



# Despre a zbura sau a nu fi în cheie romantico-eroică. „Omul adevărat“ al lui Boris Polevoi

**Olga GRĂDINARU**

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

---

*About To Fly or Not To Be in a Romantic-Heroic Key. Boris Polevoi's "Real Man"*

Boris Polevoi's novel *A Story About a Real Man* (1946) is the expression of the romantic-ideological perspective on war events, revealing the hero archetype in the socialist realism interpretation. The “real man” Alexei Meresiev is a typical representation of Stalinist masculinity in Socialist Realism, pointing out the tension between the desirable depiction of ideal male body in Soviet art and the gruesome reality of the crippled, harmed, disabled bodies after the Second World War, called “Great Patriotic War” in (post)Soviet period. The Stalinist cultural pattern of the comrade type relations between men and women is to be seen in the case of Alexei and Olga who fulfil their love as hero-comrades after a dreadful emasculation (in his case) and masculinization (in her case) process. The analysis unveils the Stalinist myths and the initiative path (using V. Propp's functions) of the spontaneous pilot to the “real man”/ new man, finding his peace as a devoted conscious citizen and an exceptional legless pilot in Soviet Air Force.

Keywords: romantic-heroic perspective, Socialist Realism, Stalinist masculinity, Soviet heroism, heroic invalid



## Considerații introductive

A deveni un „muncitor de calibrul al presei bolșevice” (Polevoi 1955: 5) este scopul tânărului jurnalist Boris Kampov, cunoscut apoi drept Polevoi<sup>1</sup>, scop căruia i se dedică în întregime, reușind să-și câștige supranumele de „as al jurnalisticii sovietice” (Ozerov 1983: 192). Asumarea exemplarității scriiturii lui M. Gorki nu este, însă, singulară în dezvoltarea jurnalistului, acesta pășind și pe urmele lui D. Furmanov și dezvoltând același obicei de a nota totul în jurnal<sup>2</sup>. Polevoi scrie de pe front alături de scriitorii deja recunoscuți, iar mai târziu, în calitate de redactor, publica lucrările

Sursă foto: <http://russiapeda.rtf.com/prominent-russians/literature/boris-polevoy-kampov/>

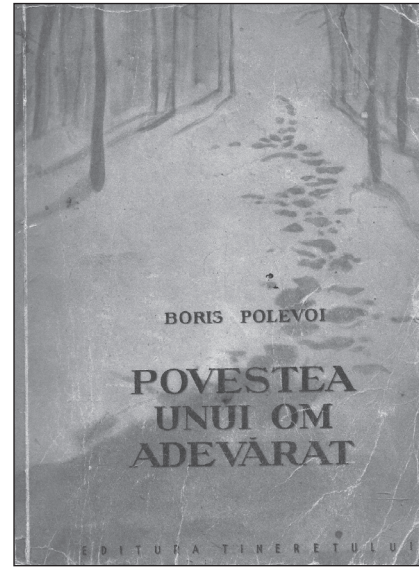


celor care abordau tema războiului, fiind apropiat de aceste generații prin așa-numita „orientare umanistă a întregii creații [sovietice]” și „receptarea eroică a lumii” (Ozerov 1983: 195-196), diferențiindu-se însă prin „semnătura literară a unui documentalist convins” (Ozerov 1983: 195). Prolificul jurnalist a fost apreciat îndeosebi pentru *Povestea unui om adevărat* (*Povest' o nastoiashchem cheloveke*, 1946) care, conform criticii sovietice, „satisfăcea interesul aprig al poporului spre cunoașterea surselor morale ale eroismului” (Ozerov 1983: 198) și care îl situa pe autor în categoria „făcătorilor” (așa cum îi plăcea lui Konstantin Fedin să se exprime).

A deveni un as al aviației sovietice este ținta eroului Alexei Meresiev din *Povestea unui om adevărat*, operă inspirată de cazul real al pilotului Alexei Maresiev, primul pilot fără picioare din istoria Uniunii Sovietice. Principiul „viața în calitate de coautor” este specific tânărului jurnalist, dar și scriiturii sovietice în general, după îndemnul lui M. Gorki, astfel că Boris Polevoi utilizează evenimente și persoane reale drept inspirație și pretext pentru scrierile sale și amplifică treptat atât tipizarea, cât și gradul de creativitate, dar păstrează baza evenimentială și subliniază general-valabilul în personajele sale, încercând să plaseze diferit accentele și să prezinte dintr-o nouă perspectivă fabula. Într-un articol publicat în revista *Literaturnoe obozrenie*, Polevoi menționează necesitatea unei așa-numite „prisme de mărire ce să permită apropierea maximă, pentru a reuși să identifice orice fapt, să observe și să meditezi” (Polevoi 1974: 9). Interpunerea unei lupe ideologice pare a fi, în general, și principiul creativ al lui Polevoi, căci atât „generalizarea artistică”, cât și „interpretarea largă” (Polevoi 1974: 9) au miza perspectivei ideologizate asupra realității și a reprezentării mijlocite de această lupă de cenzurare.

Apariția operii *Povestea unui om adevărat* a stârnit multe reacții critice sovietice favorabile și comentarii entuziaste din partea cititorilor, cucerind prin fapta eroică fără precedent a lui Alexei Meresiev, inspirată din viața pilotului A. P. Maresiev, făcând de asemenea trimitere la trăsăturile lui Pavel Korciaghin din *Așa s-a călit oțelul* și la viața lui N. Ostrovski. Conform unui alt Erou al Uniunii Sovietice, Vladimir Karpov, „sentimentul datoriei este analizat și descris în detaliu” (Karpov în Polevoi 1985:9) în această operă literară. Menționând geneza operii în timpul procesului din Nürnberg, criticul-erou evidențiază specificitatea „caracterului sovietic” și prezentarea unei fațete a acestei „taine a caracterului sovietic” prin exemplul eroului Maresiev, astfel încât scriitura lui Polevoi poate fi rezumată prin eroismul unui „om adevărat minus două picioare” (Karpov în Polevoi 1985:9).

Publicată în plină epocă stalinistă, opera lui Polevoi ține cont de canonul realismului socialist și de ciclul stabilit de cenzură în ceea ce privește inspirația



din modele și simboluri recunoscute de popor și cultivarea simbolului și modelului pentru același popor, contribuind la sedimentarea tiparelor de eroism și excepțional în mentalul colectiv, asigurând astfel obediența și exemplaritatea vieții sovietice socialiste. Cel care a inspirat povestirea a fost încurajat apoi de personajul Meresiev, dovadă a viabilității ciclului descris de E. Seneavskaia, care constă în producerea în masă a personajele literare inspirate din eroii recunoscuți deja, generând un tiraj în masă a exemplului de faptă eroică (Seneavskaia 1999). Impregnarea modelului și eroului în mentalul popular are în vedere mai mult decât inspirația și fidelitatea față de faptele istorice sau istoricizate, muzeificate politic, așa cum a fost și cazul lui A. Fadeev cu a sa *Tânăra gardă*, și vizează extinderea cadrului și a implicațiilor eroicului în social și relațional.

