

SUMAR:

Mihai Cimpoi Brâncuși și poeții români	3
Sergiu Pavlicencu Postmodernism și avangardă azi	10
Victoria Baraga Forme ale temporalității.	12
Lilia Lupașcu Mircea Eliade: mit și fantastic.....	23
Grigore Canțâr Forme de intertextualitate în literatura română	30
Luminița Bușcăneanu Inversarea opticii. Umbra bacoviană.....	33
Aliona Grati M. Isanos în căutarea structurii poetice.....	40
Victoria Baraga Despre inteligența limbajului mitic	44
Alexandru Burlacu Conceptul de poeticitate în poezia interbelică	50
Nicolae Bilețchi Poetica prozei lui Ion Druță: concepție și compoziție.....	53
Felicia Cenușă Tehnică și ontologie în romanul Vămile de Serafim Saka.....	69
Mihail Dolgan Sensibilitate modernă și rafinement liric (Considerații privind poezia lui Ion Hadârcă).....	72
Timofei Roșca Reminiscențe blagiene în poezia lui Vasile Romanciuc	76
Elena Prus Identitate urbană / identitate rurală în proza basarabeană.....	81
Alina Ciobanu Proza lui Leon Donici: viziuni tragice	89
Vlad Caraman Natura policonfliktului în romanul lui Constantin Stere.....	93
Vlad Caraman Strategii ale descrierii și dialogului	100
Dorina Surugiu-Negrei Modelul O. Goga la est de Prut: influențe și interferențe..	104
Angela Sângereanu C. Stamati-Ciurea, un romantic de structură germană	107
Adriana Koronka Victor Eftimiu și feeria modernă.....	110
Angela Sângereanu Erotikonul lui C. Stamati-Ciurea.....	112
Alina Ciobanu Gheorghe V. Madan – homo folcloricus	115
Angela Sângereanu Opera lui C. Stamati-Ciurea: dimensiuni definatorii	117
Dumitru Apetri Receptarea literaturii ucrainene în Republica Moldova între anii 1924 și 1984 (Aspectul selectării traducerilor)	120

Victoria Baraga Paul Alexandru Georgescu: de la autor la personaj	129
Lilia Gasciuc Un roman exemplar	132
Vlad Caraman Scriitorul și existențele lui aleatorii.....	134
Felicia Cenușă Bucovina: destine literare.....	136
Loretta Handrabura Cimiliturile românilor de Artur Gorovei	139
Viorica Zaharia Interpretarea simbolică a textului literar.....	145
Gabriela Topor Coloritul local în poemul Țigani de A. Pușkin.....	147
Dorina Surugiu-Negrei Secolul basarabean al creației lui Octavian Goga.	153
Alina Ciobanu Pan. Halippa, un profet al Basarabiei	157

Redactor-șef:

Alexandru Burlacu, doctor habilitat în filologie

Redactor-șef adjunct:

Tatiana Cartaleanu, doctor în filologie

Colegiul de redacție: **Alexandra Barbăneagră**, doctor în filologie, **Victoria Baraga**, doctor în filologie, **Nicolae Bilețchi**, doctor habilitat în filologie, membru corespondent al A.Ș.M., **Eliza Botezatu**, doctor în filologie, profesor universitar, **Petru Butuc**, doctor în filologie, **Mihai Cimpoi**, doctor habilitat în filologie, academician al A.Ș.M., **Alina Ciobanu**, doctor în filologie, **Mihail Dolgan**, doctor habilitat în filologie, membru corespondent al A.Ș.M., **Loretta Handrabura**, doctor în filologie, **Vasile Pavel**, doctor habilitat în filologie, profesor universitar, **Liuba Petrencu**, doctor în filologie, **Timofei Roșca**, doctor în filologie, **Angela Sângereanu**, doctor în filologie, **Gabriela Topor**, doctor în filologie

Procesare computerizată: **Vlad Caraman**

**Adresa colegiului de redacție: MD. 2069, Chișinău, str. Ion Creangă, nr. 1,
biroul 308. Tel/Fax: 022-741615.
E-mail. creangalitrom@moldova.cc**

Cei care se atașează pătimeaș de poetica lui Brâncuși sunt, firește, avangardiștii, poezii *aventurii*, *rupturii* și *revoltei*. Grupul de la *Contemporanul* sau cele de la revista *75. H.P., Punct, Integral* îl consideră ca fiind părtașul la *această* mișcare. Un număr special al *Contemporanului* (nr. 52, ianuarie 1925) este consacrat lui Brâncuși, Marcel Iancu, unul dintre cei mai frecvenți promotori ai noilor formule, remarcând aci și într-un alt număr [1] modul brâncușian de a lucra în sensul naturii și a urma proprietățile ei, “o profundă înțelepciune pentru simplificare a formei...”

Brâncuși, după părerea lui Ion Vinea, ilustrează puțința de export a modernismului românesc, confirmând ceea ce s-a numit mai târziu postsincronismul nostru [2, p. 111].

Ca și Ion Vinea și cei din grupul de la *Contemporanul*, din care face parte și Milița Petrașcu, Lucian Blaga era preocupat de fenomenul Brâncuși, regăsindu-se electiv în el și ilustrându-și propriul obiectiv programatic (expresionist): relevarea misterului. Sculptorul proiectează natura “pe un plan abstract de esențe și sinteze”, pătrunzând-o de spirit, căci ea urmează – în spiritul recreării divine – nu atât legile ei, cât legile duhului care o remodelează. Extazul abstract este caracteristic atât *Păsării sfinte*, cât și unei biserici [3, p. 109].

Impactul lui Brâncuși asupra poeziei române nu-i învederează în mod pregnant doar pledoariile programatice, profesiunile de credință, declarațiile cu titlu de manifest; el se relevă în aerul comun al căutărilor și frământărilor estetice, în spiritul timpului (*Zeitgeist*), care se impune prin anumite preferințe și convingeri. Deci nu contează variantele și invariantele impactului, ci dominanta stilistică, acea *forma mentis* ce se înstăpânește într-o anumită perioadă asupra întregului proces artistic, acel *metacentru* estetic care se proiectează chiar dincolo de individualități și curente.

Un atare *metacentru* mitopo(i)etic, spre care converg programele, manifestele, profesiunile de credință și toate *loci comunes*, dar și însuși *Zeitgeist*-ul infiltrat în plasmă mai sensibile, în structuri dominante și care planează în aerul comun al epocii, l-a impus cu toată relevanța prin arta sa sculpturală anume Brâncuși.

Drumurile artei moderne duc – în chip programatic, zgomotos sau discret, prin afilieri empatice – la el. Răscrucile sunt jalonate cu petrele (*hermai*) brâncușiene.

Paradigma estetică brâncușiană, care reclamă naturalitatea, puritatea, elementaritatea, cinefismul, esențialitatea și abstractizarea, geometrizarea adună și ordonează vectorial atâtea concepții dinamice / statice asupra universului, naturalismului și naturismului, setea de abstracție și construcție (geometrică), cultul expresionist al stihialului și tensiunii sau cel futurist al “frumuseții vitezei” al melodizării (la neosimboliști), călătoriei (în speță spre începuturile lumii), spațio-timpului, al inconștientului, de unde propensiunea spre formele originare

(la toată lumea modernă). Sincronizarea poeziei române cu cea europeană sau americană o asigură efectiv Brâncuși.

O mai târzie, dar foarte profund-probrâncușiană mărturie privind raportul dintre mișcare și static – acestea privite drept categorii existențiale – o face Nichita Stănescu. Ambele sunt concepute ca noțiuni pure, “metalingvistice”, abstracte ca “acte de conștiință” dincolo de realitatea concretă a cuvintelor: “Gesticulația, mișcarea, ca matrice a cuvântului (ce straniu) are ca sens final noțiunea, care pare statică: dar noțiunea în poezie are funcția fonemului în cuvânt, funcția literei în cuvântul scris. Noțiunea ca și metafora este metalingvistică. Și una și alta sunt acte de conștiință; ne reîntorcem deci la cuvânt ca vehicul. Staticul pur este la fel de abstract ca și mișcarea pură. Existența lor se petrece într-un spațiu imaginat. De aici și funcția lor limitată, de a constitui numai sisteme de referință” [4, p. 172].

Nichita Stănescu face, în mod clar, apologia autonomiei și a limbajului poetic, considerat ca sistem închis, autarhic. “Totul se petrece în interiorul monadic al poeziei, mișcarea și staticul ținând de realitatea intimă a acestui interior. O abscisă sau o ordonată pot fi proiectate nu ca “marginii”, ci ca un centru posibil, al unui metacentru: “Imaginația este un fenomen de conștiință, deci interior. Atât staticul pur, cât și mișcarea pură (din punct de vedere estetic) sunt fenomene interioare. Sistemele de referință ale poeziei sunt interioare, tocmai pentru că l ele se raportează fenomenele de exteriorizare, de expresie, de gesticulație. Abscisa și ordonată nu mai joacă rolul de imagini posibile, ci ale unui centru posibil. Nu mai au rolul limitelor, ci al infinitului” [4].

Dialectica mișcare / static, concretizată în curgerea exterioară a cuvântului, propoziției, frazei și în starea statică creată de sens este văzută în chip brâncușian ca un ritm dinamic lăuntric: “Interior, ca și metalele, care au o curgere a lor interioară hiper-lentă, cuvintele suferă și ele o curgere interioară, o șlefuire fonetică, o transmutare etimologică...”[4].

Nichita Stănescu merge pe proprietățile dinamice ale cuvântului, așa cum Brâncuși merge pe proprietățile ritmice ale materialului (pietrei, lemnului). Poezia, în asemenea condiții, își este sieși sistem de referință.

Doctrina “integralistă” a lui Ilarie Voronca are afinități cu poetica lui Brâncuși, absolutizând rolul “neprevăzutului”, al “senzației prime” și imaginii, al chimiei cuvintelor, atestate la Arghezi și care corespunde libertății futuriste sau asocierii abstracționiste a culorii pure. Naturalitatea brâncușiană ne vine oarecum în minte atunci când citim pledoariile programatice ale lui Voronca în *Integral*: “Problema poeziei deci nu se pune pe catalogări diferite (erotic, național, istoric), ci poezia devine dintr-o dată universal-umană, poezia-poezie, poezia-ciment, poezia-planșă de inginer, creier, organism viu, integrat simplu între fenomenele naturale [...]. alături de limbă, notația e întotdeauna sângerândă, crudă, zvârcolindu-se, șopârlă în tăiere. Dincolo de înregistrările trecute sau prezente, *senzația*, prinsă stea în cleștele poemului actual, înviorează, uimește, pătrunde ca o injecție” [5, p. 114].

Voronca e preocupat stăruitor de *ritm*, de *plus*, de invenția opusă academismului, de geometrizare și tehnicizare, simultaneizare conform programului constructivist (“În suburbie cinematograf și bordel. Iată / Geometria

oraşului: logaritm stelar, vals / Pe fire electrice soneria Europei ţipând fals, / Luntre şi pasăre de azur, viziune descuiată” - *Cloroform*). Nu lipseşte ovalul brâncuşian, “gândul instantaneu aerian”, viteza şi drumul, “dinam bandajat excepţional”.

Blaga şi Brâncuşi: Revelarea misterului

Blaga îl cunoaşte şi scrie despre Brâncuşi încă din tinereţe, în timp ce Brâncuşi afişa pe pereţii din atelier citate din operele blagiene.

Cele două demersuri moderne – brâncuşian şi blagian – au un fond comun, după părerea italianului Giulio Carlo Argan, şi acest fond comun este, evident, “spaţiul mioritic” înţeles ca “orizont primar românesc”, încărcat cu accente de valoare. [6]

“Răsfoind colecţia ultimului an al uneia din cele mai bune reviste din Germania *Das Kunstblatt* am găsit nişte reproduceri după lucrările marelui sculptor român Constantin Brâncuşi, care trăieşte la Paris, şi o prea elogioasă caracterizare a personalităţii sale în cadrul artei franceze [...]. la noi ar stârni indignarea tuturor”.

Blaga consemnează însă că “a fost unul dintre marii revoluţionari în sculptură, care încă din anii 1908-1909 expusese lucrări de o îndrăzneală hotărâtoare în revoluţia artei”. Numai calitatea sa de român şi extrema sa modestie îl împiedică să aibă o popularitate de felul aceleia a lui Picasso sau Archipenko.

Citează pe Westheim: “Brâncuşi este unul care nu-şi poate merge decât drumul său”.

În sângele lui zace intensitatea plastică şi îndrăzneala; portretul blagian e acel al unuia “primitiv”, al unui bărbat cu barbă plină, cu pantaloni de catifea, al unui zdrobitor de piatră care are ceva de urs, ceva din uriaşa putere, dar şi din bunătatea urşilor. E un om rasat, cu muşchi de muncitor, cu o mână fină şi cu surâs de copil. “Opera sa în ansamblu poartă pecetea aceluiaşi amestec, tendinţa spre masivitate şi în acel timp spre o fineţe ce nu se pierde în efecte şi nuanţe” [6].

Este întâi de toate român. Are darul arhitecturii imaginare gigantice, care nu s-au mai înălţat vreodată. Giganticul e vocaţia lui. “În el trăiesc amintirile bizantine ale patriei sale... El creează stilizând în forme originare, geometrice, îndeosebi cele ovale”.

Blaga notează actul justiţiar care i se face prin recunoaşterea influenţei exercitate asupra celui mai cunoscut sculptor german, Lehmbrock, şi asupra întregii arte germane.

“Brâncuşi e deci cel dintâi artist român, care joacă un rol european în evoluţia artei” [6]. “Vremea cea mai apropiată va descoperi desigur tot câmpul său de influenţă, deoarece el a apărut în arta modernă binişor înaintea lui Picasso, Archipenko, Belling. Românul C. Brâncuşi cu înfăţişare de urs muncitor ne duce triumfător în marea artă. Dar la noi demult ar fi murit de foame” [6].

Sculptura *Ciudatului român* constituie pentru Blaga un exemplu de nou stil care se constituie dintr-o înălţare spirituală şi dintr-un “extaz abstract”. În chip firesc referirea la Brâncuşi se face în strânsă legătură cu noul adaus de Rodin şi care constă în surprinderea “mişcării curgătoare” şi a înţelesului latent, ascuns, nu a celui manifest, relevat cu uşurinţă. E un consens adânc intuit cu metafizica, cu durata în sens bergsonian, consens pe care îl relevă şi lucrările brâncuşiene din

anul 1910: “Pe la 1910 prind a se arăta semnele unui nou stil. Printre cei dintâi chemați să găsească în sculptură noul drum, socotim neapărat și pe cel ciudat român, care de atâta timp și-a părăsit țara, fără de a părăsi însă legendele și amintirile bizantine ale acesteia: Brâncuși. Asociația între *Pasărea sfântă*, de atâtea ori realizată în metal orbitor și o veche catedrală se impune cu insistență, fără de voie. Același extaz abstract se întruchipează în liniile prelungi ale imaculatei păsări, ca și în spirituala înălțare a unei biserici. Ghicim o bărbătească înălțare a realității în acest extaz, care transfigurează gândurile și vedeniile lui Brâncuși și ale altor sculptori contemporani” [7, p. 93-94].

În poezia propriu-zisă Blaga caută brâncușian tărâmul Mumelor, al Originilor, al Temeiurilor. “Ghicești în adâncuri toate misterele”, spune poetul în *Pasărea sfântă*, poezie dedicată sculptorului. Poezia ca și sculptura trebuie să reveleze misterul, iată crezul comun al celor doi creatori. Această revelație este, și la unul și la altul, însoțită pe de o parte de un elan existențial care duce către el, iar pe de altă parte de o bucurie, de o încântare pe care poetul o simte, să zicem, “în fața puterilor, în ipostaze de boale, / în fața mărunților zei, care așteaptă să fie zvârliți / prin brazde tăiate în zile de martie” (*Mirabila sămânță*).

Și în poezia, în mitopo(i)etica sa Blaga valorizează toate beneficiile “noului stil”; lumea capătă o expresie potențată, animată, culorile, liniile se luminează intens, se pun sub semnul mișcării unduitoare. Zeul Pan se reinstaurează în lume. Duhul păgân, duhul sfânt revine o dată cu “ecoul târziu al genezei” (*Cuib de rândunică*), o dată cu redeșteptarea zilelor facerii în zilele pădurii (*Inima pădurii*), o dată cu zvâcnirea nesfârșită a dorului-dor, o dată cu năvălirea în piept a luminii, care nu e decât “un strop din lumina creată în ziua dintâi”; din lumina aceea-nsetată adânc de viață” (*Lumina*).

Poetul îl caută, de asemenea în mod brâncușian, pe Dumnezeu în ființa și misterul care ține de dumnezeire și înălțare către ceruri, înălțare care amintește, bineînțeles, de *Coloana fără sfârșit*: “Pământule, dă-mi aripi: / săgeată vreau să fiu, să spintec / nemărginirea, / să nu mai văd în preajmă decât cer, / deasupra cer, / și cer sub mine - / și-aprins în valuri de lumină / să joc / străfulgerat de-avânturi nemaipomenite / ca să răsuflă liber Dumnezeu în mine, / să nu cârtească: “Sunt rob în temniță!” (*Vreau să joc*).

Pe cei doi creatori îi unește elanul vitalist, stihial, păgân-pannesc, cultul nietzscheenei voințe de putere prin artă, prin *revelarea misterului*, a esențelor ultime ale lumii sau, cum zice Brâncuși, a realităților esențiale ale universului. Sufletul blagian se pierde adesea, ca și cel brâncușian, în nesfârșit, în murmurul năvalnic al propriei vieți care se proiectează în flăcări “infernale”, în “roșii vâlvătăi”, într-un joc demonic al umbrelor și luminilor ființei, al des-tăinuirii și ascunderii și mai adânc în taină, al tăcerii și “cântării sinistre”, al lacrimii și razei.

Blaga și Brâncuși sunt amândoi cuprinși de “o tristețe metafizică” (e titlul unei poezii bliagene dedicate lui Nichifor Crainic), pe care o scriu imaginar pe statuetele lui Buddha, pentru care au avut o admirație deosebită: “De câte ori lovești pe-un trecător în față, / Țâșnește sânge din obrazii unui înger din cer. / De câte ori arunci o întrebare nedreaptă / dincolo de viața ta, / un nou măr al

cunoașterii crește / să-ți prăpădească sămânța cu șerpii lui. // Voi treceți și veniți - / sub un mare cântar se plutește peste toate, / numai eu stau aici / Și nu-mi mișc nici un deget. / faptele și oglindirile lor în ape cerești / îmi joacă sub ochi. // Miezul nopții a plesnit - / din el doisprezece sămburi pe un clopot de aur. / Sunt încă tot pe pământ” – *Piatra vorbește (Pe o statueta a lui Buddha)*.

Atât Brâncuși, cât și Blaga preferă această poziție peste “faptele și oglindirile” universului, peste înfiorările misterului, căci: “Creația este încercarea de a revela un mister; ea nu este niciodată fără obiect; obiectul ei este misterul. Mijloacele de relevare: materialul lumii, imediatul și stilizarea, pe temeiul unor categorii abisale” [8, p. 385].

Arghezi și Brâncuși.

Avem în cazul lui Arghezi un Brâncuși arghezianizat, căci geniul său vernal și felul de a dialoga cu divinitatea – prin apropiere și detașare dramatică – impun o notă cu totul originală.

Amenințătoarele perspective cinetice (remarcate și de Călinescu) constituie o dimensiune brâncușiană esențială a mitopo(i)eticii argheziane, după cum sunt de ordinul evidenței și altele: naturismul, stihialitatea, cosmosul.

Între Eul arhezian și Lume sau Divinitate apare o tensiune extraordinară, de care el vrea să se mântuiască prin revenire la “divina naivitate” a copilului. Viziunea autorului *Cuvintelor potrivite* este hedonist – existențială în spirit brâncușian, după cum ne-o dovedește și o *Ars poetica* în care se referă la un Dumnezeu blând a cărui “dulce prezență” se manifestă în frumusețile suave ale existenței”. Natura, lumea, omul și viața sunt niște poeme intercomunicabile care își împrumută taina din luminile și melancoliile obscure. “Între poezie și Dumnezeu este o legătură ca între formă și culoare” [9, p. 164].

Esența artei este *jocul* care transcende chinurile și limitele existenței: “Poezia are în sămburele ei o divină naivitate, care se întâlnește în floare, în pasăre, în bucurie, în entuziasm. Poezia e copilul care rămâne în sufletul adolescentului, al omului matur și al bătrânilor, peste durere, dezamăgire și suferință” [9].

Poetica argheziană e o poetică a *miracolului*, miracolului cuvântului care se împlinește, după cum zice el, cu miracolul înflăcăării lui. Cuvintele, ele însele adică ele-înde-ele creează limbajul poetic – și aici apare viziunea argheziană a limbajului poetic suveran, mai puternic ca “limbajul” alchimic al culorilor și parfumurilor – limbajul poetic al propriilor dezlocări și luminări / întunecări de sensuri care dau naștere unor linii de forță, unui câmp semantic de un energetism enorm: “Un cuvânt numește, alt cuvânt îl pune în mișcare, un alt cuvânt îl aduce lumina. Un cuvânt cântărește un miligram și alt cuvânt poate cântări greutatea muntelui răsturnat din temelie și înecat în patru silabe. Cuvinte – fulgi, cuvinte – aer, cuvinte – metal [...]. Chimia aplicată la culori și parfume este o copilărie, comparativ cu magiile foarte vechi, pe care le realizează cuvintele de la primele cântece și basme despre Dumnezeu și om” [9, p. 81]. Într-o atare mișcare, ordonată vectorial într-un sens existențial, se aud “ecourile degradate ale sunetului primitiv barbar”, dar și înseși semnificațiile “contrase și ridicare la chintesențe”.

Ei în poezia propriu-zisă sunt căutarea “esenței blânde și subtile”, surprinse după principiul “cristalizării geometrice”. Imaginarul arghezian cuprinde facerea lumii în spirit ludic (“Când a fost, la început, / Nu era nimic făcut, Lumea toată era goală / Ca o tidvă, ca o oală” – *Facerea lumii*).

Așa și manifestările naturii într-o viziune panteistă care folosește expresia verbală crudă, violentă, “mocerloasă”, poetul scoțând “frumuseți și prețuri noi” (*Testament*). Versurile sunt ca și cum sculptate: “El, singuratic, duce către cer / Brazda pornită-n țară, de la vatră. / Când îi privești, împiedicați în fier, / Par el de bronz și vitele-i de piatră” (*Belciug*).

Detășându-se deopotrivă de tradiționaliști și avangardiști, Tudor Arghezi este poetul “nesfârșitului vieții”, al “potirului mistic”, al infinitului (“Infinit! Infinit! / Adunați bolțile deodată ...”; “demonic Infinit! / Deschide-n mine cum descind / Tenebrele-ntr-un schit”).

Ion Barbu și Brâncuși.

Exaltând, ca și Brâncuși, modelul Nietzsche, punând – așadar – pe steagul Poeziei emblema Vieții însăși, Ion Barbu creează o poezie “biată de aderare activă și adâncă”. “Un algebra poesis”, iată enunțul programatic-cheie, sprijinit de simbolurile ce proiectează o lume esențializată, purificată, geometrizată. Ovalul brâncușian nu lipsește din această reprezentare fundamental plastică și spiritualizată a universului: “E temnița în ars, nedemn pământ. / De ziuă, fânul razelor înșală; Dar capetele noastre, dacă sunt, / Ovaluri stau, de var, ca o greșeală. // Atâtea căile de fire stângi! / Găsi-vor gest închis, să le rezume / Să nege, dreaptă, linia ce frânger: Ochi de virgin triumphi tăiat spre lume?” (*Grup*).

Sunt căutate “lumea purificată până a nu mai oglindi decât figura spiritului nostru”, “act pur de narcisism”. Proiectarea de lumi abstracte pare obișnuită pentru un poet care este contemporanul lui Einstein: “Ca și în geometrie, înțeleg prin poezie o anumită simbolică pentru reprezentarea formelor posibile de existență. Domeniul visului este larg și întotdeauna interesant de exploatat. În felul acesta înțeleg suprarealismul, care în cazul nostru devine un infrarealism”.

Bolțirile, rotirile, rotunjirile, suirile, șerpuirile (realitatea lăuntrică e înțeleasă bergsonian ca “un vrej șerpuitor ce crește împreună cu durata”), curbările, reluările ciclice sub zodia eternei reveniri, avânturile spre centru, întâmplările pumnalelor de lumină, ca și “aspirațiile zvelte”, “frământarea” (lăuntrică) a oțelurilor, lucrările Grației, care aduc dovada unei abstractizări și plasticizări în sensul celei mai radicale modernități respiră un intim aer brâncușian.

“Nevinovatul, noul ou” este veșnicul simbol al începutului, al creatului ce se naște din creat, rămânând să semnifice – hieratic, ritualic – simbioza fatală a ființei și neființei: “Și mai ales te înfioară / De acel galben icusar, / Ceasornic fără minutar / Ce singur scrie când să moară / Și ou Și lume. Te-nfioară / De ceasul galben, necesar... // A morții frunte-acolo-i toată. // În gălbenuș, / Să roadă spornic albuș, / Durata-înscris-în noi o roată. / Întocmai-dogmă” (*Oul dogmatic*).

Barbu conferă poeziei un statut de autonomie, ca și Brâncuși artei sculpturale: “Poezia e autonomă nu prin voința poetului de a o sustrage accidentalului, ci prin specialitatea universului ei” [10, p. 190].

Bacovia și Brâncuși

Oricât de sentimentală, morbidă și satanică, baudelairean-hofmannescă este prin atmosfera de cadru simbolist poezia bacoviană, ea trădează două semne fundamentale-brâncușiene: poetul *Plumbului* simte cu toți “nervii” materialitatea lumii, corpul lui fiind plumb ce cade pe “banca de piatră” și nevoia lăuntrică de eliberare de ea exprimată în câte o descriere zgomotoasă de ceruri: “Deși cu iarna care-a trecut / Poate părea că a murit – / Șuvoaie se duc din grele zăpezi... / Cântări, și cântări m-au trezit / Gălăgioase glasuri mi-au zis / Despre o viață oricât de-amară... / Și soarele, sus, un cer a deschis / Cu bucurii de primăvară” (*Curaj*)

Înseși gesturile de cufundare în preatârziul abisal sunt încercări de evitare a materialității realului. Poetul fuge, însă, de senzațiile apăsătoare printr-o degustare narcisiac-satanică a înseși acestor senzații printr-o închidere în închis.

Credința brâncușiană în mister (în antic și mister, precum zice într-o poezie) e proiectată într-un infinit demonizat: “Un infinit demonic / Și ironii amare, / Dureri ce-au răsunat / În umbre solitare...” (*Verset fantast*)

E, la Bacovia, un brâncușianism inversat, o ascensionalitate ce se sfârșește într-un “departe ascuns vag”, lipsit de ființă care mereu nu este, totul se prăbușește într-un imens gol ontologic.

Peste ruini cântă Cucuveaua (sau congenerile ei, Corbul, Cioara), pasărea fatalității, iar infinitul se identifică poeziei intonate monoton la infinit. (“Dar, tot aceeași poezie la infinit!?” – *Requem*). Spiritul bacovian se lovește mereu de un “Orizont suspect, / Și metafizic pag” (*Sine die*). “Gândul se gândește pe gând, devine eter...”, spune Bacovia în *Divagații utile*, definind brâncușian esența gândirii ce se gândește ea însăși pe sine, devenind aer luminat de taină, eter substanțial însuflețit.

În pofida alunecărilor abisale și a cântecului jalnic al Cucuvelei cobitoare sunt momente când poetul Plumbului contemplă și orizontul senin: “Și zile de vară / Și orizont senin [...] / Se avântă rândunele / În nemărginire” (*Nihil novi - II*).

“Am trimis poeziei luceferii bucuriei”, spune totuși cel care sculptează nervii în materialul greu al plumbului.

Referințe bibliografice:

1. *Brâncuși sculptorul tainelor, Contimporanul*, nr. 83, august 1929.
2. Ion Vinea. *Modernism și tradiție*, în *Cuvânt liber*, seria II, anul I, nr. 1, 26 ianuarie, 1929; citat apud Ion Pop, *Avangarda în literatura română*, București, 1990.
3. Lucian Blaga. *Zări și etape*, București, 1990.
4. Nichita Stănescu. *Respirări*, București, 1982.
5. Ilarie Voronca. *Cicatrizări, Poezie nouă*, citat apud Ion Pop, *Avangarda în literatura română*, București, 1990.
6. Filip Nicu. *Dialog cu G. C. Argan despre Brâncuși și Lucian Blaga*, în *Luceafărul*, nr. 45, 1976.
7. Lucian Blaga. *Opere*, Vol 2. Chișinău, 1995.
8. Lucian Blaga. *Trilogia culturii*, București, 1969.
9. Tudor Arghezi. *Ars poetica*, Cluj, 1974.
10. Ion Barbu. *Opere, II. Proză*, București, 2000.

În ultimele decenii s-au făcut mai multe încercări de definire și interpretare a fenomenului și a conceptului de "postmodernism". Au avut loc luări de poziție dintre cele mai diferite față de acest fenomen în cultura universală contemporană. În prezent există o întreagă teorie a postmodernismului, cariera termenului devenind cu adevărat spectaculoasă, iar bibliografia problemei atingând asemenea proporții, încât pentru cercetătorul de la noi urmărirea acesteia, în scopul de a fi, pur și simplu, la curent cu starea dezbaterilor, este un lucru aproape imposibil. Cu atât mai mică apare șansa de a adăuga ceva nou sau de a nuanța cel puțin unele aspecte ale fenomenului vizat. Și totuși, pornind de la unele considerații, expuse mai înainte într-un șir de articole și comunicări la diferite conferințe, simpozioane și colocvii științifice [1], vom încerca în cele ce urmează să prezentăm postmodernismul ca pe un fenomen artistic de tranziție și să avansăm ideea că termenul de "postmodernism" nu ar trebui să acopere întreaga producție artistică ce a apărut în ultimele decenii, fie și cu pretenții de "postmodern", deoarece între postmodern și postmodernism există, totuși, o diferență, ci doar o parte a acesteia, alta urmând a fi definită ca ceva diferit de ceea ce numim postmodernism în genere, ca ceva ce ține de o nouă avangardă.

Ca punct de reper ne-a servit concepția lui Umberto Eco despre postmodernismul istoric și postmodernismul transistoric, expusă în "Marginalii și glose la "Numele Trandafirului"[2, p.101-102], conform căreia în fiecare epocă există un curent ce joacă rolul de "avangardă" (inovație) și un altul care preia și încearcă, prin diferite strategii, să păstreze ceea ce a fost (tradiția), astfel "situația de avangardă" fiind înlocuită de alta, ce ar putea fi numită "situație postmodernă". În istoria culturii universale are loc, prin urmare, o succesiune permanentă a "situațiilor de avangardă" și a "situațiilor postmoderne". Aceasta ne amintește de cunoscuta concepție despre două tipuri de cultură și despre două principii de existență, a cărei elaborare a fost începută încă de F. Schlegel și F. Schelling și a fost formulată definitiv mai târziu de Fr. Nietzsche în "Nașterea tragediei din spiritul muzicii". E vorba de principiul dionisiac și de cel apolinic.

Din acest punct de vedere evoluția artei țărilor europene și a celor care i-au preluat tradiția apare ca o permanentă alternare a principiilor dionisiac și apolinic [3, p.61], pe care le vom prezenta în formă abreviată ca D și A: arta arhaică (D) - arta clasică greacă (A) - arta elenistică (D) - arta greco-romană clasică (A) - arta romană clasică tardivă (D) - arta "secolelor obscure"- (A) - arta gotică (D) - arta renascentistă (A) - arta barocă (D) - arta clasicistă (A) - arta romantică (D) - arta realistă (A) - arta modernistă (D) - arta postmodernistă (A).

Pornind de la concepția lui U. Eco, N. Avtonomova [4, p.17-22] vorbește despre două tipuri de reacție față de tradiție sau, mai exact, față de arta canonizată, pe care le numește reacție de tip avangardist (RA) și reacție de tip

postmodernist (RPM), prin a căror acțiune se produce trecerea de la o epocă la alta, de la un curent la altul. Astfel, față de Rena[tere aceste reacții ar fi: barocul (RA) și academismul (RPM); față de baroc - clasicismul (RA) și rococo-ul (RPM); față de clasicism - (pre)romantismul (RA) și (neo)clasicismul (RPM); față de romantism - realismul (RA) și parnasianismul; față de realism - simbolismul (RA) și naturalismul (RPM); față de simbolism - futurismul, și în general avangardismul (RA) și acmeismul(RPM). Deci ceva asemănător cu alternanța dionisiac-apolinic.

Ajungând, însă, la secolul al XX-lea și urmând logica succesiunii expuse mai sus, observăm că față de avangardism sau modernism, reacția de tip postmodernist o reprezintă însuși postmodernismul, iar reacția de tip avangardist față de avangardele istorice sau modernism rămâne neclară. Într-adevăr, ce este avangardă astăzi, care literatură sau curent pretinde la rolul de înaintemergător, de inovator față de avangardele istorice? La această întrebare nu există, deocamdată, un răspuns clar. Dar acesta se caută. Nu întâmplător a început să se vorbească chiar despre un fel de post-postmodernism.

De aici rezultă (cel puțin astăzi aceasta este părerea noastră, până nu se vor propune alte puncte de vedere) că postmoderniste au fost numite aproape toate orientările noi în cultura, arta, literatura universală din ultimele decenii, amestecându-se, astfel, elementele de natură într-adevăr postmodernistă cu altele, care nu fac parte sau nu ar trebui să facă parte din postmodernism, ultimele neavând încă un nume, nefiind încă diferențiate. Un punct de vedere asemănător, de care nu am avut cunoștință până nu demult, dar care confirmă părerea noastră în această privință, a fost exprimat de Charles Russel într-un eseu, inclus în calitate de prefață la o antologie publicată încă în 1981. Autorul eseului "Avangarda în era postmodernă" avansa ipoteza apariției unei noi avangarde în marele flux al producției artistice a postmodernismului. Comparând situația de azi cu cea de la începutul secolului al XX-lea, Ch. Russel afirmă: "Granițele dintre avangarda recentă și postmodernism sunt probabil mai grei de determinat decât acelea dintre vechea avangardă și modernism" [5, p.7]. Astfel, dacă admitem că astăzi există o nouă avangardă și aceasta trebuie delimitată de postmodernism, constatăm că termenul "postmodernism" acoperă, de fapt, și realitatea artistică ce aparține acestei noi avangarde. Tocmai această situație determină diversitatea punctelor de vedere asupra postmodernismului: că e o nouă fază în dezvoltarea modernismului, că e o parte a modernismului, ascunsă în el sau că e ceva opus modernismului etc.

Considerăm, prin urmare, că postmodernismul, ca reacție de tip postmodernist față de modernism, ieșit, apărut din acesta din urmă, este mai curând un fenomen de tranziție, care pregătește terenul pentru înlocuirea formelor artistice epuizate sau în stare de epuizare prin altele noi și care vor reprezenta într-adevăr reacția de tip avangardist față de modernism sau față de avangardele istorice de la începutul secolului al XX-lea. În această direcție se îndreaptă, în ultima vreme, demersul întreprins de mai mulți cercetători preocupați de necesitatea unei conceptualizări cât mai clare a postmodernismului și a determinării cât mai

exacte a acestuia în procesul literar contemporan. Așa procedează, bunăoară, Ion Bogdan Lefter în recentul său volum despre postmodernism, în care, insistă asupra faptului că postmodernismul se definește printr-un “tip nou de raportare a eului auctorial față de lume și de text, față de viață și literatură, printr-un tip nou de atitudine a eului” [6, p.64]. Deși mai folosește termenul “postmodernism”, noua atitudine a eului s-ar cere exprimată de o altă noțiune, de un alt termen, în a cărui lipsă continuă utilizarea celui de “postmodernism”. O delimitare clară între adevăratul postmodernism, ca reacție de tip postmodernist față de modernism, și ceea ce ar trebui să se numească astăzi o nouă avangardă, ca reacție de tip avangardist față de același modernism, ar face mai multă lumină în pădurea artistică deasă a epocii postmoderne, în care nu totul ce este postmodern, este sau ar trebui să fie, neapărat, și postmodernist.

Referințe bibliografice:

1. S. Pavlicencu. *Cervantes și postmodernismul* // Sud-Est, 1994, Nr.2; *Fenomenele de tranziție în procesul literar; Clasicizarea modernismului În postmodernism* // Pavlicencu S. Receptare și confluente, Chișinău, 1999; *Tranziția în literatură // Probleme actuale de lingvistică, didactică și știință literară*, Chișinău, 1999; *Postmodernismul ca fenomen de tranziție // Literatura universală la hotar de milenii. Colocviu internațional*, Chișinău, 2000.
2. U. Eco. *Marginalii și glose la "Numele Trandafirului"* // Secolul XX, 1983, Nr.8-9-10.
3. I.S. Skoropanova. *Russkaia postmodernistskaia literatura*, Moskva, 1999.
4. N.S. Avtonomova. *Vozvraščaiasi k azam // Voprosî filosofii*, 1993, Nr.3.
5. The Avant-Garde Today. Ed. Charles Russel. *University of Illinois Press*, Urbana, Chicago, London, 1981.
6. I.B. Lefter. *Postmodernism. Din dosarul unei “bătălii” culturale*, Pitești, Brașov, București, Cluj-Napoca, 2000.

Victoria Baraga

Forme ale temporalității.
Între Macondo și cititor

Conturarea unui arhetip al timpului macondian – avem în obiectiv romanul lui Gabriel García Márquez *Un veac de singurătate* – prin stabilirea formelor temporale [1, p. 60-62] și a raporturilor dintre ele este, în cazul dat, o operație absolut necesară. Cunoașterea arhetipului ca germene a ființării limpezește drumul spre înțelegerea complexității valorilor temporale. Urmărirea variatelor tipuri de temporalitate presupune cunoașterea particularului prin prisma universalului.

Deoarece temporalitatea presupune o experiență interioară, ea diferă de la o persoană la alta. Iată de ce manifestarea fiecărei temporalități în parte trebuie specificată ținându-se cont de ființa care o trăiește.

Luând în considerație faptul că efectul estetic al romanului depinde și de relația dintre diegeză și narațiune, vom încerca să conturăm nu numai temporalitatea naratorului, dar și cea a autorului.

În consecință, pentru a încheia cu suprapunerile de temporalități, vom aborda și temporalitatea cititorului, din a cărei perspectivă se văd și celelalte.

Temporalități ale diegezei

Temporalitatea este însuflețirea ființării. Este trăirea între limita datului existențial și cea a evaluării realității conform axiologiei personale. Astfel, chiar dacă e vorba de aceeași individualitate, temporalitatea nu reprezintă un fenomen static, ea este într-o continuă reconstituire. Temporalitatea – vibrație a ființării – poate să-și mențină aceeași imagine sau să fie supusă metamorfozării.

Diversitatea calitativă a temporalităților face ca aceeași realitate să fie receptată diferit sau, mai exact, să fie percepute diferite grade ale realității. Căci trebuie să recunoaștem că *„anumite aspecte ale realității se ascund pentru oricine le privește ca profan și ca materialist, făcându-se inaccesibile observației sale”*[2, p. 122].

Vârsta este unul dintre factorii modificării temporalității. Vârsta ține de un timp biologic, acesta fiind divizat în timpul fiziologic și timpul psihologic. *„Reacțiile biochimice din celulele noastre au un ritm de desfășurare diferit de la o vârstă la alta, ceea ce a impus noțiunea de timp biologic, la rândul său divizat în timp fiziologic și psihologic, concepte dezvoltate pe larg de Lecomte du Nouy în baza a numeroase observații și experimentări.[...] Reflectarea timpului fizic în conștiința noastră determină ceea ce numim timp psihologic. De aici diferența de percepere a scurgerii timpului de către un adult față de copil. Fiecare vârstă își are un timp al său”*[3, p. 259-260].

Calificarea temporalității depinde și de stările conștiinței. *„Percepția timpului nu variază numai în funcție de vârstă și de individ, ci și în raport cu diferitele stări posibile ale conștiinței, cum ar fi veghea, visul, durerea, plăcerea etc.”*[4, p. 228].

Să începem schițarea temporalității diegezei cu cea a lui Melchiade. Acest personaj romanesc străbate șirul de destine ale istoriei omenirii. Temporalitatea sa, este creată prin alternarea și confruntarea a două principii – acceptarea destinului și depășirea lui.

Cunoștințele sale vaste și conștientizările sale profunde îl ajută să supraviețuiască calamităților și bolilor.

Deoarece *„depășise limitele cunoașterii omenești”* tribul lui Melchiade *„fusesse șters de pe fața pământului”*[5, p. 40]. Dar și în acest caz Melchiade reușește să înfrunte hotarele morții, ba mai mult, problema sa existențială nu a fost atât traversarea pragului dinspre moarte spre viață, pe cât a fost frământat de povara singurătății, de care nu a reușit să scape nici în moarte. Mistuit de necesitatea soluționării acestui destin, conștient sau intuitiv, Melchiade vine în spațiul macondian întemeiat pe suflul Buendiilor, care este iremediabil marcat de singurătate.

Cunoașterea destinului acestui neam și a complexității timpului, pe care urmează să-l parcurgă acesta [6, p. 284] – informație încifrată în pergamente – constituie atât dezvoltarea lor cât și a problemei singurătății.

În această ultimă bătrânețe suferă profund de povara timpului. El nu evită, ci își acceptă destinul din lumea aceasta și, în acest mod, reușește să-l depășească în cealaltă lume. Înfruntând condiția Timpului apocaliptic, izbutește să regăsească virtualitatea Timpului istoriei sacre, descoperind misterul parcurgerii timpului invers (reversibil).

Trăind, prin conștientizare, soarta fatală a Buendiilor, Melchiade revine pentru a-și rezolva problemele sale metafizice, dar, în același timp, pentru descendenții acestui neam el constituie întruchiparea revelației, care îi îndrumă în dezvoltarea menirii lor pe pământ.

Readucând lumină în conștiința acestora, el însuși se transformă în lumină. Astfel, temporalitatea lui Melchiade înfruntând povara tuturor destinelor, chiar și a celor irepetabile — a semințiilor damnate la un veac de singurătate — precum cea a Buendiilor, este orientată înspre Timpul istoriei sacre.

German Dario Carrillo constată că *„los Buendía no son del, todo sordos al hechos de que sus experiencias están formadas de tiempo. I lo demuestran por la manera en que aceptan y viven sus existencias aunque no siempre posean una guía clara que les permita definir o rastrear tal noción temporal”* [7, p. 70].

José Arcadio Buendía, a cărui temporalitate se configurează între întâietatea sa în societate — grație forței fizice, a spiritului de inițiativă și a unei vitalități de neîntrecut — și între chemările irepetabile ale imaginației și ale memoriei neexplorate [8, p. 18-19], a fost primul care datorită genialității a întrezărit, dincolo de fascinația orbitoare a timpului mitic al întemeierii localității, acel timp fatal al Apocalipsei, care i s-a înfățișat ca o dereglare a fluxului temporal. *„Timp de șase ore examină toate lucrurile, încercând să găsească o deosebire față de aspectul lor în ziua precedentă, străduindu-se să descopere în ele o cât de mică schimbare care să-i dezvăluie scurgerea timpului”* [5, p. 75-76].

Această revelație a fost receptată de către ceilalți drept o manifestare a nebuniei, deoarece geniul, după cum spune Lev Șestov, este recunoscut doar atunci când face ceva util pentru omenire [9, p. 118].

Temporalitatea lui José Arcadio Buendía, în urma pendulărilor, a ales calea revelațiilor. Iar singurătatea lui s-a născut din limitarea la acel spațiu al proliferării imaginației sale, care nu este accesibilă celor ce au interese utilitariste.

Spre deosebire de soțul său care avea darul clarviziunii, Úrsula trăia și urmărirea doar succesiunea istorică a evenimentelor. Temporalitatea sa era marcată de obsesivitatea unei spaima majore pe lângă grijile casnice cotidiene — e vorba de spaima conceperii unui Buendía cu coadă. De-a lungul câtorva generații care se „uzau” în văzul ei, Úrsula continuă să aibă conștiința linearității timpului care trece. Tocmai repetiția unor fapte care au adus la conștientizarea trecerii timpului, au determinat-o pe Úrsula să înțeleagă că timpul se învârtește în loc, adică e o primă formă a perceperii Timpului apocaliptic.

„– Ce vrei, murmură el [José Arcadio al Doilea], timpul trece.

– E adevărat, răspunse Úrsula, dar nu chiar într-atât. Spunând aceste cuvinte, își dădu seama că-i adresează aceeași replică pe care o primise de la colonelul Aureliano Buendía în celula lui de condamnat și, încă o dată, fu zguduită de această nouă dovadă că timpul nu trece — așa cum ajunsese ea să admită — ci se învâртеște în loc” [5, p. 297].

Timpul apocaliptic în concepția Ursulei este considerat mai periculos decât unitatea maximă a spaimei sale: coada de purcel.

Pierderea vederii a contaminat și mai mult statornicia temporalității ei, deoarece „continuă să vadă cu memoria ceea ce nu-i mai permiteau să distingă norii opaci ai cataractei” [5, p. 222].

Acest eveniment personal (orbirea), pe care nimeni nu-l bănuia i-a creat condiția pentru a cunoaște alte straturi ale realității. Căci „e nemaipomenit că tocmai înlăuntrul tău trebuie să privești ce e afară. (V. Hugo)”[10, p. 111].

Orbirii i s-a alăturat singurătatea bătrâneții. „Cu toate acestea singurătatea de nepătruns a bătrâneții ei se bucura de atâta clarviziune ca să examineze până și cele mai neînsemnate întâmplări din istoria familiei, încât pentru prima oară putu distinge cu claritate adevărurile pe care ocupațiile de altă dată o împiedicaseră să le vadă”[5, p. 224].

Inutilitatea ei, cauzată de istovirea fizică, precum și diluviul, au influențat-o într-atât încât a pierdut succesiunea lineară a Timpului istoric. „Într-adevăr, trebuie să se fi petrecut ceva în creierul ei în timpul celui de al treilea an ploios, deoarece își pierdu încetul cu încetul simțul realității și începu să confunde timpul prezent cu anumite perioade îndepărtate din viața ei [...]. Úrsula se întreținea cu strămoșii ei asupra unor evenimente anterioare propriei ei existențe, se bucura de veștile pe care i le dădeau și plângea împreună cu ei după morți mult mai recentă decât interlocutorii ei [...] În limbuțenia ei colorată, Úrsula comenta fapte petrecute în locuri cu totul diferite, în epoci care nu coincideau [...] Ajunsese să amestece atât de mult trecutul cu prezentul, încât cu ocazia celor două sau trei momente de luciditate pe care le avu înainte de a muri, nimeni n-ar fi putut spune cu deplină siguranță dacă vorbea despre ceea ce simțea atunci sau despre cele ce-și amintea”[5, p. 290, 302].

Astfel, bătrânețea care este prin sine un Timp apocaliptic, i-a oferit Ursulei șansa de-a se regăsi dincolo de încorsetarea Timpului istoric. Úrsula evadează în spațiile libere ale memoriei sedimentate chiar înaintea nașterii sale.

José Arcadio, care s-a născut înainte de întemeierea satului, a fost sălbatec și nedomesticit, precum a fost acel spațiu. Lipsit de intelect și inteligență, habar n-avea de distincții calificative ale timpului și ale spațiului.

Temporalitatea sa se desfășoară între damnarea la singurătate și punctele de reper ale axiologiei sale (non-valoarea, în limbajul său denumită „excremente”, „balegă”, maxima valoare senzațională – „cutremur de pământ”, precum și sentimentul complicității – față de Aureliano sau Arcadio). Presimțirea propriului sfârșit îl face să parcurgă drumul invers, înspre casa Buendía – fapt ce ar putea fi asemuit cu revenirea la matrice.

Cel de-al doilea fiu al întemeietorilor, Aureliano sau viitorul colonel Aureliano Buendía, este dotat cu capacitatea întrezăririi viitorului, iar aceasta îi confirmă conștiința fatalității [11, p. 71-72]. Poate datorită premonițiilor nu i se părea că timpul ar trece într-atât de repede cum i se părea Ursulei.

Ulterior temporalitatea sa cu ritmuri crescânde contura două direcții. Pe de o parte, creșterea gloriei sale, pe de altă parte, intensificarea sentimentului singurătății. Timpul istoric alunecă în „*cercul vicious*” al Timpului apocaliptic.

Din cauza halucinantelor repetiții se simțea prăbușit în acea „*eternitate negativă*”, părăsit de reperatele premonițiilor. Îi eșuează orice dorință de a evada din capcanele singurătății, chiar și cea a sinuciderii, fiind condamnat să moară de bătrânețe.

Sleit de forțe, transformat într-o relicvă istorică, colonelul Aureliano Buendía își trăiește propria sa murire „*așteptându-și înmormântarea*”.

Amaranta își duce existența în ritmul înfloririlor urii sale pentru Rebeca, care se interfera cu reînvierea sentimentului incestuos pentru Aureliano José cât și pentru José Arcadio. Sorjinta urii fiind intuiția și chinul propriei imperfecțiuni, iar cea a incestului fiind setea unității primordiale întrevăzute prin prisma finalului apocaliptic.

Ancorarea în aceste sentimente nu reușea decât să-i sporească singurătatea. În situația imposibilității de a iubi, unica revelație este descoperirea privilegiilor singurătății.

Temporalitatea Rebecăi s-a desfășurat în ritmul disperărilor, care culminau prin revenirea la a mânca pământ, în așteptarea scrisorilor parfumate ale lui Pietro Cresspi, în așteptarea cununiei care de fiecare dată era amânată, relația dintre ei transformându-se într-o logodnă eternă (semne ale „*eternității negative*”). După căsătoria cu José Arcadio existența Rebecăi își luă cursul conform unei direcții opuse, adică în ritmul revenirii la patul conjugal zgomotos.

