentelor reprezentate, dar și căutarea unității la diferitele nivele ale armatei, mai ales în desfășurarea operațiunilor militare de anvergură, în timp ce Bondarev este atras de sondarea conștiinței personajelor și a diferențelor dintre acestea, dezvăluind modalitatea de a gândi în dependență de statutul militar.

Spre deosebire de criticii sovietici care priveau cu reticență noul val al scriitorilor celui de-Al Doilea Război Mondial sau respingeau în totalitate acest tip de scriitură şi *adevărul de tranşee* (*okopnaia pravda*) ca principiu fundamental (acesta nefiind conform cu *adevărul la scară mare* (*masshtabnaia pravda*), necesar poporului întru educarea patriotismului şi mândriei naționale), erau și critici care încercau reconcilierea acestui nou val cu vechea școală a realismului socialist. Motivul acestei atitudini conciliatoare poate fi conștientizarea valorii noului tip de scriitură mai ales în contextul *dezghețului cultural* (*ottepel`*) din perioada 1953-1964 și a flexibilității parțiale a normelor literare. T. Trifonova evidențiază extremele la care se situează critica sovietică: îmbrățișarea mișcării literare a scriitorilor-combatanți, fără a-i observa defectele sau respingerea unor opere în care este reprezentat un episod al războiului și/sau un singur combatant, din moment ce există opere cu o perspectivă mai largă asupra luptelor (spre exemplu, trilogia *Stegarii* (*Znamenostsy*) lui Oles Goncear, *Vii şi morți* (*Zhivye i mertvye*) ai lui Konstantin Simonov, *Primăvara pe Oder* (*Vesna na Odere*) a lui Emanuil Kazakevici, *Pentru o cauză dreaptă* (*Za pravoe delo*) a lui Vasili Grossman – Trifonova 1961: 192). Cele două tabere opuse ale criticii sovietice erau cunoscute drept *liberali* (numiți peiorativ „*revizioniști*“) și *conservatori* (numiți peiorativ „*dogmatici*“); amintim faptul că atât mentorul lui Bondarev, K. Paustovski, cât și A. Tvardovsky, V. Nekrasov făceau parte din prima grupare, în timp ce A. Sofronov, V. Ermilov și V. Kocetov foloseau presa și diversele organizații de partid pentru a pune sub semnul întrebării loialitatea partinică a scriitorilor inovatori, suspectați de a fi sub influența literaturii occidentale (cum a fost cazul lui Vladimir Dudințev, Vasili Aksionov, Alexandr Voznesenski – Brown 1978: 5).

Ar trebui menționată și poziția de mijloc a criticilor sovietici care salutau *noul val al prozei de război*, poziție ce nu condamna în totalitate perspectiva sau tipul de scriitură, însă reușea să strecoare noțiuni şi epitete consacrate, fără a se desprinde complet de tiparele de receptare şi interpretare a realismului socialist. În acest sens, aducem exemplul argumentativ al lui I. Idaşkin referitor la respingerea de către alți critici a acestei *literaturi de tranşee*, ce nu prezenta la scară globală adevărul, restrângând astfel la nivelul unei tranșei, a unei „*palme de pământ*” (*piad` zemli*) viziunea istorică globală și importanța luptei cu fascismul. Restrângerea viziunii aducea prejudicii, în acest mod, imaginii de eroism global al așa-numitului „*popor sovietic*”. Receptarea şi interpretarea romanului *Zăpada fierbinte* de către critica sovietică se poate rezuma prin câteva expresii vehiculate: înregistrarea faptei măreţe (*podvig*) istorice şi eroice şi zugrăvirea rădăcinilor etico-morale ale acesteia, însăşi psihologia faptei măreţe (Kovaliov 1981: 133).

În acest context, proza lui Iuri Bondarev devine victima interpretărilor ideologizante (Grădinaru 2014: 1318-1325) pentru a fi posibilă încadrarea acesteia în așa-numita galerie a literaturii sovietice inovatoare, a cărei esență era evidențierea „*războiului nedrept şi susținerea faptei măreţe în numele cauzei drepte*” (Idaşkin 1983: 42), așa cum ne prezintă criticul I. Idaşkin. Proza lui Bondarev se situa astfel în continuarea operelor *Torentul de fier* (*Zheleznyi potok*) a lui A. Serafimovici, *Ceapaev* a lui D. Furmanov, *Tragedia optimistă* (*Optimisticheskaia tragedia*) a lui V. Vişnevski, *Înfrângerea* (*Razgrom*) a lui Fadeev şi alături de *Steaua* (*Zvezda*) a lui Kazakevici, *Stegarii* (*Znamenostsy*) a lui O. Goncear, *În veci de nouăsprezece ani* (*Naveki deviatnadtsatiletnie*) a lui G. Baklanov, *Vii şi morți* (*Zhivye i mertvye*) a lui K. Simonov, *Ciobanul şi ciobăniţa* (*Pastukh i pastushka*) a lui V. Astafiev, *A treia rachetă* (*Tretja raketa*) a lui V. Bâkov şi *Aici zorile sunt liniştite* (*A zori zdes` tikhie*) a lui B. Vasiliev.