Considerăm că perspectiva romantico-eroică, adoptată de Polevoi, amintește de proza lui Fadeev, situându-le în aceeași categorie și datorită modului de construcție a personajului, care are, la o privire superficială, drept pilon principal sentimentul datoriei față de Patrie. Personajul este purtat spre fapte eroice fără precedent de obsesia acestei datorii, fără a beneficia de o individualizare a caracterului, fără o particularizare a resorturilor interioare, totul limitându-se la tipizare și „generalizare artistică” (în termenii lui Polevoi și Ozerov). Trăsăturile recognoscibile ale realismului socialist din această operă literară o determină pe Katerina Clark să susțină specificitatea acestei opere pentru epoca stalinistă, dar și exemplaritatea oficială a romanului-model, inclus în lista operelor consacrate ale realismului socialist, așa cum reiese din analiza discursurilor de la Congresele Scriitorilor din anii 1954, 1959, 1967, 1971, 1976 (Clark 2000: 261-263).

Demersul critic tipic epocii sovietice se sprijină pe două aspecte: destinul individual este reprezentativ



Sursă foto: <http://www.thelibertyconservative.com/jack-london-socialism-racist/>

pentru destinul poporului (de unde idealizarea personajului) și deschiderea perspectivei spre generalizare, tipizare și simbolizare a sensului operei literare și a încărcăturii ideatice a acesteia (vezi Jeleznova 1981: 523, 525). Amintim însă și un reproș recurent adus scriitorului de către critica sovietică - apropierea vădită a scriiturii sale de cea a lui Jack London, în speță povestirea *Dragoste de viață* (Golțev 1947: 180; vezi și Clark 2000: 102-103). Polevoi evidențiază însă că asemănarea nu este întâmplătoare, dat fiind faptul că își dorea să zugrăvească diferența dintre *om* și instinctul de autoconservare în cazul povestirii lui Jack London, pe de o parte, și *om adevărat* și determinarea acestuia de a supraviețui pentru a continua lupta, pe de altă parte (Polevoi 1975: 11). Un alt reproș, adus de critica sovietică operei lui Polevoi vizează problematica verosimilății. Z. Kedrina subliniază ideea că unele detalii șocante apar ca „neconvingătoare în povestire, unde fiecare fapt verosimil de viață trebuie redat identic din perspectivă artistică” (Kedrina 1947: 21), ceea ce ar fi presupus din partea scriitorului un efort mai mare decât optprezece zile de travaliu scriitoricesc, o traiectorie mai consistentă a personajului, bazată pe mai mult decât o simplă sintagmă - *om adevărat* - și o doză mai mare de verosimil, de mijloace de reprezentare și construcție, o galerie mai credibilă de personaje, nu doar măști în mișcare în jurul unui personaj preocupat de propria recuperare, cu o îndârjire fără măsură. Pe de altă parte, acest gen de scriitură, caracterizat de o „spioală a realității” (*lakirovka*) și de „lipsa conflictului narativ” (*beskonfliktnost*), este specific anilor '40, mai ales prozei de după război (Clark 2000: 194).

### Despre eroi și oameni (noi și adevărați)

În ceea ce privește traiectoria personajului pozitiv (Grădinaru 2011: 1479-1488) este de remarcat o mutație survenită în profilul eroului sovietic, în

tradiția lui Nikolai Ostrovski și Feodor Gladkov, pe o coordonată ce prezintă, paradoxal, un erou mutilat, slăbit, scheletic, mortificat, atât de diferit de eroul tipic puternic și viril, încât tiparul cultural stalinist ar putea fi chestionat. Personajele oarbe, ciunte, fără membre, cu proteze sunt prezente în scrierile sovietice, revelând și altceva decât perfecțiunea apolonică. Astfel de personaje sunt găsite vrednice de a fi ridicare la statutul de „erou”, dar dezvăluie și faptul că formele lor extreme de dizabilitate fizică sunt ceea ce poate fi numit „imaginarul ideologic și cultural al stalinismului: dezmembrarea radicală a supușilor săi de parte bărbătească” (Kaganovsky 2008: 3).

„Invalidul eroic” este una dintre ipostazele propuse de Kaganovsky pentru noul om sovietic, fiind rezultatul construcțiilor ideatice ale unor texte ce prezintă un motiv marginal, contribuind la apariția unui imaginar stalinist al masculinității. Eroul invalid sovietic se opune nu doar tiparului vestic al masculinității, dar și modelului bolșevic al epocii sovietice timpurii, devenind parte componentă a figurii noului om sovietic odată cu articularea heterosexuality în textele staliniste (Kaganovsky 2008: 4). Paradoxul masculinității staliniste constă în această idealizare a trupului imperfect, mutilat, dar dedicat cauzei sovietice; în cazul lui Ostrovski, eroul, deși orb, totuși vizionar, iar actul scrierii este în sine un act eroic. În cazul lui Meresiev, lipsa integrității sale corporale (în rusă *polnotsennyi* înseamnă literal „cu valoare deplină”) sugerează că starea lui este doar de utilitate parțială - „invalid, lipsit de ocupația dragă, ținut locului, o povară în casă, un om de prisos în viață” (Polevoi 1988: 119), însă contextul cultural stalinist pare a redefini utilitatea drept sacrificiu sau lipsa drept avantaj, astfel că Alexei este, de fapt, „deplin, util” (*polnotsennyi*) patriei și iubitei fără picioare.

Eroismul sovietic din acest tip de scriitură devine o altă modalitate, alături de procese, arestări,

deportări, prin care cultura stalinistă își disciplinează cetățenii, le limitează mobilitatea și circumscrie noul tip de dominare, subjugare (Kaganovsky 2008: 144-145). Imaginarul eliminării bărbaților din pozițiile de autoritate este manifestat în capodopera lui Boris Polevoi prin prezentarea unui grup de bărbați – tanchiști, aviatori, locotenenți – deposedați (temporar sau definitiv) de statutul lor. Producția de texte și filme realist-socialiste în perioada stalinistă pe această temă<sup>3</sup> denotă faptul că imaginarul eliminării bărbaților din poziția deținută este extensia motivului eroismului sovietic, cultivat asiduă. Acest aspect este dovada înlocuirii ficțiunii dominante staliniste cu un fetiș cultural – după cum ne asigură Kaganovsky – care constă în crearea *invalidului eroic* ca model exemplar al masculinității și cetățeniei sovietice (Kaganovsky 2008: 145). Din această perspectivă, am putea susține ideea că cititorul sovietic este încurajat să privească masculinitatea genuină asociată cu neputința mai degrabă decât cu puterea, cu lipsa decât cu integritatea corporală, cu umilința decât cu subiectivitatea în contextul supunerii față de autorități (partidul, morala comunistă și, inevitabil, figura autoritară a lui Stalin). Ba mai mult, această paradigmă a invalidului eroic ca „om sovietic adevărat” are rolul de a modifica semnificația cuvântului „adevărat” de la autentic la portretul terifiant al unui corp bărbătesc mutilat, modificat (mecanizat, robotizat, obiectivizat) și nefiresc<sup>4</sup>.