Și tocmai după moartea acestuia Rebeca își apără singurătatea dobândită.

Un alt personaj care are un rol interesant în cadrul diegezei este Pilar Ternera. Pe lângă așteptările deșarte ale iubirii neîmplinite, temporalitatea sa își găsește cursul în perceperea temporalității Buendiilor, extinzându-și cunoașterea atât prin cărțile de ghicit, cât și prin zbaterea nestăvilită a inimii sale. Și doar bătrânețea o făcu să înțeleagă că „*o bătrânețe conștientă poate fi mai eficace decât ghicitul în cărți*”[5, p. 226].

Bătrânețea și renunțarea la curiozitatea cointeresată îi dezvălui arhetipul neamului Buendía și alte adevăruri. „*Cu ani în urmă, când împlinise o sută patruzeci și cinci, renunțase la obiceiul dăunător de a ține socoteala vârstei și continuă să trăiască în timpul static și marginal al amintirilor, într-un viitor perfect dezvăluit și trasat, mai presus de viitorurile tulburate de pânda și supozițiile insidioase ale cărților*”[5, p. 346].

Neamul Buendía a avut și un urmaș deosebit, a cărui temporalitate exclude falsitatea Timpului apocaliptic. E vorba de frumoasa Remedios. Fără a fi tentată de ispitele acestei lumi, ea a trăit izolată într-o lume a ei. Efectul malefic generat de prezența frumoasei Remedios asupra destinului unora dintre personaje

constituie doar o aparență, în fapt, fenomenul este generat de impactul temporalităților acestora alterate de viciul Timpului apocaliptic, cu temporalitatea de înaltă calitate a ei. Consecința acestui impact reprezintă unul dintre exemplele autoreglării unității temporale macondiene, adică autopedepsirea răului.

Dacă vigoarea colonelului Aureliano Buendía în forma sa ulterioară degradează în violență și deșertăciune; Arcadio care tinde să-l imite pe acesta, constituie o copie intensificată a violenței și dictaturii colonelului. Singura clipă a revelației sale a fost în fața plutonului de execuție, când și-a dat seama cât de mult îi iubește pe cei pe care, de fapt, îi ura; clipă care nu are forța de a răscumpăra temporalitatea trăită prin pofta diabolică cu care săvârșea crimele.

Interesantă este și situația gemenilor Aureliano al Doilea și José Arcadio al Doilea. În cazul lor, mai degrabă, s-ar putea vorbi de o trăire bifurcată a unei temporalități, decât de două temporalități ce au puternice similitudini. Fenomenul sincronizării personajelor în perioada copilăriei, precum și identitatea în moarte, este un indice al încorsetării în limitele aceluiasi destin.

În schimb, ființarea lor în limitele aceluiasi destin reprezintă un bun exemplu al celor două extreme posibile ale aceleiasi temporalități.

Ambii au sentimentul tot mai acut că viața e scurtă, fiind copleșiți de mrejele singurătății. Diferența constă în sursa generării acestui sentiment.

Erodată de superficialitate, temporalitatea trăită de Aureliano al Doilea se află în continuă risipire, care-i trezește senzația deșertăciunii și a scurtimii vieții. Cealaltă extremă a temporalității comune, trăită de José Arcadio al Doilea se află sub semnul coșmarului perpetuu generat de înfiorătorul masacru de la gară, precum și de spaima continuă de a nu fi îngropat de viu.

Aceste fapte ilustrează încă o dată că Timpul apocaliptic pătrunde la toate nivelele ființării, indiferent de calitatea trăirii temporalități.

Fernanda își duce existența între canoanele rigide ale educației sale și condițiile oferite de soartă, care au fost incompatibile conceptual cu cele dintâi. De-a lungul întregii vieți se străduise să încadreze realitatea în limitele pragmatismului său absolut. Doar bătrânețea a reușit să-i modifice modul de a percepe timpul. Calendarul interdicțiilor conjugale elaborat cu minuțiozitate de către Fernanda este atenuat și uitat în schimbul altor criterii de a măsura timpul. *„Acea corespondență interminabilă o făcu să-și piardă noțiunea timpului, mai ales după plecarea Santei Sofía de la Piedad. Se obișnuiseră să socotească zilele, lunile și anii luând ca puncte de reper datele prevăzute pentru întoarcerea copiilor. [...] zilele semănau atât de mult între ele încât nu mai simțea cum trec* “[5, p. 319].

Temporalitatea ei este marcată de o continuă sete de falsitate și, care la contactul cu alte temporalități, întâlnește un fals multiplicat. Drept exemplu poate servi relația ei cu Meme sau cu José Arcadio, ei înșiși contribuind la menținerea iluziilor create de ea.

Vitalitatea temporalității Amarantei Úrsula se desfășoară în limitele unui destin apocaliptic. În pofida distracțiilor sale și a vieții sale lipsite de griji,

Amaranta Úrsula e mistuită de dorul destinului, de chemarea sa în lumea macondiană întru înfăptuirea lui. Revenind aici, eforturile și strădaniile sale erau consumate pentru a stăvili, a stopa Timpul apocaliptic. De fapt, și-a intuit menirea, însă a subprecizat dimensiunile grandioase ale acestui timp care nu se mulțumea cu consumul eforturilor, fiind mult mai crud și „*inuman*”: el cerea sacrificii.

Setea nestăvilită a incestului este o materializare a imposibilității manifestării Timpului apocaliptic fără virtualitatea Timpului istoriei sacre, este setea deșertăciunii de plenitudinea unității primordiale.

În ciuda faptului că trăiește într-un timp profund apocaliptic, Aureliano Babilonia duce o viață plină de revelații. El cunoaște lucrurile printr-o conștientizare intuitiv-magică, verificându-i justetea în continuile sale lecturi. Iar când era întrebat de unde posedă astfel de informații se limita să răspundă „*Toate se află*” [5, p. 328].

Întunericul maxim al Timpului apocaliptic îi oferă revelația maximă a conștiinței de sine, a conștiinței ființării spiței Buendía – neam damnat la singurătate – precum și cea a conștiinței.

Iar ultimul descendent al neamului Buendía trăiește într-o temporalitate a ispășirii păcatelor suprapuse ale predecesorilor filiației. Existența lui este o îndeplinire, fără alternative, a destinului.

În același timp, nașterea acestui copil, care posedă toate calitățile Buendiilor, dar care avea și coadă, este o exemplificare a faptului că arhetipul nu poate fi actualizat totalmente într-o singură unitate decât la nivel mitic, iar la nivel uman o astfel de actualizare nu poate exista decât profanată.

Miraculosul spațiului macondian contribuie la însuflețirea fenomenelor și obiectelor. Ființarea lor creându-le statutul de personaje romanești, fiecare având temporalitatea sa.

Odaia lui Melchiade, care reprezintă atât sanctuarul casei Buendía cât și sanctuarul nerelevat al întregului spațiu macondian, dezvoltă o temporalitate caracterizată prin Timpul istoriei sacre. Ca focar de lumină sacră, ea menține ființarea întregului teritoriu, care se află în mrejele destinului Timpului apocaliptic. Puterea acestei forțe temporale, folosită întru distrugere, este mult mai mare decât forța luminii sacre. Tocmai de aceea odaia lui Melchiade suferă o continuă și amortizată desacralizare. Finalul fenomenului de desacralizare constituie însuși finalul lumii macondiene.

Răspândirea luminii sacre a odăii lui Melchiade se realizează prin faptul inițierii Buendiilor în misterele propriului lor destin, a cărui reflecție o întrezăreau în pergamente.

La rândul său, casa este personajul macondian care reprezintă generic spița neamului Buendía. Pătrunderea Timpului apocaliptic în temporalitățile urmașilor își găsește reflecția în metamorfozările casei. Casa ca și neamul, ca entități echivalente, își mențin vitalitatea prin fenomenul nașterilor, pe câtă vreme reînnoirile exterioare ale casei, nefiind regenerări, rămân vulnerabile Timpului apocaliptic.

Comunitatea macondiană, menținându-și existența, gravitează în jurul casei și neamului Buendía. Cu toată fragilitatea sa în fața Timpului apocaliptic, aceasta reprezintă primul strat protector al neamului, și nu cum ar părea la prima vedere un factor distructiv al acestuia. Suferințele pe care le suportă comunitatea macondiană la impactul cu Timpul apocaliptic constituie modalitatea prelungirii existenței filiației Buendía.

Fenomenele spațiului au și ele temporalitățile lor, care, de asemenea, sunt marcate de o continuă contaminare de Timp apocaliptic.

Temporalitatea naratorului

Arhitectura romanului ne creează impresia că Melchiade este naratorul, capcană în care au căzut unii dintre exegeții romanului. Marios Vargas Llosa a dezmințit această aparență, diferențiind adevăratul narator prin valențele sale afective. „*Novelista y profeta habran dicho lo mismo, pero lo mismo no es lo igual de una ecuación matemática. Lo que no estaba en las profecías de Melquíades es el cariño con que Gracia Márquez trata a este personaje, a quien llamara „ser prodigioso”* [12, p. 180].

Citind romanul *Un veac de singurătate* observăm că naratorul se află simultan în două posturi. Pe de o parte, dintr-o perspectivă omniprezentă, transmite mesajul care se regăsește în acțiunea povestirii. Pe de altă parte, percepem sentimentul iubirii profunde, care l-a dus la momentul de apogeu al revelației lumii macondiene. Povestirea atinsă de sentimentul iubirii dă naștere băsmuirii, care oferă valoare acestei lumi, căci „*privirea plină de sentimentul valorii este privirea iubitoare*” [13, p. 134].

În același timp, iubirea fiind un act creator, îi oferă naratorului posibilitatea modelării lumii macondiene într-o operă de artă [14, p. 382].

Simultaneitatea celor două ipostaze ale naratorului permit o viziune ambivalentă subiectiv-obiectivă. Aceasta devenind o sursă a esteticului în artă [15, p. 363].

Temporalitatea naratorului în momentul actului povestirii este o temporalitate mitică. Ea repetă misterul propriei revelații la impactul cu prodigiousul timp macondian, în care-și regăsește reflecția, interferența și interacțiunea temporalitățile ființării acestei lumi.

Relatarea romanului începe după consumarea întregului miracol macondian, care este prezentat ca un eveniment efectuat în trecut. Chiar și viitorul din cadrul romanului este un viitor al trecutului, cu excepția orașului, ale cărui case vor fi cu pereți din sticlă, oraș care se va naște după ștergerea de pe fața pământului a neamului Buendía și despre care nu avem nici un indice decât premoniția lui Mechiade. În rest, faptul a fost deja epuizat.

Distanța temporală între timpul diegezei și timpul narării e greu de stabilit. Miticul romanului plasează evenimentul narat într-un Timp al eternei reîntoarceri, un timp nedeterminat. Deși e o relatare ulterioară, atmosfera mitică plasează evenimentul într-un prezent etern, în care trecutul, prezentul și viitorul coexistă.

Elementul de legătură între timpul mitului și cel al naratorului este sentimentul mitic al revelației.

Sugestiile și paralelele de referire la anumite perioade și evenimente istorice nu estompează atmosfera mitică, ci, dimpotrivă, topite în textură, par a fi niște sedimentări ale unui mit străvechi care traversând mai multe epoci le-a asimilat unele caracteristici.

Prin urmare, temporalitatea naratorului este textura de bază a romanului, pe a cărei urzeală este dezvoltat miracolul macondian.

Temporalitatea autorului

Dacă naratorul reprezintă una dintre stările autorului, atunci naratorul romanului *Un veac de singurătate* poate fi identificat cu starea maxima din punct de vedere artistic în comparație cu stările naratorilor celorlalte opere garciamarqueziane. Prin urmare, maturitatea artistică a autorului este conturată de evoluția temporalităților naratorilor.

Există o diferențiere netă între logica esteticii și cea a eticii. „*Așadar, logica esteticii trebuie să evolueze, să fie orientată în sens contrar logicii eticii; contrar unui proces rațional sau irațional, cu alte cuvinte, contrar unui proces de noncontradicție. Pentru a încerca experiența estetică, în calitate de creator sau doar de spectator, e nevoie să te sustragi acțiunii, să te mulțumești să contempli*” [14, p. 360].

Odată consumat actul artistic de elaborare a operei, autorul poate să recepteze realitatea la alte nivele, decât cele concretizate estetic în conținutul operei. În acest fel, pot apărea antinomii între elementele estetice ale operei și conceptele etico-morale nemijlocit aplicate în realitatea imediată ale aceluiași autor.

Singurătatea ca fenomen metafizic în lumea macondiană (a cărui sorginte este temporalitatea acestui spațiu contaminat de Timpul apocaliptic și care poate fi tămăduită doar prin harul Timpului istoriei sacre, după cum o sugerează miezul mitic al romanului) este ulterior definită de autor – Gabriel García Márquez – ca absolut contrarie solidarității. Concept care dovedește oportunismul politic al autorului.

Dar această afirmație nu poate să estompeze vocea naratorului, care poartă în sine mesajul acestei lumi miraculoase. Căci poți să fii solidar rămânând în singurătatea ta absolută.

Din această confruntare de idei contrarii, realitatea ne dovedește că rămâne întotdeauna valabil adevărul artistic.

Autorul trăiește întotdeauna prin opera sa. Căci o adevărată opera de artă prezintă conștientizarea complexă a realității alcătuite din virtualități [16, p. 365-366] și actualizări, și nu este o sursă de informații concrete [17, p. 366].

Temporalitatea cititorului

Opera de artă, în general, nu are o valoare „*în sine*” decât în măsura receptării ei, deoarece „*Valorile estetice nu sunt astfel valori ale actului, nici ale celui care contemplă, nici ale celui care creează. Ele sunt valori ale obiectului acestor acte*” [13, p. 143].

În cazul literaturii artistice în postura de receptor se află cititorul. Temporalitatea cititorului — multiplă și diversă — este criteriul de valorificare a operei. Această valorificare nu este absolută, ea depinde de specificitatea temporalității cititorului, de trăirile fiecărei individualități în parte.

Actul lecturii, care presupune impactul temporalității cititorului cu cea a naratorului (plus cea a autorului), rezumativ ar putea fi redus la trei situații.

Prima ar fi cea în care temporalitatea cititorului presupune o trăire superficială și mult mai îngustă decât cea a naratorului:

$$\text{temporalitatea naratorului} > \text{temporalitatea cititorului}$$

În cazul dat opera este receptată doar la nivelul pur informativ, adică nivelul brut al materialității. Acest fapt este generator de axiologii false.

Cea de-a doua situație ar fi cea în care cititorul este captivat într-atât de informația prezentată de narator, încât actul receptării se transformă în adorație până la absolutizare, confundându-și identitatea cu temporalitatea naratorului:

$$\text{temporalitatea naratorului} = \text{temporalitatea cititorului}$$

O atare percepție a operei literare duce la o axiologie mediocră.

În cel de-al treilea caz actul lecturii presupune impactul unei temporalități individualizate a cititorului cu cea a naratorului. În această situație experiența trăirii cititorului în urma lecturii operei este mai profundă decât cea a naratorului:

$$\text{Temporalitatea naratorului} < \text{temporalitatea cititorului}$$

Depășirea temporalității naratorului în cazul în care avem o adevărată capodoperă se datorează sentimentului revelației cititorului.

În romanul *Un veac de singurătate* revelația este cu atât mai posibilă, căci avem un roman mitico-poetic, al cărui spațiu miraculos, împânzit de simboluri și miteme, ar putea constitui și substitui elementul ritualității [18, p. 154]. Astfel, rezultanta impactului celor două temporalități nu este sumativă sau cumulativă, ci o depășire calitativă prin posesiunea unei stări mitice — misterioase și de neexprimat [19, p. 91]. Stare care durează momente [20, p. 371], dar care este capabilă să dezvăluie mitul actualității [21, p. 92-93].

Starea mitică, ca rezultat al lecturii romanului, este un fenomen rar. Chiar și cititorii care au revelația stării mitice, nu se mențin o perioadă îndelungată la acest nivel, alunecând la cea de-a doua sau uneori la prima ipostază a receptării [22, p. 382].

În ceea ce privește romanul *Un veac de singurătate*, el este vectorul potențialei revelații a cititorului.

Parcurgând meandrele timpului și a temporalităților macondiene, precum și cele ale naratorului, autorului și cititorului, putem constata complexitatea și subtilitățile acestora și, în același timp, diversitatea viziunilor care percep realitatea livrescă.

Referințe bibliografice:

1. *Metaliteratură. Analele facultății de filologie*, Chișinău, 2001.
2. R. Guénon. *Domnia cantității și semnele vremurilor*, București, 1995.
3. D. Constantin. *Inteligența materiei*, București, 1981.
4. S. Marcus. *Timpul*, București, 1985.
5. Gabriel García Márquez. *Un veac de singurătate*, Berlin, 1995.
6. „*Se Melquíades sa percorrere con la mente i labirinti del tempo, il sangue dei Buendía vi si dibatte senza requie. Entro i fatali cento anni infatti, i caratteri e*

gli atteggiamenti, a volte persino le azioni dei membri del clan si ripetono e si richiamano”; Cesare Segre *Il tempo curvo di García Márquez* în cartea *I segni e la critica*, Torino, 1969.

7. G. Dario Carrillo. *La narrativa de Gabriel García Márquez*, Madrid, 1975.

8. „Se întâmplă atunci ceva cu el; ceva misterios și definitiv care-l smulse din existența lui prezentă și-l făcu să se îndepărteze spre un ținut neexplorat al memoriei”; García Márquez *Un veac de singurătate*, ed.cit.

9. “Гения признают только тогда, когда он сделает что-либо полезное для человечества” Л. Шестов *Апофеоз беспочвенности: Опыт адогматического мышления*, Ленинград, 1991.

10. Albert Beguin. *Sufletul romantic și visul*, București, 1970.

11. „Algunos de los Buendía sienten una necesidad casi biológica por desentrañar el futuro. [...] El interés general por el futuro acusa la existencia de ciertos patrones fijos en el tiempo que regulan el comportamiento, colectivo y que no es otro que la sensación de que todo ha sido predeterminado o la fe ciega en el destino como concepto operante sobre ellos. De aquí que no pongan en duda las premoniciones”; G. Dario Carrillo, op.cit.

12. Pedro Ramirez Molas. *Tiempo y narración. Enfoque de la temporalidad en Borges, Carpentier, Cortázar y García Márquez*. Madrid, 1978.

13. N. Hartmann. *Vechea și noua ontologie și alte scrieri filosofice*, București, 1997.

14. „când arta nu se continuă cu etica, [...] deci nu dezertează de la misiunea sa, nu-și părăsește locul din universul logico-afectiv, ea îl depășește în mod straniu, se continuă cu experiența dragostei, adică cu însăși logica mistică”; S. Lupasco, *Logica dinamică a contradictoriului*, București, 1982.

15. „o operă va fi cu atât mai estetică cu cât va fi mai puțin subiectivă și mai puțin obiectivă în același timp, ori, mai exact, concomitent semisubiectivă și semiobiectivă, adică mai puțin ireală și mai puțin reală sau, încă, jumătate reală și jumătate ireală totodată. Și tocmai aceasta înseamnă ficțiunea”; ibidem.

16. „Opera de arta este în esență un mănunchi de virtualități [...] operă în care se vor ciocni dinamismele antagoniste”; ibidem.

17. „arta este cu atât mai puțin posibilă cu cât cunoașterea este mai dezvoltată, într-o stare de dinamism mai intens: cunoașterea, cum am văzut, se împotrivesc posibilității cunoașterii”; ibidem.

18. „arta, la originea ei, este esențial simbolică și rituală și numai datorită unei degenerescențe ulterioare, foarte recentă de fapt, ea pierde caracterul sacru pentru a deveni în cele din urmă „jocul” pur profan la care o reduc contemporanii noștri”; R. Guénon, op.cit.

19. „adevăratul secret, de altfel singurul care nu poate fi niciodată trădat în vreun fel, constă numai în inexprimabil, care este chiar prin aceasta necomunicabil, și există în mod necesar o parte de inexprimabil în orice adevăr de ordin transcendent; în aceasta constă în mod esențial, în realitate, semnificația profundă a secretului inițiativ; un secret exterior oarecare nu poate

avea niciodată decât valoarea unei imagini sau a unui simbol și, de asemenea, uneori, aceea a unei „discipline” care să nu fie fără profit”; ibidem, pag. 91.

20. „aceste momente estetice sau mitice nu sunt decât momente, cu atât mai scurte cu cât una sau alta dintre cele două deveniri inverse ale noncontradicției își însușește mai repede existențialitatea”; S. Lupasco, op.cit.

21. „Ura față de secret, în fond, nu este altceva decât una din formele urii pentru tot ceea ce depășește nivelul „mediu”, ca și pentru tot ceea ce se depărtează de uniformitatea care se vrea impusă tuturor; și totuși există, chiar în lumea modernă, un secret care e mai bine păstrat decât oricare altul: este acela al formidabilului plan de sugestionare care a produs și întreține mentalitatea actuală, și care s-ar putea spune că a format-o, a „fabricat-o” în așa fel încât ea nu poate decât să-i nege existența și chiar posibilitatea, ceea ce este, desigur, cel mai bun mijloc, și un mijloc de o îndemânare cu adevărat „diabolică”, pentru ca acest secret să nu poată fi niciodată descoperit”; R. Guénon, op.cit.

22. „Experiența estetică aduce o confirmare de cea mai mare însemnătate paralelismului logico-afectiv. Îl explicitează mai mult? Dimpotrivă. Îi îngroașă misterul”; S. Lupasco, op. cit.

Lilia Lupașcu | Mircea Eliade: mit și fantastic

Conceptul de literatură fantastică, periodic redescoperit, în ultimii ani oarecum umbrit de interesul deosebit pentru postmodernism, a constituit mereu subiectul unor neîntrerupte controverse. Fapt cert, în ciuda negărilor, nu o dată violente, în literatura română există o accentuata vogă a fantasticului, întreținută de existența unor scriitori și opere de excepție. Un caz aparte e și literatura experienței fantastice a lui Mircea Eliade, care rămâne creatorul unei teorii originale despre fantastic, bazată pe camuflarea sacrului în profan sau irecognoscibilitatea miracolului. Chiar dacă acest lucru nu se poate observa în toate scrierile de tinerețe, fenomenul se conștientizează o dată cu evoluția scriitorului, devenind o constantă a operelor de maturitate, dovadă elocventă a efortului lui Eliade de a camufla fantasticul în cotidian, mai exact, de a camufla o anumită semnificație simbolică a condiției umane. Iar efortul este motivat de convingerea că literatura fantastică are o valoare cognitivă și existențială. Fiindcă într-o astfel de literatură regăsim miturile, simbolismele, riturile care au alimentat o civilizație, deci acele ferestre deschise spre *sens*. Ea este o provocare pentru noi în căutarea semnificației și a valorii. De aceea, ca și în mituri, în literatura fantastică eliadiană, *există și nu există* o lume *reală* sau o lume în care omul de zi cu zi trăiește și poate trăi, sunt revelate semnificații nebănuite care dau sens vieții.

Mircea Eliade și-a exprimat în numeroase rânduri crezul artistic despre literatura fantastică, chiar dacă unele din confesiunile sale se suprapun, reluând

sau nuanțând idei exprimate anterior. Înainte de toate, trebuie să menționăm optimismul scriitorului vizavi de viitorul speciei, optimism justificat prin faptul că romanul "clasic" (realist sau psihologic) și-a epuizat potențele, a devenit transparent și previzibil, de aceea nu mai poate capta interesul cititorilor. Un alt motiv care explică interesul constant pentru fantastic este faptul că acesta îi poate reda omului modern gustul pentru *semnificațiile ascunse*. Facilitând accesul către o serie de lumi necunoscute, literatura fantastică dobândește o misterioasă putere de atracție, lectura devenind o antrenantă aventură a spiritului pentru cititorul rafinat, bun cunoscător al experiențelor estetice din secolul XX.

Interesul permanent pentru sensurile ascunse ale lucrurilor ne determină să considerăm, cu cea mai mare atenție, mărturisirile prozatorului privind concepția sa despre literatura fantastică, cu atât mai mult cu cât interviurile și notațiile de jurnal dezvăluie, de regulă, aspecte inedite sau insuficient discutate ale operei.

În opinia mai multor cercetători, se poate vorbi despre o strânsă legătură între Mircea Eliade – creator de literatură a experienței fantastice și savant specializat în gândirea simbolică a culturilor tradiționale, legătură care trebuie considerată ca o *colaborare* în sensul deplin al cuvântului. Chiar dacă, în cartea-interviu *Încercarea labirintului*, Eliade caută să distingă clar sfera diurnă a cercetării științifice de cea nocturnă a creației literare, ca savant le deosebește și le consideră ca două suflete separate care conviețuiesc în aceeași persoană, *mitograf*ul Eliade nu poate fi eliminat totalmente din scriitura operei de ficțiune. Or, "cititorul lui Eliade poate observa că, și atunci când savantul răspunde la un interviu, ca în acest caz, și atunci când scrie lucrările sale științifice, fraza lui este însuflețită de un spirit imaginativ și aventuros: aici este poate secretul Autorului, secret care ar fi reductiv să fie definit ca stilistic. Este vorba de o facultate constitutivă, prestilistică, în virtutea căreia, și atunci când nu cedează demonului nocturn al literaturii, Eliade abordează materia cercetării ca un istoric sau un gânditor antic, abandonându-se subiectului realității examinate, străbătând-o ca într-o călătorie, pătrunzându-i secretele cele mai adânci [1, p. 258]. Cu alte cuvinte, există o legătură între activitatea științifică a lui Eliade și creația lui literară.

De aceea fantasticul nu este pentru creatorul român numai o problemă ce ține de teoria genurilor literare. Iar orice încercare de analiză a fantasticului său, plecând doar de la literatura sa fantastică, riscă să fie incompletă atâta timp cât nu se face o confruntare cu opera sa erudită. **Fantasticul** pentru Mircea Eliade este strict legat de **ideea de sacru**, respectivii termeni fiind într-un fel asimilați. Această asimilare datează din epoca tinereții, reperabilă în *Mitul reintegrării*. Pe temeiul acestei asimilări, se constată că "fantasticul este de domeniul ontologiei, aspect decisiv pentru înțelegerea sa în literatură; precizând și mai mult lucrurile, s-ar putea spune că, de fapt, în restituirea **fantasticului literar** la Mircea Eliade trebuie să se țină seama de **dialectica sacrului**, deoarece literatura se situează tocmai în această dialectică"[2, p. 207].

E de menționat că în dialectica sacrului teoria s-a instituit pe două linii interpretative ireconciliabile, cea a *școlii sociologice franceze* și cea aparținând

tradiției indiene în care se înscrieseră și Rudolf Otto, iar mai târziu, în mare parte, și Mircea Eliade.

Exegețul român pornește de la ideea că evoluția științelor a adus în mod treptat la **desacralizarea** aproape totală a lumii, fapt ce explică dificultatea decodificării sacrului în banalitatea înconjurătoare. Din această perspectivă, teologia “morții lui Dumnezeu” dobândește semnificații extreme în ochii filozofului, deoarece “este singura creație religioasă a lumii occidentale moderne”. Ea demonstrează ultimul grad al desacralizării, “ilustrează perfectul camuflaj al "sacrului" sau, mai bine spus, identificarea lui cu "profanul" [3, p.129]. Deoarece au dispărut de mai multe secole din Europa, *tradițiile inițiatice* nu supraviețuiesc decât camuflate în sferile unor universuri imaginare precum creațiile literare și artistice, sferă unde Mircea Eliade găsește spațiu suficient pentru a dezbate ceea ce el numește *dialectica disimulării sacrului în profan*. Trăind într-o lume golită de orice semnificații trans-istorice, omul contemporan suferă dramele provocate de istorie fără să le găsească o semnificație ultimă (drame considerate în societățile tradiționale niște “încercări” ce se abat periodic fie asupra individului, fie asupra comunității) sau, altfel spus, suferă de “teroarea istoriei”. “În nuvelele mele încerc întotdeauna să camuflez fantasticul în cotidian”, spune Eliade, adăugând apoi că “anistoricul este camuflat în istorie, extraordinarul în obișnuit” [3, p.151]. Potrivit acestei concepții, realitatea este banală doar în aparență, cotidianul ascunzând altceva, un sens mult mai profund. Iată de ce optimismul scriitorului vizând viitorul genului pare justificat, în antiteză cu unii comentatori precum Roger Caillois sau Michel Butor, care înclină să creadă în decăderea treptată a fantasticului în favoarea literaturii S.F.

Surprins el însuși de fervoarea cu care își reia periodic reflecțiile despre camuflarea sacrului în profan, cu scopul de a-și preciza cât mai exact opiniile, Mircea Eliade își dă seama că o asemenea obsesie trebuie să aibă semnificații mai adânci. E vorba de faptul că “această dialectică a camuflajului este infinit mai vastă și merge mult mai departe decât tot ceea ce am putut spune despre acest subiect până în prezent. "Misterul măștii" este la baza unei întregi metafizici, căci el este chiar misterul condiției umane. Dacă mă obsedează în asemenea măsură este probabil pentru că nu mă decid să îl aprofundez, să îi fac o prezentare sistematică, să îl studiez pe planul care îi este propriu, acela al meditației filozofice” [4, p.265].

Teoria camuflării sacrului în profan este decisivă pentru întreaga creație a lui Mircea Eliade. Cu ea autorul se vede confruntat atât în studiile sale dedicate miturilor, cât și în operele sale literare (formând un adevărat liant între cele două sectoare aflate într-o aparentă dihotomie), ce explică deseori reveniri asupra problemei atât în *Jurnal*, cât și în *Memorii*. Pentru a facilita dezvoltarea fantasticului în realitatea cotidiană, scriitorul își concepe narațiunile pe mai multe planuri, creând niște *universuri paralele* dominate de legi diferite ale *spațiului* și ale *timpului*. Pentru a fi mai bine înțeles, Mircea Eliade recurge la compararea literaturii fantastice cu efectele descoperirii unei noi axiome: “Așa cum o nouă axiomă revelează o structură a realului, necunoscută până atunci -

altfel spus, *instaurează* o lume nouă -, literatura fantastică dezvăluie sau mai degrabă creează universuri paralele. Nu este vorba de o evaziune, cum o cred unii filozofi istoriciști; deoarece *creația* – pe toate planurile și în toate sensurile cuvântului – este trăsătura specifică a condiției umane" [3, p.152].

Existența planului dublu a fost subliniată de N. Steinhardt și de P. Țuțea, care au arătat că imaginarul, lucrul închipuit, aparține subiectului în căutare și nu obiectului căutat, iar fantasticul se referă la obiectul încă nedescifrat de subiectul în căutare ce-l poate ghici sau se poate pierde în sfera posibilului. Aici termenul **imposibil** este sinonim cu termenul **supranatural** și accesul la el se numește **revelație**. Așa este forma mistică a cunoașterii, prin care omul depășește tensiunea polară dintre subiect și obiect, supunându-se obiectului transpersonal în forma participării [7, p.114; p.30-35].

În cazul acesta, cercetătorul Wilhelm Dancă crede că "omul este plasat în orizontul misterului, o formulă ce amintește de poetul-filozof Lucian Blaga care, în una din poeziile sale program, *Eu nu strivesc corola de minuni a lumii*, își propune nu să limpezească, ci să mărească misterul lumii" [1, p. 282].

În fine, la Eliade, ambiguitatea nu este sugerată doar de desfășurarea epică a textului, ci este instalată în conștiința eroilor care au sentimentul unei mari **încurcături** sau a unui mare **mister**. Efectul fantastic creează această mișcare între cele două planuri, deci nu prin deplasarea realului dincolo de legitimitatea credibilității sale, ca în alte tipuri de fantastic. Anormalul, simțul insolitului, extraordinarul, fără de care nu ar **exista efectul** fantasticului, este tocmai comunicabilitatea între cele două planuri, ca în *Domnișoara Christina*, în care lumea morților comunică cu lumea noastră. Existența acestor două planuri poate fi comparată cu dublul plan presupus de dialectica sacrului, însă cele două planuri ale fantasticului nu sunt total diferite. La nivelul fantasticului, sacrul și profanul, ca realități complet eterogene și în același timp convertibile, nu pot aparține ordinului substanței, ci calității, pentru că lumea este văzută ca *totalitate* și deci avem de a face cu unități micro sau macro-cosmice. Aici sacrul și profanul apar ca proprietăți care nu fac parte din natura obiectelor, ci din reprezentarea lor, concept care evocă orizontul creațiilor folclorice pe de o parte, iar pe de alta, conceptul-cheie al școlii sociologice franceze, acela de *reprezentare colectivă*.

Când este vorba de o opoziție între entități reciproc convertibile, atunci opoziția este asemenea cu cea dintre consacrat și neconsacrat, iar dialectica lor privește relația dintre consacrarea și neconsacrarea unui obiect sau a unei persoane. Raportul dintre sacru și ceva consacrat este ca cel dintre realitatea mitică și oricare dintre replicile sale. Prin urmare, dihotomia sacru-profan în literatura fantastică a lui Mircea Eliade nu poate fi susținută numai de dialectica Durkheim, pentru că, după sociologul francez, relația dintre cei doi termeni ai polarității sacru-profan este exclusivă. Însă dialectica care nu susține o opoziție totală între sacru și profan deschide calea analogiilor și a ambiguității. Acesta este cazul dialecticii indiene. Nu întâmplător, proza fantastică eliadiană apare abia după experiența indiană.

Astfel, în nuvelele fantastice ale lui Eliade, planul evidențelor căruia i se opune cel al fantasticului – sacru nu este *profanul* lui Durkheim, ci **Măyă** sau **samsăra** (lumea empirică). De exemplu, în povestirea *Noaptea la Serampore*, Swami Shivananda explică experiența fantastică a proiecției într-un alt timp prin Iluzia (Măyă) lumii sensibile. Un alt exemplu îl găsim în nuvela *La țigănci*, în care autorul afirmă că avem de-a face cu o lume *reală* care *este și nu este* în același timp [2, pp. 209-210].

Această lume, căreia nu i se poate aplica nici atributul existenței, nici al non existenței, poate fi asimilată cu Măyă care este definită în aceiași termeni. Mai mult chiar, referindu-se la echivalentul buddhist al biplanismului Măyă – Brahman, sau samsăra – Nirvăna și la experiența identificării lor (o experiență ce presupune *coincidentia oppositorum*) Mircea Eliade o pune în legătură cu posibilitatea libertății într-un univers condiționat. Printr-o astfel de experiență, omul intra într-o lume nouă, dar rămânând mereu o *lume*, putem spune că trăiește o viață dublă. Modul său de-a exista nu este recunoscut de cei profani.

Deci problema constă în a ști să recunoști *realul* camuflat în *aparențe*, sau să găsești perspectiva din care contrariile se anulează, ca în gândirea indiană, unde în orizontul absolutului ființa coincide cu neființa. Într-o notă de *Jurnal* din noiembrie 1973, Eliade afirmă că “recunoașterea sensului trans-istoric echivalează cu o operație de decodare, cu descifrarea mesajului” [5, p.139].

Literatura experienței fantastice a lui Mircea Eliade presupune și ea această decodare, descifrare, deoarece merge spre un sistem de simboluri complicat. Ea cere o lectură numită de Gilbert Durand *mito-critică*, iar o elevă a lui, Simone Vierne, care se reclamă și din gândirea lui Eliade, îi spune *lecture initiatique*. Scopul ei este tocmai acela de a descoperi miturile din text, pornind de la ideea că *textul* este mai mult decât o *textualitate*. <...> În structurile profunde ale imaginarului se află totdeauna mituri ce așteaptă să fie reînviolate printr-o lectură adecvată” [11, p.46].

Și miturile năvălesc în literatura fantastică a lui Eliade cu sau fără voia prozatorului. Faptul este de ordinul evidenței în narațiunile scrise după 1945 (*La țigănci*, *Douăsprezece mii de capete de vite*, *Pe strada Mântuleasa* etc). Dar chiar și scrierile anterioare (*Domnișoara Christina* și *Șarpele*) sunt pline de semne, chiar și acolo exista un text (o istorie de suprafață) și un subtext în care trebuie să pătrunzi pentru a descoperi întreaga semnificație a lucrării. Un model exemplar îl constituie narațiunea *Șarpele*. Cu această operă, proza eliadiană se deschide spre valorile mitului și transpunerea în narațiune a teoriilor sale.

Aici Mircea Eliade, pentru prima dată, fără să o facă în mod conștient, dezvoltă o idee esențială atât pentru literatură cât și pentru operele sale filozofice: “Fără să fi știut, fără să fi vrut, izbutisem să “arăt” în *Șarpele* ceea ce voi dezvolta mai târziu în lucrările mele de filozofia și istoria religiilor, și anume că, aparent, “sacru” nu se deosebește de “profan”, că “fantasticul” se camuflează în “real”, că Lumea este ceea ce se arată a fi și totodată un cifru” [12, p. 326].

Nu în zădar, anume prin evocarea acestei narațiuni, scriitorul își expune în *Jurnal* concepția sa despre fantastic: “Concepția mea asupra fantasticului în

literatură își are rădăcinile în teoria mea despre “irecognoscibilitatea miracolului” – sau, în general, în credința mea că după Întrupare, “transcendentul” se camuflează în lume, sau în istorie, și astfel devine “irecognoscibil”. În *Șarpele* o atmosferă banală și personaje mediocre se transfigurează treptat. Ceea ce venea de “dincolo”, ca și toate imaginile paradisiace de la sfârșitul povestirii – erau deja *acolo* de la început, dar camuflate în banalitatea de toate zilele și, ca atare, irecognoscibile”[13, p. 459].

În mare parte, concepția și tehnica aceasta rămân permanente în creația lui Eliade. Însă în *Șarpele*, ele par a fi utilizate în cel mai convingător mod. Este una din puținele scrieri în care nu intervine nici o dislocare spectaculoasă a timpului, spațiului ori personalității umane, precum și celelalte. Aici într-adevăr nu se întâmplă *nimic special*, epicul are o linearitate aproape clasică în simplitatea lui. Un echilibru perfect al mijloacelor stilistice interzice orice reliefare a unui anumit element de atmosferă, în dauna altora, încât numai o recitare atentă descoperă în text numeroase elemente de *predicție* (oracol), neremarcate inițial. Nu există deci simboluri ori metafore grele de implicații, obsesive. Sugestia este mai curând obținută prin total decât prin cutare detaliu. Ritmul însuși este egal, leneș, parcă indiferent, continuu cu vraja lui Andronic, care durează într-un timp *etern, mitic*, fără repetiții și cicluri, “contemporan” nu numai cu mănăstirea, ci și cu lacul, șerpii și păsările, copacii și stuful, despre care afirmase ambiguu că este blestemat “să nu moară niciodată, să crească mereu, sub apă”.

Astfel, Sorin Alexandrescu distinge aici trei planuri temporale: “al vilegiaturiștilor, robiți *clipei*, al Dorinei, trăind poate “*L'éternel retour*” al evenimentelor, și al lui Andronic, *atemporal, veșnic*. Primul timp ar fi profan, celelalte două, forme ale sacrului” [14, p. XIX-XX]. Vraja din mănăstire, ca și funcțiile personajelor, inclusiv Andronic, se sprijină pe asemenea structuri temporale, dar nu se reduc la ele.

Punctul culminant îl reprezintă momentul invocării șarpelui, adevărata probă inițiativă, bazată pe tehnica magiei. Este o demonstrație de data aceasta pe față. Eroul conturbator, agentul care rupe coerențele realului, nu se mai ascunde. Pentru spiritul pragmatic al căpitanului Manuilă, ceremonialul premergător adevăratului spectacol se aseamănă cu o scamatorie, adică cu o variantă degradată a ritualului magic. Se menține însă o anumită ambiguitate, căci nu se știe dacă se pregătește ceva serios sau totul nu e decât continuarea jocului din pădure. Spectatorii realizează în jurul lui Andronic un cerc magic în interiorul căruia el își desfășoară ritualul. În această ordine de idei, se poate vorbi de un *symbolism al centrului*, Andronic reprezentând centrul metafizic al narațiunii exact în măsura în care îl reprezintă și pe cel epic, spațial, ori psihologic. Situat în “centru”, Andronic ar avea atunci funcția unei *hierofanii* (“manifestare a sacrului în universul mental al celor care l-au primit”[15, p.29]), prin care sacrul atinge și se revelă profanului.

După cum o demonstrează însuși Mircea Eliade în opera sa de erudiție, prin îndeplinirea unui ceremonial se iese din timpul istoric și se intră într-o nouă

ordine temporală, una *mitică*. Părăsirea timpului istoric și revenirea la această ordine are loc prin rostirea unor formule oculte. Efectul vrăjii se aseamănă visului, dar dovada realității lui se probează prin intermediul văzului, ochiul fiind principalul organ prin care omul percepe “adevărurile” lumii înconjurătoare.

Simbolul *Șarpelui* apare aici cu *sens mitic*, ca duh al apelor, fixat în *illo tempore*, ca mire etern și dezamăgit. Simbolul erotic este evident. Toate mitologiile atestă acest sens. Eliade nu ascunde faptul că întreaga desfășurare epică este gradată în funcție de revelarea acestui simbol erotic. Și **Doina Ruști**, în *Dicționarul de simboluri din opera lui Mircea Eliade* denotă următoarele: “Simbol al seducției și al înlănțuirii, șarpele fascinează și induce sensul și metamorfozele devenirii. El reprezintă aici forța unui loc sacru, este spiritul teluric și stăpânul apelor, un *omphalos* al insulei și memoria generală, totodată; oracular și înspăimântător, vrăjit și ispititor, el reunește chiar sensurile vieții” [16, p. 138].

Așadar, transformarea, teroarea morții și chemarea iubirii, timpul însuși, sugerat de șarpele-ceas, sunt semnele magice pe care le percep oamenii în intimitatea și sub vraja șarpelui. Este curios cum reacționează mai multe conștiințe la un eveniment straniu: escrocherie sau vrăjitorie în planul cotidian, “hierofanie” în planul relației sacru-profan.

Evenimentul central al povestirii, față de care se ordonează însă, semnificativ, și tot restul narațiunii, reprezintă o *explorare epic artistică a dialecticii sacru-profan*.

În sensul *dihotomiei sacru-profan*, căreia îi corespunde cea *nocturn-diurn*, este prezentat și Andronic. Acesta participă la două nivele existențiale. *Sacru* există în el, adică în alcătuirea lui concret istorică, în *profan*.

Dacă amintirea lui istorică pare a întrece amintirea personală, sugestia este a unei conștiințe transistorice, ca și cum izbucnirea sacrului în profan ar fi dilatat dimensiunile fatal limitate ale acestuia conferind individului durabilitatea speciei. Andronic ar fi atunci **Omul total**, trăind ca Adam, simultan la nivel *profan* (izolare biologică într-o succesiune de evenimente concrete în timp) și la nivel *sacru* (deschidere biologică în cosmos, într-o repetiție de evenimente tipice dincolo de timp).

Astfel *Șarpele*, în aparență, poveste frumoasă de dragoste, presupune o explorare artistică a ideilor savantului Mircea Eliade. Totodată narațiunea deschide calea prozei mitice. Scriitorul aduce pentru prima oară două personaje exponențiale, investite cu anumite roluri. Le vom întâlni frecvent în narațiunile mitice *Pe strada Mântuleasa*, *Les trois grâces* etc. Unul, căpitanul Mănuilă, reprezintă *spiritul raționalist*, omul care nu crede în miracole, ci în cauzalități precise. El anticipează pe inteligentul Albini și pe toți acei *lectori detectivi* care vor să rupă învelișurile magice ca să descopere infracțiunea politică. Celălalt, Andronic, anunță lungul șir de indivizi care *știu să recunoască semnele* și să le citească. Este, într-un anumit fel, întemeietorul unei întinse dinastii în proza eliadescă, în care omul este înfățișat nu numai ca produs al istoriei, dar și ca rodul unor întâmplări sacre primordiale.

De fapt, proza fantastică a lui Eliade este marcată profund de experiența Indiei, autorul situând-o pe acea dimensiune pe care mitul se leagă de fantastic.

Iar *Șarpele* deschide calea prozei mitice și pregătește elementele necesare pentru acest tip de narațiune.

Referințe bibliografice:

- 1 R. Mussapi. *Introduzione*, în: M. Eliade, *La prova del labirinto*, p. 5 (din it. W. Dancă), în: Wilhelm Dancă, *Mircea Eliade. Definitio sacri*, Iași, 1998
2. Sergiu Al-George. *Arhaic și universal*, București, 1981
3. Mircea Eliade. *Încercarea labirintului*, întrevederi cu Claude-Henri Rocquet, Cluj-Napoca, 1990
4. Mircea Eliade. *Jurnal II*, București, 1993
6. N. Steinhardt. *Fantasticul lui Mircea Eliade*, în: *Incertitudini literare*, Editura Dacia, Cluj-Napoca; P. Țuțea, *Mircea Eliade*, Oradea, 1992
10. Mircea Eliade. *Jurnal II*
11. Eugen Simion. *Mircea Eliade: un spirit al amplitudinii*, București, 1995
12. Mircea Eliade. *Memorii (1907-1960)*, București, 1997
13. Mircea Eliade. *Jurnal I*, București, 1993.
14. Sorin Alexandrescu. *Dialectica fantasticului*, studiu introd., în: Mircea Eliade, *La țigănci*, București, 1969
15. Mircea Eliade. *Tratat de istorie a religiilor*, București, 1992
16. Doina Ruști. *Dicționar de simboluri din opera lui Mircea Eliade*, București, 1997.

Grigore Canțâr

Forme de intertextualitate în
literatura română

Este imposibilă o percepție corectă a **fenomenului** intertextualității, fără a defini exact **conceptul** de intertextualitate. Riscul posibil este de a lua drept probă de intertextualitate ceea ce nu are această calitate. De exemplu: pastașa, plagiatul, “furtul cert”, acestea fiind mai mult niște infracțiuni intelectuale decât tehnici literare cu adevărat profitabile. Pe de altă parte, o definiție clară a conceptului este imposibilă fără cunoașterea complexității fenomenului intertextual, fenomen care a marcat, pe spații foarte vaste, literatura secolului XX și continuă, iată, să funcționeze și în prezent. În acest caz riscul posibil constă în înțelegerea superficială a noțiunii de intertextualitate, definită uneori ca doar o relație evidentă a unui text cu alt text.

Nu vom insista aici asupra acestei probleme ce ține de fapt de teoria literaturii.

Scopul articolului de față e unul mai modest: consemnarea fragmentară a unor abilități tehnice scriitoricești care ilustrează, convingător, prezența fenomenului intertextualității în creația unor autori ce au opus rezistență esteticii inhibante a realismului socialist, și tocmai poate datorită acestui fapt rămân lizibile și azi.

Prozatorii Marin Preda, Nicolae Breban, Augustin Buzura ș.a., își asumă drept obiectiv strategic reșezarea literaturii pe coordonatele ei definitorii – cele ale esteticului. Deși modelele lor predilecte au fost marii prozatori din perioada interbelică, deși scrisul lor ilustrează resurecția în literatura română a unui “al

doilea modernism”(Mircea Cărtărescu), deși nu și-au îngăduit riscul unui conflict fertil cu modelele epice din literatura universală (poate cu excepția lui Ștefan Bănuțescu și a lui Nicolae Breban), în scrisul lor se întrevide **conștiința** necesității dialogului intertextual cu diverse alte valori literare. Acest dialog are loc la nivel de stilistică, tehnici narrative, poetică romanescă ș.a.m.d. În acest sens, este perfect ilustrabilă pe text relația prozei lui N. Breban cu cea a Hortensiei Papadat-Bengescu. Personajele lui N. Breban sugerează, prin tipul de umanitate pe care-l reprezintă, o polemică de fond, întreținută de acest scriitor cu F. M. Dostoievski. Am putea vorbi de prezența în scrisul lui a unui gen de dostoievskianism “întors”. Nu se impune oare, în acest caz, o relaționare a prozei brebaniene cu cea a lui Vladimir Nabokov, unul dintre cei mai virulenți contestatari ai romanelor lui F. M. Dostoievski? Nu cred că întrebarea e lipsită cu totul de sens. De asemenea și proza lui Șt. Bănuțescu: ea reflectă curajul unei competiții complexe cu realismul magic, cultivat de romanul latino-american din a doua jumătate a secolului trecut. Nu poate fi contestată nici patina stilistică seliniană, subzistentă, mai ales, în proza cu tematică urbană a lui M. Preda. Tot atât de “suspectă” și interesantă e și armonia dintre concepția lui asupra literaturii, aceasta fiind înțeleasă ca reflectare etică asupra istoriei contemporane, și modul de a înțelege literatura și funcțiile ei în economia istoriei împărtășit de A. Malraux.

Tehnica narativă a retrospectivității, utilizată de Augustin Buzura, provine dintr-un dialog “secret” al acestui scriitor cu Camil Petrescu, privind tehnicile narrative necesare menținerii romanului pe linia unui modernism “perpetuu”.

Productivă poate fi și ipoteza că suprimarea continuă a epicului de anvergură în proza lui Fănuș Neagu, în favoarea unei efervescente metaforice debordante, ar trăda, de fapt, o încercare premeditată de a elibera romanul ca gen de substanța-i (epică) “împovărătoare”, pentru a-l transforma într-o scriitură lejeră menită să exprime, aproape exclusiv, sentimentul jubilatului al gratuității scrisului artistic. Să nu existe aici dorința scriitorului de a se sustrage – polemic – unei vârste depășite a romanului? Că a găsit (sau nu) calea cea mai potrivită în sensul dat – e o altă problemă.