Deși mulți dintre cei enumerați ar putea fi situați în categoria „*dincolo de realismul socialist*” (Hosking 1980), totuși ei sunt prezentați, în virtutea apartenenței istorice şi geografice, ca fiind parte din realismul socialist, căpătând, conform viziunii critice sovietice ideologizate, „*imensă putere de influență emoțională şi credibilitate mai întâi datorită faptului că autorii se afirmă de pe poziții partinice şi de clasă bine definite*” (Idaşkin 1983: 43). Pe de altă parte, analizând cele trei valuri de *dezgheț cultural*, K. Clark distinge rolul jucat de câteva opere literare de la sfârșitul anilor ’40-începutul anilor ’50 (*Crujiliha* de V. Panova, *Steaua* de E. Kazakevici, *Furtuna* de I. Ehrenburg, *Doctorul Vlasenko* de V. Kaverin și *Pentru o cauză dreaptă* de V. Grossman) în reevaluarea atentă și profetică a valorilor fundamentale staliniste și în cristalizarea unei mutații în platforma oficială a realismului socialist (Clark 2000: 213). Numele lui Bondarev este asociat cu G. Baklanov, V. Bâkov, V. Bogomolov și de către Evgheni Dobrenko, subliniind importanța acestei *noi proze de război*, a percepției celui de-Al Doilea Război Mondial în „*formarea identității sovietice*“ (Dobrenko 2011: 106-107). În aceeași categorie Marina Balina adaugă și numele lui K. Vorobiov și V. Astafiev

datorită discursului despre război orientat înspre direcția „*sincerității în literatură*“, astfel încât povestea războiului era atât o experiență personală, cât și un test pentru națiune (Balina 2011: 154-155).

Primele lucrări publicate ale lui Iuri Bondarev – *Tinerețe de comandant* (*Iunost` komandirov*, 1956) și *Batalioanele cer foc* (*Batal`ony prosiat ognia*, 1957) – stârnesc diverse și divergente reacții în critica vremii, însă și interesul cititorilor prin cultivarea unor teme deja abordate de literatura sovietică – tema omeniei, pătrunderea sensului adevărat al valorii omului în circumstanțe neobișnuite, așa cum se obișnuiește acum a spune, extreme (Idașkin 1983: 11), uimind prin precizie și veridicitate, cunoașterea condițiilor concrete și a detaliilor, lipsa trăsăturilor academice și a detașării în istorisire. Aceste trăsături și modalitatea de zugrăvire a personajelor se înscriu în tendința tot mai pregnantă a anilor ’50 de a reintroduce sinceritatea în literatură, aspect denumit de Katerina Clark un nou „*cult*“ (Clark 2000: 215-216), în încercarea de a legitima noul guvern în perioada destalinizării și de a construi personajul drept o persoană, nu un om mărunt, o rotiță în vastul mecanism al societății.

Ekaterina Gorbunova, autoarea cărților *Probleme ale teoriei dramei realiste (Voprosy teorii realisticheskoi dramy)* și *În fața noii realități (Pered litsom novoi deistvitel'nosti*), ne asigură însă că scriitura bondareviană nu surprinde prin „*originalitatea subiectului sau evenimentului excepțional*” (Gorbunova 1981: 19). Pe de altă parte, Gorbunova introduce și sedimentează noțiunea de „*coliziune etico-morală*” în analiza prozei lui Bondarev, comentând că scriitura acestuia este mereu îndreptată spre exprimarea sentimentului moral și, deși am putea obiecta cu privire la momentul instalării acestei coliziuni etico-morale, totuși, aceasta este orchestrată cu măiestrie în *Zăpada fierbinte*, roman ce pare a fi construit pe problematica nevralgică deja expusă în proza scurtă. Romanul însă dezvoltă o atmosferă de criză până la declanșarea coliziunii amintite, motivată fiind de ritmul evenimentelor interioare și exterioare ale personajelor și prin specificitatea caracterelor acestora. Am putea admite că această mișcare a coliziunii psihologice este relaționată organic cu dinamica acțiunii, a monologului și a dialogului, a reflecțiilor interioare ce formează „*un ritm unic al prozei bondareviene*” (Idașkin 1983:12).

Coliziunile umane, alienarea, confuzia, dezintegrarea sunt specifice și altor scrieri din deceniul al șaptelea – G. Baklanov *În veci de nouăsprezece ani* (*Naveki – deviatnadtsatiletnie*, 1979) și A. Rekemciuk *O vârstă fragedă* (*Nezhnyi vozrast*, 1979), preluând anumite motive de la direcția literară disidentă de la sfârșitul anilor ’50, numită *noua proză* sau *urbaniștii*, direcție a cărui mentor era D. Dar (care făcea distincție între socialismul realist autentic, cu posibilitățile sale inepuizabile și realismul birocratic, cu zugrăvirea realității în scheme dezirabile – Clark 2000: 232). Tinerețea combatanților, frământările acestora despre datorie, moarte, conflictele interumane sunt trăsături comune ale operelor amintite cu tema războiului, deși operele acestei generații de scriitori surprind mai degrabă viața cotidiană pe front și nu încleștarea cu dușmanul. Criticul A. Pankov discută despre o tradiție a prezentării combatanților tineri în proza de război a anilor ’60-’70 (tradiție inspirată de evenimentele reale din perioada războiului și de experiența de viață a scriitorilor *șaizeciști* – *shestidesiatniki*, cunoscuți și drept *copii ai dezghețului* – *deti ottelepi* (Balina 2011: 154) – sau „copiii lui Jivago“ – Zubok 2009[1]), dar și despre o tradiție a verosimilului, cu o focalizare asupra aspectelor individual-personale, care sondează nu doar eroismul, ci și motivul auto-conservării, a fricii și a depășirii acestora în virtutea unor principii etico-morale (Pankov 1981:148-151). Considerăm pertinente observațiile Marinei Balina referitoare la specificul prozei locotenenților, și anume că această proză este în antiteză cu versiunea stalinistă a războiului (cu a sa focalizare asupra eroicului) prin situarea intenționată a narațiunii de război în registrul ordinarului, a supraviețuirii zilnice pe front (Balina 2011: 156).