### Construcția personajului – între moarte și datorie

Prima parte a operei lui Polevoi prezintă în detaliu acest pilot excepțional în lupta pentru supraviețuire, contrabalansând apoi, prin celalalte trei părți, focalizate asupra luptei personajului cu sine însuși și apoi cu sistemul, pentru a obține permisiunea de a lupta din nou împotriva dușmanului în calitate de pilot de vânătoare.

Înainte de a urmări modalitățile de construcție a „omului adevărat” al lui Polevoi, ar fi semnificativ de menționat traiectoria personajului pozitiv din textele realismului socialist: de la spontaneitate sau diverse forme de rebeliune, bravadă (*stikhiinost'*) la conștientizarea statutului de cetățean (fiu al țării și în cazul piloților sovietici se vehiculează paternitatea lui Stalin și relația specială a acestora – Clark 2000: 125-129), precum și a rolului și rostului în patria sovietelor (*soznatel' nost'* – Clark 2000: 132-134). Arhetipul eroului masculin în spațiul rus, analizat de către V. Propp în studiile sale (Propp 1998, 2001) oferă modalități de interpretare pentru multe opere ale realismului socialist (caracterizate printr-o simplitate narativă asemănătoare poveștilor populare și o suprapunere a personajelor peste arhetipuri-eroi ai poveștilor populare), așa cum sugerează și K. Clark (Clark 2000: XII; Abrudan 2004:

60-63) reliefând importanța elementelor pseudo-hagiografice în constituirea portretului personajului pozitiv (mai cu seamă în cazul lui Rahmetov din *Ce-i de făcut?* de Cernășevski și Pavel Vlasov din *Mama* de Gorki – Clark 2000: 50-67).

Îl cunoaștem pe Alexei Meresiev în dublul clește în care nimerise după ce a cedat ispitei de a doborî o „șintă ușoară în loc să supravegheze cu strictețe spațiul aerian” (Polevoi 1988: 7), fapt ce atrage un alt dușman și pericolul iminent de a fi escortat în calitate de prizonier. Reacția pilotului sovietic este un gest suicidal, căci alege să prăbușească avionul în nesfârșita pădure rusească. Urmează o scenă în care pilotul ucide instinctiv un urs care vine să-l adulmece după prăbușirea avionului, scenă care dezvăluie un mod în a lectura opera lui Polevoi – din perspectiva masculinității pierdute. Lilya Kaganovsky discută despre atacul ursului ca fiind narat codificat în limbajul violului (Kaganovsky 2008: 123-124), căci ursul se apropie de victimă, încearcă să-i smulgă haina, îi strivește pieptul, își înfipge colții în haine și trup, iar după ce împușcă ursul, pilotul leșină de durere (Polevoi 1988: 12-13). Însăși poziția sa neputincioasă în fața ursului amintește de poziția feminină în fața atacatorului (Alexei își înăbușă dorința de a striga, de a se împotrivi, de a riposta), iar frica lui Meresiev de a fi capturat de vreun inamic poate fi privită ca frica de emasculare. Acest motiv este reiterat în descrierea tancurilor zdrobite din poiana din pădure – „schilodite”, „înghețate”, asemeni unor „cadavre de monștri fantastici” (Polevoi 1988: 14) – simboluri ale virilității eșuate ale Armatei Sovietice. Dorința lui Meresiev de a-și relua locul în ordinea simbolică, de a-și recăpăta statutul de pilot de vânătoare este motorul ce-l determină să înainteze instinctiv, printr-un efort automat, mecanic, cu orice preț spre ai săi.

După ce nu mai poate merge pe picioarele degerate, pilotul își face un toiag și se târăște două zile cu ajutorul lui (Polevoi 1988: 29). Din a opta zi Alexei începe să facă „pași” cu ajutorul mâinilor, căci corpul nu-l mai ascultă, iar picioarele par doar o extensie dureroasă și inutilă. După ce găsește rămășițele unui sat, Alexei se târăște timp de câteva zile, pierzând succesiunea zilelor și nopților, speriat, îngrozit de noua sa înfățișare, pe care o vede într-o baltă în pădure (Polevoi 1988: 45). Chipul pilotului este asemănător unei mumii, a unui mort viu: „Amintea un craniu acoperit cu o piele întunecată, năpădit de un păr murdar, încrețit. Din orbitele negre îl priveau doi ochi mari rotunzi, cu sclipiri sălbatice, părul îi cădea pe frunte ca niște țurțuri” (Polevoi 1988: 45). Reacția lui Meresiev în fața acestei priveliști este edificatoare: „Eu să fiu acesta?”, mânat apoi de atracția liniei frontului. Acest „magnet puternic” este adesea asociat patriei, comunității (în speță camarazilor) de către critica sovietică, însă, simplificând ideologic lucrurile, este supraviețuirea și vindecarea, remontarea pentru întoarcerea la luptă (întru ispășirea vinovăției de

a fi fost nesupus). Acestea sunt însă aspecte secundare ale unui om slăbit de puteri, rănit și mânat de dorința de a trăi, cu un statut incert, căci este considerat neamț atunci când se întâlnește cu doi copii ruși în pădure și trebuie să demonstreze că este și el rus. Dovada pentru copii - carnetul de comandant, cu coperțile roșii cu stea – are un efect magic (Polevoi 1988: 52).

Considerăm că cele două nerecunoașteri – a propriei persoane în apa bălții din pădure și de către băieții ruși – sunt revelatorii și sunt parte a identității sale incerte, căci odată cu prăbușirea în pădure, Alexei își pierde poziția de pilot sovietic în ordinea simbolică prestabilită, astfel că întregul traseu spre ai săi, apoi spre recuperare este parte din procesul de moarte simbolică, renaștere și re-supunere stalinistă, reinstalare în poziția inițială, cu conștientizarea limitelor și asumarea unei discipline de fier.

Meresiev se află între o stare de somnolență și durere în perioada petrecută în localitatea improvizată în pădure de locuitorii refugiați ai satului ars; pilotul întrezărește realitatea ca prin vis și își ghicește starea din reacțiile celorlalți locuitori, mai ales a lui moș Mihaila și a noiei lui, Varia. După baia pilotului și înrăutățirea stării acestuia, bătrânul Mihaila pornește în căutarea ajutorului la raion și se întoarce cu camaradul de arme al lui Alexei, Andrei Degtiarenko, și o infirmieră. Impresia puternică, produsă de imaginea camaradului asupra lui Andrei și completarea imaginativă a evenimentelor din ultimele lui săptămâni pot avea o singură explicație – excepționalul – adăugând apoi toate atributele potrivite – voință, caracter, vitejie, noblețe, tărie și altele din același registru, fără a uita scoaterea în evidență a tipicului, a obișnuitului om, din care toate aceste trăsături pot izvorî. Așa cum rezultă din cuvintele lui Andrei, „[Alexei] părea un băiat de rând” (Polevoi 1988: 79), ceea ce deschide orizontul spre fabulația sovietică specifică epocii, conform căreia orice soldat, pilot, comandant rus/sovietic obișnuit, tipic, ar dezvolta, în condiții excepționale (de factură romantică), aceleași trăsături eroice. Trăsăturile eroului romantic, însă, sunt cultivate asiduu în baza unui realism modificat structural pentru educarea maselor.