Marin Sorescu, unul dintre cei mai originali dramaturgi români, este, chiar dacă sună paradoxal, și unul dintre cei mai intertextuali dramaturgi contemporani ai literaturii noastre. Tragedia sa *Iona*, lucrare cu un profund conținut existențialist, este o rescriere a mitului biblic omonim, menită să răspundă sensibilității și întrebările omului contemporan. Intertextualitatea ei cu mitul amintit nu este o noutate în literatură. Ea se distinge însă, prin utilizarea preferențială a ironiei, nu în scopul înfruntării ideatice a mitului, ci în direcția adecvării lui **formale** la tipul de receptivitate a cititorului de azi.

Un reprezentant marcant al onirismului estetic, prozatorul Dumitru Țepeneag, depășind ulterior limitele curentului, se situează în categoria scriitorilor pentru care literatura nu mai poate exista în afara intertextualității. Astfel, majoritatea (anti)romanelor sale, constituie prin excelență niște foarte complex construite intertexte. Ne vom referi în primul rând, ca fiind cel mai interesant în acest sens, la romanul *Cuvântul nisiparniță*. Acesta nu are vreo legătură cu vreun text

literar preexistent. Este însă într-o strânsă legătură cu (auto)biograficul, autorul impunându-și ideea că textul dat e scris într-o relație directă cu evenimentul trăit, conceput și acesta ca (con)text. Romanul acesta e singurul în literatura română ce încearcă un soi de intertextualitate foarte originală. Se știe că scriitura (pentru cei care l-au citit cu atenție e limpede că termenul de narațiune ar fi aici inadecvat) începe în limba română și că trece lent la limba franceză, partea finală a textului fiind scrisă în întregime în această limbă. Dincolo de ideea de renunțare forțată la identitatea națională întru însușirea acelei franceze, pe care o exprimă prin această formulă romanescă, lucrarea dată conține și un șocant procedeu intertextual. E vorba de efortul de a pune într-o relație interdependentă de data aceasta a două limbi (latine) pentru a le releva, într-un regim ușor polemic, capacitățile lor de a exprima cu cât mai multă elocință un mesaj scriitoricesc. Se relaționează deci nu două motive, nu două idei, nu două mesaje, ci **două limbi**, luate ca materie pentru construirea unei ficțiuni pline de sens. Am putea glosa aici despre un intertextualism, intern, în planul lingvistic. Sau despre un fel de “interlingvism”, ca formă de elaborare a unui text literar contemporan, poate, cu o vârstă viitoare, polilingvistică, a literaturii. Ilustrativ în planul intertextualismului e și romanul *Nunțile necesare* de același autor. El constituie o rescriere, într-un regim polemic extrem de radical, a *Mioriței*. Intertextualitatea lui e chiar condiția existenței sale ca roman. E un roman care atacă mitul mioritic atât formal, cât și în planul ideilor filosofice adânci...

Vom reveni asupra problemei într-un alt articol, în care vom viza și alte forme de intertextualitate, sesizate în creația scriitorilor români contemporani de pretutindeni.

Luminița Bușcăneanu | Inversarea opticii. Umbra bacoviană.
“Orgasmul” imaginației

Eul bacovian suportă una din cele mai “teribile” dintre experiențele de cunoaștere - tentativa de reanimare a mortului din interior, “Nu există numai o lume bacoviană, dar ființa poetului, risipită în toate lucrurile, ia din când în când înfățișarea unui strigoi: se aud pașii lui obosiți, răsuflarea lui chinuită, plânsul lui sfâșietor [...]. Avem impresia că poetul face a doua oară teribila lui experiență; ceea ce ascultăm nu este spovedania unui om viu, tânguirea sau hohotul lui este prezența unui strigoi care cutreieră neliniștit o lume posedată cândva, acum străină” [12, pp.19-12], adică re-nașterea iubirii, “Eu prevăd poema roză a iubirii viitoare” (*Poemă în oglindă*) - prin transformarea “*plumbului*”, “Materia Operei ajunsă la negru” [DS, III, p. 112], “Dormea întors amorul meu de plumb / Pe flori de plumb, și-am început să-l strig” (*Plumb*) în curcubeu divin, “În aurora plină de vioare, / Balul alb, s-a restrâns pe neuitatele cărări - / Cântau clare sărutări... / Larg, miniatură de vremuri viitoare...” (*Alb*).

Hotărârea neordinară de a porni de la sfârșit, “Cu un creion de grafit, culoare gri, sau plumb, am transpus câteva momente aici;...”, este impusă de necesitatea revizuirii începutului - plumbul simbolizează “baza cea mai modestă de la care poate porni o evoluție ascendentă” [DS, III, p. 112] - și anume a eliberării geniului uman al procreării, “În punctul său de plecare, Omul nu e decât plumb. Fecunditatea sa nu e încă eliberată. Acest plumb e cu atât mai greu, cu cât în lumea noastră de întuneric – lumea de după cădere – el este hrana Satanei, ce se opune astfel diametral fecundității sale” [19, p. 121].

Despre reușita acestei probe putem deduce din epigrama “făcută” de Al. Macedonski imediat după apariția volumului *Plumb*, la București, în 1916, în berăria Jubileum: “Poete scump, pe frunte porți mândre foi de laur, / Căci singur, până astăzi, din plumb făcut-ai aur” (Alexandru Macedonski, *Lui George Bacovia*). Numai simpla reactualizare a “iritantului metal” în timp ce pe alți simboliști “abia dacă interesează” [7, p.176], “- Vrei, Lilis, să punem metal la topit și să citim viitorul? - Plumb? - N-am plumb fiindcă îți dai seama că plumbul nu se topește prea ușor. Dar am o bucată de argint” (Alice Călugăru, *Tunica verde*) înseamnă un act revoluționar - “detășează” de “simbolismul ortodox” [7, p. 176], iar “Bacovia a adăugat valori noi în arta poetică românească în măsura în care s-a sustrat de la principiile estetice ale simbolismului ortodox (dacă așa ceva a existat) sau în măsura în care le-a dat o întrebuintare redusă în unele din creațiile sale” [15, p.58]. Nu se arată interesat de preschimbarea “*pozitivistă*” a plumbului în aur [7, p. 176], obsesie a alchimiștilor, “Plumbul este părintele aurului și al argintului. Știința a găsit această

înrudire în sângele atomilor. Asta nu mă interesează” (George Bacovia, *Interviu realizat cu I. Valerian*), inițiatul însă, căruia “forța” plumbului i-a “transmutat” “proprietățile generale ale materiei în calități ale spiritului” [DS, III, p. 112], “Dar forța lui m-a apăsât până la distrugere” (George Bacovia, *Interviu realizat cu I. Valerian*), creează o faimoasă “lucrare de creștere a omului”, uvraj “înfăptuit de orice ființă care își trăiește prima naștere interioară” [19, p. 120]. Posibilitatea (sau neșansa) inițierii a fost una reală: suferința de “paludism, eczemă, alcoolism, nevroză” [4, p. 471], “debilitate” [9, p. 18], care se va transforma doar mai târziu în “materia unei meditații trăite estetic asupra destinului uman” [18, p. XII]. Anomaliile fizice, bolile incurabile, nebunia sunt niște breșe prin care necunoscutul ispitește spiritul - el se dosește și tace, cochetează și induce în eroare pentru a îndemna eul la activitate. Stimulează, poate accidental, ridicând puțin cortina. Eul bacovian a avut soarta fatală să fie în momentul și locul în care natura a deviat de la cursul normal permițându-i să pătrundă brusc în tainele ei cumplite. Inhibarea ce pune stăpânire pe el este autentică, chiar dacă în viața de zi cu zi nu este un “retras, rupt” de “vârtejurile Capitalei” [3, p. 146], dimpotrivă, duce o “viață decadentă”, frecventează “boema”, fiind ades bănuț de scamatorii, mai ales de aplicarea trucului “a face pe nebunul” [3, p. 195], și ajungând a fi “datorită manierei sale ce îmbina timiditățile cu excentricitățile” chiar “figură” cu “o mică «legendă» a sa” [3, p. 183]. Poetul “scoate” din “boală” (în cazul “bolnavului” Bacovia “puțini [...] știu [...] dacă e un bolnav real ori unul imaginar” [3, p. 206]) concepții originale și deducții incitante pentru o activitate superioară a spiritului.

Motivul “căderii” pretimpurii a “corpului” seducției, “*Plumb*, - corpul meu căzu / [...] În grădina moartă” (*Renunțare*) - oglinda bacoviană nu mai reflectă spectru dandy-ist, ci fatala “pată” a “însângerării” (*Amurg*), o arătare “cangrenată”, “În salonul plin de vise, / În oglinda larg-ovală încadrată în argint, / Bate toamna / Și grădina cangrenată”, un “monstru” (*Serenada muncitorului*) - este efectul probabil al unei prelungite abstinence, cu excepția domeniului setei, mai ales în satisfacerea chemărilor erotice, “Eșecurile sentimentale [...] din copilărie când dezmierda ore în șir păpușa uneia dintre surori [...] viața preconjugală [...] un nex de opreliști naturale și artificiale” [18, p. XX] etc. În returul miraculos către esențe coordonat de plumb/Saturn [DS, III, pp. 112, 193-194 și DMG, pp. 556-557], “frână profitabilă pentru spirit” în favoarea frustratului afectiv [DS, III, p. 194], eul poetic, “eu rătăcitor prin lumea sinistrelor semne de afară” [7, p. 111], se pornește pe “*singurul*” “*drum*” posibil - spre Ea. Vede în “imaginea iubitei și a casei locuite de aceasta salvarea spiritului său agitat și al corpului istovit de umblet. Acolo este <<ea>>, simbol al vieții [...] drumul spre casa iubitei e singurul care-l animă” [7, p. 111], cale oferită de pulberea mată de plumb, unică lumină în “*haosul*” veșniciei (*Pulvis*), “*iubita*” fiind “jumătatea feminină a lui Bacovia” [4, p. 242], “partea creatoare”, “termenul magic al dialogului” [7, p. 111], “Și-n mijlocul odăii, tot singur mă prezint: / - Valsa o blondă-n alb și cu pantofi de-argint... / [...] În creierul meu plânge un nemilos taifas” (*Dormitând*). E cu atât mai rău pentru culoare care,

trecând prin senzorii infectați ai corpului agonizant - prezența insistentă a corbului este o mărturie certă a sfârșitului apropiat - și văzând “lumea, obiectele [...] invadate de o singură culoare” fără “tonuri, nuanțe și umbre, ci toturi izolate colorate uniform” [13, pp. 60-67], singură se îmbolnăvește de o violentă “halucinoză” [18, p. XXVIII], efect al “daltonismului liric dus până la ultimele lui consecințe” [13, p. 62] sau al unei “acromatopsii” [8, p. 226] obsesive. Culoarea se proclamă atotputernică prin demonica-i capacitate de a fi “falie deschisă în prăpastia neantului” în “vibrațiile” căreia “pâlpaie întunericul” [7, p. 84] și de a converti “realul în ireal” [18, p. XXVI] coborând eul “până la rădăcinile vieții, unde se înfruntă cu neființa” [18, p. XXVII].

Transformarea “radicală” [7, p. 80] a opticii estetice nu constă doar în concepția neordinară a punerii judecăților de valoare în gura unui “mort-viu” [15, p. 58] care gândește despre lume din “*cavou*”, de dincolo de viață, “Vezi, din anticul fotoliu - / Agonia violetă, / Catafalcul, / Și grădina cangrenată, / În oglinda larg-ovală încadrată în argint...” (*Poemă în oglindă*), procedeu aplicat anterior de toată “galeria de ftizici” [11, p. 237] pe care o “deschisese faimoasa Marquerite Gautier”, iar la noi “*dulcile*” “*fete tinere pe patul morții*” ale lui Bolintineanu și care, spre deosebire de romantici, simboțiștii îl vor aplica mai “exasperat”, “în fața morții el va vibra nu mai intens, dar mai enervat, mai nevrozat (s. a., A.I.)”, “Sunt un mort?... / Sau sunt un spirit?... / Sborul meu e un fluid de perversă voluptate / O superbă biruință, / O savantă nebunie, / Un dor sfânt și chinuit... // Și mă duc în golul magic... / Și mă scald în vidul roz... / Și mă scutur de pământul negru rătăcit pe mine... / Și m'acopăr cu lumina eterată și intensă, / Și plutesc strălucitor... // *Dimineață* [...] / În lumina ta e viață, / Iar în ochii mei e plâns!” (Eugeniu Ștefănescu-Est, *Rapsodia dimineții*); “Cuprins de-o ne'nțeleasă milă ascult cum strășinile curg: / Sunt mort deși mă simt în viață. / Trăiam odată'n vechiul burg” (Gheorghe Orleanu, *Anamnesis*); “Necunoscutul: - Ia, priviți-mă! Cap de mort... Mâini de schelet... Eu am murit de mult [...] Ție nu-ți miroase a cadavru? Mie, da!... Și dacă aș vărsa pe mine toate parfumurile din lume, același lucru va fi - tot parfumul morții mirosi-va mai tare...” (Ion Minulescu, *Spovedania unui înstreinat*), “Ușor ca-n vis de primăvară, desmărginit ca o nălucă / Mă simt plutind în întuneric și las ca moartea să mă ducă” (Eugeniu Speranția, *Cântec negru*) etc. etc. Noutatea bacoviană constă mai mult în valoarea judecăților eului “eterat” până la transparentă (“*Umbra*”) pe care V. Fanache, un profund interpret al sensurilor bacoviene, le clasifică în “trei aspecte”:

1. “moartea și viața se arată pământenilor la fel de <<prozaice>> în manifestările lor cotidiene și monotone”;

2. “contează moartea prezentă în noi, interiorizarea, sesizarea morții în fiecare act al corpului viu și îndurarea ei ca o boală nevindecabilă. Boala ce se exclude ca agent al morții, ea, moartea însăși insinuează dintru început în om”;

3. “moartea și viața în continuă împușinare, eul se constată prins într-un joc între, interpretând fără răgaz un text al agoniei, ambiguu, din care nu se profilează nici viu nici mort” [7, p. 80].

Este pentru prima dată când un poet reușește să-și alimenteze întreaga creație din încărcătura primului contact cu neantul, “Imensitate, veșnicie, / Tu, haos care toate-aduni... / În golul tău e nebunie, - / Și tu ne faci pe toți nebuni. // În fața ta sunt cel mai laș. / [...] Învață-mă filosofie” (*Pulvis*). Nebunia prisosește la orice nivel: de persoană, de eveniment, de limbaj și își înnoiește puterile cu fiecare acces de boală. Eul bacovian este lucid, de aceea puternic. El nu se lasă fermecat, nici măcar înduioșat, de ispita posesiunii (mai ales a cărnii, “*hoitul*” (*De iarnă*)). Admite mai mult teoretic existența unei “*orizontale*” (Traian Demetrescu, *Cum iubim*), “*nuștiu cine*”, “Adio, tu rămâi pentru mine ceea ce definește frumosul și, poate, ești poezia sau jalea nopților; pentru tine scriu fantezia aceasta, corpul tău era o dantelă și nu voiai prea multe laude, fiindcă timpul era scurt” ([*Dintr-un text comun*]), dar nimic nu poate fi mai copleșitor decât revelația morții, “Vai, și va veni o vreme / Când adormi-vom amândoi, / Și-nstrăinați, prin cimitire, / Va plânge toamna peste noi. // Ce poate, deci, a fi sub soare, / În haosul imensității - / Dacă-ți vei pierde fecioria / În taina roză-a voluptății?” (*Să ne iubim*). Văzută dinspre moarte “așa-zisa” marea taină existențială e ridicolă, dacă nu lamentabilă: el, “Într-o grădină publică, tăcută, / Pe un nebun l-am auzit răcnind” (*Plumb de toamnă*) și ea, “O bolnavă față vecină / Răcnește la ploaie, râzând...” (*Plouă*) - un “tandem” mai prejos de orice aprecieri, “Orice ironie vă rămâne vouă” (*Rar*).

“*Bolnavul*” își calmează durerile cu sedative alcoolice și muncește “*înainte*” la “vitraliul” [13, p. 63] universului “*concret*” văzut prin altă prismă, printr-un “sistem complicat de <<lentile>>” [5, p. 89] care dă “pastelului” “respirația artificială” de “adevărată tendință cromatofagă” a culorilor “imperialiste” [5, p. 88] înnebunite. Deoarece “*haosul*” care i s-a arătat prin “*oglinda*” bolii impune opacitatea, creatorul nu-și poate concretiza deplin regimul de lucru - solar sau lunar, luminii sau întunericului. Opera bacoviană stă sub imperiul unei grave cerți pentru putere dintre alb și negru. Aceste două “culori” apar atât de compromise în “concupinajul” lor ciudat, “Copacii albi, copacii negri / Stau goi în parcul solitar / [...] Și frunze albe, frunze negre” (*Decor*), încât nu se știe care din ele va fi născătoarea anomaliei galbene, “Orașul luminat electric / Dădea fiori de nebunie” (*Fanfare*), agoniei roșii, “Acum stă parcul devastat, fatal, / Mâncat de cancer și ftizie, / Pătat de roșu carne-vie” (*În parc*), transcendenței violete, “Când fâlfâie, pe lume, violetul // [...] O, vis... o, libertate...” (*Plumb de iarnă*), “Trist cu roza sângeroasă, / Bat în geamul violet” (*Matinală*). Un lucru este cert, albului i se oferă condiții creatoare suplimentare, fundalul inspirat al valsului, “Orchestra începu cu-o indignare grațioasă. / Salonul alb visa cu roze albe - / Un vals de voaluri albe... / Spațiu infinit, de o tristețe armonioasă...” (*Alb*), până când o nouă avalanșă a negrului, tot mai “*profund*”, “*noian de negru*” (*Negru*) erupe, asemeni “*marșului funebru*” într-un “*larg și gol salon*” “*gemut*” de “*clavir*” sub presiunea “*brunei despletite*” ce “*poartă*” “*o mantie cernită*”, “Lugubrul marș al lui Chopin // [...] Îngrozitorul marș lugubru, funerar” (*Marș funebru*), “*întinzându-se*” “*încet*” și devorând ca “*o noapte de vecie*” totul în cale, inclusiv propriu-i creator, “Clavirul catafalc părea, și nu

clavir. // Târziu murea clavirul lung gemând”, drama culminând prin “căderea” “grea” a “corpului” de lumină despuiat de haina protectoare, infectat și el, de morbul modern, “nebunia” (“scânteia galbenă”), prins în cursa morții prin ispita muzicii, “Apoi veni și-o blondă în salon... / Și-aproape goală prinse, adormită, / De pe clavir, o scripcă înnegrită - / Și urmări, pierdută, marșul monoton. // Înaltă, despletită, albă ca de var, / Mi se părea Ofelia nebună... / [...] nebuna lăutară” (*Marș funebru*).

Prin căderea corpului / culorii muzicale nu se termină reprezentația erotică a eului bacovian. Dimpotrivă, începe conținutul grav – actul Umbrei, “Ce umbră stă la geamul tău / Ca de iubiri învinse?! / Un fost poet, și-al nopții hău, / Pe uliți ninse” (George Bacovia, *Hibernal noptat*, II). Apariția zeului “mort”, decoronat la finele carnavalului în scopul înviorării publicului este de o extravaganță penibilă:

- la început, “se amețește ușor, după numai două trei pahare, pe care le soarbe, tăcut, în decurs de câteva ore. [...] dacă întârzie pe undeva până dimineața și se întoarce amețit acasă, nu cu trăsura, ci pe jos, e escortat cu <<halai>> de copii din măhălăli ori de cei aflați în drum spre școală” [3, p. 208],

- ulterior, “are un râs spasmodic, sinistru, hidos, cântă tare sau strigă cuvinte de neînțeles, uneori parcă sub formă de versuri” [3, p. 208],

- apoi, “După acest interval devastator, epuizant”, “intră într-un mitism total” [3, p. 208], pentru că, de fapt, nu mai există sărbătoare, nici public, ci doar o monotonă și monocordă singurătate, “Sunt solitarul pustiilor piețe / Cu tristele becuri cu pală lumină - / Când sună arama în noaptea deplină” (*Păлинд*). Eul nu mai are simțul umorului (“râsul hidos”) și, mai ales, el nu mai are chip (“*Umbra*”); e o arătare care “*sperie*”, “Tovarăș mi-i râsul hidos și cu umbra / Ce sperie câinii pribegi prin canale” (*Păлинд*). Noaptea, în lumina “*pală*” a “*becurilor*” apare Umbra, prezență a unui eu tainic și străin, un alter-ego, o parte componentă a ființei de o putere imensă, motorul tuturor activităților, dar incontrollabilă și deci însemn al nebuniei, “Odaie, plină de mistere. / În pacea ta e nebunie, / Dorm umbre negre prin unghere” (Singur). “Eu singur cu umbra iar am venit” (*Ecou de serenadă*) este marca dedublării bacoviene. S-ar putea ca umbra reală să-i fi creat poetului sentimentul protecției, “- Ai avut vreodată senzația că umbra ta te însoțește? [...] - Eu, da! Și mă simțeam mai puțin singur. Ți dau un suport” [9, p. 171], deși există și posibilitatea altei trăiri, estetice, a prezenței Umbrei manifestată în forma superlativă a “teroarei”, “Niciodată propria umbră n-a provocat vreunui om o teroare atât de cumplită” [16, p. 150].

Dezmembrată până la elementele ei constitutive, volatilizată, materia “se răzbună gonind fantomele” [10, p. 10]. T. I Ardelean și G. D. Avram deconspiră însă misterul devenirii invizibile, chestiune, ce e drept, de viitor: dat fiind faptul detectării “structurilor” prin mecanismul vizual al firii, “urmare a absorbției și reflectării luminii”, se confirmă “posibilitatea aducerii corpurilor în stare de invizibilitate” în timp ce “ființa din ele ar <<vedea>> tot ce se petrece în jur” prin “înlăturarea undelor de lumină de toate culorile din jurul corpurilor încât acestea să ajungă insule într-un ocean de lumină. Lumina să nu le atingă” [1, p. 171],

efect “ce nu se poate întâmpla și care se produce totuși, într-un punct și un moment dat, în jumătatea unui univers perfect reperat și de unde misterul era socotit pentru totdeauna exclus” [2, pp. 148-149], dar pe care poetul simbolist, deși îl intuiește, “Există și fantomele. Greșala noastră nu e decât aceea de a le lua drept fantome, când de fapt, poate, nu sunt decât înfloritoare puncte, înaintea sau înapoia noastră, în susul sau în josul nostru, de îndepărtare pe felurite raze de înțelegere al căror centru suntem, de sigur, noi” (N. Davidescu, *Fântâna cu chipuri*), încă nu-l poate concepe în întregime drept proces fizic, dar înfricoșătoare, neprevăzută suprarrealitate vaga percepție a căreia transformă visul Frumosului, Armoniei în nebunia Sublimului, Idealului, sarcină supraumană, cu efect destructiv. Umbra bacoviană anulează perspectiva constructivă a impresionismului – de a fi nuanță a culorii, adică altă culoare – boala îi mănâncă pigmentul și o transformă în “*violet*” irațional (Umbrele sunt, “în general”, “de nuanță slab albăstruie sau violetă” [17, p. 153]). Eliberarea culorii din prizonieratul Umbrei dezlanțuie, “Iarbă de plumb și aer tare... / Pudrat pe-o eczemă ce fața mi-o sapă; / Pe câmp, cu-o umbră de cugetare - / [...] vei rățăci ca mine / În culori închise, și amețit la pas” (*Nervi de toamnă*), va hotărî și recucerirea iubirii - femeie și creație. Captivitatea culorii, “*pâcla colorată*” (*Dormitând*), însemnului “sensibilizării” [6, p. 168] discursului cauzează emasculația verbului și, precum “gradul zero” al limbajului (ca și al magiei) este iubirea, iar erotismul bacovian se deghizează în cuvânt, poezia începe să se refuze, “jalea de a nu mai putea face un vers...” (*Note de toamnă*); procedura spiritualizării eului se întrerupe anulând efortul programatic, “Mă prăfuișe timpul dormind peste hârtii... / Se întindea noianul de unde nu mai vii, / O umbră, în odaie, pe umeri m-apăsa - / Vedeam ce nu se vede, vorbea ce nu era. // - Poți să te culci, e ora și noaptea-ntârziată, / Vei scrie, altă dată, orice și tot nimic. / O umbră ești acuma, și pot să te ridic, / Lăsând, odaia goală, și lampa afumată...” (*Umbra*).

Ajuns la punctul culminant al crizei creației, dialogului, iubirii etc. - “spiritul mai arde culori în odaie” și “încă tot mai iubesc”, dar sub “*decolorarea*”, desensibilizarea dementă a Umbrei (“*O, de-aș putea / Să mă umbresc măcar la umbra mea / Ce vânăta se-ntinde la pământ!*” (Alice Călugăru, *Pustietatea*)) totul devine “*numai vedere*” (contemplație), adică aparență, și invocarea iubirii nu mai este posibilă, “nu mai pot să vorbesc...” (*Dimineața*) - cromatismul se racordează la circuitul superior, ramura nouă a artei cuvântului, sinestezia, “*audiția colorată*”, “o pictură parfumată cu vibrații de violet” (*Nervi de primăvară*). Culoarea muzicală este ineditul simbolist, procedeul cel mai inteligent (a se lua în considerație faptul că singură culoarea, implicând “ochiul, lumina și suprafața obiectului” [DA, I, p. 137], întruchipează transcendența) și e în stare a produce “orgasmul” intelectual. Culoare și muzică (“*simfonia de note și culori*” (I. M. Rașcu, *Acorduri de vioară*)), iată culmea seducției bacoviene, “În poezie m-a obsedat întotdeauna un subiect de culoare. Pictura cuvintelor, sau audiția colorată, cum vrei s-o iei. Îmi place mult vioara. Melodiile au avut pentru mine influență colorantă. Întâi am făcut muzică și după strunele vioarei am scris

versuri! Fie după note, fie după urechea sufletului [...]. Am făcut și compoziții pentru mine” (*Glasul culorilor*). Erotismul bacovian tăinuindu-se în cuvânt, starea erotică a “*compoziției*” este amplificată de sensibilitatea tulburătoare a culorii muzicale, “Barbar, cânta femeia-aceea, / Târziu, în cafeneaua goală, / [...] Și-n jur era așa răscoală / Și-n zgomot monstru de țambale / [...] Prin fumul [albastrul înălțării sufletului] de țigară, ca-n noui, / Gândeam la lumi ce nu există... / Și-n lungi, satanice ecouri, / Barbar, cânta femeia-aceea... / [...] Și nici nu ne-am mai dus acasă, / Și-am plâns cu frunțile pe masă” (*Seară tristă*). Femeia, soarta căreia este dublu condiționată, de “monotonia unei existențe în cerc” “îndurând” “alături de bărbat” [7, p. 144], “Histerizate fecioare pale, / La ferestre deschise, palpită... / În amurguri roșii, nupțiale, / Stau pale, și nu se mai mărită. // Eu trec, îmbătrânit, ca și ele, / Și-asemeni inima mea plânge - / Din treacăt, tuturor, în perdele, / Le pun câte-o roză de sânge” (*Amurg de vară*) și, concomitent, de bărbatul, Dandy, care îi prescrie din această “existență” minimumul, actul sexual, ca unei ignorante în materie înaltă, materie de “*tăcere*”, (“Sunt trist că nu mi-ai dat nimic. / Din câte am uitat să-ți zic” (Mihail Săulescu, *Eva, III, Paradă*)) iese “triumfătoare”, însă “nu ca vampă, prin corpul său, ci prin forța cântecului; așadar prin adevărul și pasionalitatea spirituală” [7, p. 144]. Într-un fel, se ajunge la realizarea “programului” (poetul este “rece, lucid explorator, un experimentator și un creator de <<programe>>” [14, p. 103]) de re-creare a iubirii: “*cântecul*” ei (*Seară tristă*) și “*strigătul*” lui (*Plumb*), “ambele [...] chemări ale celui alt în exasperarea de a ieși din tragica singurătate” [7, p. 144], anunță apariția cuplului erotic ideal, spiritualizat la maximum.

Referințe bibliografice:

1. T.J. Ardelean. G.D. Avram. *Lumina și izvoarele luminii în univers*, Arad, 1994.
2. Roger Caillois. *Eseuri despre imaginație*, București, 1975.
2. Constantin Călin. *Dosarul Bacovia*, vol. I, Bacău, 1999.
3. I. Caraion. *Bacovia. Sfârșit continuu*, București, 1997.
4. Daniel Dimitriu. *Bacovia*, Iași, 1981.
5. Idem, *Grădinile suspendate*, Iași, 1988.
6. V. Fanache. *Bacovia. Ruptura de utopia romantică*, Cluj-Napoca, 1994.
7. B. Fundoianu. *Impresii și cărți*, București, 1980.
8. Agatha Grigorescu-Bacovia. *Bacovia. Poezie sau destin*, București, 1972.
9. Georgeta Horodincă. *Dimitrie Anghel. Portret în evantai*, București, 1972.
10. Adriana Iliescu. *Literatorul*, București, 1968.
11. Nicolae Manolescu. *Metamorfozele poeziei*, București, 1968.
12. Ștefan Munteanu. *Note despre stilul lui Bacovia*, în *Scrisul bănățean*, XIII, nr. 9, septembrie 1962, pp. 60-67.
13. Alexandru Mușina. *Introducere în poezia modernă*, Brașov, 1995.
14. Idem. *Unde se află poezia?*, Târgu-Mureș, 1996.
15. I. Negoitescu. *Scriitori moderni*, București, 1966.

- 16.G. Oprescu. *Manual de istorie a artei. Romantismul. Impresionismul*, București, 1986.
- 17.Mihail Petroveanu. *Prefață*, în G. Bacovia, *Opere*, București, 1978.
- 18.Annick de Sousenelle. *Simbolismul corpului uman*, Timișoara, 1996.

Lista abrevierilor:

1. DA - *Dicționar de artă*, vol. I-II, București, 1995 – 1998;
2. DMG – *Dicționar de mitologie generală*, București, 1995;
3. DS – Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dicționar de simboluri*, vol. I-III, București, 1994 – 1995.

Aliona Grati | M. Isanos în căutarea structurii poetice

Reprezentativă pentru lirica feminină din Basarabia anilor 30 este Magda Isanos, „acea care se anunță, chiar și pentru o activitate așa restrânsă, drept cea mai profundă poetă a literaturii române” [1, p. 113]. Printre notele definiției ale liricii M. Isanos, care au determinat exegeții să-i plaseze poezia în fruntea produselor literare unei întregi pleiade de poete este și feminitatea incisivă. Iată doar câteva considerente ademenitoare întru studierea acestui aspect, cu regret, foarte puțin studiat: „feminitate și poezie a fiziologiei, iată nota personală a poemelor M. Isanos...” [2, p.301], „lirica atât de feminină, însă fără pic de dulcegărie...” [2, p.302], sau „impresionantă este mai ales fremătarea feminină” [3, p.92]. Poezia M. Isanos codifică bogăția spirituală, emotivă, psihică a unei femei de o aleasă cultură poetică. Fără a fi nostalgico-dulceagă, M. Isanos exprimă sentimentul colorat afectiv și amplificat de o senzorialitate și senzualitate feminină pronunțată. Versurile capătă finețe din comunicarea facultăților simțuale, fie ele suave, fragede, duioase, materne, fie ele declanșate de despletirile spontane, sălbatice, clocotitoare, șocante, venite dintr-o dragoste mistuitoare pentru viață și omenire. Ceea ce deosebește lirica M. Isanos de a predecesoarelor ei e faptul că „exuberanța este controlată lucid” [3, p. 92], lucru care o absolvă de căderea în letargia exclamațiilor siropoase și a dulcegăriilor. În acest mod poezia M. Isanos instituie o nouă „convenție” a vitalității, exuberanței.

Feminitatea, într-o formă sau alta, se face intuită la toate nivelurile, în majoritatea poemelor M. Isanos. Aventura lirică și-o începe sub semnul „uimirii”. Lumea este privită cu ochii unei adolescente în plinătatea facultăților psihologice, ce se bucură de miracolele vieții. Versurile sunt freământul unei ființe ingenuă, ce dorește să-și trăiască viața din plin. Unei femei îndrăgostite îi sunt proprii nestăpânirea emoțiilor, patima, sinceritatea și dăruirea deplină. La un început de existență de această dragoste se bucură obiectele universului ce o înconjoară: „Nu pot urî nimic, nu-i vina mea - / presimt în toate ochiul de lumină...” (*Nu-i vina mea*). Orice lucru ascunde o taină, o bucurie: „Am văzut

în fiecare lucru o mișcare / de rugăciune și de ardoare; / în arbori, dimineața, o strălucire - / nu te speria, Trandafire! / E atâta freamăt nebănuț / din cauza ceții, deasupra lacului adormit... / Și apoi fiecare spune: o floare / ca și când n-ar fi o minune destul de mare” (*Confesiuni*). Simțirea elementară, expansivă nu cunoaște nici un fel de restricții, izbucnind în explozii de un senzualism nestrunit: „Mă scald în zi ca un copil în râu. / N-am ieri, nici mâine, și voioasă-n uliți / privesc cum trece soarele cu suliiți, / și mă gândesc la vară și la grâu” (*Mă scald în zi*). Flagranța și voluptatea cuvintelor trădează o trăire autentică, imediată.

Natura în poezia M. Isanos are o funcție importantă și atunci când o cântă, versurile emană feminitate. Faptul este remarcat de I. Rotaru când se referă la poemul *Pădurea*: „Nota virilă, cu începuturi în lirica folclorică, haiducească, dispăre cu totul și în locul ei ni se înfățișează sufletul liliac al femeii îndrăgostită de enorma îngrămădire de trunchiuri și verdeață „răsunătoare”, bătrână cât lumea, veșnic tânără, apropiată omului mai ales toamna, vorbind prin culori” [3. p. 92]. Acest „suflet liliac” cuprinde cu dragoste deopotrivă „stelele înalte” și „coarnele scunde de ied”, preferându-le, aidoma Otiliei Cazimir, pe cele umile.

Înclinația feminină, de a proteja cea ce are mai scump, se face vizibilă încă de la început. Ceea ce deosebește poezia M. Isanos de creațiile celorlalți poete ale timpului este modul în care se exprimă echivalarea problemelor personale cu cele ale universului, ieșirea din cercul îngust al egocentrismului: „Aș vrea acest poem să-l ridic ca un val, / să acopăr cu el partea neagră din lume, / totul să fie alb ca-ntr-un mare spital / fără morți și fără nume” (*Aș vrea...*).

Puterea de a îndrepta „parte neagră din lume”, poeta o găsește în iubire, singură ce conferă sens lucrurilor: „Iubirea-n jurul ei frumoase-s toate, / de-ți vine să-ngeunuchi, și de mirare / ți-i sufletul mai fraged ca o floare” (*Iubirea...*). Bărbatul iubit este irizat de lumina unei dragoste copleșitoare. Dăruirea înfrigurată cu lipsă totală de regrete e o notă a feminității: „Unii dau sânge altora-n dar. / Eu tinerețea ți-am dat-o, plină de har. / Am spus zilelor: „Nu sunteți ale mele. / Nu vă rătăciți printre zile și stele” (*Rădăcină*). Intrând în odaie, bărbatul emană virilitate, undele acesteia sunt intuite prin niște canale necunoscute: „Inima femeii, care îl înfășoară candid cu privirile și gândurile, dorindu-i bărbăția cu acel senzualism suav, nemărturisit, stare de spirit neîntâlnită până acum în poezie” [3 p. 92]. Din nesecata fântână a înțelepciunii femeii își hrănește puterea bărbatul: „Sevele altor vise de demult / în tine-s biruință și tumult” (*Rădăcină*). Prin anume căi cunoscute numai de ea, bărbatul este însuflețit, prinde aripi, energie. Puterea de a convinge fără arme și pumni, aproape în șoaptă, va avea rezonanțe mai ample, mai convingătoare decât orice fapt eroic franc: „Te așteaptă murgul, gata de ducă. / Am dat jăratec și miez de nucă. / I-am gătit cu panglici frâurile, / să sară munții și râurile. / Ți-am gătit suliița cu urmuz și beteală. / Ți-am pus la piept cu căptușeală, / trei fire dintr-o perie, / gurile munților să nu te sperie. / De-i cădea, iubitule, sub sreașina lui, / sugrumat de labe gălbui, / norodul cu flamuri și sfeșnice / te va îngropa în legendele veșnice” (*În pădurile țării mele*). Ritmul interior al versurilor

reamintește bocetul înecat al femeii ce-și conduce bărbatul la război. Oficierea ritualului de pregătire spre un drum lung și periculos revine din poezia folclorică. Moștenirea bogată în materia farmecului feminin o va ajuta să-și „robească” bărbatul. Dalia va servi drept model: „Doamne, fă-mă Dalia, vicleană / când o da geană prin geană, / sa-i aflu taina și să-l robesc / visului meu pământesc” (*Bărbatul*).

Dovadă a unei feminități de structură a universului poetic isanoscian este și explorarea, aproape obsesivă, a simbolului apei. Gândirea modernă favorizează privirea subterană, sinestezică, unde femeia se înrudește cu apa. Nu întâmplător „inconștientul colectiv” a apropiat valențele simbolice ale apei și femeii. Într-o tradiție bine cunoscută apa este „origine a vieții, centru de regenerescență, mijloc de purificare” [4, p.107]. În cele mai fundamentale dimensiuni apa și femeia sugerează revelații echivalente. În traducerile ebraice apa este mamă, matrice. Apa este „obârșie a toate câte sunt, ea este manifestarea transcendenței” [4, p.108]. De unde și rațiunea seriei simbolice: Femeia – Apa – Sămânță – Țărână ca expresii ale fertilității universale. Maternitatea, ca esență a femeii, în viziunea M. Isanos, este identificată cu fertilitatea pământului, ce fac posibilă perpetuarea vieții. În prisma acestui sens simbolurile de mai sus sunt re/interpretate, re/gândite în întreaga poezie a M. Isanos.

Valorizarea feminină, senzuală și maternă a apei la M. Isanos are ecouri din opera romanticilor germani. Victor Segalen se destăinuia: „Iubita mea are virtuțile apei, un zâmbet luminos, gesturi molcome, o voce limpede care-ți picură în ureche” (4 p. 108). „Femeile” M. Isanos sunt ființe neptunice, au proprietățile apei. Zânele și ielele sunt „ușoare”, „străvezii”, „cu părul despletit” din care „curgea apa”. Ele visează „cețosul anotimp”, au „părul verde, rochii verzi” și din degete „picură mireasmă” (*Zâna*). Creaturile halucinante, magnifice împărătesc peste spațiul acvatic original. Apa servește ca spațiu tămăduitor, catalizator al femeii „întomnate”: „Intrând în apă întinereai sub șal” (*Mama*).

Într-o pornire excentrică Novalis avertiza cu hotărâre: „Numai poeții ar trebui să se ocupe de lichide” [4, p. 108]. Cu dubla prioritate de a fi femeie înrudită în inconștient cu spațiul acvatic și de a fi poet cu o moștenire bogată de la „cântărețul lichidelor”- M. Eminescu, M. Isanos ne apare o fenomenală valorificatoare a simbolului apei. Fără a trece în revistă valențele acestora, vom menționa că vom întâlni aproape în toate poemele simboluri acvatice. Oceanul, marea, râul, ploaia, curcubeul, roua sunt noțiuni pe care le atribuim îndată apelor. Alteori doar unele indicii, aluzii vor contribui la revelarea elementelor acvatice. Însuși freamătul interior al versurilor vor reaminti zgomotul curgerii neîntrerupte a apelor subterane. Spre exemplu: „Erau aici și parcă nu erau; / - Nu te teme, nu, murmurau, / toate se refac și durează / cât o rază care tremură, cât o rază... / ce frumos miroseau mâinile ciotoroase / ale urieșului și-ale frumoaselor printre frumoase!” etc. (*Duhurile pământului*). Afirmția lui Paul Eluard în ce privește legătura mistică a limbajului cu apa ne asigură aplombul observațiilor de mai sus: „apa este stăpâna limbajului fluid, a limbajului fără

contraste, a limbajului care mlădiează ritmul și conferă o materie uniformă a unor ritmuri diferite” [5, p. 203]. În poemele isanosciene aflate sub imperiul imaginației vom atesta o „mlădiere”, fluiditate a ritmului. Repetiția, procedeu artistic fregvent în poezia M. Isanos [6, p. 375], contribuie la crearea senzațiilor de plutire: „Am să încep o călătorie, / cătră sud, cătră sud, cum îți place ție” (*Călătorie*). Transferul privirilor „în sus”, „în jos”, învăluitoare de obiecte, ondulația halucinantă a părului, mișcarea pașnică a mâinilor, jocul frapant al bucăților de realitate dizolvată de oglinzi, susurul sângelui prin vene vor crea în unison impresia scurgerii apelor dătătoare de senzații „plăcute”, „dulci”, vecine cu feminitatea.

În studiul *Apele și visul* Gaston Bachelard revine stăruitor la conceperea înrudită a simbolurilor Apă, Vis (Fantezie, Creație, Poezie) și Femeie [5, p. 107]. Legănatul pe apă ne invită la o călătorie imaginară. Amintind legănatul mamei înainte de somn, această balansare minimalizează “atenția fixă” [5, p. 150] a gândirii și deschide drum liber fanteziei. Fertilitatea fanteziei M. Isanos e de necontestat. Poeta plonjează lejer în materia imaginarului și cioplește în piatra simbolului noi și curioase configurații, dovedindu-se o adevărată creatoare de lumi virtuale.

O dată cu apariția creației M. Isanos, poezia feminină nu mai e asociată cu o confesiune lacrimogenă, sau înșiruire de dulcегării neinspirate. Poezia ei este o replică directă la adresa unor critici români, misogini, fie ei și consacrați, de la începutul epocii, care au hotărât că numai sexul opus femeii „poate gândi metafizic”. Deși Ana Blandiana consideră că: “nu poate ajunge la artă decât o femeie care și-a depășit condiția de femeie, așa cum nu poate ajunge la artă decât un bărbat care și-a depășit condiția de bărbat” [7, p. 123], faptul că poetul M. Isanos e femeie și-a jucat rolul. Femeia-artist, reflectă în plan artistic o sensibilitate feminină. Dacă limbajul fluid este inventat de bărbat, atunci anumite circumstanțe îi sunt inaccesibile, sau numai un fapt presupus. Indiscutabil, sentimentele provocate de maternitate nu le va exprima nimeni mai bine decât cine a avut șansa să le retrăiască. Același lucru, aproximativ, se poate spune despre exprimarea proceselor simțuale provocate de dragostea pentru bărbat și, după cum am văzut, în cazul M. Isanos, și despre “cântarea” specific feminină a naturii.

Referințe bibliografice:

1. N. Manolescu. *Metamorfozele poeziei*, București, 1996
2. P. Constantinescu. *Scrieri alese*, București, 1957
3. I. Rotaru. *O istorie a literaturii române*, vol.3. București, 1897
4. J. Chevalier. A. Gherbrant. *Dicționar de simboluri*, vol.1. București, 1995
5. G. Bachelard. *Apa și visele*, București, 1995
6. A. Roceric-Alexandrescu. *Repetiția - procedeu artistic în opera M. Isanos // Studii de poetică și stilistică*, București, 1966
7. A. Blandiana. *Eu scriu, tu scrii, el, ea scrie*, București, 1978

Victoria Baraga Despre inteligența limbajului mitic

“[...] ca artă, mitul este un limbaj. Exprimă un anumit tip de realitate în unicul mod în care această realitate se poate exprima, fiind ireductibilă la alt limbaj.”

Ernesto Sábato, *Abaddón, Exterminatorul*

Revenirea la această temă inepuizabilă este motivată de mai multe necesități, dintre care cea a re-evaluării mitului din perspectiva unor noi axiologii și sisteme ale Universului, ne referim la G. I. Gurdjieff, S. N. Lazarev, I. Bădescu, V. Nemoianu, bazându-ne în același timp pe teoriile unor renumiți cercetători ai mitului precum A. F. Losev, M. Eliade, V. Lovinescu, R. Barthes etc.; cea a elaborării unei tipologii a misteriosului fenomen mitic, în speranța că tipologia este un mecanism logic, care încă nu și-a pierdut legătura cu arhetipul, astfel încât mitul să fie prins și relevat prin propriul său limbaj; cea a stabilirii locului și importanței limbajului mitic în contextul altor limbaje.

Orișice ființare, care se află și pentru că se află în lume, are limbajul său, care corespunde dimensiunii existențiale ale acesteia. Rostul imanent al oricărui limbaj este de a menține o uniune implicită a celor din lume. Limbajele, prin natura lor, sunt o formă de propagare a dumnezeirii, despre care Ilie Bădescu spune: „Acest fior se distribuie în lume sub forma latențelor difuze, adică este pretutindeni chiar atunci când nu este asumat și alcătuiește un fel de substrat al lumii.” [1, p. 92]. Luând în considerare aria de manifestare a „latențelor difuze” atât în plan intensiv, cât și în cel extensiv, am putea vorbi despre o complexă rețea de limbaje care împânzesc întreg Universul. Dacă existența unui limbaj semnifică existența unei lumi (vom înțelege aici cuvântul lume ca o organizare a pluralității după anumite principii de unificare) în care acesta este în aplicare, atunci existența mai multor limbaje confirmă ideea coexistenței lumilor în Univers; căci materia, care permite manifestarea, este aceeași, diferă însă gradul de materialitate trăit de entitățile acestor lumi; care au un cod de comunicare potrivit nivelului în ierarhia sau în “lanțul lumilor” [2, p. 100].

Conform opiniei lui N. Hartmann – viziune împărtășită și de alți filozofi – fundamentul ontologic al conexiunii lumii se bazează pe două grupuri de principii, dintre care „1) principiile inferioare sunt cele mai tari, care susțin totul și nu pot fi depășite de forma superioară; 2) principiile superioare sunt ce-i drept mai slabe, dar în „Novum-ul” lor sunt autonome, și pe deasupra au acel spațiu nelimitat de joc”. [4, p. 20]. Cele dintâi țin de proprietățile materiei: și presupun soliditate, omogenitate disociativă, și tind spre instaurarea „domniei cantității” [5], iar celelalte se întemeiază pe principiul valoric și se disting printr-un grad avansat al inteligenței, pe eterogenitatea unificatorie, manifestându-se în pătrunderea egală și difuză a binelui, a „euxiniilor luminii” [1, p. 92]. Fiecare lume cunoaște alt raport al implicării celor două grupuri de principii. Respectiv și limbajele acestora înclină fie spre grosier, fie spre sublim. Acest principiu al gradației și al varietății tipologice se referă și la limbajele umane.

Mitul, fenomen complex și contradictoriu, – pe care A. F. Losev, în urma unei deducții dialectice, îl definește drept nume magic desfășurat [6, p. 10] – este și el un limbaj. Spre deosebire de celelalte limbaje umane, mitul realizează o comuniune nu în limitele unei sfere, ci între principiile superioare și cele inferioare. Această conexiune miraculoasă, săvârșită de mit, relevă inteligența acestuia, situarea substanțială deasupra contrariilor și superioritatea valorică față de alte limbaje umane ca arta, știința, religia etc.

Există mai multe feluri de a fi în lume, cel mitic este unul dintre ele. Omul care se înscrie unei lumi a ființării mitice, spre deosebire de cel ce aparține unei lumi culturale, operează cu alte dimensiuni existențiale, de aici și „specificul” limbajului mitic, care – văzut din perspectiva lumii istorice, raportat la diferitele domenii ale acesteia și evoluat conform unor legi, în care principiile inferioare sunt mai avantajate, deținând un spațiu mai extins – este denaturat și subapreciat în direcția infantilismului. De aceea, mitul, ca oricare fenomen, trebuie să fie cercetat în propria sa ambianță.

Astfel, în vederea elucidării și conturării limbajului mitic, ne vom referi la funcțiile mitului.

În substanța sa mitul este *inițiativ* în multiplele semnificații pe care le posedă acest cuvânt. Pe de o parte, mitul conține și transmite primele cunoștințe și, în același timp, introduce într-un domeniu ascuns și secret, pe de altă parte el pune începutul unei acțiuni.

Domeniul inițierii mitice este *misterul*. Și nu este vorba de o taină pământească, de un fapt neobișnuit sau ieșit din comun, ci de un lucru cu care suntem cu toții într-atât de familiarizați încât nu-i mai percepem misterul, și anume faptul că lumea există, ea există în toată complexitatea și măreția ei. Referitor la adevărul inițiativ al mitului, N. Berdiaev spune că el “dezvăluie simbolic anumite procese profunde, care au avut loc dincolo de marginile ce separă timpul eonului nostru de cealaltă realitate eternă.” [7, p. 92]. Acest mister ține de ocultarea unei lumi superioare prin definiție, a unei lumi a cărei unitate, sacralitate și eternitate sunt de nepătruns. E o lume care conține în mod virtual principii supreme ca Binele, Adevărul, Dreptatea, Înțelepciunea, acestea fiind generate de Iubirea Absolută. Mitul, care este o formă de comunicare între lumi, nu cunoaște misterul lumii în integritatea lui, ci doar anumite aspecte ce se vor dezvăluite. Un exemplu în care mitul ne relevă inițierea în mister este *Cina cea de Taină* [2, p. 120].

Conținutul informativ al mitului denotă caracterul său *vizionar*. Prin deschiderea ce o are spre mister, mitul depășește timpul și spațiul profan. Este o transcendere dobândită prin iluminare. Mitul vede ce este, el are acces la memoria latentă a lumii, afirmația fiind valabilă și în sens invers: “amintirea autentică e mit” [8, p. 83]. Mitul cunoaște datul, care transfigurându-se în lumea istorică, se înfățișează în ordinea discursivă prin trecut, prezent și viitor. Limbajul profetic al mitului operează nu cu termenii disperați sau resemnați ai fatalității “așa a fost să fie”, ci cu cei ai necesității creatoare “așa ar fi să fie” sau “așa ar fi să fi fost”.