În timp ce *Tinerețe de comandant* (1956) este focalizată, așa cum reliefează și Idașkin, pe „*încleștarea dintre datorie, conștiință, cinstea umană elementară, carierismul și iubirea de putere*” (Idașkin 1983: 12), *Batalioanele cer foc* este expresia adevărului dur al combatantului sau, așa cum ne asigură același critic, „*adevărul eroic al soldaților*”, strecurând adjectivul „*eroic*”, fără de care o critică favorabilă lui Bondarev n-ar fi putut apărea, în contextul nemulțumirii criticilor, care cereau tablouri largi la scară mare și un sunet global al războiului (Bondarev 1980: 89). Opoziția dintre cunoașterea livrescă a războiului (Idașkin 1983: 21) și cea directă este continuarea opoziției dintre *adevărul global* și cel *de tranșee*, ambele tipuri de scriitură fiind însă mijlociri ale reprezentării războiului pentru cititor, iar această (re)prezentare a războiului pentru un cititor care nu a cunoscut războiul întâlnește, conform scriitoarei Olga Kojuhova, participantă a războiului, „*o barieră psihologică înaltă, pe care urmează să o înfrunți de fiecare dată când începi să scrii despre război*” (Idașkin 1983: 21).

În contextul discuției despre realismul socialist al anilor ’70, criticul sovietic A. I. Ovcearenko observa unitatea operei lui Bondarev, de la etapa nuvelelor și a povestirilor la cea a romanelor (în special în cazul romanelor *Zăpada fierbinte* și *Limanul*), dar și „*capacitatea de a reprezenta viața în bogăția detaliilor dure*” (Ovcearenko 1977: 13). Astfel, *Zăpada fierbinte*, un roman îndrăzneț, inovator și diferit de alte romane-canon ale realismului socialist este prezentat drept o operă despre frumusețea lăuntrică a omului sovietic, a biruitorului (Ibidem).

Despre triunghiuri relaționale și coliziuni psihologice

Romanul *Zăpada fierbinte* propune același microunivers al tranșeei și al personajelor deja caracteristice lui Iuri Bondarev (comandant de pluton, soldați, asistente medicale), dublat de lărgirea perspectivei prin introducerea unor personaje noi – Bessonov și Vesnin – general și membru al Consiliului militar. Acest aspect oferă impresia reconfortantă (dar falsă) de macro-univers, adică o privire ceva mai generoasă asupra războiului, cerută de către critica sovietică. Distincția acestei perspective constă în faptul că privirea naratorului surprinde aceeași luptă în aceeași locație, lângă Stalingrad, dintr-o perspectivă ce presupune un grad militar mai mare și o responsabilitate pe măsură. Această contrafacere a globalității[2], dorite de critica sovietică, pare a fi răspunsul ironic al unui scriitor stăpân pe mai multe tehnici narative și capacități de construcție a personajelor, fiind marca fineții bondareviene în redarea pe parcursul a 500 de pagini a doar două nopți și trei zile din bătălia de lângă Stalingrad (Novikov 1981: 45). Generalul Manstein a refuzat să-i acorde, ani mai târziu, un interviu scriitorului, și este cel care nu a reușit, prin atacul său, să formeze un culoar spre armata condusă de Paulus din Stalingrad pentru a cuceri întregul oraș și pentru a avea un punct strategic în înaintarea armatei spre interiorul Uniunii Sovietice. Importanța luptelor de lângă Stalingrad și mărirea aparentă a perspectivei asupra evenimentelor conduce la același gen de confuzii critice în receptarea romanului, aspecte nedezmințite de Bondarev, ba chiar pe alocuri întărite prin utilizarea limbajului specific epocii: „*Adevărul războiului include în el totul – de la mișcarea creionului roșu pe hartă până la noaptea înaintea luptei în tranșee, de la Lenin și zilele revoluției din octombrie până la primele rafale de pușcă în iunie a anului '41, de la anul '37 și până la Congresul al XX-a al partidului*“ (Bondarev 1980: 172)[3].

Incipitul romanului se deosebește de incipitul nuvelelor ce l-au consacrat pe Bondarev prin capacitatea de a zugrăvi atmosfera prin intonația și ritmul scriiturii. Așadar, „*Kuznețov nu izbutea să adoarmă*” (Bondarev 1977, 1: 3) și cititorul plonjează în atmosfera nocturnă a unui tren de militari, înaintând în iarna bătăliei decisive de la Stalingrad, atmosferă întreruptă de reflecțiile lui Kuznețov, de dialoguri, apoi micul dejun în stepa înghețată și apariția Zoiei Elaghina, instructorul sanitar al bateriei, iar apoi mișcarea fulgerătoare a vieții de război – atacul aerian, deplasarea în marș forțat până la ocuparea poziției bateriei pentru a contracara atacul tancurilor fasciste în încercarea de a rupe apărarea sovietică și a pătrunde la armata lui Paulus de lângă oraș. Din primele pagini îl cunoaștem pe comandantul bateriei, locotenentul Drozdovski. Din micul dejun luat fugar de Zoia alături de baterie, avem schița intrigii: „*Kuznețov văzu născându-se tulburarea cu neputință de tăinuit în ochii migdalați ai Zoiei, acum larg deschiși, în timp ce-l privea cum se depărtează [pe Drozdovski]*” (Bondarev 1977, 1:19). Este creionată o rivalitate între cei doi locotenenți și o diferență de caractere, cu care Bondarev își obișnuise deja cititorul. Această rivalitate și potențialul unui adulter sunt aspecte noi în climatul literar-artistic, fiind introduse în perioada *dezghețului* ca mărci ale preocupării scriitoricești pentru dreptul personajelor la o viață personală nestânjenită de palmaresul îngust, idealizarea și standardele morale, cultivate de realismul socialist din perioada stalinistă (Clark 2000: 204-209, 216).