După statutul de *om mort* sau *pe moarte*, așa cum rezultă din reacțiile locuitorilor satului din pădure (Polevoi 1988: 58), Meresiev pare a renaște în grija sătenilor, trecând, treptat, prin etapele unei noi copilării: „Alexei moțăia dulce, legănat parcă de pălăvrăgeala moșneagului” (Polevoi 1988: 62); „Părea că trupul lui e lipsit de oase, e umplut cu vată caldă, în care pulsează în zvâcniri sângele” (Polevoi 1988: 67). O altă referire la statutul de copil al personajului e prima masă dată lui Meresiev – „grișul e bun pentru copii, cașa tare bine are să-i priască” (Polevoi 1988: 60). Continuarea mortificării sau obiectivizarea totală este reprezentată sugestiv în tabloul înfășării lui Alexei și a pregătirii pentru transportarea din satul de bordeie din

pădure în batalionul sanitar<sup>5</sup>.

Un alt moment memorabil din perioada petrecută de pilotul Meresiev în bordeiul din pădure este baia, organizată de bătrânul Mihaila cu nora lui, scenă în care personajul se recunoaște și își vede trupul pentru prima dată după accident: „zăcea un schelet omenesc, cu pielea cafenie lipită de oase, cu rotulele foarte proeminente, cu bazinul rotund și ascuțit, cu pântecul supt, cu coastele ieșite în afară” (Polevoi 1988: 64). Prima baie după accidentul lui Meresiev are aceleași aluzii la copilărie, căci Mihaila îl spală pe Alexei „cu leșie ca pe un copil”, „îndemânatec și cu luare aminte” (Polevoi 1988: 65). Pregătirile minuțioase pentru baia pilotului sovietic, utilizarea unei pietre înroșite, a unei măhuri de tei, a ciubărului cu leșie au reverberații mitologico-folclorice, amintind de baia Babei Yaga din basmele populare rusești, baia cu rol de mortificare, obiectivizare și obținere a aceluiași statut cu cel al Babei Yaga din tarâmul celor morți, aflat de obicei la marginea pădurii (la trecerea dintre lumea celor vii și a celor morți). Personajul principal din basme putea să ia masa apoi împreună cu Baba Yaga și să-i primească sfaturile pentru misiunea sa dificilă, dincolo de pădurea inițiatică (Davâdov 2001: 6-9).

În același registru emoțional mortificator se înscriu și reacțiile pilotului la auzul sunetelor, produse de avionul sovietic ce vine să-l ia: „simți că i se curmă răsuflarea” (Polevoi 1988: 74); „simțea în tot trupul bătaile inimii, sângele zvâcnindu-i puternic în tâmpole și în picioarele bolnave [...] și căzu pe saltea sfâșiat de emoție” (Polevoi 1988: 74-75), iar odată targa urcată în avion, „el încercă din nou un val de bucurie năvalnică” (Polevoi 1988: 84), ca apoi „senzația de fericire a zborului îl făcuseră să-și piardă cunoștința” (Polevoi 1988: 85). Aceste aspecte denotă asocierea oricăror sentimente cu violența, moartea, leșinul, sfâșierea, asfixierea, stopul cardiac, sufocarea, sugerând apropierea vieții cu a morții și a redobândirii vieții prin trecere succesivă prin mai multe forme de mortificare. Moartea (reală sau simbolică) joacă un rol semnificativ în proza stalinistă, fiind asociată atât regenerării, legitimării, cât și transfigurării, devenind simbol și funcție narativă (Clark 2000: 181-182). Imaginea unui bărbat scheletic neputincios, zăcând fără speranță în spital, continuă ideea mortificării eroului sovietic ca fiind așezat simbolic ancestral pe cuptorul șamanului sau, mitologic, al Babei Yaga, personaj malefic din basmele populare rusești (vezi și Grădinaru 2009: 315-322, Grădinaru 2011: 104-115), pentru a fi readus în ființă cu un statut diferit – de erou sortit unor fapte mărețe, unui destin special și extraordinar.

În economia scriiturii pasiunea pentru zbor este transformată doar în mijloc pentru împlinirea năzuințelor patriotice, întrezărite în sintagma „om adevărat”. Această obsesie pentru zbor reflectă preocuparea pentru reliefașarea așa-numitei veridicități a

caracterului uman, însă neapărat și nedezmințit, ruso-sovietic. Împătımirea zborului pare însă a fi, așa cum se desprinde din lectura și relectura povestirii, coordonata definitorie a pilotului lipsit de „aripile” sale, astfel încât avionul este o extensie a corpului masculin și un semn al masculinității (Kaganovsky 2008: 97). Acest simbolism al avionului este susținut și de jurământul interior al lui Alexei de a nu-i scrie logodnicei adevărul despre starea sa decât după primul zbor pe un avion de vânătoare. Odată pericolul morții depășit, problema hamletiana a eroului lui Polevoi se rezumă la a zbura sau a nu fi; Meresiev nu concepe viața fără profesie, fără ceea ce numește „ocupația dragă” (ceea ce lasă puțin spațiu sentimentului patriotic invocat de către criticii sovietici ca filon motivațional pentru recuperarea miraculoasă, dincolo de capacitatea omului simplu din *lumea veche*, a omului neînnoit ideologic).

Atmosfera intimă, resimțită de Alexei odată cu șederea la batalionul sanitar al regimentului este redată și în alte fragmente, fructificând mitul stalinist al „marii familii” (Clark 2000: 114-136, 204-205), dar și făcând referire la sentimentul sovietic profund de apartenență la colectivitate, specific omului nou: „Alexei avea senzația că, după atâtea chinuri îndurate, a ajuns în sfârșit în familia sa dragă, unde toată lumea se bucură că-l vede” (Polevoi 1988: 86-87). Amintim un aspect revelator pentru strategia sovietică de autoidentificare a noului om, strategie ce presupunea adăugarea componentei colective la identitatea muncitorului/aviatorului, astfel încât istoria fabricii sau a unității armate în care activa individul, alături de formule rituale de identificare și deducție a propriei valori, erau uzitate pentru obținerea unei identificări colective cu unitatea respectivă sau cu Armata Roșie ca întreg (Hoffmann 2003: 50-51).

O altă comunitate, ipostază a „marii familii” staliniste, este descrisă în amănunte la spitalul unde a fost transportat Meresiev, sugerând niște condiții de excepție, susținute de oameni deosebiți. Naratorul descrie în termeni elogioși personalul din spitalul sovietic (Polevoi 1988: 97). În cadrul acestei noi comunități pilotul primește verdictul de gangrenă la ambele picioare, primește tratamentul cu electricitate și se frământă cu privire la iminenta amputare.