Referitor la postura vizionară și la situarea mitului deasupra timpului profan, M. Eliade afirma: “orice mit, independent de natura sa, enunță un eveniment care a avut loc *in illo tempore* și constituie, de aceea un precedent exemplar pentru toate acțiunile și “situațiile” care, prin urmare, vor constitui repetări ale acestui eveniment. [...] mitul reintegrează omul într-o epocă atemporală, care este, de fapt, un *illud tempus*, adică un timp auroral, “paradisiac”, dincolo de istorie” [9, p. 21].

Caracterul atemporal al imaginii mitice ne dezvăluie potențialitatea viziunii, probabilitatea actualizării factuale.

De exemplu, miturile mesianice, cele geneziace sau escatologice, miturile ciclurilor, ale căror direcție de propagare este de la calitate la cantitate.

Din perspectiva funcției inițiatice a mitului, “istoria sacră”, ca produs vizionar, ni se înfățișează *arhetipal*. Astfel mitul ne dezvăluie prototipurile cerești a ființelor, faptelor și lucrurilor pământești. Arhetipul se situează la o astfel de înălțime valorică, încât ni se prezintă ca niște tipare inteligente care contopesc atât variantele cât și contrariile. Apelând la mitul hesiodic al vârstelor, arhetipul l-am situa în lumea Hybrisului, lume care instaurează legea Nemăsării în raport cu cea a Dreptății divine, dar care “nu iese în afara planului suveranității” [10, p. 41], simbolul acesteia fiind argintul – “metal prețios, ca și aurul, dar inferior acestuia” [10, p. 40].

Eclectismul și ambiguitățile logice ale mitului - logica fiind criteriu de etalare doar într-o lume a gândirii discursive – de fapt, sunt simultaneități eterogenități care lucrează în direcția uniunii calitative: “nemăsura” în plan formal câștigă valoric. Ba mai mult: hybrisul mitului îl face “adevărat” pe multiple planuri, oricât ar fi acestea de îndepărtate față de cel pe care s-a manifestat mitul la origine” [9, p. 20].

Limbajul arhetipului mitic, care vizează substanța acestuia, utilizează unități primare eterogene cu semnificații simbolice (elemente ale lumii biologice, fiziologice, naturale, inclusiv Omul) pentru a realiza o comunicare informațional-afectivă potrivit înălțimii inteligibile la care se află. Bunăoară, mitul incestului semnifică revenirea la principiu; mitul androginiei divine *coincidentia oppositorum*, fiind “unul dintre modurile cele mai vechi prin care s-a exprimat paradoxul realității divine” [9, p. 13], dezvăluind “o regiune ontologică inaccesibilă experienței logice superficiale” [9, p. 12].

Dar paradigma mitică se poate prezenta atât în forme hibride, fie grotești sau monstruoase, ca ciclopul, cerberul, pegasul, sfinxul, fiara din Apocalipsă - un întreg “bestiar fabulos”, cât și în cele ale perfecțiunii: Adam, Afrodita, Athena. Exemplaritatea mitului este confirmată de Eterna Reîntoarcere, ca o revenire la esență. Atât Eterna Reîntoarcere, ca manifestare și ca motiv mitic cât și structura spiralată a mitului demonstrează inițierea mitului în marile legi universale. În cazul de față e vorba de “Legea lui Șapte sau Legea Octavei” elucidată de G. I. Gurdjieff: “Această lege explică de ce nu există linii drepte în natură și de asemenea de ce noi nu putem nici să gândim, nici să facem, de ce în noi totul se gândește, de ce în noi totul se întâmplă, și se întâmplă în general într-o manieră contrară celei pe care noi o dorim, sau o așteptăm” [2, p. 156]. Ea explică de ce

“nimic în lume nu rămâne în același loc, sau nu rămâne identic; totul se mișcă, totul se deplasează undeva, se schimbă și în mod inevitabil evoluează sau involuează” [2, p. 159], iar “Urcarea sau coborârea, este condiția cosmică inevitabilă a oricărei acțiuni” [2, p.159].

Luând în considerare caracterul ontologic al mitului ne vom referi la o altă funcție a acestuia- cea de *m o d e l a t o r*.

Fiind un model primordial, mitul transfigurează ezotericul conform legilor unei lumi inferioare, săvârșind creația sau aducerea lucrurilor de la potență la act. Actualizându-se, mitul “se refractează plural”. Ne vom referi la trei aspecte ale actualizării, ale căror menire este manifestarea simultană.

Înfăptuirea sau în-ființarea este modelarea faptului, este copierea terestrului după celest. Astfel încât conform legii analogiei inverse tot ce este central și principal *in divinis* devine periferic și secundar în lumea noastră. De aceea, aici “rezervorul secundarului absoarbe cu mare satisfacție arhetipuri și paradigme” [11, p. 208]. Teoria lui Mircea Florian despre dualitatea recesivă se situează în direcția estimării și reabilitării secundarului vorbind de “caracterul relativ al hegemoniei, capacitatea de a răsturna raportul, coabitarea a două valori sau a doi poli existențiali diferiți, demnitatea salvată a secundarului, nevoia fiecărei tabere de cealaltă și imposibilitatea unei egalități uniforme în materie de conștiință și realitate” [11, p. 210]. Nu în zadar, M. Eliade, referindu-se la faptul degradării miturilor, afirmă că “Arhetipul continuă să fie creator chiar și atunci când s-a “degradat” în nivele din ce în ce mai joase” [9, p. 23], căci “Bunul Dumnezeu sălășluiește în detalii” [11, p. 187].

Mitul e o treaptă premergătoare lumii manifeste, el realizează înfăptuirea, el este un precedent atât al acțiunilor sacre, cât și a celor profane. “Mitul autorizează ființarea” [12, p. 25], mitul autorizează istoria într-o lume în care există și funcționează legea consecutivității faptelor. Modelând faptul și ființa, mitul inițiază cultura refractându-și inteligența în diferite domenii de activități umane, care potrivit diadei metafizice Yang și Yin se polarizează: funcția inițiativă a mitului în metafizică și știință, funcția modelatoare în dogmă și istorie, iar cea simpatetică în artă și religie.

Dinamismul înfăptuitor al mitului în tendința de a menține conexiunea între uman și divin se manifestă atât implicit prin “latențele difuze” care fac lumea să ființeze, cât și explicit: “Omul absolut, Hristos, Fiul lui Dumnezeu și Fiul Omului, stă atât în centrul istoriei celeste, cât și al celei pământești.” [7, p. 2].

Orice înființare pentru a fi și pentru că este supusă cunoașterii se vrea confirmată printr-o *mărturisire*, adică e nevoie de o verbalizare a actului, de a spune ceea ce se înfăptuiește. O altă formă de “desfășurare” a funcției modelatoare a mitului constă tocmai în această mărturisire, care presupune implicare, participare și denotă un caracter confidențial. Și, în acest sens, mitul reamintește modelul divin, în care orice act creator era nominalizat. Drept suport al rostirii mitice este luat cuvântul ca unitate epistemico-afectivă, la a cărui temelie se află simbolul, “mitul apare ca un teatru simbolic unde se desfășoară

luptele inferioare și exterioare date de om în drumul care-l aduce la evoluție și la cucerirea personalității sale” [13, p. 28].

După cum afirmă T. D. Stănculescu “în ceea ce privește discursul mitic, acesta se fundamentează pe principiile sintaxei narative, angajând la nivel frastic regulile gramaticale ale limbii, iar la nivel transfrastic regulile compoziționale ale narațiunii” [14, p. 63]. Însă datorită dimensiunii verticale, care transcende limba, mitul izbuteste să-și creeze un limbaj propriu, care “lucrează la un nivel foarte ridicat și la care sensul reușește să decoleze, dacă se poate spune așa, de pe fundalul lingvistic de pe care a pornit” [15, p. 252]. Cercetând mitul dintr-o perspectivă semiotică, R. Barthes menționează că mitul este un sistem semiologic de valori și nu trebuie citit doar ca un sistem factual. Sensul unui mit nu se suprapune niciodată cu semnificația lingvistică, deoarece el este un “sistem semiotic secund” [16, p. 104].

Mărturisirea mitică nu intenționează să facă o comunicare de ordin logic, estetic sau moral, ea este o invitație la cunoașterea inițiatică, care se săvârșește doar prin participare nemijlocită. Oralitatea mitică indică timpul prezent, care este o analogie terestră a prezentului etern. Fără îndoială, rostirea mitică poate fi scrisă, reprodușă, dar va fi un fel de copie rătăcită și golită de menirea ei.

Atât “înfăptuirea”, cât și “mărturisirea” nu pot fi înțelese decât în contextul celui de-al treilea aspect al funcției modelatoare a mitului. Dacă primul constituie coborârea întru creație, al doilea verbalizare întru cunoaștere, al treilea care ține deja de modelarea sufletului și înfăptuiește un salt întru inițiere este *revelația*. Ea menține și se menține prin coexistența celorlalte două aspecte într-o stare de tensiune continuă. În plan vital această tensiune se traduce printr-un ascetism – treaptă premergătoare evoluției – care prin detașare trezește „amintirea din sine” (G. I. Gurdjieff). Acest tip de detașare este diferit de cel al detașării de viață, a cărui rezultat este indiferența și /sau violența. Și a cărui antipod este atașarea care semnifică slugărnicie în fața celor pământești. Deși oarecum opuse, ambele denunță aruncarea în lume sau “căderea în timp” (E. Cioran). Detașarea revelatorie se înfăptuiește prin detașarea de eul material, mirean întru regăsirea celui interior și dobândirea libertății, căci doar unui om liber i se dezvăluie realitățile ezoterice. Funcționând după principiul alchimic: *solve et coagula*, această operație a detașării este o deschidere pentru o trăire mai profundă a vieții. Revelația mitică atinge stările superioare de conștiință, care au o relație specială cu Marele Mister.

Trăirea revelației mitice ne îndrumă spre o altă funcție a mitului care indică direcția orientării lui. Mitul este *simpatetic*. Conform teoriei cunoașterii a lui G. I. Gurdjieff: “Scopul “miturilor” și “simbolurilor” era de a atinge centrul superior ai omului, de a-i transmite sub forme care să excludă posibilitatea de a fi interpretate fals. “Miturile” erau destinate centrului “emoțional superior”, “simbolurile”, centrului “intelectual superior” [3, p. 104]. Prin urmare limbajul mitic este adresat unei trăiri emotive superioare, a cărei finalitate este inițierea propriu-zisă. Trăirea stărilor emotive superioare pe care le trezește mitul par a fi uimirea, credința și iubirea.

Aici e vorba de o formă superioară de *uimire*, care apare în fața sublimului și misterului vieții, despre ea V. Lovinescu spune că “este o trăire care, pe cale de meditație, îți dezvăluie un colț din imensitatea și complexitatea Cosmosului în raport cu micimea noastră, și totuși având noi înșine complexitatea ce ne caracterizează ființa din multiple puncte de vedere. Aceasta este uimirea fără de margini pe care mitul caută să ne-o activeze și să ne conducă la acele trăiri superioare ce generează continuu uimiri în ceea ce, în timp, conștiința noastră descoperă mereu, mergând tot mai adânc în cunoașterea tainelor cosmice, și stabilind treptat o legătură tot mai strânsă cu Creatorul nostru. Uimirea crește și mai mult în intensitate când descoperă indistinționea originară prin care multiplicitatea este cuprinsă în Unitate.” [17, p. 38-39].

Uimirea de factură mitică poate fi depășită printr-o altă stare superioară – prin *credință*. E vorba de credința în misterul lumii, în perfecțiunea sa primordială, în faptul că este ce trebuie să fie. Credința este imanentă mitului, este o componentă a limbajului său. “Fără credința în realitatea obiectului său, mitul și-ar pierde temeiul.” [18, p. 108]. Credința este o stare emoțională deosebită care confirmă realitatea mântuirii.

Iubirea, ca apogeu a stărilor superioare afective, este o formă de comuniune cu Dumnezeu. Acest tip de iubire este o trăire inefabilă care cuprinde laolaltă iubire pentru Dumnezeu, pentru Marele Mister al lumii, starea de beatitudine, dar și mistuirea sacrului, care indubitabil cere *sacrificiu*. După cum spune și R. Caillois “sacrul este întotdeauna mai mult sau mai puțin acel ceva de care nu ne apropiem fără să murim.” [19, p. 21].

În acest sens, inițierea limbajului mitic invită la un sacrificiu întemeiat pe libertatea alegerii datului ca necesitate, care în termenii lui G. I. Gurdjieff se numește “șoc adițional”. Astfel, iubirea săvârșește mântuirea prin reversul său sacrificial, prin participarea deliberată a omului inițiat la săvârșirea Misterului Lumii. “Esențialitatea sacrificială a Mitului este un fapt de cea mai mare importanță, pentru că dă cheia Manifestării universale. Viața se sacralizează, se sacrifică în Moarte, și Moartea se sacrifică în Viață; este definiția propagării unei ondulații vibratorii, care se efectuează prin alternanța consecutivă a unor + și -.” [17, p. 52]: “Dacă sămânța nu moare, nu încolțește.”

Mitul clasic care ne relevă ipostaza enigmatică iubire-sacrificiu, este cel al răstignirii lui Isus Hristos, Fiul lui Dumnezeu, și care ilustrează realitatea depășirii cotidianului prin Minunea Învierii.

Din câte am observat, însăși traiectoria parcurgerii mitice este ondulatorie. Acest fapt ne permite să vedem într-o lumină nouă și fenomenul Eternei Reîntoarceri, care, după cum am constatat, este o întrupare periodică a celestului pentru sublimarea materiei.

Iar cât privește răsfrângerea limbajului mitic – indisolubil legat de ființa mitului – în lumea fenomenală, chiar și prin elemente periferice sau secundare, el nu lucrează decât în direcția “economiei divine”, în fabricarea unei substanțe mai fine. Iar după modelul limbajului mitic, realizând propagarea dumnezeirii, fie și în formă rarefiată, gândirea epistemică, emoția estetică sau credința

religioasă ajută omul să depășească lumea mecanicistă și tehnicistă a civilizației, dezvăluindu-i valențele culturale.

Referințe bibliografice:

1. Ilie Bădescu, *Teoria latențelor colective*, București, 1997.
2. P. D. Ouspensky, *În căutarea miraculosului*, vol.1, București, 1995.
3. P. D. Ouspensky, *În căutarea miraculosului*, vol. 2, București, 1995.
4. Nicolai Hartmann, *Vechea și noua ontologie și alte scrieri filosofice*, București, 1997.
5. René Guénon, *Domnia cantității și semnele vremurilor*, București, 1995.
6. A. Ф. Лосев, *Философия. Мифология. Культура*, Москва, 1991.
7. Nicolai Berdiaev, *Sensul istoriei*, Iași, 1996.
8. Vasile Lovinescu, *Jurnal Alchimie*, Iași, 1994.
9. Mircea Eliade, *Morfologia și funcția miturilor // Secolul 20*, București, 1978, nr.205-206.
10. Jean-Pierre Vernant, *Mit și gândire în Grecia Antică*, București, 1995.
11. Virgil Nemoianu, *O teorie a secundarului*, București, 1997
12. Georges Gusdorf „*Mit și metafizică*”, Timișoara, 1996.
13. Jean Chevalier și Alain Cheerbrant, *Dicționar de simboluri*, vol.1, București, 1994.
14. Traian D. Stănculescu, *Miturile creației. Lecturi semiotice*, Iași, 1995.
15. Claude Lévi-Strauss, *Antropologia structurală*, București, 1978.
16. Roland Barthes , *Romanul scriiturii*, București, 1987.
17. Vasile Lovinescu, *Mitul sfâșiat*, Iași, 1993.
18. Ernst Cassirer, *Eseu despre om*, București, 1994.
19. Roger Caillois, *Omul și sacrul*, București, 1997.

Alexandru Burlacu

Conceptul de poeticitate în poezia interbelică

... Basarabeni au mult de realizat. Noi trebuie dintr-o dată să creăm și pentru clasici, și pentru romantici, și pentru parnasieni, sămănătoriști, poporaniști, moderniști și pentru cei cu tendințe sociale etc. Cazanul activității poetice e în fierbere, în clocot. Nicolai Costenco

S-a afirmat și se afirmă: peste poezii români din Basarabia a trecut Neantul. Este un adevăr incontestabil, dar numai pentru o parte de poeți, pentru cei care au exprimat cu necontrafăcută sinceritate amarul înstrăinării, cântarea pătimirii noastre, dar fără o capacitate de expresie. Capacitatea aceasta se câștigă în timp. Cei mai mulți dintre ei, cu adevărat, n-au avut timp să se gândească la formă, la inginerii verbale, la arabescuri virtuozice, la gongorisme năucitoare. În plus, aceștia au pornit de la o înțelegere aparte a canoanelor poeticității. Ei, ca și ardelenii, au fost preocupați de eticul ardent, de continuarea unei direcții

tranzante a poeziei mimetice care are la bază *poetica văzului* și *limbajul tranzitiv*. Direcția aceasta a fost și rămâne fertilă, la noi, pentru poeții mesianici.

Paralel însă cu poezia mimetică, în ținutul dintre Prut și Nistru, se face și o altă literatură. Cel puțin, poezia are o dialectică puternic marcată de antinomiile ei inerente. Din aceste considerente, suntem mai mult tentați de relațiile ei cu sine însăși, decât de raportul dintre *poezie și dialectica vieții*, subiect decelat deja în exegeza anilor 60 – 80.

În evoluția poeziei interbelice, *poetica văzului* e înlocuită de *poetica viziunii*, *limbajul tranzitiv* de *limbajul reflexiv*, se produc metamorfoze firești în lumea ei fictivă. În disputele de creație, dintre tradiționaliști și moderniști, se sfidează reciproc idealuri, avansându-se principii ce configurează, fie uneori și într-o stare embrionară, structura liricii basarabene.

După lunga perioadă de depeizare, literatura de aici intră cu greu într-o stare de normalitate. *Poezia expresivă* și *poezia imaginativă* tind să determine, mai cu seamă, opțiunile tinerei generații, stimulând efortul lor în *arderea etapelor*. Iată de ce în anii '20-'30 poezia basarabeană stă sub semnul ideii de sincronizare.

Mai întâi, antinomiile fundamentale se regăsesc în animozitățile dintre tradiționaliști și moderniști care, la nivel ideologic, se exprimă în disputa dintre sămănătoriști și simboliști. Conectarea la marele flux al literaturii române se încearcă prin sincronizările simboliste. Împrumutul de forme, tipare, în care e turnată viața basarabeanului, declanșează mai multe polemici, insistându-se asupra ideii maioresciene că *formele* sunt fără *fond*. Necesitatea dezvoltării organice în literatura română din Basarabia pune în lumină relațiile antitetice dintre *autohtonism* și *europenism*, dintre *sămănătorism* și *simbolism*, exaltându-se valorile *etice* sau *estetice*. La rândul lor, principiile opozabile vizavi de un tip sau altul de poeticitate generează un sistem întreg de relații estetice și configurează la poluri diferite diverse elemente și modele catalitice, definind, în ultimă instanță, structura modernă a liricii basarabene.

Dominantă în literatura de aici e, desigur, direcția autohtonistă promovată de revistele *Viața Basarabiei*, *Bugeacul*, *Cuget Moldovenesc*, *Poetul*, *Itinerar*, *Pagini basarabene ș.a.* Tradiționalismul acestor reviste e deschis, receptiv, asimilator.

Accentuând ideea rupturii dintre civilizație și cultură, N. Costenco, V. Luțcan ș.a. demonstau că între formulele de viață, împrumutate din Occident, și sufletul poporului basarabean există o incompatibilitate de sens. De la sămănătorism s-a preluat ideea că *istoria* și *folclorul* sunt domeniile relevante ale specificului unui popor. Vechilor factori ai specificității noastre naționale li se adaugă unul nou, de factură spirituală – *credința religioasă-ortodoxă*. Ca și gândiriștii, publiciștii basarabeni consideră religiozitatea un element esențial al sufletului românesc.

Tradiționalismul basarabean din poezia anilor '20-'30 e înfățișat de *epigonii eminescieni* care cultivă „*convenția clasicizantă*”, de esență sămănătoristă. Acest tradiționalism e remarcabil prin exaltarea trecutului istoric, a fondului original, a spațiului și timpului dacic sau prin descoperirea folclorului neaș.

Spiritualizarea existenței, transfigurarea particularităților sufletului și *etosului basarabean* a mers pe linia puternică a credinței ortodoxe, a accentuării *valorilor sacre* sau *profane*.

Soluțiile artistice, ipostazele frecvente ale *eului poetic* sunt cele specifice naturii și aspirațiilor Păstorului, Semănătorului, Plugarului, unui nou Mesia etc. Lumea fictivă a acestei poezii e populată de ctitori de țară, de Decebal, Dochia, Pan, baci, urieși etc.

„*Orientarea reformatoare*” e reprezentată primordial de modernism. Modernismul basarabean la această etapă însușește cele mai recente forme de expresie ale spiritului novator și cumulează curentele postromantice de avangardă literară. În poezia lui George Meniuc, Vladimir Cavarnali, Nicolai Costenco, Al. Robot, Magda Isanos, Emilian Bucov, Bogdan Istru, Andrei Lupan, Teodor Nencev etc. *simbolismul, futurismul, expresionismul, imagismul, dadaismul, suprarealismul* se află într-un eclecticism specific oricărui început.

Statutul proteic al poetului este definit, cum ar spune Ion Pop, de o criză a eului poetic, manifestată prin dedublarea și multiplicarea lui.

Antinomiile poeziei basarabene se manifestă și în explorarea sistemului de imagini, a limbajului poetic, în opțiunile pentru un model poetic sau altul.

Modernizarea literaturii basarabene se centrează pe ideea lovinesciană a existenței unui *spirit al veacului*. Animat de acest spirit, G. Meniuc, într-un eseu despre poezia lui Vl. Cavarnali, evidențiază cu insistență „un nou Ev - Mediu”, „o epocă nouă”, „o nouă spiritualitate”.

În condițiile unei anormalități, în care există decalaje între literaturi, poezia basarabeană adoptă modele superioare, avansate, ce stimulează relevarea unui fond propriu, specific basarabean. Modelele Eminescu, Goga, Blaga, Bacovia, Arghezi și Barbu devin componente structurante în metamorfozele organice ale poeziei românești din Basarabia.

Fondul sufletesc, în acest context, este exprimat în forme variate. Experimentele poetice în acest sens sunt remarcabile. La simboțiști, un conținut nou solicită o formă nouă, la sămănătoriști, un conținut vechi o formă veche. E un adevăr valabil pentru prozeiști și poeți. În realitate, sistemul poetic basarabean contrazice aceste postulate, punând în evidență antinomii dintre cele mai deconcertante. Astfel, forma tradițională a parnasienilor se umple de un conținut nou, un conținut nou pot exprima sămănătoriștii și viceversa, un conținut vechi e explorat de simboțiști ș.a.m.d. Însă de cele mai multe ori esteticul lasă de dorit, poezia e privată de finețe, de expresia desăvârșită. Dincolo de aceste curențe, poezia basarabeană prin Ion Buzdugan, Al. Robot, Magda Isanos, George Meniuc, Vladimir Cavarnali, Nicolai Costenco, Petru Stati, Nicolae V. Coban, Robert Cahuleanu, Sergiu Matei Nica, Sergiu Grosu ș.a. se integrează și se sincronizează cu poezia din țară.

Nicolae Bilețchi | **Poetica prozei lui Ion Druță:
concepție și compoziție**

În munca de constituire a operei literare un rol important îl au, de rând cu mesajul de reală actualitate, și modalitățile de organizare compozițională. Conturarea maiestuoasă a mesajului depinde de măiestria scriitorului de a rânduielementele constituente și de a stoarce sensuri atât din ele, cât și din relațiile dintre ele. Sensurile particulare, la rândul lor, urmează să fie integrate într-o astfel de arhitectonică încât să profileze, în mișcarea lor, o albie unică, numită ideea operei. Un fond bogat și o formă aleasă pot, așadar, fi obținute atât prin găsirea celor mai adecvate cuvinte și imagini, cât și prin sesizarea celui mai potrivit loc de amplasare a lor, prin intuirea celor mai abile posibilități de conlucrare între ele, fie în proximă vecinătate, fie la distanță. Arta aceasta se intuieste treptat, de la operă la operă, dacă, bineînțeles, scriitorul tinde spre perfecțiune și e apt să o obțină.

În cele ce urmează vom urmări procesul intuirii artei compoziționale în proza lui Ion Druță, proces care, credem, va pune în lumină multe aspecte încă necunoscute din creația scriitorului și - prin asociere - și din proza basarabeană postbelică în întregime.

Privită retrospectiv, arta narativă în proza lui I. Druță apare întrucâtva neomogenă. Scriitorul începe de la construcții simple, rectilinii, pentru ca apoi, pe măsura acumulării măiestriei, să ajungă la structuri multiplane și multidimensionale. Primele nuvele druțiene, apariția cărora coincide cu începutul deceniului cinci, sunt de o construcție liniară. Mișcarea gândului în ele are loc de la cuvânt la cuvânt, de la fragment la fragment. Fiecare unitate compozițională nouă vine cu un spor de informație față de cele precedente, adunând pe acest traseu gândurile într-o concluzie care, doar cu aproximație, poate fi numită ideea lucrării. În nuvela *Gospodăritul* (1951), bunăoară, Druță dă dovadă că nu are o idee clară privind concordanța dintre începutul și sfârșitul lucrării. Nu exprimă concis ideea nuvelei nici epigraful ei „*Iapă albă-ți trebuia*”. Ba, dimpotrivă, sensul său primar persiflator vine în contradicție cu ideea pregătită de desfășurarea părților constituente ale nuvelei, ce reclamă compasiune. Din aceste motive ideea din final este expusă, în principiu, ca o morală a unei fabule. Destinul personajului este supus derulării fabulei, posibilitățile subiectului fiind reduse la minimum.

Deficiențele în cauză sunt proprii și altor nuvele din perioada de început a scriitorului: *Problema vieții* (1950), *Furtuna*, *La fete*, *Sacul mătușii Irina* (1952), *Portița*, *Socoteală*, *Așteptare* (1953), *Bobocul*, *Bădiceni*, *Necaz* (1954). Privite în plan comparativ cu creația de după 1955, an, cum vom vedea, de cotitură radicală în creația lui Ion Druță, ele se încadrează în contextul căutărilor

generale ale literaturii timpului, care, în lipsa tradițiilor, se dezvoltă, cum constată M. Cimpoi, „... pe cont propriu” [1,p.153-154].

Dezvoltarea literaturii pe cont propriu înseamnă constituirea unor lucrări prozaice, adică a unor scrieri alcătuite conform relației de la cuvânt la cuvânt, fără subtilități simpatetice deosebite sau revelații subtextuale remarcabile. Calitatea întregii proze din prima jumătate a anilor cincizeci e în acest sens un exemplu ilustrativ, cu excepția totuși a unor opere ale lui I. Druță. E vorba în primul rând de lucrările bazate pe subiecte folclorice și de cele care, ca stil, se orientau spre oralitate. Unele dintre ele - *La fete*, *Sacul mătușii Irina*, *Socoteală*, *Bobocul* au la bază niște anecdote, altele - *Bădiceni*, *Portița*, *Necaz* - imită situații și expresii populare. În ambele cazuri autorul mizează pe niște modele constituite, îndelung prelucrate, bine șlefuite de către popor. Puse la baza nuvelilor sau luate ca prototip de fabulație și expresie, aceste modele se prezentau în fața scriitorului ca un serios laborator cu ușile deschise. Anecdota, zicerea populară strălucesc prin coerența părților întregului, prin orientarea lor spre un final neprevăzut, prin precizie și spirit eliptic. În drumul ei spre unitatea compozițională, atât de râvnită, nuvela avea stringentă nevoie, înainte de toate, de atare calitate. Și Druță, folosind intens aceste surse folclorice, nu putea să nu le asimileze, depășindu-și astfel propriile posibilități. Aceste calități puteau constitui o lecție instructivă și pentru ceilalți prozatori ai timpului, dar aceștia, impuși de teoria așa-zisului realism socialist, care preconiza zugrăvirea în temei a noii realități încă „neșezate”, le neglijau în mod ostentativ, practicând o proză caracterizată printr-o aranjare cronicărească a materialului de viață, printr-o expunere liniară a lui.

Dar nu numai Druță prin sursele folclorice amintite avea influență asupra contextului. Se pare că și acesta din urmă influența, mai bine zis, prin nivelul lui artistic scăzut, apăsa asupra scriitorului. Cu riscul de a fi învinuit de subiectivism, îndrăznim să afirmăm: cu cât scriitorul era mai în literatură, cu atât deficiențele acesteia îl obsedau mai apăsător, și dimpotrivă - cu cât el se sustrăgea din acest mediu, cu atât devenea mai liber în manevrele de compoziție literară. Nuvela *Rubanca* (1953) pare a fi în acest sens un exemplu elocvent.

Se știe că ea a fost inițial concepută ca schiță publicistică și că la baza ei stă un caz din realitatea imediată, ceea ce, cum am arătat cu altă ocazie [2,p.100-101] pentru Druță, pasionat în acel timp în principiu de tematica trecutului și de problematica general-umană, era un caz rar. Aplecarea, pe teren, asupra cazului din viață l-a făcut pe Druță să se simtă parcă în afara literaturii, modelarea lui, însă, l-a apropiat de ea dintr-o perspectivă estetică mai largă decât cea existentă acolo. Schița publicistică a evoluat într-o nuvelă veritabilă.

Rubanca, eroina schiței, păzește girezile de paie ale colhozului. Cutreierând cu mintea satul în nădejdea de a intui cine ar îndrăzni să vină la furat, ea ajunge la gândul că acest pas l-ar putea face doar vecinul ei, Toader. Vorba e că în tinerețe, la vreme grea, Rubanca l-a văzut furând un sac de cartofi. Mare însă îi este mirarea când, spre zori, ea îl vede pe același Toader apropiindu-se de girezi iar apoi îndepărtându-se de ele, fără a fura nimic. Motivul presupus de Rubanca și

explicația lui Toader: „Lele Nastasie (*Rubanca* - N.B.), știi , Paraschița mi-a făcut un băiat! Mi-au telefonat din Drochia. Au spus să vin dimineața la opt... Da-i încă devreme... ia să mai stau de vorbă cu lelea Nastasia” creează, în opoziție cu părerea anterioară, o poantă admirabilă pentru o schiță publicistică.

Dincolo de această osatură a schiței Druță – publicistul a intuit o energie estetică latentă pe care numai Druță – prozatorul ar fi putut-o declanșa. Și ea, această energie, declanșându-se, a conturat nuvela artistică fără ca scriitorul să fi recurs la peripeții de fabulă suplimentare. Prozatorul a folosit în acest scop doar posibilitățile subiectului, doar sursele latente ale artei compoziționale.

Druță mută accentul de pe fabulă pe subiect, de pe ideea ce mizează pe surprindere pe poanta ce se bizuie pe motivarea psihologică, de pe înșirarea rectilinie pe construcția multiplană. Spre deosebire de osatura posibilei schițe publicistice, în care toate elementele sunt aranjate astfel încât să contureze dezamăgirea din final, subiectul nuvelei rânduiește părțile constituente într-o ordine aptă să profileze o idee mai largă – cea a echivalenței demnității umane cu prestigiul numelui eroului. Peste fabula ușor vizibilă a schiței publicistice se așterne, în urma manevrelor compoziționale, voalul subiectului bogat în potențe sugestive. În fond, în punctul de trecere de la fabulă la subiect opera devine cu adevărat artă a cuvântului. Cercetătorul rus V. Kojinov menționează în acest sens că „... în momentul nașterii artei cuvântului nararea faptelor, fabula, practic se transformă în subiect. Scheletul evenimentelor capătă forma corpului viu” [3,p.435], a unui organism în care fiecare detaliu are menirea să contribuie la mișcarea întregului.

Mizând pe relatările fabulei și deschiderile subiectului, *Rubanca* este nuvela prin care I. Druță experimentează, mai pregnant decât oriunde până la acea oră, trecerea faptului crud de viață într-unul transfigurat artistic. Pentru anii de debut ai lui Ion Druță, când literatura „... era încă fără Negruzzi, fără Creangă, fără capodoperele secolului XX” [4,p.5], când, din cauza lipsei tradițiilor, prozatorii nu rareori includeau în operele lor detalii de viață aproape în stare naturală, această încercare de a trece din sondajul publicistic în sfera artisticului era, fără îndoială, meritorie. Analiza nuvelei *Sania* (1955) ne va întări în această convingere. În centrul ei e tema muncii înțeleasă ca un act de creație sau - mai larg - însăși problema constituirii operei artistice asupra semnificației căreia scriitorul pe la începutul anilor cincizeci medita la modul cel mai serios. El, scriitorul, e conștient acum că nu atât fabula, cât subiectul încheșat ca rezultat al manevrelor compoziționale reușite contribuie la constituirea unei opere ce ține de o literatură veritabilă. Imaginându-și *sania* terminată, moș Mihail face în acest sens o confesiune cum nu se poate mai reușită: „ Și când ai s-o vezi n-ai să-ți poți rupe ochii de la dânsa, și n-ai să crezi când ți-o spune din ce a fost ea făcută”(evid. n. -N.B.) Criticul V. Coroban spunea că astfel de nuvele sunt făcute din nimic. *Sania* capătă contururi înainte de toate în inima lui moș Mihail, de unde și narațiunea aproape fără corp fabulistic.

Experiența acumulată nu rămâne nefolosită. Ca și *Rubanca*, nuvela *Sania* are început și sfârșit cu semnificații similare, ceea ce sugerează ideea unei opere

concepute ca metaforă globală. În cadrul acestei metafore globale începutul nuvelei îndeplinește și rolul de leitmotiv care, amplificându-se pe parcurs, devine și ideea călăuzitoare a ei: „...Sanie... Mare lucru-i o sanie... O sanie - atâta îi trebuie omului și iar e om...”

Laitmotivul în cauză e un adevărat crez artistic: să faci o operă care să-ți aducă stimă, o operă care să cultive și altora o demnitate veritabilă. În fond, nuvela e alcătuită după principiul contrapunctului-laitmotivul amintit mai sus străbate întreaga operă iar celelalte idei i se suprapun. Laitmotivul ridică ideile operei la rang de viziune generală și acest fapt pune cuvântul în relații cu totul noi față de întregul ei.

În lucrările preponderent cronicărești, cum era aproape întreg contextul literar din perioada debutului lui Ion Druță, cuvântul nu avea aceste funcții integratoare. Operele de acest gen își complineau sporul de sens de la cuvânt la cuvânt, ideea profilându-se, ca în fabulă, sub formă de sentință moralizatoare. În acest sens căutările rodnice ale lui Druță aveau să aibă o influență benefică asupra întregii literaturi române din spațiul dintre Prut și Nistru.

Cuvântul în opera lui Druță simte nevoia metaforei care, conform opiniei lui Ezra Pound, realizează „... unificarea mai multor idei disparate” [apud: 5,p.247]. Pe măsura înaintării lecturii, cuvântul sanie unifică, așa cum am văzut, detaliile aparent răzlețe, devenind imagine și ridicându-se, mai întâi, la nivel de metaforă, iar mai apoi, dat fiind că aceasta din urmă începe să semnifice tot mai insistent idealul creației, la rang de simbol, urmând cu fidelitate traseul propus spre cercetare de savanții americani Rene Wellek și Austin Warren în a lor *Teorie a literaturii: imagine-metaforă-simbol-mit*.

Ultimul nivel – mitul - nuvela îl atinge în punctul ei culminant când Druță pune față în față dragostea lui moș Mihail pentru soție și patima lui pentru plăsmuirea frumosului. Atunci când baba, neînțelegându-i pasiunea mare pentru creație, îi declară divorț, moșul face în acest sens deslușiri uluitoare: „A lunecat despicătura din mâna moșneagului. S-a apropiat de prag, s-a uitat la fața pe care o vedea de patruzeci de ani în fiecare zi. S-a înfiorat. Îl aștepta o viață atât de pustie fără fața asta, fără mâinile iestea. Apoi s-a uitat la sania care lucea desfăcută pe vârstac. Îl aștepta. Și a înțeles moșul că fără babă i-a fi viața pustie - fără sanie, nici măcar pustie n-a fi”. Nu e greu să identificăm în scena jertfirii de către erou a propriei dragoste pe altarul dragostei pentru creație o asemănare flagrantă cu gestul personajului care și-a zidit propria soție în pereții mănăstirii de Argeș din *Meșterul Manole*, baladă din care I. Druță, fără îndoială, s-a inspirat, aliniindu-și astfel subiectul nuvelei la tema universală „jertfa zidirii”.

De menționat - și mențiunea e de o importanță primordială pentru destinul narațiunii din acel timp - că aderența la mit nu e resimțită în nuvelă ca un dat de ordin exterior ci ca unul consubstanțial. Acest fapt garantează o fuziune mai organică între căutările prozei noastre în curs de devenire și experiența formelor folclorice bine constituite ca substanță umană și ca factură epică. În momentul când proza încerca cuprinderea unei realități deosebit de fluide apelul la mit avea darul de a-l corela pe om cu experiența istorică, de a determina narațiunea

epică să depășească înșirarea cronologică. „S-ar putea spune, într-o formă sumară, constată Mircea Eliade, că „ trăind miturile” ieșim din timpul profan, cronologic, și pătrundem într-un timp calitativ diferit, un timp „sacru”, deopotrivă primordial și recuperabil la infinit” [6, p.8].

În pofida tendinței generale a prozei din anii cincizeci spre o relatare întrucâtva cronicărească, nuvela *Sania* tinde spre exprimarea unui univers finit în care, după expresia lui Hegel „... ideea este un întreg” [7, p.117]. Esteticienii de mai dincoace au numit astfel de opere metafore globale. O ochire retrospectivă asupra creației lui Druță de până la 1955 ne demonstrează că el a mers spre această înțelegere încet și anevoios, intuind pas cu pas tainele măiestriei compoziționale. Până la această dată scriitorul notează stări de spirit interesante fără a reuși pe deplin să le închege într-o concepție personală, practică un stil poetic care, deși original, încă nu trădează trăsăturile esențiale ce îl vor defini mai târziu. În *Sania* realitatea e recompusă conform concepției autorului asupra actului de creație, iar părțile constitutive, fie ele în proximă vecinătate, fie la distanță, sunt astfel montate încât respiră cu întregul, un întreg care poartă pecetea arhitectului ideii, a talentului lui Druță. În acest punct putem vorbi de un stil propriu al scriitorului, căci-să nu uităm-în latină cuvântul *stylus* înseamnă condei, compoziție.

Succesele obținute în această muncă de regăsire de sine au scos în prim plan alte două probleme asupra cărora I. Druță medita, dar pe care încă nu le putea rezolva - problema legăturii timpurilor și problema intuirii unei concepții care ar uni toate operele într-un tot unitar, precum ideea unei opere aparte reușea acum să țină pe o unică respirație toate părțile ei constitutive. Problemele noi au fost rezolvate într-o formă epică nouă pentru prozator. Avem în vedere primul său roman *Frunze de dor* (1955).

Frunze de dor e romanul unei nostalgice griji pentru tradițiile seculare puse de socialism sub semnul incertitudinii. Satul Valea Răzeșilor, unde din primăvara până în toamna anului 1945 se consumă o frumoasă dar și dureroasă dragoste între Gheorghe și Rusanda, e mișcat - altfel la acea dată nici nu putea fi - de forța tradiției. Puși, aidoma eroilor romanului lui L. Rebreanu *Ion*, să aleagă între glasul pământului și glasul iubirii, Gheorghe și Rusanda rămân, fiecare la scara sufletului său, predestinați pământului.

Neștiind în acel început de prezent socialist cum va evolua destinul învățătorului, oamenii, dimpreună cu Gheorghe și Rusanda, îl vedeau așa cum era el în trecut. Învățătorul era ieșit din rândurile claselor avute. Boierit, situat deasupra maselor, el, de regulă, nu găsea limbaj comun cu ele, nu se înrudea. Așa a văzut-o satul, așa, oricât de paradoxal ar părea, s-a simțit și Rusanda. Așa a văzut-o pe Rusanda și Gheorghe: „Gheorghe stătea pe gânduri. Era țăran născut în zodia țăranilor și visa să ia în căsătorie o fiică de țăran, dar învățătoare? Pentru ce-i trebuie lui învățătoare la casă? Și cum poți face căsnicie cu ea - tu cu plugul, ea cu creionul?” Dragostea frumoasă se destramă.

Avem în față un conflict dintre așa-zisul nou socialist și o tradiție ce ține de un etos patriarhal, conflict care se soldează cu un gând deosebit de interesant

pentru constituirea concepției lui Druță: „... de câte ori va fi să se schimbe vremea, de atâtea ori ne tot vor dura rădăcinile”.

Scriitorul își dă seama că trecutul și prezentul nu pot fi privite doar într-o antiteză care ar ilustra netemeinicia primei fețe a timpului și perspectiva luminoasă a celei de a doua, cum se proceda, de obicei, în literatura basarabeană din anii cincizeci. El e conștient că între aceste fețe ale timpului există o legătură cauzală, aidoma celeia dintre climă și reumatic, că prezentul incert poate fi verificat doar în oglinda unui trecut viabil, deci de o experiență certă. De aici și specificul concepției cărei Druță îi pune începutul în *Frunze de dor*, concepție la care, într-o măsură mai mare sau mai mică, se vor erija toate celelalte opere și care va fi, după cum vom vedea, nu atât una de acaparare a valorilor noi, cât una de recuperare a calităților umane dispărute sau puse sub semnul acestui pericol.

Antrenat până acum în elaborarea formelor epice scurte în care, cum am văzut, a reușit să atingă nivelul a ceea ce E. Lovinescu numea compoziție articulată, Druță începe tatonarea din acest unghi și a romanului. O face, însă, cum era și firesc, tot exploatând experiența nuvelisticii, căci primele lui romane nu prezentau altceva decât niște nuvele unite printr-o idee coagulantă.

Analiza atentă a *Frunzelor de dor* ne convinge că lucrarea reprezintă un conglomerat de nuvele bine distincte. Liniile de subiect ce desemnează destinele lui Gheorghe și al Rusandei pot fi evidențiate ca două nuvele aparte. Scena primirii corespondenței de pe front, episodul morții fiului lui badea Zânel, crâmpeliul privind dragostea năstrușnică a flăcăilor pentru nepoata lui moș Tropoțel - așijderea. Fragmentul legat de peripețiile fratelui Dominicăi a fost resimțit atât de independent încât editorii au găsit de cuviință să-l publice sub formă de nuvelă aparte intitulată *Trofimaș*.

Înăuntrul lor, toate nuvelele urmează traseul de acum intuit de I. Druță: imagine-metaforă-simbol. Locul mitului, ca ultimă etapă în acest itinerar, îl ține etosul de esență patriarhală, cu care prezentul se confruntă și care determină destinele personajelor.

Pe lângă condiționarea caracterologică a coerenței narațiunii, în roman mai există una ce ține de modul de expresie. E vorba de lirism. Liricizând, Druță merge atât de departe încât atinge nivelul integrator caracteristic poeticului. Anume un atare proces - de trecere de la liricizare obișnuită la poetic ca posibilitate a ținerii narațiunii pe o unică respirație - observă cercetătoarea Irina Mavrodin în proza lui M. Proust. Prozatorul, conchide ea, „... nu mai ascultă decât de acea logică subiectivă, căreia îi vor fi subordonate compoziția, personajul etc., și care face să exploateze unitatea obiectivă, unitatea exterioară a acțiunii, a timpului, a locului, a personajului etc. - a romanului tradițional” [8,p.142]. O atare explozie a făcut-o romanul liric *Frunze de dor* în raport cu proza obiectivă a timpului. Calitatea aceasta a romanului - cu referire la posibilitățile ei de organizare compozițională în cel mai înalt grad - a fost observată de M. Cimpoi. "Cartea, scrie criticul, e lirică în spiritul ei general, nu în digresiuni lirice speciale sau în intervențiile autoricești voalate. Valul puternic de lirism atenuază fragmentarismul, recuperează precaritatea motivărilor

psihologice, a legăturilor cauzale între întâmplări și reacțiile personajelor” (evid. n.- N.B.) [9,p.87].

Acest lirism integrator, numit poetic, ține pe o unică respirație toate componentele operei literare. Cuvintele, imaginile, metaforele, simbolurile, situațiile, caracterele sunt atrase de aceeași forță magnetică a ideii. Fiind, fiecare în parte, organ de sine stătător, ele se condiționează reciproc aidoma organelor care alcătuiesc organismul viu.

Precum părțile constituente imprimă coerență operei numai fiind strict corelate cu ideea, tot astfel și operele între ele creează impresia de tot unitar numai fiind bazate pe o unică concepție. Anticipând, vom afirma că, compozițional, concepția în cauză reflectă un prezent oglindit în matricea lui spirituală. Prezentul se înfățișează ca o existență dezaxată, dezorientată, fragmentară și incoerentă. Matricea spirituală, dimpotrivă, exprimă o existență așezată, bogată în paradigme etice demne de a fi preluate de contemporani. Fiecare operă publicată nu va fi altceva decât un nou accent la concepția elaborată de I. Druță în *Frunze de dor* și exprimată concis în fraza „... de câte ori va fi să se schimbe vremea, de atâtea ori ne tot vor durea rădăcinile”: Onache Cărăbuș ce se ține de principiul secular „ară și seamănă și vei avea dreptate și Mircea Moraru devenit jertfa deșărânzării (*Povara bunătații noastre*), hronicul ca păstrător al conștiinței națiunii și semenii noștri văduviți de paradigmele istoriei (*Clopotnița*), țaranca din Ocolina ce se consideră oștean „chemat să apere vatra satului” și țarina din Petersburg care cheltuie totul în desfrâuri împărtaşind ideea filistină „cât trăiești atât e al tău” (*Biserica albă*), scriitorul chemat să afirme, oricând și oriunde, Adevărul, Binele și Frumosul și societatea totalitaristă care, ca pe un lup, îl hăituiește și îl încolțește (*Întoarcerea țărânei în pământ*) etc.

Romanul *Povara bunătații noastre* (partea I-1961; partea II-1967) ilustrează perfect concepția în cauză. În timp ce Ciutura contemporană, reprezentată de Mircea Moraru, se mișcă centrifug, haotic, fragmentar, după legile postmodernismului, Ciutura seculară, ilustrată de Onache Cărăbuș, ține, în pofida cursului vieții, să rămână un model de așezare modernă: „... avea și el (Onache -N.B.) felul lui de-a fi și se deosebea printre oameni, și-l cunoșteau ciuturenii hăt de departe. Îl cunoșteau după statură, după vorbă, după cătătură, dar mai ales după umblet îl cunoșteau. Avea un umblet rar, încetinel, puțin cam mândru, puțin cam leneș. Ciuturenii, de obicei, se mișcau după cum îi mânau grijile-azi e la fuguța, mâne o lasă mai moale, poimâne iar e cu sufletul la gură. Lui Onache însă nu i-a plăcut hărțuiala asta a împrejurărilor- ba te mână nainte, ba te prind de mânecă și te țin locului. Pe la cincisprezece-șaisprezece ani și-a ales o măsură de pas așa cum i s-a părut lui că va fi mai bine, și aceea a fost a lui.” Ne aflăm în fața unui trecut constituit conform tradițiilor seculare imuabile ale lumii moderne și al unui prezent fluid, plin de surprize impresionante propriu unei realități postmoderne.

Aceste realități sunt prezentate în romanul lui I. Druță prin intermediul celor două personaje - Onache Cărăbuș și Mircea Moraru. Prima față a timpului -

trecutul cu priză sigură în etos - apare bine structurată etic și estetic. Cea de a doua – prezentul, ilustrată de Mircea (după ce părăsește tractorul), apare ca o lavă în devenire etică și estetică, lipsită de forța paradigmatelor istorice.

Opera, ca și satul, e sfâșiata de aceleași două mișcări: una ce reflectă realitatea lui Onache,- centripetă, coagulatoare a elementelor răzlețe într-o compoziție închegată, aida celeia a mitului, și alta, ce ține de realitatea întruchipată de Mircea Moraru, - centrifugă, debusolatoare, de esență postmodernistă, care, așa cum susține Matei Călinescu, „pune sub semnul întrebării unitatea și atribuie valoare părții în detrimentul întregului” [10,p.259]. Evident, ceea ce urmează a fi centrat din punct de vedere compozițional e doar această a doua realitate. Și Druță e în căutarea unor modalități care ar aduce-o la o stabilitate mitică.

Căutările nu puteau începe decât de la elementul primar al literaturii - de la cuvânt. Acesta în *Povara bunătății noastre* dă dovadă că poate imprima narațiunii energia de concentrare proprie mitului. „Cuvântul... oricât de plat, oricât de banal ar fi, constată I. Druță, este, în fond o minune purtând în sine pecetea unui suflet care contribuie și el cum poate la acel schimb de energii și informații ce se numește matca spirituală a unui neam”.

Scriitorul e conștient că socialismul a făcut să se producă schimbări uluitoare în această matcă spirituală a neamului: „Vremea, zice el, aduce, vremea însă știe și să ducă”; „Acum Onache Cărăbuș... s-a pomenit descătușat și de grijile mari, și de cele mici. Aratul, semănatul, secerișul - toate nevoile iestea le-a dat, împreună cu hectarele sale, colhozului”; „Furca de tors, fusele și cele câteva spate de țesut s-au pierdut și ele. Adică, mai întâi, badea Onache le adunase pe toate și le-a dus la Nuța, dar Nuța, pe semne, uitase de acum a toarce. Și nu era lucru de mirare, căci torsul și țesutul, munca cea grea și migăloasă cu care Tincuța ani la rând și-a tot ținut casa, acum nu aveau nici o trecere. Femeile nu mai aveau unde semăna nici in, nici cânepă, apoi, chiar de-ar fi avut, ce să se necăjească cu fusul și cu stativele, când la magazin găsești de toate”.