Construcția celor două personaje principale, cei doi rivali – Kuznețov și Drozdovski – amintește de principiul binar al construcției personajelor la Vasil Bâkov (vezi, în acest sens, *Sotnikov*, *Obeliscul*), însă se remarcă prin finețe și abundența detaliilor din cotidianul războiului, ce contribuie la așezarea triunghiului amoros într-un mediu în care atitudinile, reacțiile și motivațiile să redea mișcarea conștiinței și principiile etico-morale. Conflictul dintre cei doi locotenenți continuă tiparul prozei lui Bondarev, instituit încă de la opera sa de debut, *Tinerețe de comandant* (1956), în care doi tineri comandanți – Alexei și Boris – sunt într-o relație conflictuală din pricina atitudinilor diferite atât față de viață, cât și față de datorie[4]. Construcția personajelor din următoarele opere ale scriitorului se deosebește prin acutizarea conflictelor și dramatismul împrejurărilor.

Triunghiul relațional – Drozdovski-Zoia-Kuznețov[5] – reliefează unele fațete nebănuite ale caracterului celor implicați, căci rivalitatea și gelozia, alături de diferența de caracter dintre Kuznețov și comandantul său, Drozdovski, converg spre solidificarea unor poziții principiale în existența efemeră din perioada războiului. Alte personaje, precum Cibisov, victimă a unui prizonierat la nemți de câteva luni și tată a cinci copii, Neceaev, sergentul superior Uhanov, locotenentul Davlatian sunt construiți în relaționarea față de cei trei – Kuznețov, Zoia și Drozdovski.

Celelalte personaje din roman gravitează în jurul unuia singur – generalul Bessonov – care reprezintă realizarea artistică și structurală a scriitorului, fiind o categorie neatinsă până atunci de acesta și, conform vocilor aproape unanime ale criticilor vremii, un succes indiscutabil. Atât Vesnin, cât și Bojiciko, comandantul diviziei Deiev, și același Drozdovski (deși episodic) sunt caracterizați prin raportarea la acest bătrân uscățiv, distant și glacial în comunicare față de cei care încercau să se apropie de el (Vesnin) sau îi slujeau cu conștiinciozitate și capacitate de a ghici dispoziția și direcția comportamentală (șoferul Bojiciko, apropiat al lui Vesnin). Unii se supun ordinelor date de acest bătrân general, cu fața cenușie, cu o umbră de afecțiune filială (Deiev), alții dau dovadă de exces de zel și note

de carierism (în cazul lui Drozdovski).

Moartea Zoiei este determinantă şi decisivă în finalizarea construcţiei celor doi locotenenţi, dar e şi punctul culminant al „*coliziunii psihologice*", la care cei doi – amantul/ soţul Drozdovski şi pasiunea fulgerătoare Kuznețov – se raportează diferit. Dezvăluirea strategiilor în construcţia personajelor necesită analiza fragmentelor-cheie din relaţionarea acestora, ţinând cont şi de deznodământul final, fapt ce asigură comprehensiunea şi interpretarea echilibrată, în armonie cu întregul scriiturii şi cu intenţia auctorială. În ceea ce priveşte răsfrângerea vocii narative asupra conştiinţei personajelor, observăm existenţa a două personaje-reflector – Kuznețov şi Bessonov – cu puţine introspecţii în reflecţiile lui Drozdovski, motivaţiile şi atitudinile acestuia fiind prezentate şi analizate prin intermediul lui Kuznețov.

Un moment important în dezvoltarea relaţiilor dintre Kuznețov şi Drozdovski are loc după câteva ore de la începerea marşului spre poziţionarea şi pregătirea de luptă când Drozdovski inspectează situaţia coloanei „*călare, şezând drept în şa de parcă era turnat, cu căciula data pe ceafă şi aceeaşi figură de sfinx, severă ca de obicei*" (Bondarev 1977, 1:57). Drozdovski îşi subliniază poziţia de supremaţie militară ori de câte ori are ocazia şi îi clasifică sarcastic pe comandanţii de pluton, Kuznețov şi Davlatian, ca fiind „*nişte sentimentali*" din cauza cererii lor de a face un popas (Bondarev 1977, 1:58). Răceala şi tonul distant sunt specifice lui Drozdovski şi în alt dialog, în care acesta refuză a răspunde întrebărilor despre mâncare la lăsarea nopţii şi ordonă continuarea marşului. Încleştarea acestora – „*Încordat ca o strună, Drozdovski îi ieşise înainte, tăindu-i drumul [lui Kuznețov]*" (Bondarev 1977, 1:77), luminându-i ochii lui Kuznețov cu lanterna, în timp ce acesta rezistă abuzului de autoritate – este reiterată şi mai târziu. Unul dintre motivele acestei „*coliziuni*" de caractere este dezvăluit în discuţia dintre Drozdovski şi Zoia, discuţie caracterizată de gelozia exagerată a acestuia.

Am putea menţiona că microuniversul bateriei, propus de Bondarev în acest roman, este caracterizat de conflicte, ca şi în proza lui V. Bâkov, în care motivul definitoriu este mai degrabă *ai săi contra ai săi* decât *ai săi contra duşmanului*. Acest aspect confirmă mutaţia evidenţiată de Katerina Clark în proza post-stalinistă, mutaţie care vizează relaţia simbolică dintre *marea familie* (domeniul public) şi *mica familie* (cercul restrâns al relaţiilor), cea din urmă ocupând un spaţiu mai pregnant, spre deosebire de proza anilor '30 şi '40 şi valorile staliniste vehiculate de aceasta (Clark 2000: 226-227).

În timpul marşului forţat spre malurile râului Mâşkova, Kuznețov observă relaţia specială dintre Zoia şi Drozdovski, căci Zoia îl privea pe locotenent sorbindu-l din ochi, „*cu o stranie supunere în ochi*", vorbindu-i „*cu glas vibrând, gata să se frângă*" (Bondarev 1977, 1:60). Dialogul scurt şi discret purtat de Zoia şi Drozdovski este urmat de o mângâiere uşoară a obrazului infirmierei de către locotenent, apoi de o „*nefirească înviorare a ei imediat după întâlnirea cu Drozdovski, buna ei dispoziţie neaşteptată*" (Bondarev 1977, 1:62), o înviorare care lui Kuznețov îi era penibilă.