Dacă ideea corpului rănit, neputincios este echivalentă lipsei masculinității, amputarea devine sinonimă cu castrarea (Kaganovsky 2008: 120), căci fără picioare Meresiev nu poate zbura, nu poate lupta, nu poate continua relația cu logodnica Olia. Lipsa picioarelor reprezintă neputința de a-și recăpăta statutul de militar, de viitor soț, de poziție în societate, fiind în contradicție cu ideea de virilitate. Amputarea dezvăluie distanța imensă dintre masculinitatea apolonică și poziția deplorabilă de invalid, dintre idealul masculin și statutul de bolnav, schilod, ținut la pat. Tăierea membrilor, formă a castrării masculine, este dublată de motivul umilinței și realizată, în chip ironic și simbolic,

de un „păianjen de oțel”, de o figură cu autoritate asupra vieții eroului și cu multiple posibilități de a-i afecta viața, mobilitatea („labe ascuțite, cu multe articulații” – Polevoi 1988: 109). Această imagine nedefinită a „păianjenului de oțel” nu este decât o trimitere subtilă, cu reverberații etimologice, la Stalin însuși. În acest sens, Lilya Kaganovsky susține, în studiul său, că această stare de „invalid eroic” poate fi scopul în sine al stalinismului, dezmembrarea, ținutirea la pat, mortificarea, obiectivizarea fiind forme de disciplinare a cetățeanului, de aducere la obediență totală față de stat.

Revenind la evenimentele narațiunii, odată cu apariția unui nou bolnav din mica comunitate a salonului patruzeci și doi, Semion Vorobiov, atmosfera devine pozitivă și doar Alexei rămâne cel pentru care Semion încă nu reușește să găsească „cheița potrivită” (Polevoi 1988: 111, 126, 133). Perioada șederii *Comisarului*, cum îl porecliseră toți pe Semion Vorobiov, în salonul lor, stârnește curiozitatea lui Meresiev și acesta caută „să ghicească secretul nesecatului țării” (Polevoi 1988: 114). În viziunea interpretativă a realismului socialist, acest „secret” consta tocmai în statutul de cetățean (*om sovietic*), în coloratura sa politică (*bolșevic*), în trăirea vieții conform cu iluminarea ideologică, convertirea social-politică, după definitivarea procesului educativ socialist, ceea ce am putea formula, în termenii propuși de Katerina Clark, în atingerea stării de conștientizare (*soznatel'nost'*), după depășirea trăsăturilor personale ce țin de latura spontană, indisciplinată, stihinică. Vorobiov are rolul patern de îndrumare a pilotului lipsit de speranță întru iluminarea sufletească referitoare la statutul special al omului sovietic (a se vedea în acest sens diferența față de pilotul rus Karpovici cu o proteză pentru laba piciorului din perioada Primului Război Mondial și omul sovietic). Or, relația dintre tată și fiu/mentor-ucenic este una simptomatică pentru mitologia stalinistă (Clark 2000: 114-124); figura paternă poate fi reprezentată de mai multe personaje (în cazul lui Alexei e Vorobiov, dar și instructorul de la școala de aviație). Ba mai mult, mitul tata-fiu este în corelație cu un altul – preluarea ștafetei – precum și problematica legitimării (Meresiev devine îndrumător, tată ritualic pentru un camarad grav rănit căruia i-a salvat viața în luptă, folosind propria poveste și sintagma de *om adevărat*).

Introducerea personajului adjutant Vorobiov<sup>6</sup> este tributară construcției basmelor rusești, dar reprezintă și reiterarea unei relații asemănătoare din *Ceapaev* de D. Furmanov (Ceapaev – Klâcikov în Ozerov 1983: 208), în care, de asemenea, Klâcikov are un rol central în narațiune, fără a umbri eroul principal, Ceapaev. Klâcikov și Vorobiov dețin un dublu rol – agent ajutător sau sfătuitor și exemplu, model, figură paternă (ceea ce amintește, din nou, de funcțiile și ipostazele personajului Baba Yaga din poveștile populare).



Pe de altă parte, Klâcikov și Vorobiov sunt cei care susțin traseul lui Ceapaev, respectiv, Meresiev, de la starea nesupunerii/spontaneității la cea de obediență/conștientizare, această dialectică fiind factorul specific realismului socialist, în speță textelor din perioada stalinistă, ce ordonează succesiunea evenimentelor. Pilotul sovietic parcurge un drum inițiativ de la starea de spontaneitate (*stihijnost'*) sau conștientizare politico-socială incompletă, insuficientă spre cea de conștientizare (*soznatel'nost'*) deplină, asumată, însoțită de o disciplină strictă (Clark 2000: 15-24). Din această perspectivă, misiunea personajului principal capătă o dublă semnificație – găsirea unui echilibru interior care să rezolve tensiunea dintre spontaneitate și conștientizare și îndeplinirea acțiunii ce ține de datoria sa în calitate de cetățean model, de sfera publică/socială. Din moment ce ambele aspecte sunt îngemănate, putem conchide că parcursul eroului devine o alegorie istorică (Clark 2000: 162).

Linearitatea comportamentului lui Meresiev după amputare este dată de verdictul naratorial „Se închise în sine” (Polevoi 1988: 122), verdict acompaniat de gândurile sumbre cu privire la viitor în general, la relația lui cu Olga și la neputința de a zbura în mod special. Chiar și citirea cu voce tare în salon a romanului *Așa s-a călit oțelul*, inițiată de către Comisar, nu are efectul scontat asupra pilotului deprimat, fiindcă niciunul din ele nu vizează aria lui profesională (Polevoi 1988: 133-134). Totuși, Comisarul reușește să-i capteze atenția printr-un articol dedicat piloților ruși din perioada Primului Război Mondial, mai cu seamă despre aviatorul amintit mai sus, care, în urma îndelungilor exersări, reuși să piloteze din nou. Modul în care îi descrie Vorobiov articolul este sugestiv – *despre tine* [Meresiev] – pregătind scena pentru identificarea cu pilotul rus sau, în termenul propus de Kaganovsky, *méconnaissance*, în sensul lacanian al „copilului în fața oglinzii” (Kaganovsky 2008: 136). Noua identitate conștientizată, asumată a lui Alexei este cea de *om sovietic*, sintagmă repetată mecanic de către acesta după lectura articolului și discuția cu Semion Vorobiov (Polevoi 1988: 136). Diferențierea om rus/om sovietic pare să fie pivotul narațiunii, realizând schimbarea tonalității în operă și a tonusului spiritual al personajului.

Meresiev este cuprins, din ziua în care a luat decizia de a lupta, de „setea de viață și de activitate” (Polevoi 1988: 151), căci avea acum scopul reabilitării complete, revenirea la statutul său de aviator, celelalte domenii ale vieții fiind subordonate și dependente de aceasta. Menționăm faptul că scena cortegiului funerar al Comisarului, la care asistă Meresiev și care are un efect motivator asupra acestuia, este o reminiscență sau variațiune a motivului jurământului, realizat de fiu/ucenic/succesor la mormântul tatălui/mentorului/conducătorului/ revoluționarului din ficțiunea

bolșevică a anilor '20, cu origini în literatura rusă a sec. al XIX-lea (Clark 2000: 86-87).