Putea scriitorul rămâne indiferent la pierderile suferite de eroii săi? Nu, desigur. Dar pe el îl interesează nu atât dispariția realităților culturii materiale, cât păstrarea amprentelor acestora în spiritualitatea omului, amprente care, pe parcursul veacurilor, au și conturat matricea spirituală a omului, a neamului. Dovadă e comentariul său la epigraful pus la povestirea *Horodiște*: „De notat că la romani torsul era nu numai o îndeletnicire casnică, ci și dovada unor rare calități sufletești”. Iată de ce el îi zugrăvește pe eroii săi ca pe niște moștenitori ai poeziei acestor îndeletniciri, ca pe niște deținători ai miturilor pe care acestea, la vremea lor, le-au declanșat. Ninsoarea, cu care începe romanul, i-a făcut, zice Druță, pe toți oamenii poeți, „... iar poetul, chiar de-ar porni să caute prin gospodărie furca, ghioaga ori bărdița, nu le va da de urmă, cât veacul, pentru că, la o adică, ce-i trebuie unui poet furcă, ghioagă ori bărdiță?”

Extragerea poeziei lucrurilor dispărute sau pe cale de dispariție dintr-o realitate fluidă nu putea să nu se soldeze în planul fondului - cu o preferință exagerată pentru concret, în planul formei artistice - cu o predilecție excesivă pentru expunerea cronicăreasă, în planul compoziției - cu consecințe distructive.

Acest ultim efect se observă ori de câte ori literatura simte o atracție irezistibilă pentru realitățile prezentului. Lucian Blaga l-a identificat în procesul nostru literar din ultimele decenii ale secolului XIX, botezându-l cu termenul imediatomanie. Camil Petrescu îl sesiza pe la mijlocul anilor treizeci ai secolului XX, când, aflându-se la răscruce, prozatorii noștri urmau să aleagă între romanul balzacian și romanul proustian, avertizându-i că, ori care ar fi opțiunea, apăsarea pe concret va duce la „o adevărată abolire a „compoziției clasice” [11,p.61]. Evident, și acea „tiranie a faptelor” [12], cum a numit cu precizie criticul Ion Ciocanu maladia caracteristică literaturii postbelice din spațiul basarabean, nu putea să nu ducă la aceeași abolire a compoziției.

Druță însă cum s-a mai spus, e un scriitor al ideii, iar aceasta, mai ales când e vorba de o lucrare amplă, nu poate fi în afara compoziției. Compoziția riguroasă, așa cum e în spiritul lui I. Druță, și expresia cronicărească, așa cum căuta să o imprime pe atunci operei literare timpul, veneau într-o flagrantă contradicție. Conștient de caracterul ireconciliabil al tendințelor, scriitorul găsește totuși o modalitate ca ele să coexiste, imprimând cursului istoriei viziunea aceluia istoric despre care F. Schlegel spunea că „... este un profet cu fața întoarsă spre trecut” [13,p.121], modalitate cu implicații benefice asupra compoziției romanului.

Ca să învingă fluiditatea timpului, de care era conștient, Druță recurge în narațiunea sa la niște nuclee epice, pentru ca, prezentându-le din perspectiva devenirii, să facă din ele paradigme mitice. Astfel fluiditatea narațiunii ce vizează pe plan orizontal prezentul, e estompată de perspectivele de triere și tipizare din planul vertical ce reies dintr-o realitate de acum sedimentată a trecutului. Scriitorul recurge, deci, nu la o filmare pe viu, cum procedau, în majoritatea lor, condeierii timpului, ci la niște momente-răboj, când e vorba de personaj, la niște nuclee-cheie, când e vorba de narațiunea propriu-zisă.

La o analiză atentă romanul *Povara bunătații noastre* se prezintă ca un conglomerat de nuvelete-eseuri consacrate noțiunilor decisive pentru personalitate și societate: Câmpia Sorociei, casa, pământul, sufletul, neamul, graiul, numele, aratul, recoltatul, cinstea, rușinea, adevărul, binele, frumosul și alt., angrenate în niște nuvele mai mari, inițial numite balade. Pentru exemplificare, reproducem doar două exemple pe care, convențional, le putem intitula *Câmpia Sorociei* și *Casa*: „Câmpia Sorociei... O fi fost cândva pe aici, cu mii și mii de ani în urmă, o mare limpede și blândă. O fi secat încetul cu încetul, s-o fi călătorit prin alte părți, dar s-a tot dus, lăsând câmpiei moștenire chipul larg cât o suflare de cer, cu valuri abia-abia însemnate.

Or fi crescut pe aici, odată demult, păduri adânci și dese. Le-o ars vreun pojar, le-o fi pustiit vreo furtună, dar s-au dus și numai largul câmpiei mai mustește un dor străbun după ele, cercând în fiecare primăvară să lege un freamăt verde peste trupul său pârjolit.

S-o fi înălțat pe aici, cândva demult, un cârd de munți cu crestele cărunte, răcorite sus în albăstrimea cerului. Vremea i-o fi măcinat, cutremure mari de pământ le-or fi săpat temeliile, dar s-au dus munții, și numai păsările câmpiei

rătăcesc zile întregi undeva sus printre nouri, căutând piscurile mândre de altădată.

Câmpia Sorocii...

O zare rotundă de horboțică albastră, întinsuri largi, fermecătoare, o soartă grea și încurcată, un suflet blând, împovărat de propria sa bunătate - atâta primește câmpeanul în ziua nașterii sale, atâta poate porunci pe patul de moarte, căci-vede sfântul Dumnezeu-nici mai mult n-a avut, nici mai puțin n-a vrut să aibă''; „Ciuturenii, de când lumea, își fac singuri case... Își suflecă mânecile până aproape de umeri, defundă un capăt de lutărie, umple valea cu lampaci ori, cum li se mai zice în Ciutura, „saman''. Ca să nu aibă supărare în casă, stă puțin de se pune la cale cu nevasta, iar încolo tot singur alege locul casei, ridică pereții. Ajutat de vreo rudă mai bătrână, leagă căpriorii. Deseori munca la căsuță ține doi-trei ani la rând, ciutureanul se alege cu o vătămătură căreia nu-i poate afla leacul, dar e fericit că și-a făcut casă. E a lui cum nu mai poate fi o casă a unui om, și-i trainică precum nu mai are cuvinte ca să-ți spuie, și dragă îi este, că nu dovedește a ieși bine din sat și i se face dor de dânsa.

De altfel, ciutureanul nici nu-și face casă cum se obișnuiește prin alte părți - ciutureanul o smulge din miezul firii sale, dându-i suflarea lui, bucurie din bucuriile lui. Poate anume de asta, cum nimerește în sat, dacă e vremea lui și lumea e la câmp, te poți așeza cu casele la sfat și ai să afli cam tot atâta cât ai fi putut afla de la oameni. Ba se poate întâmpla ca o căsuță să fie mult mai sfătoasă, mai limpede la vorbă decât stăpânul ei, căci pe cât de tăcuți și zgârciți la vorbă sânt ciuturenii, pe atât de vorbărețe apar casele zidite de dânșii''.

Și în nuvelele mari, numite inițial balade, și în nuvelele-eseuri, din cadrul lor, epicul urmează traseul compozițional identificat de noi în povestirea *Sania*: cuvânt-imagie-metaforă-simbol-mit. Cu cât această condiționare compozițională e mai riguroasă, cu atât coeziunea elementelor textului e mai palpabilă. Coborârea narațiunii în mit se soldează cu o ridicare a intensității epicului până la rang de epic nuvelistic care, cum se știe, istoricește, a stat la baza romanului. O dovadă în plus în susținerea acestei teze sunt modificările de compoziție introduse de autor pe parcursul edițiilor. Inițial *Povara bunătații noastre* începea cu prezentarea lui moș Bulgăre lunecând pe gheață subțire a Nistrului, imagine care sugera precaritatea destinului bulgărilor rupt de întregul pământului. Ulterior Druță renunță la această imagine, sugerătoare a ideii de răzletire, și introduce mitul Moldei care, repetat la diverse intervale, imprimă omului senzația plenitudinii vieții, iar-prin el-și ideea unei coeziuni epice a romanului: „Ce-o fi însemnând, meditează Onache, această stranie, roșcată ființă în viața unui om, în viața unei câmpii? Ce taină poate fi la mijloc, că, uite, o ai alături și le ai pe toate, te părăsește și împreună cu ea se duce tot ce-ai avut mai scump și mai drag pe lume''; „Respiră și aici limba vechilor cazanii. Aici și numai aici trăiește cuvântul în voie. Zburdă ca și mieii pe imaș, rătăcește prin păduri cu cununițe de flori în creștet. Aici cuvintele se caută unul pe altul, se găsesc, se aleg și cununate de geniul anonim al poporului rămân pentru o veșnicie împreună''.

Apelul la mit ca la o modalitate de revelare a unui adevăr mai plin, ca la o posibilitate de atingere a unei organizări epice mai coerente e prezent în toate operele lui I. Druță. „Câmpia Sorociei, spune el în *Povara bunătații noastre*, demult și-a pierdut sămânța cronicarilor, și nu e de mirare că azi, când pornești a răscoli vremuri trecute, găsești numai umbre, numai ceață și morminte”. Acel eseu intitulat de noi în mod convențional *Câmpia Sorociei*, despre care am vorbit și care se repetă la anumite intervale în roman, e o mărturie a tendinței de înrudire a realității cu mitul, a narațiunii moderne cu prototipurile ei istorice.

Următoarea narațiune de proporții a scriitorului - romanul *Clopotnița* (1972) - mizează exclusiv pe această nostalgie a realității și a literaturii după rădăcinile dătătoare de viață ale istoriei, ale mitului secular: „Băiatul (Simionel - N.B.), constată Horia, personajul principal al romanului, cobora harnic spre sat, bucuros că a putut fi cu ceva de folos unui om de treabă, și în vreme ce Horia îl urmărea cum coboară el spre sat, toate i s-au limpezit. Abia acum, după ce a ars clopotnița, sosise ceasul scrierii unei cărți despre dânsa, și el era singurul om care avea nu numai dreptul ci și datoria să scrie acea carte. Îi lipsea Hronicul. Acum, primindu-l de la această pasăre cerească, și-a zis că va munci zi și noapte, până va întoarce poporului ceea ce îi furaseră focul și lașitatea în acel miez de noapte...”.

În timp și spațiu acțiunea romanului e foarte dispersată. Ca realitate fizică ea cuprinde opt ani din viața eroilor și se desfășoară în puncte diferite: în Bucovina, la Chișinău, în Căpriană. Ca realitate artistică ea durează, cum spune autorul, „... numai douăzeci și patru de ore” și se consumă aproape exclusiv în spațiul interior al eroilor „... pentru că important nu e atât unde e omul, ci unde e sufletul lui”. Romanul e construit după cunoscutul de acum principiu al contrapunctului, având ca laitmotiv fraza: „Acel mare, acel cumplit blestem ne-a ajuns pe la un miez de noapte din zece spre unsprezece aprilie”. E momentul incendierii clopotniței, e punctul culminant al narațiunii în care trecutul și prezentul se întâlnesc pentru a-și verifica viabilitatea. Măsurariul acestei viabilități e sufletul uman. Bolnav de insuficiență cardiacă, dar, în fond, de insuficiența memoriei istoriei la care nu a putut rezista, învățătorul Horia revine de la spitalul din Chișinău la școala din Căpriană, unde „avea în față două duzine de boțuri de humă și de dânsul depinde ce se va alege până la urmă din huma ceea. Vor fi ei, oamenii, demni de acest pământ ori niște lași; vor privi lumea cinstit, cu fruntea sus ori o vor fura hoțeste, cu coada ochiului; vor apăra ceea ce este măreț și sfânt ori vor trăda totul, căutând să le fie lor cât mai bine”.

În așteptarea trenului, iar apoi călătorind, pe parcursul a douăzeci și patru de ore, Horia își rememorează întreaga viață. Fiecărui personaj cu care vine în contact îi sunt consacrate o serie de episoade care, compozițional, nu sunt altceva decât niște nuvele deghezate. Ideea fiecărei bucăți urmează cu strictețe traiectoria de acum studiată de noi în nuvelistică: cuvânt-imagie-metaforă-simbol-mit, căci-să nu se uite! - demonul lui Druță, ca și al lui Cehov, la școala căruia scriitorul nostru recunoaște că a învățat, e totuși nuvela. Uneori nuvelele sunt între ele unite conform principiului potpuriului, adică un motiv dintr-o

melodie servește drept punct de plecare pentru începerea următoarei melodii. Alteori unirea se face prin niște lianți pur tehnici. Rememorarea, bunăoară, a conflictului acut dintre Horia și Baltă ce culminează cu fraza „până la urmă toate s-ar fi aranjat ele, de nu s-ar fi năpăstuit ploaia ceea sălbatică în miez de noapte, de n-ar fi călcat cu atâta cruzime peste trupul, peste sufletul acestor meleguri” alternează cu dialogul din tren:

- Un ceai?
- Pofțiți,

care ne amintește că eroul e readus la realitatea prezentului, deci repus în punctul de unde s-ar putea rearanja de acum într-o altă nuvelă.

Între aceste nuvele există așa-zisele spații de limpezire: curiozitatea din una se întâlnește cu noutatea din alta și tot astfel - imprevizibilul cu posibilul, efemerul - cu tipicul, aparența - cu esența. Astfel în timpul lecției la universitate profesorul de istorie I. S. Turcul îi lasă lui Horia impresia că e „... cel mai omenos dintre profesori, și asta în ciuda faptului că nici nu părea să-l preocupe în mod deosebit ceea ce se numește „omenie”, pentru ca în alt moment, când Horia urma să fie lipsit de cămin, să-l descopere ca pe un cu totul altul: „Într-o clipă de luminare și-a dat sama că nici om de știință, nici om de omenie, nici țaran din neamul țăranilor, cum îl crezuse la început, nu are acest Ilarie Turcul. Frica pentru controlul de la miliție l-a despuiat deodată de toate legendele, și Horia a văzut alături un șobolan grăsun cu gândul la grăunțe și la propria sa pielcică”. Altă dată când, venind pentru totdeauna în Căpriană și tânjind după ideea că nu se va putea ocupa de ocrotirea monumentelor, Horia află că profesorul de limba franceză Haret Oșlobanu, care, ca și dânsul, a fost cândva nevoit să părăsească un institut de cercetări științifice din capitală, acum scrie un tratat despre limbă, găsindu-și astfel adevărata fericire. Între acest imprevizibil și posibil destinul lui Horia își deschide, prin posibila scriere a Hronicului, șansa afirmării.

Precum fiecare nuvelă urmează traiectoria amintită tot astfel și întregul complex de nuvele o respectă cu strictețe. Toate așa-zisele nuvele converg spre una, ce ar putea fi intitulată lecția de istorie, care capătă semnificația unui mit veritabil unde își dau întâlnire prezentul cu un sentiment al istoriei obliterate (Bălțatu, Baltă, Ilarie Turcul, majoritatea sătenilor) și etosul secular ce abia mai pâlpâie (Horia Holban, Haret Oșlobanu, tatăl Jeannettei, eleva Maria Moscalu), mit care culminează cu meditațiile dramatice ale protagonistului: „Horia stătea și se întreba: cum s-a putut întâmpla că oamenii de-aici din sat să vină să îngroape cu mâna lor Clopotnița din care au venit răsărituri și apusuri secole la rând? S-o fi săturat ei de dânsa? S-o fi săturat ea de dânsii? Și pentru ce, îngropând-o, vorbesc pașnic de fumat, de puieti, de mâncare, că doar când vin la priveghi să-l petreacă pe câte unul pe lumea celor drepti, nici nu fumează, nici nu îndrugă nimicuri...”. Răspunsurile la aceste întrebări le găsim în meditațiile eroilor risipite, sub formă de mici eseuri, în toate nuvelele amintite privind grâul și lumânarea, nelipsite în orice lăcaș sfânt, aratul, semănatul, limba, datinile, tradițiile care, luate împreună, alcătuiesc un mit al existenței noastre, numit în

roman Hronic, care mit, prin lirismul lui, unește toate nuvelele într-un conglomerat de o unică respirație caracteristică romanului poetic. Avându-l în suflet, omul are perspectiva supraviețuirii demne de menirea sa. Lipsindu-i, el e sortit depersonalizării: „Căprienii, zice autorul, țineau la Hronic”. Și acesta nu atât fiindcă el conținea o înregistrare a evenimentelor ce au avut loc, cât pentru că „... într-un fel el confirma meritele și vrednicia satului”. După cum fără reperatele istoriei prezentul nu e integru, tot astfel fără subtextele mitice narațiunea operei apare lipsită de substraturile temporale necesare, iar eroul literar - de experiența milenară a predecesorilor.

Horia e dispus să scrie o carte despre acest monument. Clopotnița s-a transformat, sub pana lui I. Druță, într-o frumoasă lecție de istorie, într-o instructivă prefață la o altă operă – *Biserica Albă* (1972).

Unitare în plan tematic, ambele opere sunt foarte diferite sub aspect compozițional. Roman – destin, *Clopotnița* are o compoziție contrapunctică ce deschide largi posibilități de analiză intrinsecă. Pânza epică *Biserica Albă*, concepută ca o frescă largă în timp și spațiu, nu putea avea altă compoziție decât una multiplană. Acțiunea romanului se desfășoară în Rusia și în Moldova istorică, cuprinzând ample informații și din realitatea turcească. Pe plan uman arcul ei voltaic e cu un capăt în Sankt-Petersburg, unde își realizează destinul Ecaterina cea Mare, țarina, și cu altul în satul moldovenesc Ocolina, unde își duce traiul Ecaterina cea Mică, țaranca.

Compozițional, romanul evoluează în trei planuri pe care, convențional, le-am numi istoric - real, latent-deductiv și imaginar-constructiv.

Primul plan reprezintă tabloul istoriei reconstituit de autor. Datele veridice privind situația Rusiei și a Moldovei istorice de la sfârșitul secolului XVIII aveau, în condițiile când totalitarismul le prezenta doar în selectarea și viziunea lui, o deosebită importanță. Ele par a iniția o polemică cu aforismul dosofteian „de la Moscova lucește lucoarea”, inspirat și potrivit la data lansării, dar fetișizat și ajustat apoi în mod arbitrar la orice situație privind evoluția noastră spirituală.

Sensul datelor din planul întâi, istoric-real, le relevă planul doi al narațiunii, cel latent-deductiv. Două zone spațiale dislocate la mii de kilometri una de alta – Sankt-Petersburg, capitala de atunci a Rusiei, și simplul sat moldovenesc Ocolina – au ca distanțier un arc voltaic, capetele căruia sunt înfipte fiecare într-unul din ele. Energia degajată de acest arc voltaic e alimentată de gândurile, sentimentele și faptele celor două protagoniste: Ecaterina cea Mare, țarina, și Ecaterina cea Mică, țaranca. Prima se ține de ideea filistină: „Trăiește-ți veacul din plin, căci cât trăiești, atât e al tău”, a doua-de cea creștină: „...se simțea oștean din oastea lui Ștefan cel Mare, chemat să apere vatra satului, osemintele străbunilor, credința și ogorul”. Țarina „... cheltuia pentru întreținerea curții cam tot atâta cât îi haleau războaiele cu turcii”, lăsând poporul să trăiască în mizerie și sărăcie. Țaranca, trăind în mizerie și sărăcie, se îngrijea de bogăția sufletului, de integritatea morală a satului, de ocrotirea bisericii, de respectarea credinței, de echilibrul gândului și de plinul cuvântului.

Valorile sunt astfel vehiculate, încât, la un moment dat, cititorul se întreabă: care din cele două Ecaterine e într-adevăr mare-țarina sau țărâna? Talgerul adevărului înclină spre cea de a doua, făcându-ne să deducem că bunurile materiale sunt perisabile, iar cele spirituale - de-a pururi viabile.

Mergând spre rădăcinile acestui adevăr, autorul ba se afundă într-un mit tradițional, ba se vede nevoit să creeze niște mituri personale. Aceasta, fiindcă, în concepția autorului, calitățile bune și rele ale omului își au prototipul în mituri care reprezintă, în fond, matricea noastră spirituală: „Și iară, zice Druță, ne oprim la acea răscruce de vremuri și împrejurări unde stă răstignită, de atâtea secole, zodia neamului nostru. Cine suntem, de unde venim, încotro ne ducem? Cine, și când, și cum ne-a pecetluit caracterul național, de ne-a făcut așa cum ne știm? De unde acest amestec de soare și umbre, de râset și plânset, de bucurii și necazuri? Și iară răsare în fața noastră *Miorița*. De câte ori ne vom opri la această răscruce și vom sta în fața Zodiei neamului, de atâtea ori va răsări *Miorița* în fața noastră, pentru că, din tot ce avem, numai *Miorița* pare să poarte din plin misterul neamului nostru.

Renumita baladă este, în fond, finalul, mai bine zis, epilogul unei mari epopei naționale, care, din păcate, nu a fost scrisă și lipsa căreia s-a făcut resimțită de-a lungul întregii noastre istorii. Ce s-a petrecut acolo în munți? Cum s-a putut ajunge ca trei vițe ale unui singur neam să se nimicească una pe alta? Care a fost motivul principal pentru care ciobanul vrâncean și cu cel muntean au hotărât să-l omoare pe cel moldovean ...Invidia, iată marele viciu, marele blestem al neamului nostru. Și nu atât invidia, cât sufletele întunecate, avare, în care coboară această groaznică furtună oarbă. Firește, la început ea nici pe departe să semene a furtună, căci invidia, ori zavistia, cum i se mai zice, are și anumite aspecte pozitive. Deseori ceea ce vezi la altul mai bun ori mai frumos, chit că te irită la început, mai apoi se transformă într-un imbold de-a face și tu ceva asemănător, poate chiar și mai și decât cele văzute. Dar asta depinde de structura morală și de orizontul general uman al individului. Pe cei luminați de binecuvântarea Domnului invidia îi pune la muncă. Îi perfecționează, îi ajută să se statornicească, să răzbată în lume, iar ticăloșilor invidia le trezește numai gânduri negre, sălbatice, care pot duce la finalul acelei epopei nemaipomenite, care, pe semne, nu a fost scris pentru că prea cumplit și josnic i-o fi fost conținutul...”

Analizând situația din timpul său, Paisie Velicikovski ajunge la concluzia că vinovat de pustiirea sufletească a compatrioților săi e golirea de sens a cuvântului. A concretiza dimensiunile acestei pustiiri e un lucru anevoios, dacă ne gândim la conținutul aproape de necuprins al noțiunii de suflet. Încă Heraclit afirma cu jumătate de secol înainte de era noastră că „granițele sufletului nu le poți găsi, chiar dacă le-ai căuta pe toate drumurile; atât de adâncă este ființa lui” [13,p.239]. Ceea ce nu a izbutit să determine Heraclit i-a reușit spre sfârșitul secolului I înainte de era noastră lui Dionysos din Halicarnas când afirma că „cuvintele sânt oglinda sufletului” [14,p.344]. În timpurile mai dincoace gândul a fost reluat, in extenso, de către Martin Heidegger care susține că „vorbirea este păstrătorul ființei” [14,p.345].

Meditațiile autorului nostru în această privință se concretizează, laconic și sugestiv, într-o parabolă cu potențe de mit consacrată cuvântului: „Părintele Paisie Velicikovski, după o viață plină de suferințe, posturi, molitfe și cugetări, a ajuns la convingerea că de vină era totala pustiire a cuvântului ceea ce se numește p o l i l o l o g h i e. Realitatea, ca o gărgăriță, mănâncă grăunțele cuvântului, lăsându-i numai pojghița, și această pleavă de cuvinte umpluse lumea, ducând la o mare pustiire a minții, a inimii, a sufletului. Rugăciunea, această temelie a creștinismului, dintr-un dialog al omului cu părintele său ceresc s-a transformat într-un vânturat de pleavă. Lipsite de adâncime, lipsite de miez, golite de sfântul adevăr, cuvintele ajunseseră niște însăilări de sunete goale. De ici iei, colo pui, dar ce se ia și unde se pune nu încolțește, nu prinde rădăcini, nu dă roadă, pentru că, mă rog, pleavă. Pleavă peste tot.

La început era Cuvântul și Cuvântul era cu Dumnezeu, și Cuvântul era Dumnezeu. Asta însă numai atunci când cuvântul e plin, întreg, cu tâlc, cu sămânță, căci rugăciunile de pleavă nu duceau la ușurarea sufletului, chiar de-ar fi ținut cu săptămânile. Singura izbăvire, a zis părintele Paisie, rămâne lupta cu răutatea ce s-a cuibărit în inimile noastre, drept care a început a-și sfătui ucenicii ca după săvârșirea rugăciunii să mai îngăduie o vreme în genunchi, cu gândul la bunătate și dăruire.

Așa a început o r a î m b l â n z i r i i c u g e t u l u i .

În acea mare, în acea cumplită învrăjbită a veacului, așa crunt și sălbătăcit cum era, bietul suflet își dădea sama că așa nu se mai poate. Lumea căuta un reazem, o ieșire din prinsoarea în care a nimerit. Autoritatea starețului de la Neamț era de neclintit și, oricât ar părea de ciudat, ora îmblânzirii cugetului a început, puțin câte puțin, a readuce cuvântul la vechea sa matcă’.

Restabilirea bisericii din Ocolina a echivalat cu o activitate de rezidire a sufletelor oamenilor, de îmblânzire a cugetelor lor, de reîmprospătare cu aer mioritic. În aceste momente de înaltă tensiune psihologică meditațiile eroilor asupra unor probleme - cheie ale vieții capătă forma unor eseuri cu potențe de mit personal. Astfel sunt resimțite meditațiile lui Potiomkin despre viață și creștinism, ale lui Paisie Velicikovski privind semnificația clopotului, ale lui moș Pasăre, referitoare la întemeierea satului și a. Prin ele narațiunea se ridică în cel de al treilea plan, imaginar-constructiv, când cele relatate din istorie nu numai că devin un pretext de meditație pentru actualitate ci apar ca un prezent cu adânci rădăcini în istorie.

Evident, Druță e conștient de patosul actual al istoriei și de istorismul imanent al prezentului. În *Biserica Albă* acestea sunt îngroșate într-atât, încât cititorul are senzația permanentă că nu e în istorie ci în actualitatea imediată. Pustiirea sufletului, golirea de sens a cuvântului, banalizarea istoriei, defăimarea religiei, ignorarea adevărului privind originea neamului, profanarea tradițiilor naționale sunt, în concepția autorului, vicii care, viabile la sfârșitul secolului XVIII, și-au păstrat, sub influența ideologiei totalitare, trista actualitate și la mijlocul secolului XX. Perseverența acestora în istorie e o dovadă certă a necesității combaterii lor.

Depășind viziunea ce se bizuia doar pe o tematică a trecutului ori pe una general-umană și punând, în *Frunze de dor*, bazele alteia ce miza pe o corelare a trecutului cu prezentul, I Druță ajunge, cum am văzut, la concluzia: „... de câte ori va fi să se schimbe vremea, de atâtea ori ne tot vor durea rădăcinile” care va prefigura o unică concepție și, concomitent, o similară compoziție a operelor. Conform acestei concepții, eroul prezentului, de o ținută incertă, reflectându-se în oglinda etosului trecutului, își deschide posibilități de a-și revizui comportamentul.

Compoziția schițează configurația concepției. Concepția reiese din sensurile confruntărilor manevrate de compoziție. Personajele druțiene, care întruchipează confruntările temporale dictate de concepție nu se pot prezenta altfel decât ca niște cupluri caracterologice: Onache Cărăbuș, plugarul secular-Mircea Moraru, plugarul deștărânit; Horia care vine să afirme suflul istoriei - Baltă care îl încalcă în mod flagrant; Ecaterina Mică absorbită de zidirea sufletului prin religie - Ecaterina Mare preocupată de pustiirea lui prin desfrâu.

Această concepție - compoziție a operelor i-a adus autorului multe prejucții. Critica oficială i-a imputat idealizarea trecutului pe contul defăimării prezentului, împingând astfel un contrast într-o extremă cu substraturi politice păgubitoare.

Situația l-a predispus pe scriitor la adânci meditații privind destinul societății și al creatorului. În acest sens apariția povestirii *Întoarcerea țărânei în pământ* (1969-1970) în care e zugrăvit destinul tragic al scriitorului L.N. Tolstoi - și ca un ecou peste ani și al lui I. Druță - ni se pare deosebit de sugestivă.

Acțiunea povestirii evoluează în două planuri: real și imaginar, relevând ideea că și într-o societate nedrept întocmită (capitalistă), și într-o societate pretins echitabilă (socialistă) scriitorul care vrea să afirme adevărul nu poate avea alt destin decât acela al unui lup hăituit și încolțit. În acest punct Druță trage concluzia că societatea în care trăiește nu poate fi nici suportată, nici schimbată, că e aidoma lupului ajuns la ideea că „... de știut le știi pe toate, dar de putut nu mai poți nimic”.

Decepția lui Druță, după cum am văzut, [15] se soldează, în dramaturgie, unde caută ieșirea din situație în totalitarism, cu unele cedări de poziție, cu niște pactizări dubioase cu acei care, pentru pledoaria sa în favoarea sacrelor valori umane, l-au defăimat și marginalizat.

În proză, grație faptului că autorul a văzut ieșirea din impas în substraturile mitului, lucrurile au evoluat în mod normal, soldându-se cu o concepție maiestuoasă și o compoziție măiestrită.

Referințe bibliografice

1. Mihai Cimpoi. *O istorie deschisă a literaturii române din Basarabia*, Chișinău, 1996.
3. Nicolae Bilețchi. *Timpul și spațiul în viziunea artistică a lui Ion Druță (I) // Revistă de lingvistică și știință literară*, 1995, nr.3.
4. В.В. Кожин. *Сюжет, фабула, композиция // Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Роды и жанры литературы*, Moscova, 1964.
5. I.C. Ciobanu. *Cuvânt despre Ion Druță // Ion Druță*. Scrieri, vol. I.-Chișinău, 1989.
6. Rene Wellek. Austin Warren. *Teoria literaturii*, București, 1967.

7. Mircea Eliade. *Aspecte ale mitului*, București, 1978.
8. Georg Friedrich Hegel. *Prelegeri de estetică*, vol. I. București, 1966.
9. Irina Mavrodin. *Romanul poetic*, -București, 1977.
10. Mihai Cimpoi. *Disocieri*, Chișinău, 1969.
11. Matei Călinescu. *Cinci fețe ale modernității*, București, 1995.
12. Camil Petrescu. *Teze și antiteze*, București, 1937.
13. Ion Ciocanu. *Fapte și semnificații // Ion Ciocanu. Articole și cronici literare*. Chișinău, 1969.
14. Tudor Vianu. *Dicționar de maxime comentat*, București, 1962.
15. *Reflecții și maxime*, vol I Ediție îngrijită de Constantin Bădescu. București, 1989.
16. Nicolae Bilețchi. *Dramaturgia lui I.Druță între compoziție articulată și relativitate compozițională // Metaliteratură. Analele facultății de filologie a Universității Pedagogice de Stat „Ion Creangă”*. Vol. II.- Chișinău, 2001.

Felicia Cenușă | **Tehnică și ontologie în romanul
Vămile de Serafim Saka**

Dinamica dezvoltării prozei contemporane relevă efortul scriitorilor pentru constituirea unor modele narative proprii care vizează construcția însăși și o anumită modalitate de percepere a realității. În proza lui Serafim Saka, anume căutarea acestor mecanisme și resorturi intime, chemate să dea naștere sistemului original, își află punctul de plecare în regăsirea și rediscutarea dintr-o perspectivă nouă a condiției literaturii. Implicit polemică, proza sa este o replică dată nu numai idilismului sau schematismului pseudo-estetic dominant în multe dintre scrierile din perioada postbelică, dar și povestirii bine întocmite, tradiționale, „dorice” [1,p.253]. Una dintre prioritățile de bază ține de dezbaterile etico-cerebrale, care înglobează complexitate și nuanță, penumbră și lumină, adânc obscur și raționalism geometric, introspecție și analiză. În planul organizării evenimentului epic, al discursului narativ, autorul de cele mai dese ori alege modalitatea eseistică, al cărei obiect de analiză este realitatea însăși.

Formula narativă, caracteristică romanului *Vămile* (1972) (ca de altfel și nuvelisticii sale), a fost diagnosticată de către criticul Andrei Țurcanu chiar la apariția scrierii: “Iată un prozator care, experimentând noi posibilități ale prozei, se declară aproape fățiș, prin stilul său, un antidruțian. O asemenea atitudine e firească, indicând nu atât o reacție negativă, cât căutarea unei experiențe epice originale” [1, p.137]. Autorul evită lirismul, dând prioritate psihologismului. Mai mult, el accentuează caracterul eseistic, reflexivitatea și conceptualizarea subiectului, se orientează asupra problematicului și a stărilor sufletești derutante, scrierea încadrându-se în categoria romanului „ionic”, cum ar spune N. Manolescu [1, p. 253-254].

Personajul central al romanului este arhitectul Delaoancea, căruia i s-a „conservat” proiectul în plină desfășurare. Acest eșec are profunde implicații în evoluția personajului. „Conservarea” proiectului reprezintă punctul de plecare în verificarea propriei conștiințe, a culpabilității prezumtive a personajului; calea urmată de el se dovedește a fi cea a regăsirii identității sale. Arbitrara decizie a autorităților declanșează în spațiul interior al personajului un adevărat proces de conștiință. Prezumția de vinovăție, de la care pleacă acei care i-au „conservat” proiectul, intră în contradicție cu verdictul dat de propria-i conștiință. Prin urmare, se creează un raport tensional între instanța interioară și cea exterioară, personajul evoluând în cadrul romanului sub semnul unei anumite damnări, efect al incompatibilității ritmului său interior cu acel exterior, social. „Ocheanul” personajului este „întors” spre sine și realitate, reprezentând astfel instrumentul necesar al unei conștiințe aflate în căutarea resorturilor intime, ascunse ale declanșării evenimentelor și a descoperirii cauzelor și efectelor psihologice produse de acestea.

Personajul e dominat de o incertitudine totală: e pus sub cumpăna dialectică a anilor care „îl rod” și totodată își dă seama „că nu mai trebuie să facă ceea ce i-ar fi fost plăcut să mai continue”. Nu renunță totuși la idealurile sale și încearcă să înfrunte timpul, căci altfel ar fi însemnat c-ar fi “îmbătrânit”. Vămile pe care urma să le plătească sunt: 1. închiderea în sine și boicotarea relației cu ceilalți; 2. refuzarea stării de „manechin oportunist”, datorită unei concentrații de ordin etic; 3. confruntarea cu sine însuși.

O încercare de a trece aceste „vămi” este „fuga” în idealurile dogmelor sale morale. Analizându-și evitarea confruntării durute, va descoperi că în realitate fugise, “numai că fuga lui era alta, mult prea înainte, din care motive fusese nevoit să dea acum înapoi. Nu de teamă. Există însă altceva la mijloc. O presimțire vagă a unei rupeți de ceva care îl ținuse încorsetat atâta vreme” .E dominat de un sentiment de incertitudine și insecuritate, efect al elementelor agresive, provenite din interiorul ființei, din preajma sa ori dinspre textura relațiilor sociale, amenințându-i locul și calitatea pe care i le conferă atributele umane.

În final se decide la întâlnirea hotărâtoare cu reprezentantul autorităților, Clocot, arhitectul-șef, cu o siguranță a luării de atitudine, care nu va fi dezvăluită cititorului. El refuză dialogul cu lumea. Se vrea liber de prejudecăți și jocuri hazardante de-a libertatea absolută, pe care și-o dorise atâta timp, depinzând de alții.

Irina, soția lui Delaoancea, punctează criza psihologică a soțului său și dezvăluie o dramă interioară – cea a neputinței de a se elibera de un trecut dureros. Deși ia partea adversarului în confruntarea cu puterea care-i impune conformismul lui Delaoancea, nu aceasta implică îndepărtarea temporară de soțul său. Norma care se impune e înțelegerea: „Să înceapă zilnic din nou, dacă nu mai pot continua din ce rămăsese de ieri. Altfel zis, să se nască, când le convine altora...”. Lui Delaoancea îi este greu să o cunoască esențial. Pentru el ea apare ca o „excepție” cu care nu se poate împăca. Trecutul îi apasă pe amândoi, însă “vămile” ei sunt de alt tip: „O mai chinuiau simțurile, care muriseră o dată cu moartea aviatorului, într-un neștiut de nimeni accident aviatic

și ea, după ce trecuse “vămile” celor două imensități albe – cerul și zăpada – trebuia să ajungă propriul ei „asasin”. Monumentul de granit, pe care Irina ținea să i-l arate lui Delaoancea chiar în acea zi, „avea menirea să pună capăt unei așteptări, care mai trona peste viața ei”. El e semnul că toate s-au sfârșit, că au rămas doar ruinele pe care trebuie să-și clădească din nou simțurile, reîntorcându-se în casa cu o dezordine „ordonată”.

Gologan, fost prieten al lui Delaoancea, formează cu acesta o pereche contrastantă ideologic. Spre deosebire de Delaoancea, el nu are idealurile înălțării, ci doar ura născută din invidie. E omul total “prelucrat” de putere, cel care frânează zborul către înălțimi ale confratelui.

Astfel, personajele nu au un destin, mai degrabă ele sunt simboluri ce sugerează destine.

Autorul refuză să propună un mod de rezolvare a incertitudinilor personajelor. Într-adevăr, “... romancierul nu crede în existența unei soluții unice și nici nu agreează atare ieșire din impas” [3, p.10]. La afirmația dată mai putem adăuga că autorul evită conștient artificialitatea soluției simple, prezentă în multe dintre romanele precedente, și urmărește ostentativ punerea în act a chestionării continue, caracteristică omului modern. În centru se află dramaticul, problematicul, și nu evenimentul propriu-zis.

Cum se știe, literatura bună (și rămasă în panoplia valorilor eterne) nu a oferit niciodată soluții practice, nici romanul *Vămile* nu o face, propunând însă mai multe modalități de inspirație și tehnică, fără a cantona într-un mod absolut.

Dimensiunea dominantă a romanului este una spectaculară, ce conferă evenimentelor un aspect de reprezentare cinematică. Scrierea se „desfășoară într-o serie de dialoguri, pe alocuri autorul, întrerupând dialogul dintre personaje, inserează scurte pasaje narrative, în care aflăm minimum necesar despre ceea ce a precedat acțiunea propriu-zisă a romanului, despre trecutul personajelor. Principalul, însă, urmează să-l aflăm anume din dialogul personajelor” [3,p.10]. Dialogurile au funcție epică, întrucât în afara lor sunt puține evenimente. Dialogitatea întreține dorința de clarificare a faptelor ținute mult timp sub tăcere. Deși intervin momente reflexiv monologate, acestea sunt expresii ale unei voci auctoriale dominantă. Astfel autonomia personajelor se obține doar în schimbul pe viu de replici memorabile. Autorul acceptă ipostaza regizorului, care pune în scenă texte clasice în viziune modernă, invitându-și cititorul-martor să recompună din aceste date fragmentare “o imagine de ansamblu, fapt ce predispune spre o percepere mai analitică a subiectului” [3, p.10].

Schimbul de replici, paradoxurile, jocurile de cuvinte sprijină înclinațiile autorului către destructurarea universului romanului. Avalanșele de replici, rup firul epic și introduc o puternică relativizare a existenței, proza clasică a vieții devenind una modernă.

Relecturarea acestui roman, insuficient discutat de critică, ar scoate în evidență autenticitatea scriiturii, valențele ei inerente în contextul prozei din anii 70. Și poate nu numai de atunci.

Referințe bibliografice:

1. Nicolae Manolescu. *Arca lui Noe*, Vol. III. – București, 1983.
2. Andrei Țurcanu. *Vămile*, // Nistru, 1973, nr.3.
3. Anatol Gavrilov. *S. Saka: Vămile*, // Cultura, 25 noiembrie, 1972.

Mihail Dolgan

Sensibilitate modernă și rafinament liric (Considerații privind poezia lui Ion Hadârcă)

Poetul Ion Hadârcă face parte din talentata generație a șaizeciștilor, supranumită „*ochiul al treilea*”, care, alături de N. Dabija, L. Lari, A. Suceveanu, Leo Botnaru, V. Romanciuc, Iu. Filip, M. Benea ș.a., a adus o contribuție substanțială la înscăunarea, în poezia noastră contemporană, a unui pregnant maximalism etic și estetic și a unei poeticități moderne întemeiate pe interioritate, imaginar și oniric. Întoarcerea spre frumosul romantizat al sufletului și al naturii s-a produs odată cu transcendentizarea viziunii și cu deschiderea spre candoare, puritate, firesc. Iar obsesia perfecțiunii interioare și formale a versului i-a determinat să trăiască în inefabil și rafinament ca în propriul lor element.

Ion Hadârcă concepe mișcarea de înnoire a poeziei în mod dialectic și intrinsec, pe linia unui sănătos spirit de continuitate a tradiției, a vechilor datini. Primele lui plachete de versuri, lucrute pe îndelete în albia formelor clasice – „*Zilele*” (1977), „*Lut ars*” (1984) și „*Darul vorbirii*” (1985), învederează nu numai aspirația de a pătrunde cu mintea și cu inima „înțeleșurile străbune” și fragilitatea condiției umane, ci și voința de a se implica în tumultul actualității cu luciditatea unei mature conștiințe de sine. Dorindu-se a fi „una cu baștina”, cu „lutul” roditor al neamului, cu graiul nepieritor, eul poetic se definește drept conștiință ordonatoare a sensurilor lumii, își identifică propria conștiință cu conștiința străbunilor: „Eu nu voi înceta nicicând / Să fiu un argument de forță / Acestei palme de pământ / Ce nu cunoaște anul morții. (...) Un singur nume știu să port / Din tată-n fiu de talpă-lată / Și nu râvnesc alt pașaport / De conștiință, niciodată! / Am toate sensurile-n grai, / Mi-s toate muncile-n putere / Și pot cuprinde-n orice strai / Substanța marilor mistere” (*Conștiința de sine*).

Asimilarea valorilor folclorice a fost secundată chiar de la început de însușirea unei temeinice culturi poetice, clasice și contemporane. Faptul acesta și-a lăsat o vie amprentă asupra discursului liric al autorului, care, de obicei, se distinge prin limpiditate și fluentă, prin tensiune intelectuală și rafinament estetic. Transcriem alături în mod intenționat două texte poetice spicuite din prima și din mai noua carte (*Helenice*, 1998) a lui Ion Hadârcă, cu scopul de a demonstra permanența și dinamismul spiritului său „tradițional” chiar și atunci când a îmbrățișat poetica lirismului de factură modernă și postmodernă, saturată de factorul de cultură, de intertextualitate: „Aproape dorul, aproape / Atât de aproape încât / Iată pleoapele-n ape / Intră cu apele-n cânt. / Dorul aproape, dorul, / Dorul îngândurat, / Parcă mi-ași strânge ogorul / De colțul lunii arat”

(*Aproape*); “Numai marea numai mama / Numai valul le desparte / și tăcerea le destramă / Peste viața după moarte / Marea crește mama scade / Într-o stea pe oceane / Petrecând pe sub arcade / Caravane caravane” (*Numai marea numai mama*).

Chiar de la început versul lui I. Hadârcă refuză idilicul și pitorescul, cosmicizarea gratuită, pentru a se alimenta cu înfiorări și neliniști, exaltări și obsesii. Spiritualizarea emoțiilor și meditațiile cu implicații ontologice devin între timp adevăratele surse ale lirismului său marcat de solemnitate. Regimul întregii poezii a lui I. Hadârcă este gravitatea și demnitatea.

Poetului nu-i este rușine să se exprime sobru și fără sofisticări, pentru că are ce comunica, pentru că la el noima merge înaintea cuvântului, și nu cuvântul înaintea noimei. E mereu pasionat de concepte, de noțiuni-simboluri, de noțiuni-mituri, care mai mult definesc decât sugerează. Caracterul obiectiv al lirismului provine, în mare măsură, anume din această tendință expresă de a-și conceptualiza atât viziunile cât și sistemul de imagini vehiculat. Exigența estetică neslăbită îl face pe autor să se afle în permanent duel cu viziunile superflue și ilustrativismul tern, cu tezismul și locurile comune, cu tot ce e inexpresiv și fad. Pe Ion Hadârcă îl preocupă nu atât extinderea temelor și a motivelor, cât coborârea spre adâncimi, sondarea taințelor universului uman, stabilirea de relații complexe între individ și societate, între microcosm și macrocosm. Explorarea ingenioasă, cu ajutorul laserului metaforico-simbolic, a faptelor de viață concrete și a propriilor experiențe interioare, deseori surprinse în confruntări și în dezbateri polemice subtilizate, a amplificat și a îmbogățit substanța spiritual-filosofică a versurilor lui, fiorul lor existențial, semnificațiile general-umane. Trecând prin mai multe verificări și confruntări, examene și analize, eul liric ajunge să formuleze acest răspuns capital la nenumăratele întrebări privind rostul existenței umane: “*A fi în timp – aceasta-i întrebarea!*”. Originalitatea poeziei lui I. Hadârcă rezidă anume în această continuă “ardere” în timp și creație, “ardere de infinită noblețe”, echivalată, din perspectiva “lutului ars” (citește: “cuvântul ars”), cu “prețul muncii și poate-al înălțării”.

Conceptele și noțiunile cele mai abstracte, nimerind sub pana lui I. Hadârcă, ajung să se încarce de un tulburător fior lirico-meditativ, încep să trăiască o neobișnuită viață pe plan intelectual și sugestiv. Aceasta din cauza că autorul, în urma unor fericite “conjugări” artistice, vecine cu ludicul, știe să “extragă” poeticitate până și din noțiunile cele mai prozaice sau chiar din termenii pur științifici. Bunăoară, în *Sonetul degetului arătător*, sonet cu țintă politică vizând unitatea neunitară a unor partide, poetul își încheie filozofările lirice în jurul celor cinci degete ale mâinii cu poanta surprinzătoare: “E simplu când arăți spre-un individ / Cu Degetul Măreț, Arătător / Păzea, tuspătru-i sar în ajutor / Dar invers – înspre tine se închid (...) Orice-ai alege ține minte bine – / Când dai din deget altui ins îndată / Altele patru bat precis ... spre tine”. Pornind de la celebra zicere înaripată *Noli turbare* (*Nu-mi strica cercurile*) a învățatului din Grecia Antică Arhimede, zicere care i-a costat viața (cuceritorul Siracuzei l-a omorât pe motiv că nu l-a înțeles), I. Hadârcă întrețese, cu dexteritatea unui veritabil artist, niște sugestii ideatice de toată acuitatea și actualitatea pentru Țara Românească

în continuă amenințare pentru aspirația spre întregire: “Noli turbare / Nu tulbura / Zborul spiralei / Spiritual / Noli turbare / Să nu-mi călcați / Sfera și cercul / Peste Carpați / Cifrul și cercul / Arcul lui Hercul / Țara-n hotare – / Noli turbare / Noli turbare” (*Noli turbare*). E drept, în unele cazuri poetul se sustrage cu greu de la pericolul de a aluneca în abstracțiuni glaciale, în constatări imagistice pur cerebrale, în prozaisme în serie. În genere însă versul lui I. Hadârcă se vrea sobru și concentrat, rotund și bine geometrizat, departe de extazierile ieftine și de retorica neacoperită artistic. El se orientează spre esențe și idei, spre adevăruri vibrante și dramatice, rostite prin imagini inedite și cu demnitatea omului trecut prin proba de foc a experienței. Registrul poetic dominant este acela al unei meditații grave și pline de responsabilitate asupra destinului omului contemporan, privit din perspectiva celor trei fațete ale timpului: trecutul, prezentul și viitorul, precum și din perspectiva confruntărilor acute ce au loc în lume la acest sfârșit și început de mileniu.

Ceea ce conferă farmec și valoare poeziei lui I. Hadârcă este cultura vastă și orizonturile gândirii artistice (explorarea la maximum a factorului de cultură și a mitologiei naționale și universale), dialectica firească a tradiției și inovației, descoperirile poetice fulgurante, împletirea măiestrită a versului tradițional-clasic cu cel modern-liber și postmodern, varietatea de ritmuri și tonalități, de forme și specii, aflarea de noi armonii și sonorități de tipul: “Cel care arde se împarte / La două doruri și-o durere”; “ – Ecce / Homo: / Huma / Scama / Boala / Poftete / și / Vama”; “Rugina rumegă ruina, / Dar luna lunecă-n castani ...”.

Cărțile de referință ale poetului sunt, fără îndoială, volumul de sonete *Două imperii* (1998) și volumul de poeme *Helenice* (1998), care, prin arta textualizării și intertextualizării, îl așează pe autor printre cei mai moderni și mai angajați în idee creatori de versuri de la noi. Spre deosebire de unii confrăți de condei mai tineri, care obișnuiesc să se servească de factorul de cultură fie la suprafață, fie în sine, fie din dorința de a epata, Ion Hadârcă și l-a făcut element constituent al gândirii sale artistice, punându-l în slujba unor sarcini estetico-ideatice pe cât de importante pe atât și de actuale și făcând din scriitură (*écriture*) o modalitate eficace de experimentare / inovare a limbajului poetic. Alimentarea programatică din simbolurile Culturii universale și din miturile Antichității reprezintă pentru I. Hadârcă, așa cum o mărturisește și el însuși, niște “pre-texte” / prilejuri de a vorbi prin imagini arhetipale despre păsurile și problemele stringente ale omului contemporan. Evocarea concretă a Eladei (*Helenica*) își găsește justificarea în faptul că ea “în ansamblul ei apare ca un fel de pre-text al civilizației moderne”, este o “sursă a textelor” acesteia: “textele mele apar mai mult ca niște pretexte de adâncire în pre-textul arhetipal”. La prima vedere s-ar părea că titlul de carte *Helenice* ar fi o încercare a poetului de a se retrage din iureșul vieții contemporane. Eroare! Ion Hadârcă se folosește de valorile metaforice și simbolice ale miturilor din Grecia antică numai pe atât pe cât acestea îi servesc drept suporturi pentru a glosa în jurul paradoxurilor și convulsiilor capitale ale secolului nostru în derivă, pentru a-și verifica păsurile și adevărurile propriului suflet, pentru a-și etala confruntările dramatice cu lumea.