Criticul M. Kuznețov discută despre trei ipostaze ale personajului feminin în opera lui Bondarev, reprezentate de trei eroine: Şura din *Batalioanele cer foc*, Lena din *Ultimele salve* şi Zoia din *Zăpada fierbinte*. Toate trei eroinele sunt instructori sanitari în război, de vârstă apropiată, dând impresia aceleiaşi eroine în circumstanţe diferite; în ciuda senzaţiei că personajul feminin este o variaţiune poetică a aceleiaşi tipologii psihologice, criticul propune o logică a evoluţiei celor trei portrete: de la Şura la Lena, de la Lena la Zoia (Kuznețov 1986: 297-303). Pe de altă parte, D. Brown menţionează faptul că personajele feminine şi scenele de iubire sunt cele mai slabe aspecte ale scrierilor lui Bondarev (Brown 1978: 273), prin implicarea în relaţii amoroase cu luptători – o trăsătură specifică prozei de război din acea perioadă, alături de estomparea rolului partidului, reliefarea efectelor fricii de moarte şi a pierderii camarazilor asupra psihicului uman, sentimentul datoriei, singurătatea şi alienarea (Brown 1978: 272).

Orele de săpare a şanţurilor pentru luptă pe malul râului Mâşkova sunt descrise şi din perspectiva lui Kuznețov, implicat direct în toate acţiunile bateriei sale. În acele momente şi în timpul bătăliei, fluxul gândurilor sale este străbătut de impresia de vis, coşmar sau de îngemănare a realităţii cu irealul, a prezentului cu trecutul; simţurile şi percepţiile îi sunt afectate, în timp ce corpul îi transmite informaţii confuze (Bondarev 1977, 1:151). Scurtele analepse din momentele de confuzie, trăite de personajul principal, oferă, în chip laconic şi paradoxal, suficiente informaţii despre viaţa acestuia dinaintea războiului, ceea ce reprezintă o trăsătură specifică bondareviană a modalităţii de construcţie a personajului, surprins într-un şuvoi de sunete, imagini şi senzaţii din timpul luptei. Tulburarea senzaţiilor şi a percepţiilor continuă pe măsură ce se desfăşoară lupta, culminând, în noapte, mai ales în timpul operaţiunii de găsire şi recuperare a cercetaşilor sovietici şi a prizonierului neamţ, cu o senzaţie acută de dedublare.

Prima luptă a lui Kuznețov după acele trei luni în '41 petrecute pe front şi după absolvirea şcolii de artilerie îl puse în faţa unei dileme morale chiar în desfăşurarea atacului aerian de către nemţi – a-şi trimite subalternii şi, în acelaşi timp, oamenii în bătaia atacului sau nu. Dilema morală a comandantului, pe de o parte, lipsa lui de pregătire şi experienţă, pe de alta, se regăsesc şi în alte scrieri bondareviene, precum şi în cele ale altor foşti combatanţi. Cruzimea şi nedreptatea metodelor de conducere a armatei în perioada stalinistă sunt reflectate în *Cei morţi nu simt durerea* (*Mertvym ne bol`no*, 1966) a lui V. Bâkov, *Batalioanele cer foc* (1958) şi *Ultimele salve* (1959) ale lui Bondarev. Tot mai puţin eroism patriotic şi un grad mai mare de subiectivitate,

impregnat de aspectele coșmarești ale războiului sunt rezultatul distanțării temporale a scriitorilor-combatanți față de evenimentele războiului, în dorința de a oferi o varietate de perspective narative asupra războiului așa cum a fost în realitate. Acest aspect îi reușește lui Bondarev în prima nuvelă menționată, propunând mai multe perspective (soldații, căpitanul Ermakov, Colonelul Gulaev și Colonelul Iverzev) asupra aceluiași eveniment – sacrificarea a două batalioane pentru a înșela inamicul cu privire la locația principalului atac.

Comandantul bateriei, Drozdovski, se folosește însă de acel „*drept*", acordat de poziția sa militară în perioada războiului din plin – îl trimite pe tânărul Sergunenkov, încă copil, la moarte sigură, altă dată îl trimite, în aceleași condiții, pe Cibisov, care deja era, conform limbajului de război, un „*mort pe picioare*", doborât de frica copleşitoare a morții, apoi o expune pe Zoia la pericol iminent. Toate aceste aspecte sunt notate de către vocea narativă sau de fluxul gândurilor lui Kuznețov și sunt considerate „*de neiertat*" nu doar lui Drozdovski, ci și lui Kuznețov, pentru că a asistat neputincios la ele. Moartea absurdă a lui Sergunenkov este motivul unei altercații dintre Kuznețov și Drozdovski. În timp ce îl urmărește pe tânărul condamnat la moarte prin misiunea sa imposibilă (descris ca „*viermuşor cenuşiu*" pe câmpul vast de luptă – Bondarev 1977, 2: 12), Kuznețov este „*paralizat de spasm*", „*se uită sufocat la Drozdovski*" și îi rostește reproșuri „*ca în delir*", „*cu un glas pe care nu și-l recunoscu*" (Bondarev 1977, 2: 13), în timp ce Drozdovski sfarâmă cu degetele bulgări și caută sprijin pe parapet.

Moartea lui Sergunenkov este un subiect asupra căruia se întoarce mereu fluxul gândurilor lui Kuznețov: „*[Drozdovski] S-a folosit de dreptul său de a porunci și l-a trimis pe Sergunenkov. Iar eu am fost martor – și toată viața am să mă blestem pentru asta...*" (Bondarev 1977, 2: 13-14); „*Sunt vinovat şi eu de moartea lui şi n-am să mi-o pot ierta niciodată, îi fulgeră prin minte. Dacă aş fi avut atunci destulă voință ca să-l opresc...*" (Bondarev 1977, 2: 133) Această moarte nedreaptă apare în comparație cu moartea multor soldați, survenită subit în acea zi, în timpul bătăliei.