O altă apariție – a protezelor sale (Polevoi 1988: 171) – aduce un nou val de evenimente, dezamăgiri și exersări, enervări și sforțări, ce-l aproprie, tot mai mult de atingerea scopului stabilit – de a zbura din nou. Protezele au rolul de a acoperi lipsa, pierderea picioarelor, a amputării, astfel încât pilotul învață să meargă, să se comporte de parcă ar avea picioare, de parcă ar experimenta totalitatea corporală, dar pervertită, o reflecție a masculinității controversate staliniste. Continuând interpretarea în cheia oferită de Lilya Kaganovsky, am putea conchide că, dezmembrarea fizică a pacientului Meresiev nu este decât începutul unui proces de transformare, obiectivizare, re-supunere stalinistă, odată cu aducerea protezelor și ajungerea la contopirea cu ele de parcă ar fi fost propriile lui picioare.

### Oximoronica iubire camaraderească

Abia acum și coordonata afectivă, a iubirii începe să se contureze în ecuația motivațiilor interioare ale lui Meresiev, subordonată, totuși, dorinței de reabilitare profesională (Polevoi 1988: 202), deloc surprinzătoare dacă luăm în considerare prototipul personajului pozitiv - Rahmetov din romanul publicistic al lui N. G. Cernâșevski *Ce-i de făcut?* (1863), modelul omului nou care sublimează (sau chiar neagă) sexualitatea. Prezența opțională a unei intrigii secundare, sub forma unei relații de iubire, ca parte integrantă a intrigii principale, o fațetă a vieții publice a eroului (Clark 2000: 202, 206) este caracteristică prozei anilor '40, dominată de structura ritului de trecere. Menționăm că în cazul operei analizate, de îndată ce relația colegului de salon, tanchistul Gvozdiov, cu Aniuta se limpezește, este și Alexei încurajat să continue relația cu Oľia, ceea ce face loc în schema mitologică sintagmei „față adevărată” (Polevoi 1988: 202). Rolul personajelor feminine în opera lui Polevoi și în textele staliniste în general este de a accepta și de a dori trupul masculin rănit, schilodit, validând, astfel, prin alegerea lor, statutul superior al *invalidului eroic* ca *om sovietic adevărat*.

Statutul de erou al lui Meresiev este subliniat și în scrisoarea, primită de la logodnică, devenită tehnician-locotenent și simțindu-se „demnă de el, erou printre eroi” (Polevoi 1988: 237). Acest statut de *erou invalid* completează problematica „confuziei gender în război” (Kaganovsky 2008: 139). Susținem această idee, căci textul lui Polevoi abundă în remarci care reliefează conflictul dintre discursul oficial al masculinității și estomparea granițelor dintre masculin și feminin: Varia privește cu oroare și sentiment matern trupul scheletic al pilotului, atunci când e scaldat, privit ca un copil, proiecție a grijilor Variei pentru soțul său (completare a imaginarului masculinității slabe, neputincioase);

Alexei se simte neputincios ca o femeie în fața ursului și plânge când întâlnește copiii în pădure; el se simte nedreptățit și inutil să fie ținut la pat, în spatele frontului, alături de femei și asemuit acestora; când un pacient este externat din spital, fără dorința de a mai lupta, e comparat de Meresiev cu „o muiere, în spatele frontului” (Polevoi 1988: 144). Această distincție dintre front și spatele frontului reprezintă o demarcație sexuală și servește drept cheie în analiza unor etape importante din viața personajului principal.

Pe de altă parte, Olga suferă o transformare în urma implicării sale în război – întâi sapă tranșee la Stalingrad, apoi devine tehnician-locotenent, e decorată cu o medalie – ceea ce aduce schimbări fizice: de la fata cu picioare puternice, bronzate, în rochia înflorată, așa cum și-o amintea Alexei, ea are chipul unui „băiețandru firav și drăguț, îmbrăcat în uniformă de ofițer” (Polevoi 1988: 324). Transformarea iubitei, masculinizarea acesteia este un motiv specific prozei staliniste, conform cărora femeia poate fi dorită doar prin prisma unei „lentile homoerotice” (Kaganovsky 2008: 139): afectată de război („băiețandru avea fața obosită și ochii mari, rotunzi, lucitori aveau o privire pătrunzătoare de om matur” – Polevoi 1988: 324); transformată („fața cunoscută și în același timp aproape nouă, schimbată cu desăvârșire” – Polevoi 1988: 324); decorată pentru curaj și fapte eroice, cu statutul ambiguu („Tunica, centura, ordinul Steaua Roșie, chiar și insigna unității de gardă – toate acestea o făceau foarte frumoasă” – Polevoi 1988: 324). Ambiguitatea gender servește drept mecanism de acceptare pentru Meresiev a noului statut de *invalid eroic*, căci doar identificându-se cu Olya, care a experimentat războiul, eroul poate să învețe a-și tolera amputarea și protezele ca formă a castrării, a masculinității firave și insuficiente.

### Dansând spre zbor

După patru luni petrecute în spital, Meresiev este repartizat la un sanatoriu al Forțelor Militare Aeriene pentru perioada de convalescență, unde se ambiționează să învețe să danseze pe proteze, ceea ce îi provoacă dureri, dar și satisfacții pe măsură (Polevoi 1988: 229, 231). Disimularea este evidențiată în cazul acestor dansuri solicitante, căci zâmbetul lui Alexei „se preschimba într-o grimasă de durere” de cum ieșea afară (Polevoi 1988: 232), însă rezultatul acestor eforturi contribuie la faptul că „Alexei simțea din ce în ce mai puțin acțiunea stingheritoare a protezelor”, oferind impresia că „deveneau parte integrantă a ființei sale” (Polevoi 1988: 232). Din acest moment, narațiunea se concentrează asupra luptei lui Alexei cu mentalitatea și prejudecățile oamenilor, stârnind reacții variate, apoi cu sistemul drastic de evaluare al Comisiei pentru piloți, demonstrând caracterul excepțional al personajului și determinarea de a nu se lăsa descurajat

de refuzuri și reacții negative. Are loc o serie de nerecunoașteri a pilotului schilodit: în tren este luat drept om sănătos; comisia pentru piloți crede că are în față dosarul greșit (dat fiind corpul de invidiat al lui Meresiev); instructorul de la școala de pilotaj îl ia drept beat; colonelul refuză să creadă că are în față un om pe proteze. Toți însă recunosc excepționalul conform cu statutul amintit de fiecare dată – *om sovietic*.

Perindat pe la diverse secții de cadre, interviuri și înaintând rapoarte și cereri oficiale, Meresiev întâmpină o gamă variată de reacții - de la milă, la rețineri, de la neînțelegere la admirație („ești un băiat admirabil”, „un băiat extraordinar” (Polevoi 1988: 258)), de la șoc („ieșit din minți” (Polevoi 1988: 240), „smintit” (Polevoi 1988: 252)) la contrariere sau aprecieri ale râvnii. Aviatorul fără picioare este îndreptat mereu de la o comisie la alta, de la o instituție la alta, cu dorința de a zbura și de a lupta, periplus încheiat cu repartizarea la o școală de aviație.