Substanța cărții o formează meditațiile cu nerv polemic asupra celor mai diverse probleme ce țin de cetatea omului și de omul cetății, imboldul, punctul de plecare fiind propria experiență de poet, om de cultură și om politic, lecturile bogate, călătoriile, reflexiile îndelungi. Autorul imaginează un vast teritoriu de dezbateri inteligente pe teme sociale, politice, etice, estetice, religioase, existențiale, ecologice etc., dialogul socratic, direct sau indirect, fiind procedeul-pivot.

Evocând *Cetatea ideală* a lui Platon, la un moment dat textul poetic vizează parodistic o realitate “politică” de la noi, care a produs multă ilaritate: “academia depune eforturi / pentru a argumenta științific / declarația șefului de partid ce din greșeală / a mărit circumferința până la 380 de grade / cine nu-i de acord inițiază referendum”.

Frecvente sunt și unele revizuiți și amende etice adresate mai mult altora decât sieși, unele meditații amare pe marginea evenimentelor care au avut loc în Moldova de la 1989 încoace și la care a participat cu dăruire și ca scriitor și ca om politic (fost deputat al poporului din URSS, apoi prim-vicepreședinte al Parlamentului Moldovei, apoi ca reprezentant al Blocului intelectualilor și țăranilor ...). Cunoscând “starea de zeitudine” și gustând din cupa Gloriei, Ion Hadârcă ajunge să formuleze, în spiritul înțelepților, niște cugetări mai mult sceptice, cu valoare de sinteze aforistice: “mai bine n-aș fi știut-o” (adică “starea de zeitudine”); “Oh sfântă libertate n-am știut / Ce scumpe vămi ce ieftină ți-e plata: / O frunză verde și-un ulcior de lut” (*Sonetul despărțirii*); “Să te ferești de spumă, cum te ferești de fum / De spuma ce se-agață și de pai / Și te ridică-n slavă ...” (*Să te ferești*); “Și uite iar sunt toate cum au fost / Oricât ai căuta în jur greșeala / Azi nimeni cu nimic nu se înșeală / Spectacolul se joacă de pe rost” (*Sonet absurd*); “Scriitorul crede (naivul!) că prin cuvânt poate schimba lumea”; “Peste tot domnește Nenorocul / Tuturor le cântă cucul la soroc” (*Sonetul marelui noroc*).

Un loc cu totul aparte în creația poetică a lui I. Hadârcă – și prin modalitatea artistică, și prin valoarea ideatică – îl ocupă dialogul liber (de factură socratică) a eroului liric cu cunoscutul om politic atenian Pericle, conducătorul democrațiilor radicali într-o perioadă când democrația ateniană a cunoscut apogeul ei. Miezul discuției, al dialogului îl constituie problema artistului și puterea, conflictul poetului cu cetatea, inclusiv izgonirea poetului din cetate: “... Când scriitorul este o / forță, Puterea începe a-l teme și a-l lua / în calcul, căutând să-l atragă, corupă ori / să-l înlăture”.

Sonetele lui Ion Hadârcă din volumul *Două imperii* (cu excepția acelor care experimentează în jurul statutului sonetului ca specie lirică) îmbină în mod măiestrit și ingenuu “slova de foc” cu “slova făurită” (vorba lui Tudor Arghezi), colcăie de implicații ideatice profund autentice și inovatoare. Titlul cărții îl descifrează această strofă cu inter-text: “Tatăl nostru ceresc din strădanie smult / Dă-ne nouă să bem din paharul Tău plin / Și ne-mparte egal celor două imperii / Prea Sfinților Tale: Morții și Învierii” (*Sonet pascal*). Sunt meditații grave pe tema dragostei și Marii Treceți, pe tema *fortuna labilis*, pe tema vieții și morții. Se remarcă îndeosebi sonetele ce evocă femeia și dragostea: “În fața ta eu vin ca să mă neg / De urmele ce pleacă mai departe / Cu grijile diurne și deșarte /

Ca-n fața Universului întreg”; “Căci numai tu vei ști să dai contur / La tot ce-a fost și va rămâne pur” (*În fața ta*). Idealul dragostei adevărate nu poate fi altul decât acela al unei dragoste “în urcuș”: “De-o să ne scoată vorbele în furci, / De-o să alunec primu-n neființă – / Tu să înduri, iubire, dar să urci!” (*Sonet în urcuș*).

Ion Hadârcă este un ingenios creator de paradoxuri moderne, care străluminează esența lucrurilor cu o rar întâlnită putere evocatoare: “Bogat prin două țări sărace / Risipitoare de copii / Eu sunt orfanul care zace / Sub piatră fără căpătâi” (*Elegie bucolică*); “Eu – val mișcător și eu – țarm / nemișcat / Trăind în moarte și murind de viu” (*Interogatoriu*). Puterea de inovație a scriitorului se manifestă până și în inventarea unor noi și sugestive verbe românești: “a atlantiza”, “a histru”, “a homeriza”, “a clouniza” ș.a.

A rezista demn și stoic, incoruptibil și cât mai departe de compromisurile de tot soiul este o conduită de viață și de creație directoare a personajului liric al lui Ion Hadârcă.

Poezia lui Ion Hadârcă, egală cu sine, este rodul unor experiențe proprii trăite până la durere și al unor transfigurări artistice muncite până la ardere. Ea îl cucerește pe cititor prin metafora rară și percutantă, prin rafinament intelectual, prin modernizarea miturilor, printr-o meditație responsabilă și curajoasă asupra ființei noastre în timp, spațiu și istorie ...

Lucian Blaga afirma că poetul adevărat este singura ființă care își poartă inima în afară de sine. Ion Hadârcă își poartă inima în afară de sine. Și-o poartă în frumoasele cărți zămislite până în prezent.

Timofei Roșca

**Reminiscente blagiene în poezia
lui Vasile Romanciuc**

Ne deprinsesem să vorbim despre poezia de început a lui Vasile Romaciuc în sensul unei lirice legate nemijlocit de sat, de părinți și bunici, o poezie ce-și avea sorgintea în folclor. De aici părea foarte ușor să urmărim “economia expresiei”, “puținătatea vorbe”, cercările poetului de a atinge înălțimile ademenitoare, semnele moderniste, marcate prin polivalența motivului luminii, de exemplu, acesta din urmă fiind urmărit mai mult în spațiul dorului, ca o dimensiune a spiritului de creație – “treaptă superioară a cunoașterii (Ana Bantoș, *Creație și atitudine*, Chișinău, 1985, p. 160-169), ca să trecem, mai apoi, la preocupările poetului privind cercul de probleme, cam îngust după părerea altor critici (Gheorghe Mazilu, *Valori și aparențe*, Chișinău, 1985, p. 185), și să confruntăm profilul, etic mai ales, al creației sale. Impresia cercetătorilor era incitată și de condiția estetică a poeziei: “simplă în aparență și complexă în esență” (Ion Ciocanu, *O inimă ce râde și plânge în cuvinte*, *Literatura și Arta*, 28 februarie, 1991). Deruta mai ales calmul, tihna, liniștea acestei poezii – calități temperamentale, promovate până și în operele publicistico-patriotice, deși “mai puțin supărătoare” decât ale “poetilor patriotarzi”, piesele atrăgând mai ales prin “chipul unui solitar fără mântuire, a unui melancolic fără de speranță”, cum bine îl definise poetul și prozatorul Vasile Gârneț într-o recenzie intitulată cam în

aceiași termeni – *Un melancolic în provincie (Literatura și Arta, 23 ianuarie 1992)*. Cu o observație mai proaspătă, dar periferică totuși, vine criticul Mihail Dolgan, în viziunea căruia “Vasile Romanciuc este însă modern prin sensibilitate și viziune, prin modul de creare a unui *lirism paradoxal* (subl. autorului citatului), obținut prin intermediul unor poante de efect (atât în planul noutății, cât și în planul revelației)” (Mihail Dolgan, Vasile Romanciuc: un poet al firescului și candorii, *Literatura română postbelică...*, Chișinău, 1998, p. 559).

Poezia lui Vasile Romanciuc se naște firesc, aidoma revărsării zorilor sau răsăritului de soare care, după L. Blaga este “lacrima dumnezeiască”. Tocmai această negrăbire asigură întregirea viziunii și orientarea spre adâncimi.

Calmul, modestia despre care se vorbește e ispititoare și ar fi incomplet să deducem că V. Romanciuc rămâne în cadrul unor “simple” resemnări privind legământul său cu mediul rustic.

Viziunea blagiană a luminii e prezentă aproape în fiecare poezie, iar lumina devine un adevărat mit în lirica lui V. Romanciuc, o temelie a modului de gândire și reprezentare, iar creația poetică luată în întregime se prezintă ca o parabolă globală, drept suport servindu-i acest mit al luminii.

Nu este vorba de o mitizare sau demitizare ca în poezia lui M. Sorescu, de exemplu, deși în lirica lui V. Romanciuc nu lipsesc și asemenea modele. Avem mai degrabă o viziune ce evoluează în spirit mitic și pe care L. Blaga o pune la temelie conceptualității sale artistice în genere, considerând în mod revelator, că “fără o gândire mitică nu ia ființă, din păcate, sau din fericire, nici o poezie”. Să ne amintim de universul poetic blagian. Lumina în poezia lui L. Blaga este ceea ce a observat de la bun început G. Călinescu: “un simbol al unor realități interioare”. Pe lângă funcția de cunoaștere: “eu cu lumina mea sporesc a lumii taină...”, acest simbol are mai multe funcții sugestive: semnifică viața, divinitatea, fericirea, dragostea etc. Lumina devine la Lucian Blaga un mijloc pe cât de convențional “metafizic”, pe atât de rezultativ în cadrul tipului său preferat de cunoaștere extatică. Fiind prin excelență un expresionist, adept al intuitivismului pe linia lui Bergson, Nietzsche, Heidegger, Spengler, Schelling, Worringer, Riegl ș.a., cu și prin metoda “antinomiei transcendente” poetul Blaga, spirit luciferic, căuta o comuniune cu tensiunea interioară, immanentă, “apriorică” (I. Kant) a lucrurilor și fenomenelor realității. La moment, pentru o continuitate a celor menționate, aducem doar două exemple: “În soare spicele își țin la sân grăunțele / ca niște prunci ce sug... (*Vară*); “Prin miriște se joacă / șoareci și viței, / iar vițele de vie / țin în palme / brotăcei. C-o pădădie / între buze / o aștept / să vie. // Nu vreau decât / să-mi port curate / degetele răsfirate prin părul ei, / prin părul ei / și-apoi prin nori / s-adun din ei / ca dintr-un caier / fulgerele – așa cum toamna / strângi din aer / funigei” (*Zeul așteaptă*).

În primul exemplu imaginile naturiste nu sunt niște reflecții mimetice și nici obiect de admirație ca în pastelurile lui V. Alecsandri, de exemplu. Avem mai degrabă un act de mitizare a elementului naturistic. Analogia “grăunțelor” cu “pruncii” exprimă nu atât pitoresc cât mai degrabă vitalism. Poetul e preocupat de tensiunea interioară a referentului și nu de priveliștea încântătoare

exterioară. Același fenomen e acreditat și în exemplul al doilea. Sentimentul erotic este metafizicizat la maxim, imaginea, ca și sensul erotic, trece prin decantări intuitive de aleasă lumină estetică.

Această sensibilitate va fi orientată spre adâncimi, spre descoperirea fondului nelatin al existenței noastre spirituale. Poetul va face schimb de taine cu strămoșii. În primul rând, “cuvintele sunt lacrimile celor ce ar fi voit / așa de mult să plângă și n-au putut” (*Către cititori*). Intuiția poetică se adâncește în ancestral, “coboară” sau “se retrage” prin sângele invizibil al “marii treceri” “înapoi în părinți”.

Mitul reîntoarcerii, prin lumina extaticului este dimensiunea axială a poeziei blagiene. Modelul ei a servit, cum aminteam, drept punct de plecare pentru mulți condeieri din diferite generații, dar mai ales pentru aceia care, prin firea lor, au vocația acestui soi de sensibilitate, de a face schimb de taină prin latențe cu acel “super ego” despre care vorbea Iung: fie în retrospectivă, “înapoi, în părinți”, fie în perspectivă, fie în contemporaneitate.

V. Romanciuc face parte din această categorie. Conștient de pericolul ce-l pândește, autorul volumului cu un titlu atât de deschis – *Citirea proverbelor*, cu un calm ce se aseamănă mai degrabă cu gravitatea, își scrie poezia în spirit blagian, dar cu o așezare a gândului strict personală, cu o strategie lirică ancorată într-un cu totul alt timp. L. Blaga era cointeresat în conștientizarea fondului nostru nelatin, neglijarea căruia era considerată de autorul *Trilogiei culturii* o mare nedreptate. V. Romanciuc, fără să renunțe și el la o viziune ancestrală sau preistorică, era preocupat, în primul rând, de salvarea conștiinței naționale. Simbolul luminii în poezia autorului *Citirii proverbelor*, are mai multe funcții. Între poet și cuvânt există un legământ mitic care oferă colaborarea cu tensiunea interioară a lucrurilor: fie că poetul stă de vorbă cu istoria, descifrând tâlcurile proverbelor, adică aceeași lumină a existenței, fie că aprinde “lumina” în golurile camuflate, fie că descoperă lumina în conștiința umană. Prin încărcătura sa semantică și inefabilă acest simbol amintește de dorul din poezia populară sau cea cultă. Ea concentrează, în ultima instanță, virtutea vitalismului fără de care însăși ființa este imposibilă. Rădăcinile gnoseologice duc spre același ideologem eminescian sau barbian “luce”. Prin ea V. Romanciuc își poantizează parabola, deci o iluminează, ca să vedem mai multe sensuri, dar în primul rând, caracterul antinomic al existenței umane, cum ar fi, de exemplu, în poezia intitulată semnificativ *Rana*, care vorbește despre veșnica “rană” sau “durere” a existenței noastre spirituale, totuși nelipsită de lumină, oricât de mică ar fi ea: “Să nu se vadă rana, / mia-m pus pe ea o floare, / dar rana și sub floare / rămâne rană – doare. // Mi-am pus o floare albă, / mi-am pus o floare vie, / dar ea s-a prins în rană / și crește – sângerie. // Lucrează-albina-n floare, / albina strânge mierea, / depozitând în faguri / lumina și durerea”.

Grație acestui simbol, al “luminii”, fiecă imagine din poezia citată – rană, floare, albină, miere etc., devine prin conotație o minusculă viziune. În cazul poeziei de față, lumina presupune sublima prezență de suflet, care, după cum demonstrează N. Stănescu, prin cuvânt nu poate fi exprimat, ci doar prin tensiunea

“vorbirii”. Această tensiune, stilizată în spirit aforistic, e preluată de V. Romanciuc. El ne oferă propriile-i “poeme ale luminii”.

Ca și L. Blaga – vitalistul, din volumele de debut, *Poemele luminii, Pașii profetului*, (a se vedea, de pildă, poezia *Pluguri*), autorul plachetei de debut *Genealogie* se apropie de lucruri și fenomene, inclusiv de natură, “cântând”, pentru a le înțelege și a nu speria miracolul lor “izvorător”. “Cântecul” va avea, firește, alte implicații semnificative, nelipsind până și cele de culoare polemică ori sarcastică ce vizează climatul ideologic în care a fost scrisă poezia: “Privighetoarea n-are cont la bancă. / Privighetoarea cântă fără plată. / Soarele-n cer, pământul de verdeață - / Aceasta-i averea toată. // Atât de mică, ea nici nu se vede / Din cântecul la care-i dă născare - / În vălurarea lui nemărginită / E ca o perlă-n mare. // Nu mă încumet să-i aplaud harul, / Să nu-i jignesc lumina din glas izvorătoare...” (*Privighetoarea*). Observăm la V. Romanciuc un original fenomen sinestezic al vizualului și auditivului. Poetul evită zgomotele ordinare, în ideea de a oferi cântecului șansa nașterii luminii. Lumina, ca expresie sublimă latentă, este echivalentă cu “izvorul” din glas. Cântecul și lumina sunt laitmotivele arhetipale prin care poetul destinde complexitatea metafizică a expresiei de tip blagian, o simplitizează la nivelul fenomenologic relațional direct: “Răsai, soare, / cântă priveghetoarea. // Marele Soare, / ascultă de pasărea aceasta / cât o inimă zburătoare: / răsare...” (*Răsai, Soare*). Poetul întreprinde chiar o “genealogie” a luminii, iar pe această cale deschide profunde și complexe raporturi existențiale: între sine și univers, între demiurgic și maternitate, cercetează legitățile genealogice ale lumii, spre a-și îndrepta mai apoi atenția către noi înșine. Dar până atunci: “Soare, cine te-a pictat? / Cu ce spic înrouat? / Așa bun și luminat, / Așa viu și – adevărat... / Luminat și bun așa, / Cred că cel ce te picta / Se gândea la maică-sa...” (*Soare*).

Anume de la înălțimea acestor generalizări trebuie privită esența *Citirii proverbilor*. Căci, ar fi puțin sau greșit, probabil, ca acele crâmpie de înțelepciune cu iz folcloric să fie apreciate ca niște sentințe, avertismente sau constatări aforistice care vizează sentimentul etic sau cel patriotic. Poetul caută cu și prin aceste fărâme de lumină o apropiere de absolutul condiției existențiale a omului. Romanciuc vrea să reîntemeieze o religie a sufletului, o conștientizare a interiorității spiritualului și universalului, să revitalizeze legile prezenței noastre în timp, spațiu și istorie care nu sunt niște convenții modelate de împrejurări (fie acestea sociale, politice, ideologice etc.), ci predestinate de logica universală, de Marele Tot, cum ar spune L. Blaga. Eul poetic cheamă la spovedanie ca într-un templu al mântuirii.

Energiile vitaliste în poezia lui V. Romanciuc nu se metafizicizează ca la L. Blaga. Schimbul de taine cu strămoșii capătă un caracter concretizator. Ceea ce la autorul *Pașilor profetului* însemna vitalism, vigoare, afirmare, dionisianism, în planul “tainei”, evoluției, la V. Romanciuc se numește “bărbăție”. Lumina înseamnă emanația acelei bărbății. Ea se manifestă în fapta lăsată de “marii bărbați”: “Au ridicat cetăți, au scris balade / Și au cântat, și-au

plâns, și au arat, / Au stat la ocnă, au ars pentru dreptate, / Ei au trăit, trăind – au luminat...” (*Marii bărbați*)

Nu se poate spune că V. Romanciuc nu ar fi un poet al tainei. Poezia sa își respectă nimbul inefabil fără de care nu poate exista. Altceva e că taina sau miracolul la autorul ciclului *Lecții pentru suflet* se vrea exaltat în sfera afirmării concrete a omului. Tot astfel cum la N. Stănescu spiritului universal hegelian îi este preferat spiritului uman, “real”.

V. Romanciuc își consacră sufletul poetic într-o epocă de triste și stranii mutații spirituale din conștiința poporului său. Ceva a fost schimonosit în altarul credinței neamului. De aceea, obsesia miracolului la el coincide cu depistarea sau căutarea viciului moral din mentalitatea semenilor. Iată de ce poezia la el mizează pe aforism. Nu de aceea că ar vrea să-și etaleze prezența de spirit, care e un drept al intelectului (fie enstatic sau extatic), dar pentru că altfel ar fi imposibilă comunicarea “înțelegerea” adâncă și totală cu cel căruia i se adresează. Condiția poetului, ca și la O. Goga, e de a găsi un cod specific, ingenuu pentru a căpăta acces spre fondurile valorice spirituale.

Și dacă e să credem cercetătorului spaniol Carlos Bousoño care consideră că cititorul este un coautor al textului (*Teoria expresiei poetice*, București, 1975), la crearea căruia într-un fel subconștient participă însuși consumatorul de artă, dintotdeauna, atunci autorul volumului *Din tată-n fiu* nu poate proceda altfel, decât mizând pe un statut secular. În plan etic poetul consideră același lucru: “Nu ești doar tu în numele ce-l porți, / De sănătatea lui răspunzi în fața / Acelor vii și-n fața celor morți, / În demnitatea lui mutându-și viața...” (*Din tată-n fiu*).

Aceste două nivele: estetic-filozofice și etic, polarizează în lirica lui V. Romanciuc cu destulă intensitate, deși, în aparență, tonul poeziei este unul calm. Finalitățile, concluziile, însă, sunt răvășitoare. Poetul nu preferă silogismele simbolice sau metaforice pretențioase. Pentru el, esența existenței, viciul ei, poate fi observat în imediata vecinătate. Principalul e să știi a conta pe lucrurile simple ca să-ți dai seama de cele mari și complicate. Vorba lui M. Sorescu: “Scaunele sunt foarte receptive / La poezie, / Dacă știi cum să le așezi”. V. Romanciuc se dovedește a fi un iscusit maestru al găsirii și “așezării” elementului de viață în tâlcul slovei sale ca să-i stimuleze acea tensiune ce asigură respirația poeziei, fie că aceasta acceptă, admiră sau condamnă: “Dar zic: / sunt mereu acasă / dincotro aș veni, / încotro aș porni - / străin / nu poți fi / într-o lacrimă, / într-o lacrimă / nu te poți rătăci” (*Eterna iubire*); “Suntem un fel de pești / tereștri. / Limba noastră / E tăcerea...” (*Peștii*); “Dragoste, floare rară / De lumină și de noroc...” (*Dragoste, floare rară*); “Avem o rezervă de suflet / În aurul vechi de cuvinte...” (*Timpul, sufletul*); “Cale de-o coadă / a mers civilizația noastră / de la maimuță / până la om. / Cale de-o coadă” (*Jocuri de cuvinte pentru părinți și copii (I)*); “De la inima mamei se lumina, / Iar moartea de lumină se teme” (*Infarct*).

Cel puțin din exemplele citate, se poate constata că V. Romanciuc își axează sugestia pe criteriul antinomic, ceea ce-i oferă versului un caracter polemic. Contrapunerea tezelor și antitezelor, adversativitatea are în concepția poetului

menirea de a incita, de a provoca cugetul, a-l antrena pe acesta din urmă spre adâncimi, spre un expresionism întârziat dar tot atât de necesar privind cultivarea axiologică a cititorului. Pentru a fi și mai convingător, poetul V. Romanciuc pornește de la experiența personală, drept reper servindu-i de data aceasta singurătatea, tăcerea ca semnificat, amintindu-ne de T. Arghezi, dar mai ales de L. Blaga, cel din *Poemele luminii* sau *Pașii profetului*: “Uneori mi se pare: singurătatea / Are pașii cei mai tăcuți și mai grei... / Parcă mi-ar fi prieteni doi oameni / Care se dușmănesc între ei. / Alteori mi se pare: ușoară-i, ușoară-i / Ca frunza ce, toamna, de jos o ridici... / Parcă-ar fi-un templu-al iubirii și lumea / Vine să-și jure credință aici” (*Moment*).

Cum rezultă și din exemplul citat, poetul își invită cititorul spre complexități adânci, însă nu fără o strategie lirică anume, cu scopul de a nu eclipsa receptivitatea și înțelegerea de către cititor a unor antinomii șocante.

Formulele “mi se pare”, “parcă”, au menirea de a destinde, a reduce încadrarea privind pătrunderea sensurilor antinomice ale fenomenului singurătății. Însuși poetul prin acest demers trădează, ca și Blaga (în *Liniște*, *Scoica* sau *Stalactita*), o neîncredere în impresie, în senzorial, o orientare tot mai insistentă spre intelectualizare, spre intuiție, spre complexe generalizări care pot fi realizate doar pe baza unei gândiri profunde, complexate.

Generalizând cele menționate până aici, am putea constata că poezia lui V. Romanciuc se orientează tot mai mult spre o viziune modernă, de coloratură expresionistă, blagiană, fără să renunțe și el, ca și marele predecesor, la un tradiționalism primordial re - “citat” și concordat cu proprietățile sale temperamentale și concepția sa privind caracterul complexat al epocii în care trăim.

Elena Prus

**Identitate urbană / identitate rurală
în proza basarabeană**

Țara noastră se confruntă deja de zece ani cu o gravă criză de identitate și într-un fel Basarabia poate fi exemplul cel mai concludent că identitatea neamului poate fi o problemă de prim rang. De un deceniu politica noastră este aservită unui discurs identitar, fapt ce s-a răsfrint deosebit de malefic asupra stării societății noastre. La zece ani de la declararea independenței, Republica Moldova este o corabie cu busola dereglată, cu o scară de valori defectată. După dispariția imperiului sovietic, în Basarabia continuă distilarea unei identități „originale”- diferită de cea românească – a populației băștinașe. În acest context supraidentitatea europeană sau francofonă ar putea fi acea ieșire din situația în care ne aflăm.

Cum se poate împăca moldovenismul (curent politic de contrapunere a moldovenilor celorlalți români) creatura unui regim totalitar cu post-modernitatea occidentală, cu epoca post-industrială, în care o serie de elemente precum suveranitatea națională, importanța teritoriului, relația *centru-periferie* sau

majoritate-minoritate nu mai sunt formulate ca în trecut. Asistăm la o suprapunere de vârste istorice complet diferite tocmai pentru că Basarabiei i-a lipsit răgazul necesar pentru a-și împlini faza națională. Problemele identității nu se mai pot rezolva azi în datele secolului XIX, ci prin aliniere la provocările globalizării și ale revoluției informatice, cărora trebuie să le răspundem cu promptitudine dacă nu vrem să fim eliminați din istorie.

Colonialismul, indiferent de etichetă, se bazează pe metode de anihilare a conștiinței naționale. Drept consecință apare criza de identitate națională care în cazul basarabenilor este o criză de identitate românească. Identitatea basarabeanului aruncat la periferia ființei sale etnice, amenințată cu desființarea, era tot mai îndoielnică și mai confuză, sub presiunea unei delirante intoxicații propagandistice. Rezistența tacită a venit mai mult din lene și ignoranță, decât din convingere. Nu am dat nici un disident de marcă, disidenții noștri declarați mergeau în exil... la Moscova. După un deceniu de existență „independentă” și „democratică”, articolul 13 din Constituția Republicii Moldova consființește ca limbă de stat „limba moldovenească” și nu limba română.

Aici, la porțile Europei se mai duce o luptă pe viață și pe moarte între adevăr și minciună, între bine și rău, între dreptate și nedreptate, între libertate și jug „frățesc”, între Dumnezeu și Satana – probleme care l-au preocupat pe profesorul Victor Banaru în publicistică și în nuvelistică.

Basarabia poate fi cu ușurință comparată cu un *sat* (cum a numit-o Victor Banaru), cufundat în beznă deplină.

Prin contrast, la *oraș* noua burghezie se dă în spectacol: baluri de binefacere, concursuri de frumusețe (de fapt de spălare a banilor), BMW-uri și Jeep-uri parcate la scară. Într-un cuvânt: festin pe timp de ciumă, ca în ultimele zile ale regimului Batista, înaintea insurecției lui Fidel. Coexistența **fundalului tradițional rural**, care devine tot mai inert și mai expus vicisitudinilor tranziției cu o **urbanizare superficială vulgară** (care este mai ușor de împrumutat) contextualizează drama basarabeană, în care se identifică o dezordine profundă și o derută interioară, o criză a reperelor și domnia bunului plac al celor mai puternici și mai obraznici, altfel spus, o erupție a imoralității.

Țăranii nu se pot hrăni pe ei înșiși, iar intelectualii, feciorii de țărani, sunt neputincioși în fața multiplelor impasuri. Ajunși aici, am dori să facem o importantă precizare. Dacă astăzi în Basarabia mai există o limbă română, dacă nu ne-am pierdut cu totul în masa slavă, o datorăm numai țaranului. El și-a păstrat vorbirea strămoșească, credința din bătrâni, el și-a trimis la școala cu grai matern copilul devenit ulterior intelectual și purtător al spiritului național, el ne-a salvat ființa. Vom cita aici studiul etnologului P. Caraman (1940): „Populația rurală reprezintă realitatea etnografică a unei țări”. Lucian Boia sublinia deasemenea în *La Roumanie, une synthèse européenne* că mediul citadin este considerat ca esențialmente cosmopolit, în timp ce țărănimea păstrează fondul nealterat al civilizației române perene.

Satul de azi, trecut prin atâtea „vămi”, pe atâtea „poduri”, este altul, sufletul săteanului contemporan e mai înstrăinat, mai singuratic acum decât cu 50-60 de

ani în urmă. **Pseudourbanizarea** și-a întins pânza cenușie, opacă, asupra sufletului naiv și sănătos al țaranului.

Cu sau fără ghilimele, expresiile *roman „rural”*, și *roman „citadin”*, literatură cu tematică și opere cu subiecte din realitatea orașului le întâlnim la George Călinescu, Pompiliu Constantinescu, Șerban Cioculescu, Nicolae Manolescu, Eugen Simion etc. Pe parcursul deceniilor, proza rurală permitea scriitorilor să abordeze probleme de larg interes, social și național, ca păstrarea rădăcinilor neamului, a înțelepciunii multiseculare a poporului, a valorilor etice, a obiceiurilor și tradițiilor naționale.

În plan cultural, toate acțiunile noastre s-au limitat la tradiționalism, noțiunea include nu numai literatura, artele, tezaurul sau rădăcinile originare, ci și obiceiurile, tabieturile și modul de viață, am rămas la faza rudimentară a oralității și a folclorului, pe când cultura e mereu în mișcare, în primenire, în consonanță cu spiritul epocii. Se poate spune că am încremenit în proiectul de salt (mongol, să-i zicem) între o cultură orală și una audiovizuală. Soluția pentru Basarabia, ca să fim realiști, o reprezintă nu materializarea proiecțiilor idilice asupra societății de dinaintea sau din timpul invaziei, ci procesul de globalizare (fie europenizare, francofonizare, americanizare etc.), care schimbă natura raporturilor dintre oameni, instituții, țări și sisteme politice divergente, impunând în cele din urmă reguli noi de comportament pe tot mapamondul. Cât timp rămânem (pentru a relua o expresie a lui E. M. Cioran) « sătenii eterni ai istoriei » globalizarea nu se poate produce. Dar în acest proces, un proces în care va trebui să fim *factori activi* (iar înaintașul nostru Victor Banaru ar putea fi un model demn de urmat), nu piese mutate de alții. Este imposibil să ne imaginăm că Moldova va rămâne mult timp o *periferie* izolată, un spațiu de carantină ce amestecă indiscernabil reziduri comuniste, patriarhale și asiatice, în beneficiul unor despoți locali, care se vor opune la nesfârșit alinierii noastre la tendințele generale ale umanității.

Acestui efort de a ne face cunoscuți în lume a subscris cu mult curaj și pana scriitorul Victor Banaru.

În cele mai bune tradiții ale literaturii franceze, Victor Banaru ne-a lăsat o carte de proză nuvelistică ce reprezintă „umanitatea sa personală”, dar ne reprezintă totodată și pe noi toți. Meritul acestui volum este să ne facă să reflectăm asupra faptelor și gesturilor noastre ca umanitate și să ne preocupăm de ceea ce lăsăm în urma noastră.

Scrierile artistice au drept suport arhitectonic un motiv folcloric (*Deziceri, Floarea și spinii, Gust de mătrăgună*), o tradiție literară (*Le cercueuil*) sau experiența proprie (*Duhuri rele, duhuri bune, Le mal des mots, Prevestire, Suflul deșertului*), construite cu un simț acut al dramaticului (*Porniri, Divanul, Frica de oglinzi, Le testament de ma femme, Și morții regretă*).

Preluăm, după Victor Banaru, întrebări de maximă importanță pe care le pune nuvelistica sa:

- ce fel de basarabeni români devenim noi, ca intelect și sensibilitate, ca zestre culturală și sistem de valori, ca tip de comportament social?

- în ce măsură mai suntem preocupați de formarea conștiinței și apartenenței naționale?

Se spune că noi, românii, ne-am sustras istoriei timp de un mileniu și totuși am supraviețuit istoriei în chip miraculos datorită satului, care a asigurat păstrarea identității și tradițiilor noastre. Prin ce anume? Prin păstrarea unei conștiințe de sine a persoanei latine – daco-latine –, parcă coborâte din cărțile de istorie („nous qui avions tous des têtes des Daces, comme si on était descendus des livre d’histoire” *Le testament de ma femme*), prin păstrarea conștiinței de comunitate sătească și de conștiință de neam românesc.

Ruralul basarabean, leagănul existenței noastre, reprezintă un domeniu fascinant predilect al nuvelisticii banariene, pe care l-a abordat în cunoștință de cauză și cu sufletul curat. În tot ce a scris Victor Banaru ca scriitor, se resimte că el a rămas cu rădăcinile adânc înfipte în solul natal, având o zestre sufletească „adusă de acasă” pe care o purta cu multă sfințenie.

Înscriindu-se, în primul rând, în *intertextualitatea mito-poetică română*, Victor Banaru a abordat peisajul rural ca pe un spațiu de profundă semnificație, ca oglindă a veșniciei. Codrul, Muntele, Cerul, Pământul, Marea, Mlaștina, Stejarul, câmpul, valea și dealurile sunt metafore ale eternității, la fel ca în opera lui Blaga sau a lui Sadoveanu. Se observă comuniunea omului cu *natura*, de cele mai multe ori personificată, ca în creația folclorică. Spectacolul naturii constituie un fundal revelator al înțelesului universal. Legăturile cu spiritualitatea milenară sunt evidente. Mângâind cu penelul spațiul familiar al copilăriei sale, transpuse în amintiri sub forma diferitor naturi statice (câmpul cu spini, o vale verde-albăstruie aburită, verdele obosit al toamnei, muntele cu nimb azuriu, mătrăguna culeasă sub stejar, busuiocul de sub icoană, cucușul cel tânăr dimineața, crângul de tei zvelți în haină de primăvară etc.), nuvelistul basarabean depășește un anume sentimentalism contemplativ, reușind să realizeze din ele simboluri inedite. Alegoriile și simbolurile construiesc un imaginar de factură filozofico-poetică, care cere o interpretare metaforică: „(...) le défunt a dû vivre dans un monde de symboles...” (*Le cercueil*). Astfel, divanul, simbol al păcatului, mai întâi tace vinovat, iar arzând, plânge cu glas de copil mic. Sicriul, simbol al morții, în așteptarea cadavrului care nu se grăbește să-și ocupe locul, începe a zgârâi și a răni victima, cerând ce i se cuvine.

Fondul etnic al basarabeanului este, în esență, cel rural. Basarabeanul are o solidă conștiință de sine, dar și de neam și de glie, pe care le apără cu toată ființa lui și o imensă nădejde în Dumnezeu.

Pornind de la aserțiunea că veșnicia s-a născut la *sat*, pentru Victor Banaru satul devine o entitate în sine și un centru al universului său. Localizarea rurală a nuvelilor formează macro - sau microcosmosul majorității nuvelilor, uneori transpare doar implicit, alteori doar prin semnalarea unor elemente de decor, dar întotdeauna semnificative: fântâna, gardul, podul, puntea, mlaștina, izvorul, cimitirul...

Victor Banaru a repus în funcție la parametrii superiori *Sfânta triadă a neamului – Familia, Casa și Biserica* – putere întreită, inductoare a României

eterne. Personajele basarabene trăiesc într-o lume comunitară ierarhizată, guvernată de sfatul familiei (*Gust de mătrăgună*; *Le testament de ma femme*; *le Cercueil*) sau de sfatul satului (*Divanul*; *Gust de mătrăgună*), de tradițiile ortodoxe. Casa este cuib (*Gust de mătrăgună*) sau poate deveni cușcă, cameră-refugiu (*Frica de oglinzi*) sau cimitir (*Le cercueil*). Respectul persoanei în familia basarabeană înseamnă respect față de părinți, respectul față de soț/soție, respectul față de copii, respectul față de vecini etc. (*Gust de mătrăgună*; *Le testament de ma femme*).

Credința, hărnicia și limba sunt noțiunile cheie cărora patriotul Victor Banaru le-a dat conținut pentru a deveni repere constructive, căutate și apreciate în Cetatea neamului. Acești piloni ai vieții neamului sunt în corelație cu o serie de elemente de sprijin. Astfel, credința se acompaniază cu smerenia și milostenia, limba (...*belle est douce langue que les gens d'ici s'entêtent à nommer roumain*" *Le testament de ma femme*) este împodobită de înțelegere și de simțire... Precum bine se resimte în nuvelele lui Victor Banaru, modelul nostru de credință ne oferă alienarea constructivă, ultima soluție în fața incertitudinilor este credința, iar limba este o moștenire sacră, care cuprinde toată simțirea poporului nostru. În formula lui Victor Banaru basarabeanul este definit ca o entitate umană conștientă de personalismul său, îndreptățit de faptul că acest țăran carpatin s-a definit pe sine în raport cu Dumnezeu și mai puțin cu stăpânitorii pământești, pe care i-a considerat mai întotdeauna nedrepti dar trecători. „Să te ferească Domnul de vecini ruși, spune satul de la Stefan încoace.” „Dar mai știi, mă tot roade îndoială, care-irealitatea și condițiile de măgărima pribeagă voite. Căci visul ei cel mai mare este ca întreg universul să ajungă a fi țara ei într-o zi”. Aceste ambiții din păcate nu sunt compilații străine din romanele lui Rabelais sau ale lui Anatol France, ci realități dureroase pentru autor.

O sinteză a vieții satului o constituie nuvelele *Suflul deșertului*, *Divanul* ș.a., care prezintă o chintesență a felului nostru de a fi, de a gândi, de a simți și de a trăi:

-„(...) cum ar putea oare basarabeanul face ceva fără să știe vecinul, fără să-l admire satul?! El și casa și-o face de fală, pentru sat. O ridică palat, nu altceva. Spațioasă de poți bate mingea prin ea. (...) Ca la mine la nimeni, își zice basarabeanul, zidindu-și lângă casă un sărăieș mai mic chiar decât bojdeuca lui Creangă.” (*Divanul*)

Cu ochii satului sunt privite personajele, cu morala lor judecate, iar tradițiile satului modelează comportamentul și destinul personajelor: „Satul vroia să știe. Satul trebuia să știe.”; „Ajunși la locul execuției, Dorin a pus divanul la soare ca sa-i vadă nepărtinitor satul culoarea și splendoarea. Apoi l-a uns cu dohot ca satul să-l judece după legile sale.” „A privit cu dezgust bătrâna străbună. Si după ea tot satul...”; „Pe Dorin l-au podidit lacrimile. Satul nu-l osânda, ci-l compătinea tacit. Marin însă devenea în ochii lumii tot mai mic și mai mic.” (*Divanul*); „De, știa el satul ce știa.”; „Ea însă vroia în acea clipă doar să nu mai simtă privirea atotștiutoare și arzătoare a satului” (*Situație*).

Satul este un microcosm în cerc închis, o societate cu o rețea relațională strânsă, cu o rețea de relații solide, dar rigide. Victor Banaru realizează o varietate tipologică

a portretelor rurale, conturând personaje pe care le are orice sat: cel mai mare gospodar, înțeleptul satului, bătrânul satului, nebunul satului, bețivul satului, mândra satului, armăsarul satului, tâlharul satului, golanul satului (*Suflul deșertului*).

Evenimentialul servește drept exemplificare a meditațiilor asupra *sentimentelor, calităților sau viciilor umane*, cărora filozoful și lingvistul Victor Banaru le dă o definiție proprie: „Este demn acel ce este el în prezent, a fost el în trecut și, să dea Domnul, va fi el și în viitor trădează cameleonul. Trădează cel ce se dizolvă în clipă pentru a fi umbra și sluga răului. Trădează cei ce s-au pierdut în el înșiși.” (*Duhuri rele, duhuri bune*); „Și iarăși dragostea! Acest sentiment ce stă la baza vieții, ce poate birui timpul și înfrânge moartea, ce te face să trăiești murind și să mori trăind, ce te ridică în ceruri, dar și te aruncă în hăuri, ce unește clipa cu eternul, ce nesfârșește necuprinsul, dar și eclipsează zărilor, ce dă putere, dar și aduce durere, cum să-l păstrezi cu vârsta, care schimbă perceperea și înțelegerea?” (*Seara și dimineața*).

Putem conchide că satul basarabean apare în viziunea conaționalului nostru etalându-și vigoarea și frumusețea prin statuarea următoarelor *valori*: fundație a rezistenței neamului, frăție între oameni, fraternitate cu natura (ideea trăirii vieții ca expresie a participării organice la ritmurile cosmosului), forță reproductivă și creativă națională (oameni și bunuri, folclorul), frontispiciu al naționalului.

Aceste valori menționate sunt indubitabil *elemente pozitive*, care asigură menținerea identității noastre naționale. Dar scriitorul nostru preia din literatura română ambele ideologii care tratează satul în mod diferit: cea *pozitivă* de la Coșbuc și cea *negativă* de la Slavici la Zaharia Stancu. Cum bine a sesizat Victor Banaru, *satul se află acum într-o perioadă de criză*. Sub ochii noștri o veche, milenară civilizație dispăre, o alta, încă în formare, îi ia locul. Această permanentă transformare are drept consecință o instabilitate a universului antropologic al satului contemporan cu structuri fluctuante, uneori de-a dreptul derutante. Asistăm la o revoluție complexă pe linia raporturilor umane din universul rural. Acest univers nu mai este unul idealizat ca în literatura de până nu demult, Victor Banaru a prins cu exactitate, în imagini închegate, o dinamică fără precedent a satului basarabean. Nimic bucolic, traiul agresat presupunând, dimpotrivă, efort, luptă chiar. Deseori microbii noului atacă celula identității naționale, fără ca organismul în ansamblu să reușească să producă anticorpii necesari (*Divanul*).

Atmosfera din majoritatea nuvelor și povestirilor transpune „o lume imensă și rea” (*Prevestire*) și este una hamletiană, în dezordine și discordanță, într-o „stare de reîncarnare a omeniei în păcat și a păcatului în omenie” (*Prăpastia lui Grigoruță*): „Ceva s-a rupt. Ceva s-a stins. Ceva s-a dus. Ce ți-a mai rămas? Cât ți-a mai rămas, Basarabie?” (*Suflul deșertului*). Lumea agresivă, căreia nu-i sunt străine răutatea, trădarea, cruzimea, intrigile, discordiile, supun viața unei alte gravitații decât cea normală. Sufletele păcătoase, ca cel al lui Grigoruță perturbază și bulversează până și echilibrul naturii: Vifor-Negru, personaj de factură folclorică, „l-a purtat mai întâi peste Marea uluită, peste Pământul buimăcit, peste Mlaștina zăpăcită, până la vârful Muntelui amețit, până la bolta

Cerului descumpănit.” (*Prăpastia lui Grigoruță*). Simetriile arhitectonice nu fac decât să transpună o lume plină de contradicții, între care dialogul degenerază reglementar în conflict: Duhuri rele / Duhuri bune, Viața / Moartea, Seara / Dimineața, Plusul / Minusul, alb / negru, Dorin, Marina / Marin, Dorina.

Satul este, pentru Victor Banaru o imagine a întregii Basarabii, căreia îi plânge de jale: „E destulă ispita satului Basarabia, atât de unică și sfântă, dar pângărită și înjosită de atâta neagră măgărimă.” (*Suflul deșertului*). „De o bunătate până la prostie, basarabeni” au intrat în hora veneticului-golan, devenind o ”țară a prostiilor, țară măgară fără de ieri și fără de mâine”. Țara prostită ia tot mai mult trăsături esopice: „Uite ba aici, ba colea haite de lupi ce rânjesc nechezând, lumea nesocotind și o îmbrâncesc, căci alte limbi vorbesc. Iată și prin casele - castele, ce preaînalte își zic, turme de godaci cu pielea rozovie gata-gata să plesnească de bine, de grăsime și de lipsa de rușine, care pe vulpoiul îl fac și pe mai micii măgari la grămadă îi trag. Iar pe lângă ei bande de copoi bine dresați, de sânge-nsetați, cu zgardă îi trag. Iar pe lângă ei bande de copoi bine dresați, de sânge-nsetați, cu zgardă aurie ca să nu-i deoache streinii, cu retevei în dinți pentru a da și-n părinți. Ici acolo câte un bou ce bou se vrea, mândru taur cândva, iar acum animal deșelat de dușmani mânat, care cu copita-i năucă trecutul stâlcește, cu stârvul diform prezentul tăvăleşte, iar cu coarnele măgare viitorul rătuiește.” Privindu-se în oglinzi, naratorul-autor încearcă spaima lui Béranger în fața semenilor săi care, pierzându-și calitățile omenești, se transformau sub ochii săi în rinoceri: ”Si-s atâția și atâția măgari pe aici, în Basarabia, că mă întreb adesea dacă nu cumva Dumnezeu și sfinții au uitat de noi, dacă nu cumva acest pământ pentru măgărie s-a făcut, dacă nu cumva toți ai mei, eu primul fiind, ne-am precupețit cu apucături noi, cerule, cu trăsături de măgar, de nu cumva noi nu mai suntem noi.” (*Sufletul deșertului*).

Iar în constatarea finală nu ne va mai readuce în cadrul satului, ci chiar în cel al Chișinăului: “In scurt timp Chișinăul a devenit cel mai bogat oraș din lume după numărul de măgari pe metru pătrat.(...)”

Astfel filozoful Victor Banaru a pus problema *identității rurale / identității rural* și *problema tradiției și modernității*, cupluri organice pe scara istoriei omenești. Ruralul și modernizarea înseamnă înnoire, renovare a formelor materiale (a lăicerului în divan și căruței în motocicletă) și preschimbare a valorilor (obrăznicia ia locul rușinii, trădarea ia locul camaraderiei) și mentalităților (împrumuturile îngheșuie tradițiile) cu care operează oamenii într-un cadru dat.

Aducând satul în prim-planul majorității navelor, Victor Banaru se pronunță astfel (fără a respinge civilizația modernă *in toto*) pentru o întoarcere regeneratoare la izvoarele existenței. Victor Banaru a demonstrat, ca patriot și scriitor, un adevăr mare constând în faptul că nu putem distinge și defini sistemul de valori naționale decât în cadrul celor de la sat, unde tradiția este mai veche și mai puternică decât la orașe. Aceste valori sunt puse în evidență, ierarhizate, poartă o încărcătură cu substanță social-umană și demonstrează o funcționalitate de mare actualitate. Sistemul de valori al colectivităților rurale îngemănează

trecutul, prezentul și viitorul, tradiția cu modernitatea, sisteme de valori care răspund unor necesități umane vitale de natură etică, estetică, socială, economică, politică, utilitară etc.

Timpul, care „le rabdă pe toate”, trece cu ușurința peste oameni și oameni, păstrând doar ceea ce a rămas intact: „Oamenii vin, oamenii se duc, vorbele rămân” (*Suflul deșertului*). Este testamentul lui Victor Banaru-lingvistul, care a inclus cuvântul în circuitul vieții și al morții, convins în faptul că „Nous venons pour partir. Les mots restent. Nous venons avec les mots et par les mots. Nous restons grâce aux mots et dans les mots” (*Le mal des mots*). Pentru el cuvântul este și începutul și eternul, ceea ce rămâne.

În tot ce a scris Victor Banaru, se resimt mărturiile *înțelepciunii biblice* și a celei *românești*: *Cerurile încep pe Pământ*; „Omul bun nu moare” (*Și morții regretă*); „Când Omul pleacă, el continuă să trăiască prin ceea ce-a făcut. Puterea Omului e în binele făcut” (*Gust de mătrăgună*); „(...) părinții, dacă părinți sunt, nu pleacă definitiv niciodată pentru acei copii, care copii sunt” (*Frica de oglinzi*); „La haine n’apporte jamais la paix (*le Cercueil*); „Tâlharul dacă nu fură găina, n-o poate mânca” (*Suflul deșertului*).

Iar acestei filozofii populare i se suprapun reflecțiile scriitorului cult: „Erau streini cum numai doi foști prieteni pot fi” (*Divanul*); (...) mai bine să ai regrete pentru cele pe câte le-ai făcut, decât pentru cele pe care le-ai fi putut face, dar nu le-ai făcut.” (*Situație*); „Totul e relativ. Totul e subiectiv (...) Adevărul curat e cel care convine. Sincer până la capăt nu poți fi nici cu tine însuși”) (*Adevărul curat*).

Reflecțiile asupra *vieții*, *morții* și *eternității* construiesc coordonata axiologică care dă sens evenimentelor și lucrurilor: „(...) viața e un șir neîntrerupt de stări, prin care, trecând, ești întotdeauna același și totodată altul”; (...) tinerețea nu e vârstă, ci intensitatea trăirilor” (*Seara și dimineața*); „Omul bun nu moare” (*Și morții regretă*). Povara singurătății în fața morții (întotdeauna ești singur în fața ei) scoate la lumina zilei durerile profunde pe care fiecare le lasă în urma sa și care se manifestă în regrete și datoriile neîndeplinite față de alții.

Valoarea tradiției și a valorilor rurale este și națională și universală; naționalul se ridică la universal, universalul își croiește drum prin național. Națiunea, naționalul aici își au rădăcinile. Tot de tradiție și de universul rural este legată și ideea de umanism, de tot ce a constituit conștiința umană, ca perenitate istorică. Eternitatea și infinitul rural este, de fapt, o litotă a umanului. Așa cum Macondo din renumitul roman al lui Marquez a introdus Columbia în circuitul valorilor spirituale universale, reprezentarea satului-Basarabia de către Victor Banaru și-a propus să ne facă cunoscuți în lumea francofonă. Manifestarea popoarelor conștiente de sine constituie o bogăție a umanității.