Conflictul între Kuznețov și Drozdovski reapare în scena petrecută noaptea. Câteva scene semnificative au loc în craterul exploziei unde se găsea un cercetaş și prizonierul neamț: Kuznețov descoperă că Drozdovski a luat-o și pe Zoia în acea misiune, alături de transmisioniști; au loc discuții aprinse între Kuznețov și Drozdovski referitoare la traseul haotic al comandantului spre locația indicată, referitoare la căutarea celui de-al doilea cercetaş dispărut și la transportarea cercetaşului prezent și a „*limbii*" (prizonierul neamț). Un alt conflict ce survine în acest context tensionat și primejdios este între Uhanov și Drozdovski; altercația este curmată de Zoia, cu uimire și îngrijorare (Bondarev 1977, 2: 183). Coliziunii psihologice între cei doi locotenenți i se adaugă o nouă dimensiune, căci membrii bateriei se întorc împotriva comandantului bateriei, lipsit de experiență și omenie. Momentele reîntoarcerii la baterie sunt descrise fără efuziuni lirico-eroice, dezvăluind dificultățile, angoasa, anxietatea, frica de moarte și vinovăția pentru moartea subalternilor, resimțite de către Kuznețov. Ajuns lângă Uhanov, Kuznețov primește vestea că Zoia e rănită. Reacția celor doi locotenenți este diferită față de cele întâmplate, mai ales datorită faptului că Drozdovski fusese rănit în același timp cu Zoia și încă nu realizase acest lucru, cerând fără încetare să fie îngrijit de ea. Kuznețov este acel care îl trezește la realitatea cruntă pe comandantul său.

Realizarea faptului că Zoia a murit are un efect devastator asupra lui Kuznețov, căci oboselii cumplite și somnolenței i se adaugă acest eveniment nefast (Bondarev 1977, 2: 197). O nouă confruntare are loc între Kuznețov și Drozdovski, după ce primul este pătruns de noi valuri de furie și ură față de comandantul său. Drozdovski răspunde sec întrebărilor subalternului său, cu fruntea plecată, în capătul șanțului, palid, cu umerii gârboviți sub manta și mâinile atârnate fără voință (Bondarev 1977, 2: 202), însă este cuprins de un acces de gelozie oarbă, „*gelozia la care nimeni nu mai avea dreptul, îl făcură să se dezmeticească*" (Bondarev 1977, 2: 202-203).

În ceea ce-l privește pe Vladimir Drozdovski, acesta este construit din perspectiva altor personaje – Kuznețov, Uhanov, Bessonov – dar și din prisma relației cu Zoia. Vocea narativă ne furnizează câteva detalii despre comandantul bateriei încă de la începutul narațiunii, stăruind, în chip semnificativ, asupra detaliilor fizice și a prețului pus de acest personaj pe imaginea proprie. Câteva observații referitoare la relația secretă dinte Zoia și Volodea Drozdovski sunt înregistrate de către Kuznețov, fără voie, fie că e „*tulburarea cu neputință de tăinuit în ochii migdalați ai Zoiei*" (Bondrev 1977, 1: 19), privindu-l pe Drozdovski cum se depărtează, fie că e aerul absent al acesteia în discuția cu Uhanov, în timp ce „*parcă-l sorbea din ochi pe Drozdovski*" (Bondarev 1977, 1: 60).

O scenă care se petrece în bordei între Zoia și Drozdovski dezvăluie aspecte ale relației acestora, descrierea locotenentului fiind o reiterare a celor precedente, căci atitudinea sa era aceeași față de Zoia și față de soldați: „*obrazul lui subțire și palid căpătă o expresie tot mai concentrată și mai răutăcioasă*" (Bondarev 1977, 1: 174-175); „*se ridică suplu, mlădiu, ca un sportiv bine antrenat, cu mantaua frumos croită pe trupul potrivit de înalt*"; schița gesturi „*cu brutalitate neașteptată [...] cu dezgust [...] cu gura încleştată*" (Bondarev 1977, 1: 176); „*buzele i se crispară într-o grimasă*" (Bondarev 1977, 1: 177), „*dând-o cu răutate la o parte*" (Bondarev 1977, 1: 180) etc. Discuția dintre

cei doi relevă faptul că Drozdovski se comporta ca un „*gelos răsfățat*" (Bondarev 1977, 1: 177) cu Zoia, fiind mereu suspicios cu privire la comportamentul și devotamentul ei, cerându-i dovezi că este iubit.

Statutul de comandant al lui Drozdovski și reputația sa, nepătată de bârfe conta mai mult decât relația cu Zoia, fiind preocupat de imaginea sa în baterie și de cariera militară. Iar Zoia încearcă să fie înțelegătoare cu el, îngăduindu-i acele crize de gelozie și neîncredere din cele șase săptămâni ale relației lor. Moartea Zoiei are un efect puternic asupra lui Drozdovski, căci, după ce realizează primejdia la care a expus-o pentru recuperarea prizonierului, Drozdovski încearcă, într-o criză de furie și disperare, să-l omoare, răcnind bezmetic.