Punctul culminant al istorisirii este primul zbor al lui Meresiev, urcând cu greu de emoție în avion, astfel că inspectorul conchide că Alexei este un „straniu flăcău cu ceva captivant pe chip”, în ciuda lacrimilor ce-i șiroiesc pe obraji și a senzației de mortificare („buzele de culoare lividă” - Polevoi 1988: 268). Și acest punct culminant are loc după ce are loc procesul unei coaceri interioare a omului adevărat: „simți o dorință arzătoare să devină și el un om adevărat, la fel ca acela care era dus acum pe calea cea neîntoarsă [Comisarul]” (Polevoi 1988: 169); „simți cum un val de căldură îi cuprinde sufletul” (Polevoi 1988: 202).

Tema eroismului reapare la examenul lui Meresiev de la școala de instrucție, unde asistă și locotenent-colonelul care, aflând și el povestea acestui pilot, „a știut mai mult ca oricine să aprecieze măreția faptei eroice a aviatorului” (Polevoi 1988: 275). Punerea în balanță însă a propunerii locotenent-colonelului de a rămâne în calitate de instructor și de a pregăti pe alții pentru lupte și a întoarcerii riscante în război este un argument în plus în defavoarea simțămintelor nobile pretinse de criticii sovietici în caracterizarea personajului principal și/sau expresia complexului de inferioritate suferit după pierderea picioarelor, nevoia stringentă de reabilitare prin reiterarea acelorași fapte – unitate de măsură a deplinei restaurări.

Școala de recalificare și pilotarea unui nou tip de avion – „noua tehnică, creată de geniul poporului luptător” (Polevoi 1988: 276) – sunt un nou prag în așa-numita dezvoltare a caracterului lui Meresiev. Noul tip de avion, această „vioară sensibilă” (Polevoi 1988: 278) necesită mult mai mult antrenament și efort din partea cuiva cu proteze în loc de picioare, fiind dificil să obțină „acea totală identificare cu avionul, pe care aviatorul o dobândește ca pe un reflex” (Polevoi 1988: 278-279). Acest nou impediment în îndeplinirea visului său, a recăpătării poziției sale în Aviația de



Vânătoare este expresia unei societăți, a cărei imaginar perfid constă în eliminarea, excluderea, dezmembrarea, ținutarea cetățenilor (Kaganovsky 2008: 137). Detaliile din construcția narativă despre depășirea ultimului impediment de către temerarul aviator susțin direcția de lectură, conform căreia povestea vieții unui om adevărat este un pretext pentru o lecție de ideologie: supunerea deplină a cetățeanului, a militarului cu prețul dezmembrării, rănirii, amputării, ținutării la pat ca forme de disciplinare pentru insubordonare.

Partea a patra a povestirii oferă detalii despre drumul lui Meresiev până la prima sa participare la luptă aeriană (întârziind preț de mai bine de douăzeci de pagini finalul povestirii și atingerea scopului său), mână de aceeași voință și dorință de a „demonstra că nu e mai prejos decât oricare alt aviator” (Polevoi 1988: 313). Această determinare de a se comporta și de a fi receptat ca un „om sănătos, la fel ca toți ceilalți” (Polevoi 1988: 323) iese la iveală și în scurta discuție după luptă dintre Alexei și un colonel, în care pilotul evidențiază faptul că „ar fi bine să uitați că n-am picioare” (Polevoi 1988: 323). Argumentul despre acceptarea obiectivizării masculinității ce poate fi înțeleasă drept condiția „trăirii cu lipsuri” (Kaganovsky 2008: 3) necesită, în viziunea noastră, o altă noțiune – „trăire cu adaos” sau „trăire cu surrogat” – ce presupune obiectivizarea părților lipsă, mecanicizarea și armonizarea acestora cu întregul organic. Procesul conviețuirii este definitivat prin trăirea cu fals/contrafăcut și trăirea în fals, pretinzând normalitatea acestei contrafaceri ce pare a „profana”<sup>7</sup> zborul, lupta aeriană sau aviația deopotrivă, în opinia unora din sanatoriul de recuperare. Această normalitate este mimată în cel mai mic detaliu de Meresiev prin programul strict de exerciții, alergări, dansuri, ceea ce reflectă o preocupare majoră a epocii staliniste, intitulată în mod generic *kul' turnost*<sup>8</sup> și care presupune atât o conduită acceptabilă, maniere, cât și o igienă nu doar în strictul sens al cuvântului (Hoffmann 2003: 16-17), ci și una a muncii (Hoffmann 2003: 26-28), în care cultura fizică joacă un rol deosebit, de a imprima o nouă atitudine (responsabilă, conștientă și conștiincioasă) asupra muncii (Hofmann 2003: 33-37).

Recurența exagerată a leitmotivului operei – *om sovietic* – îngemănat cu cel de *om adevărat* nu contribuie la crearea unei pretinse replici la nuvela lui Jack London, pe măsura talentului acestuia, iar statutul și așa neconvingător, ideologic vorbind, al omului sovietic se situează în prelungirea stereotipului omului rus, cu calitățile și caracterul deja consacrate, adăugând ceva în palmaresul dat de morala comunistă pe direcția deschisă de Cernășevski și dezvoltată mai apoi de alți scriitori bolșevici și sovietici. Supralicând coordonata volitivă a personajului, pentru a se afirma din nou în domeniul profesional, naratorul dorește să convingă că, dincolo de setea de a trăi și dincolo de instinctul de

supraviețuire, zugrăvite de către Jack London, există și o altă dorință de reabilitare, care vizează nu doar profesia, în cazul lui Meresiev, ci și scopul de a proteja patria. În ceea ce privește coordonata afectivă a personajului lui Polevoi, aceasta nu este explorată decât în direcția proporționalitate cu biruințele în reabilitarea fizică, fiind colaterală, iar sentimentului patriotic i se rezervă și mai puțin spațiu, acesta fiind limitat la sintagmele-cheie – *om adevărat/om sovietic* – și la scopul de a zbura din nou, de a se reîntoarce în luptă.

### Note concluzive

Deși *Povestea unui om adevărat* pare a nara pierderea și regăsirea speranței, pe de o parte, și a masculinității, pe de alta, ea evidențiază caracterul precar al masculinității, supus unei dezintegrări și destituirii. Daunele corporale sunt prețul plătit de un cetățean sovietic pentru insubordonarea sa, fie și motivată de cauza nobilă a distrugerii dușmanului, iar re poziționarea în structura (ideologică) stalinistă este posibilă după disciplinarea acestuia (o experiență traumatizantă, apropiată de moarte) și acceptarea limitelor proprii (fizice și mentale). Supralicarea coordonatei volitive a pilotului schilod reprezintă modalitatea principală de echivalare (de factură patriotică) între viață și datorie (limitată simbolic la pilotaj în vreme de război), în timp ce relația romantică cu logodnica este transformată în camaraderie eroică după ce ambii suferă transformări semnificative, conform cu tiparele cultural-relaționale ale stalinismului.