Alina Ciobanu | Proza lui Leon Donici: viziuni tragice

Proza lui Leon Donici ne dă expresia unei personalități remarcabile, de un rafinament aristocratic, aproape unic în literatura română. Ca exponent al scriiturii moderne, Leon Donici afirmă cea mai memorabilă concepție, exploziv dramatică, despre condiția existențială a intelectualului. Viața boemă a scriitorului constituie substratul mai multor opere simple și complexe, străbătute de ecouri clare ale filozofilor metafizico-idealiste mult la modă la ruși la început de secol XX. Marcată de o religiozitate lucidă, în care predomină rațiunea și interpretarea fatalistă a condiției și existenței umane, opera lui Donici este, în momentele ei esențiale și în tendința fundamentală, profund tragică.

Reconsiderarea moștenirii lui L. Donici, cu deosebire în ultimul deceniu, a fost marcată în mod decisiv de redescoperirea, relativ tardivă, a multiplelor semnificații și simboluri incifrate în povestirea *Marele Archimedes* (1922), care “poate fi considerată replica literară a *Revoluției ruse*” [1, p. XVIII]. (Volumul *Revoluția rusă*, această “vastă panoramă memorialistică” [2, p. 90] axată pe un eveniment cu consecințe radicale atât pentru autor, cât și pentru întreaga societate rusă, a fost scris în limba română și a apărut în 1923 la Editura *Cultura Națională*.) Chiar dacă *Marele Archimedes* anticipează o întreagă literatură a antiutopiilor, centrate pe critica totalitarismului comunist în secolul al XX-lea” sau “este și o replică de creație dată unui soi de “nouă literatură”, care de la începutul secolului a propagat utopiile revoluției” [3, p.151], acest text pune în lumină doar o anumită dimensiune, cea antiutopistă a operei lui L. Donici. Fără îndoială, în contextul scrierilor utopice (din epocă, dar și din deceniile ulterioare) despre revoluția rusă, povestirea menționată se distinge anume prin luciditatea interpretării situațiilor de derivă, precum și prin premonițiile privind evoluția comunismului, conștientizat drept un atentat camuflat împotriva firii umane. Antiutopismul scriiturii se dezvoltă atât în modul de re-creare și nuanțare a mediilor și a atmosferei, cât și în structura și funcționalitatea personajelor.

Universul epic din *Marele Archimedes* este circumscris ideii denunțării mitului umanist al revoluției ruse și această demistificare este copleșitoare prin nuditatea aspectelor existențiale surprinse de prozator și perindate într-un caleidoscop amplificator, ce oferă noi perspective asupra unuia și aceluiași detaliu aparent insignifiant. Foamea și fantomele ei apar ca o amenințare teribilă ce subminează nu doar existența cotidiană, ci însăși esența condiției umane. Lipsa pâinii, acest etern echivalent al minimului necesar supraviețuirii, determină profunde modificări de optică și de comportament, a căror evoluție este radiografiată de autorul povestirii cu o nepărtinire aproape feroce. Vinderea “ultimului lucru” de valoare (în special sentimentală), – ediția ilustrată, în șase volume, a operelor lui Pușkin -, marchează debutul unui declin general al situației, dar și al individului

uman închis în spațiul anchilozat al unei lumi înfometate și condamnate în bună parte la moarte. Imaginea băiețașului mort în fața fostului palat al ober-procurorului Sfântului Sinod (transformat în sală de dans pentru “tovarăși”), “cu pumnișorii strânși la piept”, cu fața “cenușie-cenușie, ca de piatră”, cu “ochii sticloși, albi-vineți, fără nici o expresie, ca de sticlă” contrastează strident cu “un placat mare, în culori roșii și violete, bătător la ochi: un domn și o femeie, zugrăviți” [1, p. 67], dar irealul (“zugrăveala”) urmează să ia locul realului (umanului) pulverizat, neantizat în numele unei utopii malefice.

Alterarea ființei umane pare a fi chintesența consecințelor teribilei experiențe rusești și din această perspectivă Kitty, Toporcov, chiar și Nina nu sunt altceva decât victimele unui regim în ascensiune. De altfel, aceste personaje sunt oarecum schematice, fiind receptate ca un produs particular al “privirii” protagonistului, obsedat de necesitatea structurării mesajului în imagini relevante.

Protagonistul anonim din *Marele Archimedes* pare a fi una din multele variante de autoportret ale autorului. Privarea (programatică) de nume a personajului literar surclasează canoanele clasice ale construirii unui simbol artistic, atestând o nouă modalitate de epicizare a momentului comun, a generalului, dar și a detestabilului – tragedia soțului lui Kitty, adică a cumnatului Ninei (sau a colegului de serviciu al lui Toporcov, sau a arestatului nr. 137 etc.) este simptomatică pentru o întreagă categorie socială, sortită de Marele Archimedes dispariției. Într-un spațiu, unde “oameni nu mai există” [1, p. 73], ființele umane fie că devin umbre, fie că sunt substituie de numere sau substituie măsura, fiind “subordonate voinții marelui Archimedes”, “stăpânul vieții noastre, stăpânul universului”, cel “cu numărul și măsura” [1, p.73], dar care “are și un alt nume” [1, p.81]. Abracadabranta impostură este proiectată pe fundalul apocalipticului cataclism social – revoluția, un funebru “calcul diferențial” [1, p.74] operat oamenilor vii în numele unui ipotetic și absurd pseudo-echilibru între Număr și Măsură, între o realitate concretă (“în care numărul și măsura e totul” [1, p.73] și o utopie socială inumană (*Măsura cea Mare*), în special prin tendința sa nivelatoare.

În viziunea lui Leon Donici, realitatea prezintă un univers damnat, în care coexistă iluzii „mici”, tipic umane (credința în dragoste, fidelitate, spiritualitate, artă etc.), și deziluzii profunde, grefate pe dezastre și cataclisme sociale (războiul, revoluția), iar proza (scurtă) pare o modalitate perfectă de evocare a dezechilibrului din lumea *reală*.

Antiutopia este doar un aspect al constantei tragice, cu adevărat dominante în opera scriitorului și care poate fi rezumată la „teroarea istoriei” în raport cu destinul uman singular. Eroul lui L. Donici, agresat în permanență de forțe adverse, refuză postura justițiarului sau combatantului și își personalizează revolta în acțiuni obscure, dar care exprimă incapacitatea congenitală de resemnare lașă. Galeria personajelor lui L. Donici ilustrează tragica absență a conștiinței integrității și normalității lumii înconjurătoare, lucrurilor, dar și a individului uman în parte.

Simptomatică pentru universul prozei lui L. Donici este, din acest punct de vedere, povestirea *Dansul morților*. Pianistul Filatov este „omul mic” prins în

mrejele unei realități obsedante (război, penurie financiară, muncă epuizantă, mediu versatil etc.) și, după toate aparențele, eternă: „Aceași muzică aici și mâine și poimâine și, Dumnezeu știe, câtă vreme încă” [1, p. 142]. Lipsa comunicării spirituale dezvoltă dramatismul unei existențe umane particulare (“Ce rece și groaznic și insuportabil este să trăiești singur într-un oraș mare, singur printre miile de oameni indiferenți. Ce viață crudă!” [1, p. 142]), redimensionat și asumat dintr-o perspectivă sintetizatoare: “De ce e făcut în așa fel că un om nu îl înțelege pe celălalt, după cum Dora și Fania nu înțeleg pe Mavra Ivanovna, cum Mavra Ivanovna nu le înțelege pe ele, cum el însuși nu înțelege pe aceia, cari stau la spatele lui în sală, a căror răsufletare o simte și ale căror șoapte aprobative îl fac să i se strângă inima ca de durere ascuțită și necruțătoare. De ce e așa?” [1, p. 143-144]. Gestul major de revoltă împotriva insensibilității semenilor, dar și de disperare se traduce în interpretarea unei melodii funebre (*Danse macabre* de Saint-Saens) în locul marșului sau „polcii vesele” adecvate filmului de divertisment acompaniat, dar hohotele de râs ale spectatorilor anihilează efectul și accentuează ruptura dramatică a protagonistului cu lumea înconjurătoare, o lume „de oameni-umbre și de umbre-oameni”, care trezesc doar „groază”.

Realitatea este concepută la modul simbolic, ca o variantă a perpetuării prototipurilor biblice sau a materializării profetiilor apocaliptice. Astfel, în povestirea *Saul* transpare obsesia recreării unei versiuni proprii cât mai autentice a cunoscutului motiv biblic. Confruntarea dintre Saul și David, cei doi regi legendari ai iudeilor, devine pretextul coagulării unei noi legende literare despre dragoste și ură, despre viață și moarte. Căderea primului rege al Iudeii este reflectată printr-o optică umanizatoare, dirijată de înțelegerea imuabilității celor lăsați “de la Dumnezeu”. Dumnezeu îl părăsește pe Saul în noaptea când acesta intră “cu fața acoperită” în dumbrava sfântă a filistenilor, la serbările zeiței Astarte, unde împiedică sacrificarea Adriellei, fecioara “de o frumusețe nepământească, adusă în Ascalon din țările îndepărtate de miazăzi, dincolo de mările albastre”. Dragostea pentru femeia adorată este mai puternică decât frica de mânia divină, care este echivalentă cu sentința de condamnare la moarte. David doar “traduce” starea lui Saul într-o metaforă sugestivă: “Cânta despre o fiară puternică urmărită de vânătorii ce slobod în urmă-i săgeți ascuțite, cânta despre pieirea ei dinainte sortită, despre gonașii cari au înconjurat-o de pretutindeni...” [1, p. 118], vina lui de trădare sau complicitate la crimă fiind una imaginară, deoarece soarta lui Saul este pecetluită de voința divină. Pentru eroul lui L. Donici urmarea destinului nu înseamnă nicidecum resemnare vinovată în fața morții: plecarea în neant (“unirea cu Samuel”) este concepută ca o apoteozare a dragostei și o modalitate de afirmare, printr-un gest tragic și totodată măreț, a curajului de a-și asuma povara deciziei finale. Personajele au un aer enigmatic, misterios, autorul cu bună știință lăsând în umbră episoade semnificative din biografia epică a acestora. Proiecții mediate ale prototipurilor biblice, Saul, David, Adriela, Dioc apar și dispar în conformitate cu logica universului imaginar fundat pe interpretarea apocaliptică a realității imediate.

În opinia lui Ion Simuț, în proza românească contemporană “criza tragică a lumii reale se transmite romanescului în forma narațiunilor discontinui, aleatorii: parabole, povestiri fantastice, poeme, confesiuni, coșmaruri macabre” [4, p. 272]. Anticipând tendințele prozei de la sfârșitul secolului al XX-lea, L. Donici dezvoltă ipostazele viziunii tragice printr-o “discontinuitate” originală a narațiunii, segmentată în parabole de inspirație livrescă (textul de căpătâi rămânând Cartea Cărților – *Biblia*) sau în scenarii cvasi-mitice, a căror descifrare este indispensabilă înțelegerii semnificațiilor textului.

Corolarul prozei de factură mistico-religioasă a lui Leon Donici pot fi considerate cele două povestiri omonime *În drum spre Emaus*, ce amplifică în mod strident senzația de absurd mai întâi prin redundanța titlurilor, apoi prin complementaritatea codificată ingenios a conținutului acestora. Primul text cu acest titlu a fost publicat în 1921, în ziarul chișinăuian *Dreptatea*. Refugiul dintr-un prezent obsedant este conceput în cheie anistorică, evadarea fiind orientată fie spre universul idealizat al copilăriei bătrânului profesor de istorie, fie în direcția unui univers mitico-magic de sorginte biblică. Evaziunea programatică în lumea miturilor și a magiei poate fi interpretată ca “o purificare de istorie” sau drept “un refugiu, un răspuns polemic, o retragere strategică, un recul benefic” [4, p. 75]. Pentru bătrânul înșelat, chiar în noaptea Învierii, de tânăra sa soție și de discipolul său, de asemenea tânăr “istoria” (ca și “prezentul”) înseamnă minciună, falsitate, adulter, iluzii spulberate. Unica oază de lumină într-o lume abjectă rămâne “satul iubit pe care nu l-a mai văzut de vreo treizeci de ani” [1, p. 37], identificat de căruntul profesor (și de autor) cu evanghelicul sat Emaus.

Al doilea text cu același titlu a fost publicat în 1922, în *Adevărul literar și artistic* (București), și reiterează motivul “drumului spre Emaus”, imprimându-i conotații mistico-religioase. Cleopa, “unul din cei doisprezece” [1, p. 52] învățăcei ai Învățătorului, cutremurat de zguduitoarea priveliște a crucificării lui Isus, de asemenea este tentat de ideea evadării din istoria reală: “Cleopa stătu aruncându-și privirile de jur-împrejur, ca deșteptat dintr-un somn lung și adânc, și cu capul aplecat se porni încet de-a lungul străzei Pielarilor, vrând să iasă din cetatea unde iubirea luminoasă era răstignită și unde oamenii ce se gândeau că sunt credincioși și integri au judecat pe un om nevinovat cu judecata groaznică și ultimă” [1, p. 53]. Orbit de neputința și nedorința iertării dușmanilor (postulată de învățătura creștină) și conștient de propria slăbiciune sufletească, găsește sprijin moral în persoana carismaticului Ioachim, care lansează soluția aparent salvatoare: întoarcerea în satul său natal Emaus, unde a găzduit de câteva ori pe Învățător. Drumul spre Emaus este în acest context unul inițiativ, culminând cu întâlnirea miraculoasă a celor doi călători cu Isus înviat din morți. Apariția Învățătorului inaugurează traseul reîntoarcerii lui Cleopa și Ioachim în Ierusalim, “drumul lor de a vedea și de a cunoaște taina învierii” [1, p. 61]. Aura biblică a mesajului incifrat în cele două povestiri *În drum spre Emaus* imprimă valențe profetice de natură apocaliptică viziunii tragice dominante în proza lui Leon Donici

Terorizat parcă de explozia patologiei sociale, politice, spirituale, scriitorul manifestă o predilecție suspectă pentru momentele de criză ce generează suferință, în special morală (dar nu numai). În esență, proza lui L. Donici are ca nucleu stările de criză a individului uman. Confruntarea dramatică cu consecințele tribulațiilor unei lumi aflate deja în derivă este prezentată ca un moment de agonie a principiilor morale și spirituale odinioară imuabile. Confuzia este generală și alimentează o senzație copleșitoare și perpetuă a absurdului existențial.

Reacția confuză, stranie, halucinația, visul, neverosimilul alterează coordonatele exacte, reale ale situațiilor, întâmplărilor, stărilor de spirit și favorizează coagularea și persistența unui sentiment tragic al fatalității. Agonia spiritului uman este redată într-un stil concis, fără detalii pitorești, fără eufuziunea reacțiilor, sentimentelor, atitudinilor sau în contrast cu resurecția spirituală sub însemnele învățaturii creștine.

Referințe bibliografice:

1. L. Donici, *Marele Archimedes. Proză literară. Publicistică. Receptare critică*, București, 1997.
2. M. Cimpoi, *O istorie deschisă a literaturii române din Basarabia*, Chișinău, 1997.
3. Al. Burlacu, *Literatura basarabeană din anii '20-'30. Ideea sincronizării. // Metaliteratură. Analele facultății de filologie. U.P.S. "I. Creangă"*. Chișinău, 2001, vol. I.
4. I. Simuț, *Incursiuni în literatura actuală*, Oradea, 1994.

Vlad Caraman

**Natura policonfliktului în romanul lui
Constantin Stere**

Conflictul în opera artistică, fie el interior, exterior, social, individual, colectiv etc. constituie materialul brut în jurul și pe baza căruia se derulează narațiunea. Mai mult decât atât, conflictul dă amploare povestirii și intensifică tensiunea de receptare a operei literare. Tot astfel, romanul rămâne în amintirea cititorului, în deosebi, datorită conflictelor sale. Iar o istorie a romanului nu este altceva decât istoria personajelor și a conflictelor din el. Și anume conflictele sunt factorii care definesc, în ultimă instanță, tipul romanului.

În *preajma revoluției* grație feluritelor tipuri de conflicte devine Bildungsroman. Nașterea eroului acestei povestiri reprezintă o criză psihologică, pentru mama Smaragda Theodorovna, și o stare de nedumerire pentru tatăl Iorgu Răutu. Acest caz devine primul conflict tragic al romanului, atât interior, al eroilor povestirii, cât și exterior, la care este implicată direct sau indirect întreaga societate în care trăiau boierii din județul S***. Anume pe baza acestui conflict se vor desfășura acțiunile din primele romane ale ciclului *În preajma revoluției*. Astfel, el devine conflict primar, izvor de acțiune centrală.

Împrejurările de după nașterea lui Vanea care "... a pricinuit o mare încurcătură în curtea Năpădenilor. Singura lui prezență năștea ideea de suferință și de moarte", conturează clar evoluția conflictului prim. Viața lui începe și durează, pe tot parcursul copilăriei: "într-o odăiță la capătul opus al conacului, pentru ca țipetele copilului să nu pătrundă până în iatac". Astfel i se pecetluiește destinul de a se afla la capătul opus a tot ceea ce-i este hărăzit viața.

Un alt conflict tragic interior, de mare amploare în roman se naște între Smaragda Theodorovna și Iorgu Răutu marcat fiind de diferența de vârstă și raporturile naturale firești dintre soți: "De mai multe ori surprinse el pe Smărăndița cu fața plânsă sau scufundată în gânduri grele, străină de lumea dimprejur". Sentimentul de neliniște și nemulțumire, cu care îl vedem înarmat pe Iorgu Răutu după nuntă, apare explicat aici. Conflictul este primar pentru primele volume și dinamic pentru întreg romanul. Intensitatea acestui conflict interior a lui Iorgu iese în evidență în conversație cu Smărăndița și e accentuat mereu de expresia: "Iorgu Răutu oftă și-și frecă palmele de genunchi...". Este un conflict care o înstrăinează pe Smaragda Theodorovna de lumea la care aspiră.

Autorul ne prezintă puterea altui conflict dramatic al romanului și al vieții sentimentale a eroinei prin înfățișarea Smaragdei Theodorovna de după baluri: "De aceea după bal Smaragda Theodorovna fără să știe pentru ce nu și-a putut reține un plâns de copil, ... iar prin somn surâdea din când în când suspinând ușor". Nu întâmplător Natalița a surprins-o într-o zi cu portretul împărătesei Eugenia, modelul ei de frumusețe, fiindcă la bal Przewicki i-a spus că seamănă mult cu ea. Iată năzuințele ei, aspirațiile sufletului osândit la singurătate feminină, rămânând totuși sălbatecă la atingerea tinerilor: "... a atins ușor mânuța ei – retrasă îndată de pe masă ca arsă ”.

Vizitele lui Przewicki la Năpădeni pun bazele unui nou conflict al romanului, conflict extern, care va da naștere în continuare la primul triumfi amoros bine conturat în roman. Conștiința Smaragda Theodorovna, educat de o nețărmuită mentalitate de țară, îi dă reproșuri situației create: "chemarea simțurilor intrau într-un violent conflict cu glasul conștiinței... În ochii Smaragda Theodorovna s-au ivit câteva lacrimi". Punctul culminant al conflictului celor trei, care alcătuiesc triumfiul amoros, îl descoperim la Odesa, la balul mascat unde își eliberează de toate emoțiile și acceptă propunerea tânărului și romanticului Przewicki. Acordul care a fost ținut atâta timp în subconștiința ei, Smaragda Theodorovna l-a dezvăluit după ce a auzit cuvintele care dovedeau că romanele lui J. Sand nu sunt o minciună: "Nici Indiana nu a auzit vorbe mai aprinse, n-a fost obiectul unei adorațiuni mai ideale, mai desăvârșite". Acceptă întâlnirea intimă: "care o aștepta mereu", și care putea ameliora conflictul interior.

Și cel mai mare conflict tragic al primului roman se isca atunci când primește vestea ca Sonia este bolnavă și trebuie să plece acasă. O data cu această veste se încheie viața abia începută în lumea mare a Smărăndiței. Punctul culminant al conflictului cel din urmă fiind moartea Soniei, unul dintre puținele motive pentru care mai merita să trăiască Smărăndița. Căința mamei, îndurerată de moartea copilului este un motiv care schimbă și dă curs oricăror evenimente din viața

omului. Aici instinctul dumnezeiesc, tradițional a biruit, întorcând-o pe eroina cu fața spre obârșie, spre rutina basarabeanului. ”Pentru păcatele mele! Pentru păcatele mele! Pentru păcatele mele!”. Când își vine în fire Smărăndița pe deplin hotărăște să distrugă tot trecutul care era concentrat metaforic în romanul “Indiana” de G. Sand pe care îl bagă în sobă și pagina ruptă din “Niva” cu chipul împărătesei Eugenia – aprinsă la candelă: “În flăcările *Indianei* a fost arsă și Mignonieta – Smărăndița, iar din cenușă a răsărit Smaragda Theodorovna Răutu, stăpâna Năpădenilor”.

Conflictul sentimental, despărțirea de familie și locurile natale, se conturează la fel ca un conflict interior al lui Vania Răutu: “Cum își puse costumul simți nevoia să-și ia rămas bun de la Năpădeni”. Prima noapte petrecută printre străini îi aduse lui Vania Răutu o nostalgie adâncă și “câteva lacrimi tăcute”.

Un alt tip de conflict este unul de natură spirituală. Volumul aruncat în foc de către Tosia și toporul aruncat după acesta ca urmare a faptului celui precedent. Este o pornire dionisiacă zăcută mult timp în subconștientul lui Vania Răutu. Tortura fratelui mai mare îi aducea lui Vania Răutu un discomfort foarte mare, atât pentru viața lui intimă cât și pentru cea intelectuală. Dar momentul acesta rămâne pe veci: “până la adânci bătrâneți” întipărit în mintea lui Vania Răutu și izbucnește de câte ori temperamentul său violent amenința să izbucnească. Ura fratelui este o problemă de familie în care un copil e nedorit și are ipostaza unui copil înfiat ori socotit din flori. Este o problemă de basm, în care tot cel mic iese învingător.

Primele zvâcniri ale instinctului sexual, care constituie originea conflictului interior erotic, le trăi, mai ales, în conaclul de la Năpădeni și sub influența Margaretei Josesovna, care mereu se plimba în fața lui în detalii de toaletă intimă. Ea este tipul de femeie nesocotită de bărbați și care se transformă din această cauză într-o perversă insuportabilă, o criză a femeilor, un complex de vârstă și al condiție feminină. Dar aceste experiență parcă îl iritau pe Vania Răutu. Aceasta este o treaptă interesantă în viața lui Vania Răutu, mai ales din momentul contopirii cu Ilenuța, când și cunoaște fiorul dragostei erotice.

Până aici vedem că autorul este preocupat mai mult de viața internă a personajelor și relațiilor dintre ele, a conflictelor iscate între dânsese, și mai puțin este interesat de viața socială a provinciei în întregime.

Primul moment de conflict social ce era prezent în Basarabia din timpurile acelea, îl întâlnim prin intermediul lui Aizic cârciumarul și baronul Holstorm. Este vorba de antisimetism, conflict dinamic în roman. Holstorm nu agreea deloc evreii, ceea ce era primul. De la acesta trebuia să fie adus Brașevan, pentru a pregăti nunta lui Iorgu Răutu. Aizic, din această pricină nu îndrăzni să meargă, de aceea fu nevoit să plece Iorgu Răutu. Este un conflict dominant, primar în ceea ce putem numi intertextualitate externă.

Apoi, în câteva capitole, Stere pune în prim-plan situația politică și starea socială a întregii Basarabii, reformele ce aveau loc și problema ei de veacuri. Toate acestea și, mai adăugăm, alegerile ce urmau să se desfășoare, un fenomen care se petrece în

sânul unei societăți pentru a-i schimba destinul, constituie materialul pentru alte conflicte din roman, mai ales în ceea ce privește complexul social.

Conflictul cel mai acut al romanului este cel social și apoi cel politic, care le subordonează pe toate celelalte pe parcursul celor opt volume.

Venit acasă în vacanță Vania Răutu mai cu seamă dorea s-o învețe carte pe Ileanuța, pe când mama Irina și părinții nu înțelegeau rostul învățaturii, mai ales pentru fete. Acesta fiind atât un conflict social cât și unul psihologic; al provinciei în genere și al eroilor romanului în particular. Găsirea de către Smaragda Theodorovna în biblioteca lui Vania Răutu a unei cărți despre Darwin, o supără mult, mai ales când află că e de la un doctor evreu. Astfel îi fixă: „prima cezură pe care i-a fost dat s-o sufere”, conflict social reflectat la nivel de familie boierească.

Romanul lui Constantin Stere *În preajma revoluției* este o construcție bine gândită, fapt demonstrat și de plasarea conflictelor în spațiul narativ. Astfel în primul volum al romanului predomină conflictele interioare, psihologice, referitoare la subiectul propriu-zis al volumului, în timp ce conflictul social este estompat, exteriorizat. De la volum la volum dinamica acestor conflicte pune în evidență deplasarea accentului de pe un mobil pe altul, edificând un conflict la toate nivelurile lumii psihologice, sociale, filosofice, politice etc. natura policonfliktului este cu adevărat una specifică societății aflate, cu adevărat, *în preajma revoluției*.

Dorina Surugiu-Negrei | Octavian Goga și literatura română din Basarabia. Tentația mesianicului

Deoarece s-a considerat venit pe lume „într-o vreme când principiul naționalismului domina toate fluctuațiile sufletului românesc“ [1, p. 256], creația lui O. Goga confirmă un crez artistic combativ. Îl va exprima în *Fragmente autobiografice*: „Eu, grație structurii mele sufletești, am crezut întotdeauna că scriitorul trebuie să fie un luptător, un deschizător de drumuri, un mare pedagog al neamului din care face parte, un om care filtrează durerile poporului prin sufletului lui și se transformă într-o trâmbiță de alarmă“. [1, p. 262]

Poetul transilvănean a remarcat în scriitor „un element dinamic, un răscolitor de mase, un revoltat, un pricinuitor de rebeliuni“. De altfel, a apreciat net valențele propriei creații: „O asemenea atmosferă, în care trăiam eu, nu putea să producă o altă conștiință literară decât aceasta“

Aceste opinii explică în parte atașamentul românilor basarabeni la mesajul volumului lui de debut. În atmosfera de frământări ale maselor din provincia estică, în circumstanțele cristalizării exigențelor de ordin spiritual, cartea lui O. Goga a oferit formule și soluții sub imperiul poeticului.

Într-o zonă eminentă agricolă, convingerea lui Goga ca „țăranul e clasa care suferă“ [1, p. 266], evident trebuia să aibă priză la publicul cititor.

În consecință, într-o societate rurală prin excelență, devin clare preferințele acestui public, lecturilor cărui se preta în mod deosebit creația lui O. Goga.

Ideea de a da monografia sufletească a satului venea cu mărturisirea tranșantă: „... satul era sinteza care reprezenta înaintea mea marele tot: neamul“ [1, p. 284].

Titlul inițial pentru volumul de debut, *Acasă*, explică intenția de a detalia această temă. Figurile tipice ale satului sunt aduse pe rând în fața cititorului nu doar din dorința prezentării pitorescului. Perindarea șirului de dascăli, dascălițe, preoți, țărani, lăutari pe fundalul naturii istorizante contribuie la întregirea unei atmosfere tragice. Compasiunea pentru soarta semenilor săi marchează creația cu amprente de jale, suferință, revoltă, răzvrătire în fața oprimării sociale.

Purtătoare a memoriei vii a poporului, natura se solidarizează cu destinul celor oprimați.

Dar în fresca satului transilvănean este înfățișată lupta pentru libertate națională alături de aspirațiile spre echitate socială.

Însăși istoria poporului român este redată în compoziții ca *Oltul*, *Plugarii*, *La noi*, *Clăcașii*, „desfășurate parcă pe toate întinderea spațiului și a timpului nostru istoric“ [2, p. 257].

În literatură O. Goga vine cu ideea de rezistență, poezia lui este protestatară („m-am născut cu pumnii strânși“ [1, p. 257]).

Tonul conferit mesajului poetic este sibilinic, profetic.

O caracteristică primordială a poeziei lui O. Goga este mesianismul (apreciat de poet și ca o influență a lui Dostoievski [2, p. 253–254]).

Sentimentul dezrădăcinirii se suprapune pe regretul de a fi fost nevoit să plece din sat. Dorul de sat – cel din doinele înstrăinării – sonorizează unda lirică a dispoziției sufletești [2, p. 197].

Satul este un depozitar al credințelor și tradițiilor seculare, locul sacru în care simți comuniunea de idei cu străbunii, căci „Nu mor strămoșii niciodată“ (*Strămoșii*). Alăturându-se o „oaste nevăzută / Moșii și strămoșii mei din zile moarte...“ pătrund în forul interior „Ca-ntr-o casă mică, albă, de la țară“ (*Voi veniți cu mine*). Comparația este în consonanță cu registrul tematic al lui O. Goga, atașat valorilor supreme, consfințite de existența casei părintești, a copilăriei în sânul familiei. Din această cauză înstrăinarea (în definitiv – dezrădăcinarea) provoacă surparea vieții de altădată, duce la ruina casei părintești, impulsionează tema copilăriei pierdute aidoma pierderii unui paradis. Nu încercăm aici epuizarea diapazonului tematic al liricii lui O. Goga; este necesar să stabilim tangențele modelului Goga în arealul literaturii române din Basarabia. Secolul XX are, am spus, în acest caz, drept jalon de început răsunsetul versurilor din volumul de debut al lui Goga. Sfârșitul de veac este marcat de un eveniment cultural. În Aleea Clasicilor din Chișinău, la finele lui august 2000 este înălțat bustul poetului pătimirii noastre.

Referitor la înrăurirea din perioada de debut a creației poetului ardelean în ținut, *O istorie deschisă a literaturii române din Basarabia* relevă că „poezia lui Alexie Mateevici se pune pe unda celeia a lui Octavian Goga chiar în momentul apariției volumului acestuia *Poezii...*“ [3, p. 76]. Pe linia lui Goga sunt direcționate versurile din *Cântecul zorilor*, conjugând câteva motive predilecte. Imagini artistice similare celor din lirica lui Goga apar în *Țăranii*, tonalitatea asemănătoare – în *Eu cânt*. Suflul mesianic învăluie ciclul de versuri cu subiecte

religioase, dar îl emană și poezia de altă factură (*Deasupra târgului Bârlad*). Exemplară este manifestarea lui în *Limba noastră* – prin deșteptarea „viteazului din poveste“. Expresia deplină a mesianismului în vara lui 1917 o prezintă, la Mateevici, poezia *Basarabenilor*. Chezășia izbânzii constă în înălțarea miraculoasă a unei firi vizionare din rândul locuitorilor multpătimitului pământ basarabean. Misiunea grea, apostolică, purtând nimb de sfințenie, îi revine profetului care poate deveni unic salvator al neamului pășind pe drumul plin de asperități al destinului, profet care „... duh aprins de înnoire / Va duce-n propovăduire“.

Efectul asupra creației poetice reflectă considerația că „Octavian Goga este ultimul mare romantic – mesianic din lirica românească [2, p. 214–215]. Acest fapt explică influența poetului pătimirii noastre asupra poeziei basarabene începând chiar cu Al. Mateevici. Tonul profetic, largă respirație istorică și socială pe care o degajă creația lui O. Goga justifică plasarea acestui scriitor în succesiunea ascendentă a poezilor timpului. În acest aspect, rolul lui Al. Mateevici este de necontestat al unui înainte-mergător pentru o pleiadă basarabeană de creatori care au scris în cheia mesianicului.

Acad. Mihai Cimpoi consemnează că în atmosfera culturală basarabeană a începutului de veac și Tudose Roman s-a impus ca un poet-țaran mesianic în linia lui Octavian Goga [3, p. 84].

Versul lui Ion Buzdugan încearcă să frizeze dimensiunea trăirilor epocii, conferind o tentă mesianică scrierilor sale. În șirul temerar al mesianicilor poate fi inclusă Magda Isanos; acești poeți ilustrând deja perioada interbelică a genului.

În cadrul care fixează poezia română din Basarabia „sub semnul crucificării și al credinței în mântuire, ... însuși poetul se va identifica unui nou mântuitor luminat atât de lumina blândă a lui Dumnezeu, cât și de reflexele aripilor Păsării negre a destinului care se mistuie în depărtările necunoscute“ [4, p. 8].

Ilustrative în acest sens ni se par a fi versurile lui Nicolai Costenco din volumul *Elegii păgâne*: „Sunt ultimul om, Mântuitorul / Floarea unicei peregrinări / Lebăda neagră să-și ia zborul / Sorbită de depărtări.“ [4, p. 48].

Așa cum se încercase o delimitare a prezentării motivului religios în accepția lui Al. Mateevici, care îl trata ca poet-preot, e interesant să observăm și abordarea temei „determinată de realități ale Ardealului de atunci și o expresie a geniului lui Goga care și-a colorat astfel limba creației“ [5, p. 40]. Nu e doar amprenta tradiției de familie, în care se perindaseră mai multe generații de preoți. Există, de altfel, o gradație a elementului religios în creația lui O. Goga, cu o prevalare în economia primului - și considerat cel mai important pentru opera lui volum – *Poezii* (1905). Dar elementul religios are „o funcție strict estetică și nicidecum una gnoseologică“ [2, p. 206].

Și la Andrei Ciurunga termenii biblici ilustrează o realitate: „Demult un copil de dulgher / A spus: – Să fugiți de păcat / Și de țara lui Roș Împărat“ [4, p. 36]. Așteptarea vibrând de încordare, se desprinde din conținutul poeziei *Ca mâine*: „În ochi s-or aprinde luceferi vioi / Stejarii vor strânge cu brațele cerul. / Ca mâine, ca mâine veni-va la noi / Copilul – Dulgherul“ [4, p. 37].

Atent, Mihai Cimpoi discerne printre înseși fumurile Infernului din celularul

lui Andrei Ciurunga semnamentele neantizării și prin Noile Tristii. „Aici-ul infernal este cuiul psihic de care atârână întreaga ființă și care o sensibilizează dureros: „Cu alte poze vine abecedarul, / iar geografia alte hărți aduce, / istorii noi așterne cronicarul / noi tot aici, noi tot bătuți de cruce“ – *Noi tot aici*“

Prin celularul lui Andrei Ciurunga se realizează o proiecție a durerilor purtate spre teritoriul crepuscular, unde „înstrăinatul de lume își simte, în el, identitatea deplină cu Iisus Cristos: „Sângerând pe colțuroase căi / am urcat prin primăveri și toamne / și-am ajuns din urmă anii Tăi / anii mari ai răstignirii, Doamne. Leat mă știu cu toată firea Ta, / leat cu fruntea ce-au pătruns-o spinii, / leat cu mâna care se-nchină / de plângeau pe munte și măslinii // Am și eu 33 de ani, / duc și eu sub spini aceeași frunte / și aceleași tălpi prin bolovani, / crucea vieții când o sui pe munte“ – (*Am 33 de ani*). Condiția de condamnat, pe care poetul A. Ciurunga o suportă pe parcursul unei considerabile părți din viață, generează asociația temerară cu osânditul ce-și poartă demn crucea spre Golgota sau cum apreciază criticul [3, p. 133], invocând prin tăceri mute sau strigăte a doua înviere a lui Hristos: „Cu dinții strânși de aspra suferință / urcăm pe brânci Golgotele, cădem, / ne ridicăm scrâșnind de neputință și iar ne prăvălim – dar nu tăcem...“ (*Noi nu tăcem*).

Ruga de mântuire înălțată printre fumigațiile infernale răsună în mai multe dintre versurile lui (*Rugăciune pentru osândiții căzuți, Liturghie, Ajută, Doamne*).

La Olga Crușevan-Florescu eroul liric din *Pasărea albastră* – ajunsese la împărtășirea dorinței „Să stăm la matca volburelor vii, / De unde cresc noroade și cresc domnii – / Tu să dai vremii nouă sretnicie, / Eu s-o transpun în slovă străvezie“ [4, p. 52].

În poezia din perioada interbelică există multiple exemple de acest gen, și la Arcadie Donos., la L. Dolenga-Eliade, la Ion T. Enache (*Crai nou*), la Sergiu Matei Nica (*Decor*), B. Frunte etc.

Destinul vitreg al Basarabiei contrastează flagrant cu imaginea marcată de cucernicie. Autorii țin să sublinieze apartenența la creștinătate. Dimitrie Iov invocă o „Basarabie creștină“, „o sfântă Basarabie“, contrapusă cuceritorilor etichetați ca păgâni (*Spune, Basarabie*).

La S.M. Nica cei plecați din Basarabia pustiită de război poartă cu toții „în raniță zâmbetul lui Hrist“. Al. Lungu în *Basarabiei mele* semnaleză amenințarea: „o crudă și păgână sabie vrea să-ți reteze umilitul chip-creștin“, chip de „martiră din vechime și din veac în veac“.

Remarcăm o imagine plastică sintetizând valorile eterne la C. A. Munteanu: „Sus pe catapeteasma pierdută-n infinit, / pictat peste vecie cu-o rană aprinsă în sân, / Ciobanul Mioriței, Cristos român, păgân, / Cânta peste dezastrul lumii răstignit“.

Contururile unui cadru mesianic sunt tangente poeziei Liubei Dimitriu. Va invoca și ea Oltul și Mureșul, deși în altă tonalitate decât la O. Goga. Și Petru Stati atinge acorduri mesianice gen O. Goga, de altfel îi și consacră poetului ardelean poemul din Strofe pentru veac nou având ca titlu dedicația *Bardului Octavian Goga*.

„Profet, poetul vede ce nu cunosc ceilalți – / și soarele răsare dintâi pe munții

nalți – / cu mâna lui, el slove de aur scie-n cer. / Și – aduce ntunecimii, sclipire de eter“ [6]

În perioada postbelică, imaginile mitico-biblice vin ca un plus de semnificație întru a confirma ideea renașterii naționale. Le reperăm la Ion Vatamanu, Dumitru Matcovschi, Grigore Vieru sau la tribunii mai tineri ai mișcării – Ion Hadârcă, Nicolae Dabija.

Criticul literar Andrei Țurcanu observa că „Accentele profetice din poezia primei jumătăți a anilor optzeci consună și cu alarmele „secolului“ [7, p. 205]. În acest context fresca poeticului conține implicații mesianice reiterate din epoca Goga până la finele veacului XX.

Referințe bibliografice:

1. Octavian Goga, *Precursori*, Ediție și studiu introductiv de I. D. Bălan, București, 1989.
2. Ion Dodu Bălan, *Octavian Goga*, Ediția a II-a revăzută și adăugită, București, 1975.
3. Mihai Cimpoi, *O istorie deschisă a literaturii române din Basarabia*, Chișinău, 1996.
4. Alexandru Darie, *Mireasa de peste Prut*, Antologie de lirică basarabeană 1936–1944. Cuvânt înainte de Grigore Vieru. Studiu introductiv de Mihai Cimpoi, București, 1994.
5. Mircea Goga, *Lexicul și structura stilului în poezia lui Octavian Goga*, București, 1971.
6. P. Stati, *Strofe pentru veac nou*, Bălți, 1937.
7. Andrei Țurcanu, *Bunul simț*, Chișinău, 1996.

Vlad Caraman

Strategii ale descrierii și dialogului
la C. Stere

În romanul lui Stere se atestă mai multe tipuri de descriere: descrierea naturii, descrierea localității, descrierea atmosferei, descrierea interiorului, descrierea caracterului, portretului [A se vedea: 1], descrierea acțiunii etc. etc. De regulă, orice tip de descriere are strategia ei, chemată, în ultimă instanță, să dea expresie unui cronotop artistic specific canoanelor romanului sec. XX. În diferite volume descrierea ocupă un loc mai mult sau mai puțin important, fie că ele sunt efectuate din apropiere sau din depărtare, aparțin naratorului sau personajului, descrierea contribuie la condensarea sau “aerizarea” acțiunii, la tensionarea sau destinderea atmosferei, ea constituie un liant între episoade, între nucleeele narrative ale romanului. Desigur, Constantin Stere este un maestru neîntrecut în descrierea spațiilor exotice, a ritualurilor populației băștinașe de pe întinsurile siberiene, a obiceiurilor sălbaticilor, a mișcării maselor etc. Descrierea taigalei, ce l-a impresionat atât de mult pe George Călinescu, continuă tradiția sadoveniană a descrierii naturii și anticipează descrierile lui Geo Bogza.

Descrierea, statică sau dinamică, de cele mai multe ori, premerge acțiunii, dându-ne totodată cheia de descifrare a ei. Prin descriere autorul pregătește cititorul pentru receptarea unor fapte și evenimente deosebite și memorabile, care stau uneori la baza unor fenomene și trăiri cruciale.

Astfel, în debutul romanului este sugerat prin descriere timpul în care se desfășoară acțiunea, evocat aproape cu exactitate: “Început de octombrie 186...”. Împrejurările exterioare, naturale ale timpului: “O zi caldă și luminoasă”. Spațiul acțiunii: “Valea adâncă a Nistrului care aici, în dreptul Năpădenilor, cotește brusc sub unghiul drept spre apus, lungind, cale de o poștă, parcul curții, satul și pădurea de stejari seculari, și apoi, după ce descrie un vast semicerc se întoarce aproape spre punctul său de plecare, cuprinzând între stâncile basarabene o peninsulă din șesul Podoliei...”. Este, după cum se vede, o panoramă pitorească a spațiului românesc.

La descriere se recurge și în cazul prezentării memorabilului Iorgu Răutu, schițat indispensabil de conacul unde locuiește. Conac reluat și descris amănunțit mai apoi, o dată cu desfășurarea și dinamizarea acțiunii: “Iorgu Răutu, ieșit nici el nu mai știa a câta oară în cerdac...”. Iar prin descrierea stării lui interioare sunt dezvăluite perspectivele dramatice ale desfășurării acțiunii: “Cuprins de o nedeslușită tristețe și parcă răpit de peisagiul familial ce se așterne la picioarele lui... Pentru stăpânul Năpădenilor, însă, în zadar se dezvăluie o panoramă vastă și plină de farmec și de melancolie... Stătea nemișcat, neatins de splendorile acestei priveliști...”. Astfel, chiar de la bun început, cronotopul românesc, obține contur bine definit, care pe parcursul evoluției acțiunii va fi nuanțat și precizat.

Strategia descrierii vine să dinamizeze, să evidențieze, să organizeze narațiunea, substanța cea mai de preț a romanului de totdeauna. În acest sens nu mai puțin revelatorie e și funcția dialogului.

Strategia dialogului, ne transpune în planul vorbirii vii a personajelor, delimitat de cel al limbii autorului sau naratorului. Dialogul vine să deslușească cauzele stării în care se află Iorgu Răutu: “- Nu știi că duduia are nevoie de liniște”. Mersul lui Iorgu prin casă, folosește autorului ca mijloc artistic de a descrie în continuare conacul despre care se pomenea la început: “S-a îndreptat spre iatacul doamnei prin salon, sufragerie și prin salonașul verde, care servea doamnei ca buduar ”. Și toate eforturile lui de a se mișca foarte încet și în liniște accentuează ideea fragilității tuturor lucrurilor și nevoia unui tranchilizant. În analogie cu aceasta se amplifică și tensiunea internă a personajelor: “...dușumelele scârțâiau, mobilele își pierdeau echilibru, geamurile zăngăneau ”. Dialogul, ce urmează, ne completează substanțial în planul economiei romanului cunoștințele despre starea lui Iorgu, descrisă anterior, dar reluată cu știința unui mare cunoscător al sufletului omenesc: “Din iatac, însă, se rezezi spre el cucoana Anica Mesnicu din Corbeni, impunătoare și solemnă în îndeplinirea oficiului său: - Ce faci, omule? – îi șopti ea șuierând: liniștește-te, vrei s-o omori?” Replica lui Iorgu înaintează spre deznodământul pasajului: – Ce face? E bine? – răspunse în șoptă Iorgu, ceea ce răsuna ca un ropot de tunet îndepărtat.” Epuizarea episodului solicită tehnica inelului compozițional. Reluarea descrierii conacului de data aceasta e mult mai meticuloasă, deoarece se insistă asupra unui topos românesc fundamental. Conacul, de unde pornește și se întoarce mereu protagonistul, obține dimensiunile unei *axis mundi* pe tot parcursul

romanului, iar revenirile insistente, cu descrieri detaliate, își au rațiunea lor în arhitectura romanului, accentuând, în contrast cu opțiunile protagonistului trecerea nemiloasă a timpului, dar și verificarea idealului pentru care s-a sacrificat Vania Răutu.

Dialogul, ce pune în evidență starea de spirit a personajului, vine să exprime întreaga gamă de trăiri ale personajului. Grija lui Iorgu pentru toți locuitorii casei, chiar și pentru cei “deținuți”, cum e părintele Vasile: “Am venit numai să te întreb dacă vrei să mănânci ceva” ne relatează pe deplin lipsa gospodinei, din careva pricini, neînțelese încă pe deplin. Și numai dialogul, în cazul dat al țiganilor ne dă un indiciu mai clar al demascării cauzelor neliniștii lui Iorgu Răutu: “- Îi tare necăjit boierul. - Așa-i când un om de cinczeci de ani are o nevastă de douăzeci! He!..”. Și într-adevăr, “cinismul acestei sentințe” ne arată că avem de a face cu o situație dificilă, o criză prin care trece o familie de stăpâni boieri. În continuare vom afla că ea este agravată de nașterea eroului acestei povestiri, pentru care se pregătea botezul. Descrierile acestor pregătiri îl pun, indirect și inconștient, pe protagonistul întregului ciclu *În preajma revoluției* în lumina evenimentelor, marcându-l într-un fel pentru toată viața. Importanța descrierii este în afara oricăror discuții.

Atunci când evenimentele se derulează în așa mod încât nici nașterea unui copil, chiar dacă este al treilea, nu dă satisfacție deplină de viață și fericire a ei, descrierea lor este copleșitoare. Ilustrările sunt de prisos.

Uneori narațiunea se materializează în descrieri și trăiri interioare ale personajelor, încât nu se înțelege cu claritate dacă sunt relatările obiective ale naratorului sau gândurile personajelor. Pentru rezolvarea acestei situații ne vine iarăși în ajutor dialogul, care ne dezvăluie adevărul: “- A venit Lameș Lăutarul! Întrerupe gândurile boierului feciorul Nicache.” Descrierea procesului de desfășurare a botezului, care amintește mai degrabă de cel al unei nunți, de la sosirea, și, prin urmare, întâmpinarea oaspeților, și până la finele lui ne amintește de *Nunta Zamfirei* a lui G. Coșbuc și poartă amprenta narativă strategică de prezentare a societății alese a Basarabiei, a elitei ei. Astfel, sunt aduse în prim-planul acțiunii toate personajele care vor fi antrenate într-un spațiu artistic definit chiar în debutul romanului. Însăși intriga romanului în dezvăluirea ei are similitudini certe cu romanul lui Liviu Rebreanu. Astfel, strategia descrierii botezului din romanul lui Stere amintește mult de virtuozitatea horei din romanul *Ion*. Galeria de nume și profesii prezintă o societate aleasă, elita ei. Atmosfera de după praznic ce s-a prelungit până dimineața ne descrie îndeletnicirile boierilor în timpul liber și îl scoate în prim-plan pe contele Wladislaw Przewicki, care prin comportamentul lui ales și cochet se evidențiază de mulțime, astfel promițând o virtuală peripeție amoroasă. Cântecul și toasturile arată obârșia și tipurile oamenilor veniți la ceremonia botezului.

După ce pune în relief societatea de atunci din Basarabia, înnoadă toate conflictele ce vor avea sorți de izbândă în roman, dezvăluie idei și mesaje, Stere

purcede la descrierea, prin intermediul naratorului, a personajelor principale în parte, începând cu capul familiei - Iorgu Răutu.

O dată cu relatările acestea, ies la iveală cauza, evoluția și perspectivele conflictului romanului. Viața lui Iorgu până la 45 de ani, căsătoria fără consimțământul Smărăndiței și fără interesul pețitorului, dau în vileag motivele conflictului și a eșecului. Urmează povestea Smărăndiței, care e de altă natură, în dezacord cu ideea precedentă. Ca încununare și deznodământ a celor două vine a treia – nunta, care ocupă un loc deosebit în spațiul descrierilor din roman. O poveste o înlocuiește pe cealaltă și amintește prin farmecul ei, tehnicile din renumitele *1001 de nopți*. “Nunta a fost fixată pentru septembrie...”.

Construcția romanului e prefigurată deja în episodul apariției Smaragdei Theodorovna, apariție care începe, firește, prin descrierea locuinței, interiorului în care va trăi duduia și stăpâna de mai târziu. Toate celelalte descrieri, frecvente și multe la număr, ale locuinței vor sensibiliza, în acord sau dezacord, stările de spirit ale Smaragdei. Descrierea interiorului, procedeu predilect pentru proza fiziologică, obține la Stere un statut aparte: “Însă foarte hotărât ea a ales încăperea pentru iatacul ei și așa numita “odaie de primire”, salonașul verde - de fapt buduarul ei și centrul vieții familiale”. De multe ori procedeu proleptice, adică al suspansului, pe care îl utilizează scriitorul în anticiparea unor evenimente ulterioare are ținte precise în fluxul narativ. Episodul cu Smaragda Theodorovna și Smărăndița Ciconi este unul dintre multe altele întru susținerea afirmațiilor noastre. Naratorul o pune deodată în fața noastră pe Smaragda Theodorovna. Iar următorul personaj, prezentat în întregime și în prim plan este, bineînțeles, cucoana Anica Mesnicu din Corbeni, deoarece este vorba de nuntă, dar ea este geniul de familie, care și va avea grijă de toate cele necesare pentru serbarea nunții. Apoi urmează în spirit fiziologic și descrierea personajelor, între care se evidențiază părintele Vasile Cociorvă, Alexandru Machedon, prin descrierea acțiunilor cărora, paradoxal, se înviorează narațiunea.

Autorul are știința descrierilor panoramice, ale descrierilor masei de colectivități, utilizând tehnica *travlingului*, adică apropiind și îndepărtând obiectivul camerei de luat vederi. Iată de ce personajele principale apar mai întâi în colectiv, întâi câte două, apoi în grupuri mai mari sau viceversa: “Dar și puținele indicațiuni, date de Smărăndița și completate de cucoana Anica...”. Un personaj care face o punte de legătura între rutina din Năpădeni și civilizația europeană este Alexandru Ivanovici Brașevan, tip cu “reputație de om purtat prin lume”. Anume pe el îl alege Iorgu ca să-i pregătească nunta.