În dimineața următoare, când generalul îi decorează pe cei rămași în viață din bateria lui Drozdovski, călcând cu greu pe câmpul de luptă înghețat și presărat cu trupuri neclintite și resturi de arme, Drozdovski se apropie în fugă de grupul comandanților și rămâne în poziție de drepți în fața generalului, primindu-și Ordinul Drapelului Roșu. Scena este prezentată din două perspective: cea îndepărtată și echidistantă, din perspectiva vocii narative, în care Drozdovski pare același ca în urmă cu o zi („*rămase în poziție de drepți înaintea lui Bessonov în mantaua sa încheiată la toți nasturii, bine strânsă cu centură peste mijlocul subțirel, cu ceafa bandajată și alb ca hârtia la obraz, salutând cu rigoarea militarului înnăscut*" - Bondarev 1977, 2: 269) și cea din perspectiva altor personaje („*Nu știu ce pacoste a dat peste comandantul nostru de baterie, murmură Neceaev [...] Calcă de parcă-i orb.*"; „*Așa e. De când a murit Zoia, nu i-s boii acasă, întări și Uhanov*" – Bondarev 1977, 2: 270).

Postura și atitudinea semeață, ca de sfinx, a comandantului de baterie a fost înlocuită de una bătrânească, asemeni unui om beat și depresiv, astfel încât prima lui bătălie se dovedi a fi de o semnificație majoră, așa cum se aștepta. În subsidiar, reliefăm că trăsătura dominantă de carierist nu este străină prozei din perioada *dezghețului*; tema luptei împotriva carieriștilor corupți (din domeniul științific) apare pentru prima dată în romanul lui V. Dudințev *Nu numai pâine* (*Ne khlebom edinym*, 1956 – Clark 2000: 217), astfel încât considerăm că romanul lui Bondarev utilizează acest motiv în contextul războiului, ceea ce amplifică trăsăturile negative de caracter și adâncește conflictul cu celelalte personaje.

Note concluzive

Războiul, reprezentat de Bondarev în romanul *Zăpada fierbinte*, supralicitează coordonata relațională, fără a evita coordonata corporală și cea etico-morală. Marșul forțat spre râu, pregătirile de luptă (săparea tranșeelor în pământul înghețat), lupta și consecințele acesteia sunt narate într-un ritm alert, cu multe dialoguri și incursiuni în reflecțiile personajelor. Maniera realist-psihologică de redare a evenimentelor războiului este lipsită de efuziunile lirice și tonalitatea eroică, asumate de către A. Fadeev și B. Polevoi. Realitatea din tranșee, cu rănile și moartea soldaților, survenită subit, dezvăluie și aspecte psihologico-emoționale ale celor implicați – comandanți și soldați deopotrivă. În acest spațiu ostil al iernii și al războiului se desfășoară interacțiunile dintre personaje, formând câteva grupuri relaționale: Drozdovski-Kuznețov-Zoia; generalul Bessonov-Vesnin-Bojiciko-Deiev; Kuznețov și artileriștii din plutonul său. Dialectica vieții și a morții, a umanizării și a dezumanizării, a datoriei și a conștiinței comandantului este sondată în țesătura romanescă, oferind o perspectivă veridică asupra războiului prin intermediul coliziunilor psihologice ale personajelor (Gorbunova 1981: 78).

Corporalitatea din romanul bondarevian este dublată de latura etico-emoțională, psihologică, iar apropierea de moarte generează diverse reacții la diferitele caractere: bătrânul Cibisov este un „*mort pe picioare*"; Drozdovski își urmărește ambițiile cu prețul multor vieți; Kuznețov cunoaște revelații de natură etică și este gata să se sacrifice alături de ceilalți soldați, asemeni colonelului Deiev; generalul Bessonov este condus de principiul că „*orice succes sau insucces este plătit cu sânge*" (Bondarev 1977, 2: 253), având rolul unei conștiințe demiurgice pe parcursul narațiunii[6]. Meritul prozei bondareviene constă în surprinderea aspectelor relaționale în război, în dezvăluirea unor aspecte realiste, mai puțin atrăgătoare despre combatanții sovietici, la fel de umani și supuși acelorași ambiții și dorințe meschine ca și cei din lumea opusă din perspectiva ideologică, din lumea capitalistă[7].

Pornind de la aceste considerații, evidențiem modul în care familia ca simbol crucial din literatura stalinistă suferă unele modificări după *dezghеț*, astfel că, așa cum este evident și în romanul lui Bondarev, familia devine o metaforă pentru plenitudinea pierdută, atenția fiind asupra *familiei mici* în detrimentul *familiei mari* (a comunității) și asupra morții (uneori simbolice, despărțirii sau divorțului). Motivul predilect este moartea sau orice altă formă de ruptură, în special între tată și fiu (pierderea fără urmă a fiului lui Bessonov pe front), iar în subsidiar o formă de înstrăinare între soți (așa cum este evidențiat și în cazul generalului și a soției sale). Spre deosebire de rolul eroic și simbolic al morții din proza stalinistă de război, în proza de război de la sfârșitul anilor '60 și din anii '70 se remarcă rolul mai degrabă separator decât eroic sau adjuvant al morții (Clark 2000: 246-247), prezentând familiile devastate, ruinate ca realitate a vieții sovietice de după război.

Perspectiva psihologică și dez-eroizatoare asupra războiului facilitează amplificarea unor conflicte între personajele din aceeași tabără, producându-se astfel acea coliziune dintre caractere. Acestui tipar al prozei

bondareviene i se adaugă și noutatea de a exprima aspecte critice despre armata sovietică (Bondarev 1977, 1: 211), despre comandanții acesteia (Bondarev 1977, 2: 251) şi chiar de ură pentru unii dintre ei din pricina lipsei de experiență, dar și a orgoliului arătat (Bondarev 1977, 1: 183-185; 1: 202-203). Toate aceste elemente din romanul *Zăpada fierbinte* se datorează apariției operei în epoca *dezghețului* și a îndepărtării față de normele rigide ale realismului socialist din plină epocă stalinistă, ceea ce face din opera lui Bondarev un roman de război distinct superior (Brown 1978: 275).