În pofida faptului că opera lui Polevoi se prezintă ca povestea unui erou sovietic, care depășește circumstanțele nefaste pentru a-și atinge visul imposibil, acceptăm viziunea conform căreia *Povestea unui om adevărat* este, în chip perfid, povestea limitei, a disciplinei. Aceasta zugrăvește traseul personajului de la individ, personalitate la cetățean supus (Kaganovsky 2008: 127), de la imaginea „masculinității ca individualitate eroică supra-încrăzătoare” (Kaganovsky 2008: 123) la cea a invalidului eroic, conștient de valoarea disciplinei și de statutul (obedient) de cetățean sovietic. În definitiv, textul lui Polevoi dezvăluie mecanismele culturii staliniste, construcțiile miturilor și articulațiile imaginarului, în timp ce utilizarea masculinității este toposul producției ideologice.

Dacă în traseul de lectură propus de Kaganovsky, postfața cărții lui Polevoi ce prezintă gena povestirii, are rolul de a situa narațiunea în paradigma clasică a iubirii, căsătoriei și familiei, după ce lectorul este martorul traumelor, produse de război și învață să accepte castrarea masculină ca formă de disciplinare și re-supunere (Kaganovsky 2008: 144), nu ne rămâne decât să adăugăm că unor astfel de eroi pozitivi (zați) - spontani, orgolioși, dar îmblânziți prin mutilare, disciplinați prin dezmembrare, conștienți de statutul

nobil de cetățean sovietic și conștiincioși cu prețul vieții – le datora Uniunea Sovietică victoria în Marele Război pentru Apărarea Patriei. Ț

Note:

1. Ideea pseudonimului este sugerată de un editor – așa-numita „traducere din latină” a numelui (*campus – pole* în rusă).
2. Una dintre notițele sale este menționată și de Ozerov: „*Ce trăsături cu adevărat de bogatâr, incomparabile cu altceva trezește la viață războiul în oamenii cei mai obișnuiți*” (Ozerov 1983: 196, tr.n.).
3. Vezi în acest sens nu doar ecranizarea operii lui B. Polevoi, în regia lui A. Stolper (1948), ci și filmele *Piloty/Piloții* (1935), în regia lui Iulii Raizman, *Istrebiteli/Piloții de vânătoare* (1939), regizat de Eduard Pențlin, *Nebesnyi tikhokhod/Barja cerească* (1945), regizat de Semion Timoșenko, *U samogo sinego morial/La cea mai albastră mare* (1936) în regia lui Boris Barnet și alte filme sovietice cu problematica panicii heterosexuale, a limitelor masculinității staliniste și a crizei de identitate.
4. Realitatea era însă alta, căci anul 1947 marchează înlăturarea veteranilor de război invalizi din Moscova pentru a nu stârni amintiri dureroase despre ororile războiului – Zubkova 1998.
5. Imaginea unui soldat infantilizat o avem și în scena primei încălțări cu protezele, în reacția meșterului care i le-a adus: „*Să uiți că ești oștean, acum dumneata ești un copil mic și învață-te să umbli câte un pas, tot câte un pas mai întâi în cârje, apoi sprijinindu-te de perete, pe urmă cu bastonașul*” – Polevoi 1988: 178.
6. Îl numim pe comisarul Vorobiov „personaj adjuvant”, folosindu-ne de schema de interpretare, propusă de V. Propp în interpretarea basmelor populare rusești, schemă, conform căreia fiecărui personaj îi corespunde o anumită funcție, iar funcțiile personajelor reprezintă elementele fundamentale ale basmului – Propp 2001.
7. „*Ideea lui de a participa la zboruri, neavând picioare, li se păru absurdă, neverosimilă, ba chiar într-un fel profanatoare*” (Polevoi 1988: 227).

Bibliography:

- Abrudan, Elena, *Mit și semnificație în proza rusă*. Cluj-Napoca, Casa Cărții de Știință, 2004.
- Davâdov, I. P., „Bania u Baby Yaghi” [„Baia la Baba Yaga”]. *Vestnik Moskovskogo Universiteta, Filosofia*, 6/2001.
- Golțev, V., recenzie a operii *Povestea unui om adevărat* în revista *Znamia*, nr. 3, 1947.
- Grădinaru, Olga, „Myth and Rationality in Russian Popular Fairy Tales” în *Caietele Echinoux*, volum 17 *Mythos vs. Logos*. Cluj-Napoca, 2009, pp. 315-322.

- Grădinaru, Olga, „Constituirea personajelor malefice în basmele populare rusești” în *Buletin de Lingvistică*, An IX, nr. 12, Chișinău, Institutul de Filologie al Academiei de Științe a Moldovei, 2011 pp. 104-115.
- Grădinaru, Olga, „Scurtă incursiune în problematica personajului pozitiv în proza rusă și sovietică” în *Studii umaniste și perspective interculturale. Cercetări ale doctoranzilor în filologie*. Conferință internațională. Târgu-Mureș, 14-15 aprilie 2011, Eds. C. Moraru, Al. Cistelec, I. Boldea, Târgu-Mureș, Ed. Universității Petru Maior, 2011, pp. 1479-1488.
- Kedrina, Z., „Preodolenie” [„Depășirea”] în revista *Oktiabr`* nr. 2, 1947.
- Hoffmann, David L., *Stalinist Values: The Cultural Norms of Soviet Modernity, 1917-1941*. Ithaca and London, Cornell University Press, 2003.
- Ozerov, Vitali, *Sovremenniki i predshestvenniki. Zoloto dush chelovecheskikh – B. Polevoi: vstrechi, liudi, knigi* [Contemporanii și predecesorii. Aurul sufletelor omenestei – B. Polevoi: întâlniri, oameni, cărți]. Moskva, Sovetskii pisatel', 1983.
- Polevoi, Boris, *Povest` o nastoiashchem cheloveke*. [Povestea unui om adevărat.]. Moskva, Goslitzdat, 1955.
- Polevoi, „Sovremenniki” [„Contemporanii”] în revista *Studencheskii meridian*, 8 mai 1975.
- Polevoi, Boris, *Povest` o nastoiashchem cheloveke* [Povestea unui om adevărat]. Introducere de V. Karpov, *Uchebnik muzhestva* [Manualul vitejiei]. Moskva, Khudozhestvennaia literatura, Moskva, 1985.
- Polevoi, Boris, *Povestea unui om adevărat*. Trad. de Eugenia David. Chișinău, Literatura artistică, 1988.
- Propp, Vladimir, *Istoricheskie korni volshebnoi skazki* [Rădăcinile istorice ale basmului fantastic]. Moskva, Labirint, 1998.
- Propp, Vladimir, *Morfologia volshebnoi skazki* [Morfologia basmului]. Nauchnaia redaktsia, tekstologicheskii kommentarii I. V. Peshkova [Editarea științifică, comentariul textului de I. V. Peșkov]. Moskva, Labirint, 2001.
- Seneavskaia, Elena, *Psikhologia voiny v XX veke: istoricheskii opyt Rossii* [Psihologia războiului în sec. al XX-lea: experiența istorică a Rusiei]. Moskva, Rosspen, 1999.
- Zubkova, Elena, *Russia after the War: Hopes, Illusions and Dissappointments, 1945-1957*, Trans. and ed. by Hugh Ragsdale, Armonk, NY: M. E. Sharpe, 1998.