Note:

1. Metafora este folosită de V. Zubok pentru a desemna noua generație a intelighenției ruse din epoca lui Nikita Hrușciov, pornind de la ideea că personajul Iuri Jivago din romanul lui B. Pasternak personifică intelighenția rusă liberală de la începutul sec. al XX-lea, iar moartea acestuia în 1928 simbolizează moartea acestei categorii în viața publică.
2. Unii critici sovietici intuiesc specificul acestei viziuni și o califică drept căutare a exprimării noilor dimensiuni asumate în reprezentarea războiului (Novikov 1981: 44-45).
3. Considerăm că ultimul eveniment menționat de Bondarev – Congresul al XX-lea al Partidului Comunist – nu este unul arbitrar, ci plin de semnificație pentru climatul cultural și în speță cel literar, căci anul 1956, în care Hrușciov a susținut *Discursul Secret*, denunțând crimele stalinismului și *cultul personalității* lui Stalin, a marcat al doilea val de dezgheț cultural.
4. Conform criticului sovietic M. Kuznețov, datoria este „*problema problemelor*" la Bondarev, o categorie care conferă sens vieții și care este prezentată în două ipostaze în opera scriitorului: datoria umană, în sensul său larg, și cea militară (Kuznețov 1986: 287).
5. Conform unor critici sovietici, Drozdovski și Zoia sunt căsătoriți, fapt care nu este menționat specific în roman și poate fi ghicit doar din discuțiile celor doi și unele aluzii ale Zoiei în discuțiile cu cei din bateria lui Kuznețov. (Kuznețov 1986: 302).
6. Vezi prezentarea situației de pe front din perpectiva naratorului omniscient, cu incursiuni în reflecțiile lui Bessonov (Bondarev 1977, 1: 121-124; 2: 217-218).
7. Vezi pasajele care se referă la captura de război, la diversele lucruri, suveniruri de la soldații nemți decedați sau găsite din întâmplare, îndeosebi fragmentele despre ceasul de aur (găsit printre lucrurile unui soldat neamț mort) pe care Neceaev voia să i-l ofere cadou Zoiei. Deși Kuznețov simte o repulsie față de aceste obiecte, alți soldați sovietici nu-i împărtășesc atitudinea.

Bibliography:

Bondarev, Iuri, *Chelovek neset v sebe mir [Omul poartă în sine pacea]*. Moskva: Molodaia gvardia, 1980.

Bondarev, Iuri, *Zăpada fierbinte*. / *Hot Snow* 2 volume. Trad. de Ecaterina Antonescu, Prefață și tabel cronologic de Tamara Gane. București: Editura Minerva, 1977.

Brown, Deming, *Soviet Russian Literature since Stalin*. New York: Cambridge University Press, 1978.

Clark, Katerina, *The Soviet Novel: History as Ritual*. Third edition. Bloomington and Indianopolis: Indiana University Press, 2000.

Dobrenko, Evgeni, Marina Balina (eds.), *The Cambridge Companion to Twentieth-Century Russian Literature*. New York: Cambridge University Press, 2011.

Gorbunova, Ekaterina, *Yurii Bondarev. Ocherk tvorchestva [Iuri Bondarev. Monografie]*. Moskva: Sovetskii pisatel`, 1981.

Grădinaru, Olga, „Bondarev and the Errors of the Soviet Criticism" în volumul conferinței *Communication, Context, Interdisciplinarity. Studies and Articles, volume III. Section: Literature*, ediția a III-a. Târgu Mureș: Editura Universității „Petru Maior", 2014, pp. 1318-1325.

Grădinaru, Olga, *Războiul sovietic între idealizare și demitizare / The Soviet War bettween Idealization and Dementification*, Cluj-Napoca, Casa cărții de știință, 2018.

Idașkin, Iuri, *Grani talanta. O tvorchestve Iuria Bondareva [Limitele talentului. Despre opera lui Iuri Bondarev]*. Moskva: Khudozhestvennaia literatura, 1983.

Hosking, Geoffrey A., *Beyond Socialist Realism: Soviet Fiction Since Ivan Denisovich*, New York: Holmes & Meier Pub, 1980.

Kovaliov, Valentin (ed.), "Uroki patriotizma" în *Russkaia sovetskaia literatura '50-'70 godov [Literatura rusă sovietică a anilor '50-'70]*. Moskva: Prosveshchenie, 1981.

Kuznețov, Mihail, *Sovetskii roman, stat`i, portrety [Romanul sovietic, articole, portrete]*. Moskva: Sovetskii pisatel`, 1986.

Novikov, Vasili, *Sovetskaia literatura na sovremennom etape. Izdanie 2-e, dopolnennoe.* Ed. a doua adăugită. Moskva: Khudozhestvennaia literatura, 1981.

Ovcearenko, A. I., „Sovetskaia khudozhestvennaia proza semidesiatykh godov" [„Proza sovietică artistică a anilor '70"] în V. R. Șcerbin (ed.), *Sotsialisticheskii realism na sovremennom etape ego razvitia. Sbornik statei [Realismul socialist în etapa contemporană a dezvoltării sale. Volum de articole]*. Moskva: Nauka, 1977.

Pankov, Alexandr, *Vechnoe i zlobodnevnoe. Sovremennaia proza: konflikty, temy, kharaktery [Despre cele veșnice și actuale. Proza contemporană: conflicte, teme, personaje]*. Moskva: Sovetskii pisatel`, 1981.

Trifonova, Tatiana, *Poiski kompozitsionnykh reshenii [Căutări în deciziile compoziționale]* în *Puti razvitia sovremennogo sovetskogo romana [Căile dezvoltării romanului sovietic contemporan]*, ed. V. M. Ozerov. Moskva: Izd. Akademii Nauk SSSR, 1961.

Zubok, Vladislav, *Zhivago's Children: The Last Russian Intelligentsia*. Cambridge, MA and London: The Belknap Press of Harvard University Press, 2009.