Descrierea călătoriei lui Iorgu Răutu în căutarea lui Alexandru Brașevan, pentru pregătirile de nuntă, are alt scop strategic narativ. Prin descrierea drumului, procedeu artistic des întâlnit în literatura universală și română, care scoate în evidență și lărgeste spațiul artistic al romanului: “Până la Solniții drumul șerpuieste de-a lungul brațului de sus din cotitura Nistrului pe moșia Năpădenilor în care sunt așezate mai multe sate...”. Apoi “Drumul prăfuit se strecoară...” etc. Ochiul de stăpân al lui Iorgu nu scapă nimic din vedere. Iorgu Răutu însă rămâne neatent în ceea ce privește pitorescul ce-l înconjoară. Devine

tulburat de întâlnirea cu baronul. Prin intermediul gândului său la baron se descrie și baronul cu toate viciile și calitățile lui. Stilul indirect liber.

Prin călătoria lui Iorgu Răutu spre baron ne sunt prezentați rând pe rând vecinii Năpădenilor, alte personalități de vază a Basarabiei de la sfârșitul secolului XIX: Aristide Nicolaevici Brezo, "Breazul", călătorit prin multe țări, moșierul Vasile Bartic, mucalit și lăudăros, baronul Holstorm, tip puțin inervant și mândru de obârșia lui rusă etc. În continuare, dialogul vine să ne transfigureze lumea din afara provinciei și a vieții monotone de la țară. Iorgu este acela care o aduce din nou la provincie: "Ați început arăturile de toamnă, coane Aristide? Puneți mult grâu". Un mic conflict la baronul Holstorm scoate în evidență niște însușiri bănuite numai la Conul Iorgu, tenacitatea și spiritul revoltător. Victoria lui Iorgu asupra baronului arată poate și supremația basarabenilor la ei acasă.

Astfel, prin botez autorul pune în scenă și descrie Năpădenii și rudele din străinătate, prin călătoria spre baron, vedem vecinii și personalitățile marcante ale provinciei, iar prin nuntă autorul îngrămădește pe cei descriși aparte până acum la un loc, alcătuind un colectiv de ocazie.

Astfel, la Constantin Stere acțiunea din roman este pregătită mereu de descriere, dezvoltată și dinamizată prin narațiune și deznodată prin dialog. În ajutorul acestor elemente constitutive a operei artistice vine deseori prolepsa, stilul indirect liber și tehnicile narrative consacrate. Legătura între momentele subiectului, prin folosirea procedurii suspansului narativ, definește o construcție riguroasă a romanului, în deosebi a primului volum din ciclul de romane *În preajma revoluției*.

Referințe bibliografice:

1. Caraman V. *Arta portretului // Metaliteratură*. Analele facultății de Filologie, Vol II, Chișinău, 2001.
2. // C. Stere. *În preajma revoluției*. Roman. Vol. I-II, Chișinău, 1990.

Dorina Surugiu-Negrei

**Modelul O. Goga la est
de Prut: influențe și interferențe**

S-a afirmat și se afirmă că poezia basarabeană adoptă modele superioare, avansate. Aceste modele stimulează relevarea unui fond propriu, specific basarabean. Nu întâmplător, alături de Eminescu, Blaga, Arghezi, Barbu, Bacovia, modelul Goga devine o componentă structurantă în metamorfozele organice ale poeziei românești din Basarabia [1, p. 7].

În perioada interbelică prezentarea concentrică a patriei mici, începând de la țarină, vădește încercarea (poate la nivelul conștiinței colective) de a-și aduna trăirile într-un gen de monografie a satului, dacă e să ne referim tot la o paralelă cu O. Goga. Inegale ca realizare, aceste versuri fixează o stare de fapt și suscită interesul.

O adresare quasiepistolară a lui Al. Bardieru incifrează o triplă identificare: "Scumpă și iubită mamă de departe / Ce dor mi-e azi de tine, de Basarabia / Și de-

nmiresmarea satului natal [2, p. 20]. Imaginea opulenței toamnelor basarabene are indicii spre rusticitate: „Erau toamne de har și dărnicie îmbelșugată / Frumoasă cum e Cosânzeana basmelor de șezătoare / Și dulci ca pârga fragilor îmbujorată” [2, p. 22]. Prin abundența de caracteristici, versul, descriptiv, clișeizează mesajul și îi coboară tonul.

Adresarea către Nistru la Igor Block este însoțită de acordurile angoasei. Râul ca un clavier cu sunuri triste tălăzuind străbate veacuri de “Atâtea bucurii și-atâta jale” [2, p. 25], dar preia aleanul pământean care frângea suflete în toamna lui 1949.

Prin ritmica bine orchestrată a versurilor semnate de Ion Buzdugan se dezvoltă imaginea policromă a Basarabiei – grânar al țării. Reliefuri sugestive acopăr pânza pitorească a spațiului și timpului autohton, proiectându-le la dimensiunea istoricului: “Rugini de-amurg. Lumini opale /Cu ceara picură pe slova / Hrisoavelor voievodale: / Peceți pe țara mea, Moldova. // Privesc cât arcuiește zarea / La holdele de-argint pe șesuri; / Rostogolindu-se, ca marea, Din zări în zări, ce nu le măsură” [2, p. 22].

Modelată după tiparele rusticului, conștiința creatoare a basarabeanului caută retransmiterea mesajului tot în categorii aproape de teluric. La Nicolae V. Coban circuitul sevelor vitale în natură se identifică întru totul cu cercul miraculos al vieții: “Toate încep din pământ / și toate se suie spre cer / Numai liniștea, vânt / vânat, tăcutului o cer”. [2, p. 40].

Din duritatea sinuozițiilor istoriei se discern realități concrete: “Sunt zăbrelite inimile în hatul împărătesc / Vândut de clica imperiilor rupte din tradiții.”

Mult prea departe de pastoral, asprimea vieții rustice, ca în versul lui Goga, evocă palpabil faptul că „inimile trudite pe-a sabelor redute / ascuns ridică ruga spre vremile de ieri”. Emblematică pentru sentimentul poetului basarabean este trăirea unui dor „... de țară în care logodnicele așteaptă îmbătrânite /istoria să treacă peste Prut, înspre morminte [2, p. 41].

Întoarcerea fiului rătăcitor va fi nuanțată de realitățile basarabene, care îi dau certitudinea: „Eu știu că mă așteaptă satul negreșit...” Autorul reușește integrarea într-un mozaic a unor probleme nu prea lesne de armonizat pentru anumite vremi, prefigurând întregirea țării în hotarele sale firești: făurirea Marii Uniri în 1918: „Va fi împodobită streășina cu nalbe și cu tei, / Mama va purta la brâu năframă moldovenească, /iar fratele și sora pe lacrimile ei / vor săruta pământul și țara Românească...”

Conform legilor ospitalității acestei părți de țară, înstrăinarea celui care a lipsit o vreme urmează a se topi, vecinii vor înflori la poartă manifestând mai mult decât gesturi de politețe:

“Mă veți cinsti cu lacrimi, cu dragoste și apă / și mi-ți pofti cu lacrimi, în casă să mă-ntind” [2, p. 43].

Grelele încercări la care sunt supuși trăitorii provinciei estice intercalează în registrul poetic al creatorilor de aici tema exilului, devenită o permanență pentru mulți dintre ei, transformată în cruda sentință a destinului pentru atâția alții. Prin sensibilitatea-i feminină, Lotis Dolenga-Eliade, din amnarul pribegiei scapără amara formulă: “Surghiunită dincolo de stele...” [2, p. 64]. Este o crâncenă formă de deșădăcinare, dar bărbăția se impune demn în atitudinea exilaților basarabeni. Ilustrativă este *Răbdare* de Pan. Halippa, cu un îndemn de mobilizare: “... și să ne adunăm mai cu-nadinsul / Puterile de – mpotrivre-n neam...”

Durerea pentru înstrăinarea silită de satul natal la primejdie oțelește crezul.

La B. Frunte *Fresca moldavă* cuprinde panorama veacurilor, dar mijlocește și trecerea spre paradisul rustic, unde “Alți luceferi satul își aprinde” [2, p. 72], amintind în ansamblu, la nivel de simbol, istoria întreagă a neamului. Oltul, purtătorul undei de răzvrătire, se încadrează organic în curgerea sa și prin tubulatura sufletului basarabean: „Ni-i soarta unui cerb gonit din urmă... /Din rană, Oltul curge noi porunci...”

Anton Luțcan zugrăvește contrastant sumbrul peisaj basarabean dintr-un alt *Pohod na Sibir* parcă, unde “...Pe dealurile de la Prut /Munți de omăt s-au așternut...” Dezolantă e priveliștea descrisă cu reticență; ochiul urmărește căderea fulgilor, dar are și o viziune premonitoare: “Peste întinderile goale / Cu frați, ce-noată în troiene / spre tundrele siberiene” [2, p. 96]. La acest autor înstrăinarea de sat se amplifică prin despărțirea de cei dragi: “Și-am plâns amar, când ziua a venit / să plec și eu și tu să pleci în lume.”

Dimensiunea spațială a înstrăinării la Vasile Luțcan se desprinde și din aspectele temporalului: „Amărât, mă dăruiesc plecării / N-o să vin aicea niciodată” [2, p. 99]. Eroul liric trăiește o vârstă a înstrăinării: “Tinerete, tinerețe, te-am pierdut? / Nu vă amintiți de mine, gospodari?”.

Nedumerirea consună poate cu abandonarea datinii de către înstrăinat, care condiționează excluderea ulterioară din comunitate, căci zice versul lui O. Goga: “Nu e de rândul cetei noastre / Cine a uitat să joace hora.”

În condițiile unui *Exod* în versul lui S.M. Nica se eternizează selectiv motivul obârșiei. “O mamă și un pumn de țărână românească” îi mai rămân celui care fără voie este antrenat în drama propriei relegări și-i dă senzația de a fi pierdut rostul existenței, în condiții de pribegie. Urmărit de coșmarul prin care îi este dat să treacă baștinei lui, poetul remarcă amar: “A țipat azi noapte un copil... /... Parcă-ar fi țipat o țară!” [2, p. 118-119]. Ecoul acestei idei îl găsim într-un fel de motto al romanului *Pactizând cu diavolul* de Aureliu Busuioc: “... una e să fi fost basarabean la începutul secolului nouăsprezece și cu totul alta să fii la jumătatea veacului douăzeci” [3, p. 5]. Un exemplu notoriu îl prezintă un scriitor care a purtat convingerea de a fi ultimul poet “cu satu-n glas”. Crezul este preluat de unii de la Esenin: Or, Ion Dodu Bălan observase că poetul “Goga realizează în lirică noastră un fel de eseninianism *avant la lettre*”. [3, p. 253]. Ion Bolduma, anume el fusese vizat de noi, își orchestrează tematic (dar și estetic) creația în registrul operei poetice a înaintașului transilvănean. Criticul Mihai Cimpoi interpretează rezultanta acțiunii ca o “cântare a pătimirii noastre” în spiritul lui Goga, transformarea celebrei expresii în “cântarea ființării noastre” nefiind una de sens [5, p. 217].

Și alți poeți vor completa în secolul XX cronica satului basarabean într-o manieră influențată de O. Goga, contribuind la apropierea de însuși sufletul neamului.

Referințe bibliografice:

1. Alexandru Burlacu, *Poezia basarabeană și antinomiile ei*, Chișinău, 2001.
2. Alexandru Darie, *Mireasa de peste Prut, 1938–1944*, București, 1994.
3. Aureliu Busuioc, *Pactizând cu diavolul*. Chișinău, 1999.
4. Ion Dodu Bălan, *Octavian Goga*. Ediția a II-ua revăzută și adăugită, București, 1975.
5. Mihai Cimpoi, *O istorie deschisă a literaturii române din Basarabia*, Chișinău, 1996.

Angela Sângereanu | C. Stamati-Ciurea, un romantic
de structură germană

Se știe că temele istorice și sociale l-au preocupat mai puțin pe C. Stamati-Ciurea. O explicație stă și în faptul că scriitorul vine mai mult din romantismul german și englez, decât din cel francez. Dominantele romantismului francez sunt caracterul patriotic, social, național, mesianic, pe când constantele romantismului german sau ale celui de orientare germanică se definesc prin: “tendința metafizică, personalitatea, titanismul, satanismul ca și în genere cultivarea exaltată a sentimentalismului” [1, p. 25].

Urmărind deci trăsăturile caracteristice ale romantismului grupei germanice sau grupei franceze e lesne să ne dăm seama la ce grupă sau tip de romantism aderă scriitorul nostru.

Cu privire la temele romantice, abordate de C. Stamati-Ciurea, trebuie menționat că scriitorul era preocupat de misterele cosmice, de lumile siderale și de zborul uranic. Exotismul geografic i-a fascinat pe toți romanticii, l-a ispitit și pe C. Stamati-Ciurea. În povestirea *În zborul gândului* eroul călătorește cu Pegas al său pe lună, zboară cu calul său favorit printre stele. Zborul uranic este întreprins și de protagoniștii povestirii *Omul enigmatic*. Silvia, iubitul ei și Romfort zboară cu careta peste copaci, peste case, printre nouri, până ajung la biserica unde s-au cununat. Zborul lor e un zbor în abis, în genune, un zbor uranic.

Se resimte și deosebita atracție a autorului spre viziunile onirice, motivul somnului, al visului fiind frecvente. Somnul și visul mai au și funcția de procedeu artistic. Referindu-se la motivul visului în romantism, Albert Beguin susține: “Romantismul va căuta în imagini, chiar și în cele morbide, calea spre regiunile necunoscute ale sufletului; nu din curiozitate, nu pentru a le curăți și pentru a le face mai fecunde în vederea vieții terestre, ci pentru a găsi acolo secretul a ceea ce, în timp și în spațiu, ne prelungește dincolo de noi înșine și face din existența noastră de acum un simplu punct pe linia unui destin infinit” [2, p. 18].

Visul e calea care duce spre întregirea inițială, spre regăsirea unității pierdute. Somnul și visul la romantici au fost căi de evadare din realitate - în trecut, în viitor într-o lume imaginară, dorită, visată, într-un alt chip, pe un alt areal, în lumile siderale, în viitor etc.

Prin intermediul visului eroul din lucrarea *În vis și aievea* evadează în trecut, în tinerețe, la un bal unde-și întâlnește pentru prima dată iubirea. Deșteptarea din acest frumos vis l-a adus însă din nou la trista realitate. Treaz, eroul regretă că s-a trezit din acest vis și nu s-a dus cu el în eternitatea. Visul, în cazul dat, evidențiind contrastul dintre trecut și prezent, el are aici funcția de antiteză.

Prezentul în care trăiește eroul povestirii e desenat în culori sumbre și triste, el ar fi preferat cu mai multă plăcere moartea “decât să aud cum pustiul care mă înconjoară, geme, sub izbirea tulburată a crivățului ce urlă în hornul hogeagului,

iar în depărtare la acel urlet se adaog, în răstimpuri urletele câinilor satului, ce simt apropierea lupilor flămânzi” [3, p. 120-121].

Solitudinea absolută a romanticului se poate realiza doar în cadrul somnului și al visului. Somnul și visul exclude orice tip de contact cu ea. Pentru C. Stamati-Ciurea visul e o stare benefică de liniște și eliberare, somnul mai este pentru el un spațiu regenerativ, o rezervă de forțe care alimentează.

Visul și somnul sunt motive de bază în astfel de lucrări ale lui C. Stamati-Ciurea ca *Istoria unui țânțar*, *Istoria unei muște*, *În vis și aieva*, *Un ajun de Anul Nou*. Întreaga acțiune a povestirii *Istoria unui țânțar* are loc în vis. La sfârșitul povestirii autorul deja deșteptat scrie: “Un mare zgomot a unei cărți *Lumea microscopică* a lui Eger ce picase de pe măsută lângă patul meu mă trezise din somn. Deschizând ochii mă uitai în jur. Pe măsută ardea încă lumina pe a căreia margine - bâzâia aninat de un picioruș un biet țânțar, ce cătinel se pârlea la para luminii. Vrasăzică aceasta a fost un vis a ideilor mele concentrare din viața țânțarilor, pe care citind-o adormisem” [4, p. 41].

Discrepanța dintre vis și realitate, dintre ideal și viața searbădă este tema predilectă a mai multor proze ale lui C. Stamati-Ciurea.

Un alt motiv romantic frecventat de C. Stamati-Ciurea este cel al exilului. Exilul devine un mod firesc de evaziune din realitate, dar de-acum nu în plan temporal, ci în cel spațial. Pe acest motiv e centrat romanul *Insula Sagalin*. Protagonistul romanului, Dimitrie Untilov, ca fost președinte al unei organizații revoluționare ilegale, este surghiunit pe insula Sagalin, în țara misterioasă a exilaților. În acest cavou imens sau mare mormânt, cum este numit de scriitor locul exilării sunt îngropați de vii mulți oameni. Insula este un mare mormânt în care locuiesc oropsiții sorții, unii vinovați, alții nevinovați, pe care soarta îi acoperă cu un giulgiu mortal al uitării și disperării. Viziunea acestui “colosal mormânt” are reminiscențe din infernul dantesc: “Siberia în prezent ea reprezintă idealul lui Dante cu suspinele, gemetele de durere a osândiților ajunși în cea mai urâcioasă decadentă morală” [5, p. 29]. Temnița și exilul constituie cele mai evidente expresii de antinatură, de antimediu, ale vieții, înțelese de către romantici ca o deschidere către universul fără de limite.

Motivul demonic în opera lui C. Stamati-Ciurea are ceva din tratarea göetheeană a problemei răului. Personajul său are un caracter mefistofelic. Răul și sentimentul de distrugere în mintea și inima eroului său au venit în urma unor contradicții, deziluzii, paradoxuri ale existenței. Romfort își explică ura față de lume astfel: “Eu m-am cufundat ca cercetător în științele omenești, căutând în ele plinul înțelepciunii și am găsit numai aviditatea egoismului. Eu am răsfoit inimile lor ca pe o carte și am găsit în ele numai deșertăciune, invidie, fală de trădare. Eu ca utopistul ce caută în sufletele omenești mărgăritarul idealismului și am găsit în ele numai noroiul realismului. Obosit în silinți zădarnice am vrut să-mi reînnoiesc trecutul, să mă întorc iarăși la fericita neîngrijire a juneței și luând cupa cu nectarul dulce al voluptății, am dus-o la buze, vrând încă a iubi, dară cu oțărâre eu iarăși am zvârlit-o, căci ea conținea veninul amar al trădării nonstabilității” [6, p. 152].

Demonul din operele romantice semnifică revolta, starea de negație filozofică, ura împotriva lui Dumnezeu și împotriva Lumii. Terifiante și mistice sunt și locurile pe unde călătoresc ei în acea noapte.

Motivul *fortuna labilis* se întâlnește în câteva variante sau forme. Una dintre acestea este arhicunoscutul motiv al ruinelor.

În romantism motivul ruinelor are pe lângă rolul secund de atmosferă și decor, rolul principal de obiect central al unei descrieri. Motivul în cauză se atestă și în romanul *Insula Sagalin*.

De regulă, eroii lui C. Stamati-Ciurea au o soartă fatală, încheindu-și viața ori prin moarte firească, ori prin ucidere de către cineva, ori prin sinucidere.

De menționat că majoritatea acțiunilor au loc în timpul nopții, noaptea fiind și ea o temă favorită a romanticilor.

Noaptea, se joacă la ruletă protagonistul povestirii *O năplăire literară*; noaptea zboară prin spațiu Romfort, Silvia și iubitul ei din lucrarea *Omul enigmatic*; noaptea are loc balul din opera *În vis și aieva*, noaptea merge autorul la balul de Revelion din lucrarea *Un ajun de Anul Nou*.

C. Stamati-Ciurea, ca și alți romantici germani, dă preferință nopții tainice și enigmatice, care potențează misterele, și nicidecum zilei, cu soarele ei mare, care după opinia lor le distruge.

C. Stamati-Ciurea apelează și la ironie și la satiră. Spre exemplu, în *O năplăire literară*, folosind ironia, autorul își contestă propria sa personalitate. Într-un dialog al autorului cu muza aflăm de misiunea dificilă pe care zeii Olimpului i-au dat-o Muzei pentru a-i inspira pe poeți, avocați etc. Muza, fiind supărată pe bătrânul scriitor care o chema să-l inspire la scrierea vreunui vers, îi răspunde supărată: “Scoate-ți ultimul dintre din gură și șezi binișor, mănâncă molcuț la mămliguță, dormi adânc și nu mai visa raiul lui Mahomed, nu mai aștepta nici glorie, nici dragoste, nici simpatie, nici viitor” [7, p. 326].

O trăsătură specifică a creației romanice a lui C. Stamati-Ciurea este preferința scriitorului pentru subiectele terifiante. Este vădită înclinația lui C. Stamati-Ciurea către elementul fantastic, chiar dacă fantasticul de cele mai multe ori îmbracă haina terifiantului. În *Testamentul și memoriul unui nebun* principesa gruzină Bacuriani cade victimă într-o teribilă catastrofă maritimă. În timpul hipnozei aplicate de un medic fiului ei acesta o vede moartă la fundul mării, devorată de vietățile acvatice.

O altă trăsătură caracteristică romantismului în general și al scrierilor romantice ale lui C. Stamati-Ciurea este prezența eroilor excepționali în împrejurări excepționale. Apelând la mitologia indică în *Îngerul verde*, C. Stamati-Ciurea încearcă să ne redea lumea din străfundul pământului.

Nu mai puțin bizară este și călătoria pe lună întreprinsă de eroul povestirii *În zborul gândului*. Multe firi excepționale împânzesc paginile operelor lui C. Stamati-Ciurea. Silvia, eroina lucrării *Omul enigmatic*, este descrisă de autor în felul următor: “Era îngerul exilat din paradis care, curbându-și aripile ostenite de zborul spre pământ, aruncă cu tristețe o căutătură spre ceriu, trimițând ultimul

adio - unei patrii în care nu se mai întoarce, iar patria cerească a inimii este amorul” [8, p. 437-438.].

Catalogarea temelor și motivelor, protagoniștilor, spațiilor exotice, a timpului romantic ne duce la concluzia că Stamati-Ciurea a fost un romantic mai mult de structură germană decât de cea franceză.

Referințe bibliografice:

1. A. Dima. *Romantismul european și trăsăturile lui dominante. Romantismul românesc și romantismul european*. București, 1970.
2. Al. Beguin. *Introducere «Sufletul romantic și visul» (eseu despre romantismul german și poezia franceză)*. București, 1970.
3. C. Stamati-Ciurea. *În vis și aievea. Caleidoscop literar*. Cernăuți, 1895.
4. C. Stamati-Ciurea. *Istoria unui fânțar. Caleidoscop literar*. Cernăuți, 1895.
5. C. Stamati-Ciurea. *Insula Sagalin. Țara misterioasă a exilaților. Roman contemporan*. Cernăuți, 1894.
6. C. Stamati-Ciurea. *Omul enigmatic. Opere*. Chișinău, 1978.
7. C. Stamati-Ciurea. *Testamentul și memoriul unui nebun. Răsunete din Basarabia*. Cernăuți, 1898.
8. C. Stamati-Ciurea. *Omul enigmatic. Caleidoscop literar*. Cernăuți, 1895.

Adriana Koronka | Victor Eftimiu și feeria modernă

La începutul secolului al XX-lea predilecția pentru teatrul poetic s-a manifestat prin cultivarea feeriei, poemului și basmului dramatic, purtând semnătura lui Victor Eftimiu, Zaharia Bârsan, Ștefan Petică, Valeriu Anania, Adrian Maniu, Constantin Berariu, ca să-i amintim doar pe câțiva dintre scriitorii care au descoperit la noi teatrul de sorginte mitică.

La începuturile acestei forme teatrale accentul cădea pe spectaculozitatea întâmplărilor miraculoase, dar spre sfârșitul secolului al XIX-lea și începutul celui următor, prin feeria în versuri, teatrul poetic intră într-o perioadă de înflorire, căci prin Maeterlinck și Rostand teatrul ca fantezie fabuloasă atinge apogeul, punând la baza structurii dramatice simboluri filosofice, intrinseci dramaticului și incorporate în fabulația basmului. Acum imaginarul și fantasticul își dau mâna într-un univers dominat de sugestie, aluzie și muzicalitate, adică, după cum ar fi spus George Călinescu, se face basm cu subiect de dramă modernă.

În literatura română cele dintâi feerii se bazează pe întâmplări miraculoase, în care nu e nimic firesc, acțiunea desfășurându-se într-o lume de zmei, zâne, animale fantastice unde prezențele umane apar la fel de ireale. Treptat miraculosul dispare din cadru și feeria, după cum afirma Al. Ciorănescu, începe să capete tot mai mult “poroșii omenești” [1, p.201].

Un maestru incontestabil al feeriei românești este Victor Eftimiu (1889-1972) care motivează, în amintirile sale [2, p.440] aplecarea spre feerie din dorința de a oferi publicului frământat de necazuri, doborât de grijile vieții, o creație care să-l fascineze, să-l scape pentru câteva ore de sărăcie și umilință, plimbându-l într-o lume de vrajă. Urmând tradiția inaugurată de Vasile Alecsandi cu *Sânzeana și Pepelea* (1881), Victor Eftimiu dezvoltă tratarea elementelor folclorice, amestecând motive și personaje din mai multe basme. Prin poemele dramatice *Înșiră-te, mărgărite* (prima variantă, 1911) și *Cocoșul negru* (1915) fabulosul folcloric pătrunde și în literatura română contemporană.

Cu feeria “Înșiră-te, mărgărite” autorul își face o strălucită intrare în scena românească, construind o intrigă modernă și depășind cunoscutul schematism al eposului folcloric, încercând să transforme personajele basmului din simple simboluri în individualități puternice. Acțiunea urmează tradiția basmului, dar “unghiul de însușire a inspirației folclorice, modalitatea de structurare a motivelor, ca și finalitatea mesajului uman sunt pe cât de moderne, pe atât de originale” [3, p.122].

Tensiunea conflictului, arta construcției dramatice, tehnica dozării efectelor, pendularea între real și fantastic fac din feeria lui Victor Eftimiu unul dintre exemplarele cele mai reușite. George Călinescu o recomandă ca pe “o încântătoare și fericită producție a teatrului nostru”, în care “nu se poate închipui o mai juvenilă explozie de poezie fabuloasă, o mai înlesnită maturitate a versificației” [4, p.713].

Împrumutând din sonoritățile versurilor lui Rostand, Eftimiu aduce teatrului românesc în versuri ceea ce îi lipsea până la el – stilul declamator, imprimând dramei “acea putere de sugestie verbală, acea răscolire de ritmuri interioare, care e rostul adânc al declamației dramatice” [1, p.206]. Întâlnim în această feerie o îmbinare reușită între poezia dramatică și servituțile scenice, o savantă dozare a efectelor scenice, o tehnică a compoziției ce amintesc de piesele de factură neoromantică ale lui Edmond Rostand. Frapează extraordinara capacitate de a incorpora într-o construcție amplă elemente eterogene, luate din fondul tradițional al basmului popular, dar și din literatura cultă, vădind deschiderea lui Eftimiu spre nou, prin receptarea unor aspecte ce țin de simbolism și de naturalism. Datorită acestei osmoze, *Înșiră-te, mărgărite* se îndepărtează de modelele naționale și se apropie de creațiile lui Maeterlinck și Rostand.

Urmând până la un punct direcția basmului popular, autorul prezintă ca pe un prim motiv clasic trinitatea Făt-Frumos, Ileana Cosânzeana și Zmeul Zmeilor, porniți în căutarea idealului, Pentru fiecare dintre aceste personaje idealul este altul: Făt-Frumos colindă lumea pentru a o găsi pe Ileana răpită de Zmeu, idealul lui fiind dragostea; Zmeul o răpește pe Ileana fără vreo motivație precisă, idealul pentru el reducându-se la dobândirea unei împărății și la înrudirea cu toți împărății lumii; Ileana visează în captivitate la Făt-Frumos, însă idealul ei este incert pentru că, regăsită și eliberată de acesta, îl regretă pe Zmeul care o fascinasese prin bărbăția sa. Al doilea motiv tradițional este cel al mezinii fete de împărat care, ignorând exemplul surorilor mai mari și sfatul părintesc, refuză să-

și aleagă mirele fără a ține seama de sentimente. Întâlnim apoi o serie de elemente comune cu basmul popular, bunăoară, personajele amintite, dar și altele, ca Alb Împărat, cele trei fiice, Vrăjitoarea, respectă, în bună parte, comportamentul ce li s-a fixat în tradiția populară. În același timp feeria are multe similitudini și cu literatura cultă, mai cu seamă în ceea ce privește structurarea personajelor. Spre deosebire de personajele din creațiile populare, care sunt concepute schematic, Eftimiu creează figuri mai consistente în psihologia cărora calitățile se împletesc cu defectele, inclusiv figuri noi, ale căror nume simbolice îi caracterizează în mare măsură, cum ar fi, de exemplu, alaiul de pețitori grupați antitetic: Banul Pungă -- Neam de Vodă, Murgilă -- Zorilă, Banul Spadă – Banul Scamă.

Feeria lui Eftimiu este deschisă unor influențe extrem de diverse care au fost preluate din literatura de la cumpăna secolelor XIX-XX. Formula romantică a geniului confruntat cu un destin implacabil este aplicată Zmeului, văzut ca o victimă a prejudecăților. Această formulă este completată cu ideea de factură naturalistă privind forța fatală a eredității, a sângelui. Feeria conține apoi și elemente ce amintesc de structura dramei simboliste. Deși critica a remarcat și un șir de deficiențe ale acestei creații eftimiene, *Înșiră-te, mărgărite* rămâne o operă originală fapt ce l-a determinat pe Eugen Lovinescu să afirme că Eftimiu “aproape a creat la noi specia teatrului de fantezie, de feerie națională modernizată”[5, p.115].

Referințe bibliografice:

1. Al. Ciorănescu, *Teatrul românesc în versuri și izvoarele lui*, București, 1943.
2. V. Eftimiu. *Opere*, vol.18, București, 1996.
3. G. Ivașcu. *Confruntări literare*, București, 1988.
4. G. Călinescu. *Istoria literaturii române*, București, 1982.
5. E. Lovinescu. *Scrieri I. Critice*, București, 1969.

Angela Sângereanu | Erotikonul lui C. Stamati-Ciurea

Se mai întâlnesc în opera lui C. Stamati-Ciurea astfel de motive romantice cum ar fi: tema naturii, a dragostei, a revoltei, a nebuniei, motivul *fortuna-labilis* cu variantele sau formele sale (motivul ruinelor, al deșertăciunii, al morții); motivul exilului, al temniței, al nopții, al femeii-jertfă, motivul satanic; al visului; al somnului etc.

Frecventă în literatura romantică este tema dragostei, însoțită în romantism de prezența eroilor excepționali în condiții excepționale, de pasiunile puternice ale eroilor și de lupta acestora pentru idealurile lor iluzorii. Despărțirile, conflictele puternice, suferințele, nerealizările în dragoste, însoțesc de asemenea această mare temă romantică.

Referindu-se la dragostea eroului romantic, G. Călinescu afirma: “Romanticul se distinge printr-o iubire excesivă, lascivă și “spirituală” sau prin ură bestială” [1, p. 15].

Femeia la C. Stamati-Ciurea este, concomitent și materială și spirituală, și înger și demon, androgină (Sofia Carпов - femeie înzestrată cu un voluntarism și cu o energie masculină).

Marina Mureșanu Ionescu, interpretând forța feminină în romantism, scria: “Forța feminină ia forma mamei universale, o divinitate protectoare, investită cu rol de mediatore. Este figura polivalentă și sincretică a femeii totale în același timp mamă, soție, amantă și soră, în care se confruntă toate figurile feminine” [2, p. 191]. Polivalente sunt și figurile feminine din creația lui C. Stamati-Ciurea.

Iar dragostea ca temă include în componența sa motivul nopții, al lunii, al solitudinii, al despărțirii etc. De exemplu, motivul despărțirii îl putem desprinde din următorul fragment patetic al lucrării lui C. Stamati-Ciurea *Omul enigmatic*. “Silvio, îi răspunsei eu cu disperare, tu îmi vorbești așa? Buzele tale, care nu demult mă apărau cu nectarul speranței îmi pronunță acum sentința asta crudă? Au doară nu te iubesc destul; hrănind cu sângele meu o pasiune ce mă chinuiește? Supus ca un sclav, orice dorință a ta era pentru mine o lege, netăgăduindu-te măcar cu gândul. Tu te mândreai mai înainte cu dragostea mea ca și cu un mărgăritar neprețuit de pe fruntea ta, și de acum, schimbându-l pe cununa de mireasă, alcătuită din frunze efemere, mă respingi de la tine?” [3, p. 155].

Atestăm în creația lui Constantin Stamati-Ciurea tipul femeii actrițe (*Două primadone*), al femeii-demon (*Tratat istoric asupra demonologiei*), al femeii - stea în lucrarea sa (*În vis și aievea*), femeia iubită, apare aici comparată cu o stea: “Așa meditam eu când din constelațiunea frumuseților acelui bal s-a desprins steaua vieții mele - Sofia mea iubită. Ea vine la mine împodobită cu o rază luminoasă îmi pătrunde ființa, împrăștiind orice alte gânduri, orice îndoială, de care eram cuprins înainte. Cu suflarea ei ea momentan mi-a sorbit toată rațiunea. Luând-o de braț, ne-am retras amândoi într-o alee a parcului ce înconjură edificiul” [4, p. 225].

Radomir din povestirea *O năplăire literară*, fiindcă i-a fost respinsă dragostea, cade pradă unei boli, patologii psihice, devine somnambul, apoi moare.

Misterul, sublimul și exoticul dragostei în operele lui C. Stamati-Ciurea sunt relevate și de acest fragment: “O greutate nespūsă îmi apasă nespūs, îmi apasă tot trupul. Mă simțeam înăbușit și fără să știu ce fac și unde mă duc, am ieșit pe stradă. Un spulber de omăt mă împrōșca în față, orbindu-mi vederea, iar suflarea cea rece a crivățului mă pătrunse până la oase. Dar ce-mi pasă. eu voiam să mor de o moarte ușoară, voiam să merg tot înainte până ce sângele se va încheaga în vinele mele și somnul etern mă va răsturna, fără simțire în vreun troian” [3, p. 418].

Această stare de suflet a eroului din *Omul enigmatic* vine în urma respingerii sale de către ființa iubită.

Tema dragostei în opera lui C. Stamati-Ciurea este indisolubil legată de tema naturii.

O iarnă apocaliptică și cu zăpadă multă, cu un ger cumplit, cu urlete de lupi, cu călători străni și însingurați abundă în paginile scrierilor lui C. Stamati-Ciurea. Iarna în opera scriitorului nu e, pur și simplu un motiv, ci un fundal pe

care sunt proiectate alte teme și motive ale scriitorului. Ea mai este și un detaliu artistic. Relatând ceva despre starea de spirit a eroului descris, autorul o face și prin prezentarea unui tablou de iarnă. Natura corespunde întotdeauna stării sufletești a eroului.

Despre starea disperată a eroului fără nume din lucrarea *Omul enigmatic* vorbește și următoarea descriere: “Crivățul suflă urlând cu turbare pe stradele pustii, iar în odaia unde mă afluam se zbuțuia cu un vaiet jalnic obloanele ferestrelor din afară” [3, p. 417].

Iarna, ca anotimp îndrăgit, exprimă de fapt și starea sufletească a autorului, care se declara “o insulă solitară”.

Rămas de mic fără mamă, apoi lipsit de o viață conjugală fericită (după cum mărturisește Gh. Bogaci), întreaga viață a scriitorului a fost o iarnă zbuțuită, o iarnă de sfârșit de lume.

Iarna autorului e misterioasă și terifiantă. Următorul fragment va ilustra afirmațiile noastre: “Iar stejarii înaintați pe marginile codrului păreau ca niște fantome învelite în lințele albe, păzind intrarea în acești codri misterioși. În jur era totul mort, nici cel mai mic zgomot, nici un semn de viață, nici măcar jalnicul vuiet al buhnei nu întrerupsese tăcerea de mormânt a acestei nopți de iarnă în pustii. Până și uraganul conținea suflarea sa de uriaș” [3, p. 443-444].

Fioroasele ierni ale lui C. Stamati-Ciurea sunt și mai înfiorătoare, și mai răscolitoare atunci când sunt împetrișate cu stafii și fantome, cu urlate de lupi flămânzi, câini înrăiți și buhnițe, care nopțile taie văzduhul și suflarea celor vii, amintindu-le de efemeritatea sa și de o posibilă și apropiată moarte.

“O, ce fioros tablou !.. Crivățul suflă cu turbare, ridicând valuri de omăt, ce ca niște stafii albe urmăreau unul după altul, pierzându-se în depărtare pe orizont. Pe cerul întunecat lucea ca niște cortine negre nouri încărcate cu omăt. Stuful uscat ce crescuse de-a lungul unei mlaștine înghețate, sub apăsarea vijeliei își pleca vârful stufos, zbuțuindu-se cu foșnăituri, ce semănau unor suspine sinistre. Nu departe se zărea, ca o dungă neagră, pădurea ce se desemna pe orizontul mohorât. Și iată că de acolo în răstimpuri se auzeau urletele lupilor flămânzi» [5, p. 125].

În descrierea tablourilor de iarnă autorul este deosebit de iscusit (reamintim faptul că C. Stamati-Ciurea făcuse studii de pictură la Paris).

O altă temă romantică în opera lui C. Stamati-Ciurea este tema viului cadaveric, prezentă în lucrările: *O năplăire literară* și *Omul enigmatic*.

Protagonistul lucrării *O năplăire literară* (Fantezie), Radomir, fiindu-i respinsă dragostea, devine somnambul, și este găsit într-o zi de medicul Ionică jucând bacara - joc în bani pe care Radomir nu-l știa. Obsedat de obținerea sumei indicate de tatăl fetei, Radomir se îmbolnăvește psihic. Plecat cu medicul său în Italia, protagonistul este găsit într-o zi jucându-se cu ruleta pentru bani. El era inconștient de acțiunile sale, aflându-se în stare de somnambulism. Portretul său este a unui mort viu, adică un viu cadaveric: “Dar el nu făcea nici o mișcare, nu pronunța nici măcar o șoaptă, nu arăta nici un gest, părea a fi un cadavru înțepenit și rezemat de ceva nevăzut. El era ca fantoma muștrării cugetului

înaintea celor mulți ce-și puseseră pe postavul verde ultimul ban, ultima hrană a familiei” [6, p. 216].

Protagonistul fără nume din povestirea *Omul enigmatic*, de asemenea, fiind nefericit în dragoste, la început decide să se sinucidă, iar apoi, în somnul hipnotic să meargă la nunta Silviei. Când a ajuns la casa miresei, eroul are fața devenită lividă, mortuară. La vederea alaiului de nuntă, pe chipul său moartea își proiectase umbrele. “În dreapta, pe peretele anticamerei era așezată o oglindă mare, cu toate accesoriile de toaletă. M-am uitat în ea cu înfiorare, făcând un pas îndărăt, fiind înspăimântat de fizionomia mea. Aveam ochii deschiși, mrejiți de moarte. O idee subită îmi pătrunse mintea să mă întorc, să fug iarăși pe stradă” [7, p. 153].

Înnebunește de durere mama Sofiei Carpov din romanul *Insula Sagalin. Țara misterioasă a exilaților*, nebună devine și Ilenuța Leuștean din drama *Răzbunarea unei nebune*, înnebunește Cățeleanu din piesa *Cânofilul*. Se verifică astfel spusele lui G. Călinescu cu privire la eroul clasic și romantic. Cel clasic este sănătos, pe când cel romantic este maladiv, infirm, orb, lepros și, desigur, și nebun. Aceste particularități obțin expresii tranșante cu precădere într-un spațiu intim edificând erotikonul unui scriitor romantic stăpânit de porniri instinctuale caracteristice demonului romantic.

Referințe bibliografice:

1. G. Călinescu. *Clasicism, romantism, baroc. În vol. Clasicism, romantism, baroc*. Cluj, 1971.
2. M. Mureșanu-Ionescu. *Eminescu și intertextul romantic*, Iași, 1996.
3. C. Stamati-Ciurea. *Omul enigmatic. Caleidoscop literar*, Cernăuți, 1895.
4. C. Stamati-Ciurea. *În vis și aievea. Răsunete din Basarabia*, Cernăuți, 1898.
5. C. Stamati-Ciurea. *Un ajun de Anul Nou. Opere*, Chișinău, 1978.
6. C. Stamati-Ciurea. *O năplăire literară. Răsunete din Basarabia*, Cernăuți, 1898.
7. C. Stamati-Ciurea. *Omul enigmatic. În vol. Opere*. Chișinău, 1978.

Alina Ciobanu | Gheorghe V. Madan – homo folcloricus

Un însemn fundamental al literaturii române din Basarabia în perioada interbelică este spiritul folcloric, exprimat, pe de o parte, în interesul declarat pentru patrimoniul culturii populare și, pe de altă parte, în tendința de perpetuare și valorificare a folclorului în opere artistice. Reconsiderarea folclorului în epocă este axată pe dezideratele “dezvăluirii și înfățișării sufletului românesc basarabean în ceața vremurilor apuse și în splendoarea luminii de astăzi și cuceririi pământului Basarabiei din punct de vedere etnografic” [1, p. 6]. În plan literar, această direcție programatică a fost promovată în special de scriitorul și folcloristul Gheorghe V. Madan (octombrie 1872, satul Trușeni, județul Lăpușna – 1944, Pitești).

Protagonistul unei biografii aventuroase și al unei existențe zbuciumate, - fiu de preot, abandonează studiile la Seminarul Teologic din Chișinău din motive politice, trece clandestin, în 1891, Prutul, devine student al Conservatorului din

București, fiind nominalizat în 1896 printre absolvenții premianți; actor la Teatrul Normal din București, apoi conducătorul primei trupe de teatru românesc din Basarabia (1903-1912), colaborator și redactor al unor publicații periodice (revista *Floare albastră*, București, 1898 – 1899; ziarul *Moldovanul*, Chișinău, 14.01.1907 – 26.10.1908), boem etc., etc., - Gh. V. Madan într-adevăr poate fi considerat “cea mai pitorească figură a vieții culturale basarabene între cele două războaie” [2, p. 39].

Carierea sa de folclorist și scriitor începe, formal, cu publicarea, în 1897, în colecția *Biblioteca pentru toți*, a culegerii *Suspine. Poezii populare din Basarabia*, dedicată „eminentului folclorist român din Basarabia” B. P. Hasdeu. În prefața acestui volum, exprimându-și dorința de a cunoaște cât mai mult “din poezia Românului Basarabean”, G. Coșbuc face un adevărat elogiu poeziei populare ca argument imuabil al unității lingvistice și culturale a românilor de pretutindeni: “Multe din poeziile basarabene sunt tocmai pe tocmai așa cum le știam eu de mic copil de-acasă, în nordul Ardealului și cum le-am citit eu în Banat și în Crișana etc. Explicația acestui fapt este un lucru așa de mângâietor și însuflețitor în ce privește chestiunea unității de limbă și de sentimente la toți românii” [3, p. 4]. Semnalând cu o pretinsă discreție, în nota explicativă asupra titlului volumului, ponderea cântecelor de dor și jale în folclorul autohton (“... nu mă voi întinde asupra cauzelor din trecut și prezent, care au silit pe românii din Basarabia să-și aleagă și să-și făurească numai cântece jalnice ...”), Ch. V. Madan consideră acest gen de poezie populară, ce ilustrează viziunea autorului anonim asupra condiției de *homo contemplativus* [4, p. 100] a individului uman, drept simptomatic pentru mentalitatea românului basarabean, marcată nu doar de confruntările inerente cu adversitățile destinului individual generalizat, ci și de particularitățile “mersului lumii” în teritoriul dintre Prut și Nistru pe parcursul ultimelor secole. Statutul de *homo contemplativus* (asumat ca un aspect al condiției de *homo folcloricus*) nu este redus însă de Gh. V. Madan la sentimentul de neputință în fața intemperțiilor vremii sau sorții, la resemnare și “jelanie” interminabilă, ci este extins asupra mentalității și filosofiei patriarhale în totalitate. Mai târziu, în proza din cele două volume antume *Răsunete din Basarabia* (București, 1935) și *De la noi din Basarabia* (Chișinău, 1938), autorul proliferează aceeași interpretare în spirit cvasi-hedonist a naturii contemplative a românului. La apariția volumului *Răsunete din Basarabia* cronica literară l-a comparat pe autor cu Calistrat Hogaș și cu Ion Creangă, fără a fi neglijată originalitatea prozei sale. Ulterior folcloristul Petre V. Ștefănuță, analizând volumul *De la noi din Basarabia*, a analizat particularitățile distinctive ale acestui “Creangă al Basarabiei”, formulând aprecieri generoase privind opera lui Ch. V. Madan.

Evocarea vremurilor din trecut este secundată de încercarea de conturare a psihologiei personajelor sale concepute ca elemente ale unui univers în general static, aureolat cu intermitențe de atemporalitatea specifică viziunii folclorice asupra lumii și a omului. Impactul culturii populare asupra creației lui Gheorghe V. Madan este pregnant nu atât la nivelul motivelor de inspirație, cât la cel al

formulelor narative utilizate. Colocvialitatea, jovialitatea, inflexiunile narative redundante indică certe influențe crengiene, dar “Trușenii nu sunt pătrunși de spiritul homeric, care dă dimensiuni epopeice Humuleștilor. Adesea prozele lui Madan sunt pur și simplu studii etnologice: chiar atunci când conțin subiecte epice mai ample, ele reproduc ritualuri, datini jocuri ale copiilor, “danțuri bătrânești”, locurile și atmosfera satelor și târgurilor, povestiri populare, legende, cântece bătrânești” [5, p. 280].

Gh. V. Madan poate fi considerat unul dintre precursorii tradiției oralizante și impregnate de umor extra-livresc în literatura basarabeană, tradiție manifestă în cele mai variate ipostaze: în parabole centrate pe variante ale prototipului biblicului Solomon, în formule narative lirico-simbolice sau inspirate din reprezentările mitice și religioase populare, din substratul creștin autohton al culturii noastre spirituale, în disponibilitatea carnavalescă derivată din cultura populară a râsului” etc.

Talentul de povestitor îl apropie de Creangă, dar scriitorul basarabean rămâne tributar spiritului folcloric prin tentația rememorării într-o certă cheie romanțios-romantică a faptului pretins empiric (*văzute și trăite*).

Referințe bibliografice:

1. Pan. Halippa, *Un cuvânt înainte. // Viața Basarabiei*, 1932, nr. 1.
2. *Crizantema de la frontieră. Proză scurtă interbelică din Basarabia*. Antologie, prefată și glosar de V. Bâtcă, București, 1996.
3. G. Coșbuc, *Prefată*, în Gheorghe V. Madan, *Suspine. Poezii populare din Basarabia*. - București, 1897.
4. Al. Burlacu, *Proza basarabeană: fascinația modelelor*, Chișinău, 1999.
5. M. Cimpoi, *O istorie deschisă a literaturii române din Basarabia*, Chișinău, 1997.

Angela Sângereanu | Opera lui C. Stamati-Ciurea: dimensiuni definatorii

Cercetând – prin investigații istorico-literare, dar și prin analize pe text – creația lui Constantin Stamati-Ciurea, am putea menționa câteva momente definatorii :

- Este o operă amplă ca volum, ca arie de cuprindere, tematică și specii, ca mesaj.
- Un anume eclecticism - i s-a reproșat (ca și părintelui său) ce se face simțit la nivelul motivelor și al formulelor.
- Opera lui este o artă poetică indirectă, autorul demonstrând prin însuși scrisul său, conceptul său de literatură, de scriitor și de angajare. Scriitorul a intuit niște adevăruri decisive despre artă și viață: arta, în înțelesul ei superior, transmite adevăruri despre om; ea nu poate fi neutră sau impasibilă. E o deducție din opera scriitorului.
- Ca structură narativă prozele lui se disting prin contraste romantice, prin patimi devoratoare și intrigi de inspirație romantică, prin confruntarea unor forțe

inconciliabile, prin protestul contra a tot ce îngrădește libertatea spirituală a omului. Notele romantice pot fi depistate în elementele de vis și legendă, în prezența sentimentului absurdului.

- Romantic cu rădăcini realiste, distins intelectual și mare patriot, Stamat-Ciurea a scris totuși mai puține pagini despre realitățile naționale; fapt ce se explică prin circumstanțele biografice cunoscute. Dar el a reflectat anomaliiile dintr-o lume de coșmar, a demascat, într-o anumită măsură, forțele malefice (sociale și morale), a denunțat impostura și a trăit setea de adevăr. Căsătoria și familia, căutarea de sine, freamătul de mânie și revolta constituie fondul problematic și mesajul operei lui.

- Deși prozatorul nu și-a impus o formulă narativă proprie, putem vorbi totuși despre unele semne distinctive, în primul rând observăm că niște prezențe statornice în creația lui sunt intelectualii, lucru lesne explicabil: a scris despre mediul și problemele pe care le-a cunoscut. Prodigioasa activitate a scriitorului - creator cu valențe romantice, Stamat-Ciurea a pus în centrul subiectelor sale destine și firi romantice. Personajele lui sunt de obicei victime, ale unor forțe oculte (sociale, morale), scriitorul transmițând o viziune dramatică a vieții și a lumii.

- Dramatismul ca particularitate a operei lui se alimentează din eșecuri și morți premature, dezamăgiri sentimentale și îndoieli răscolitoare, conflicte insolubile și un acut sentiment al absurdului.

- Dramaturgia scriitorului confirmă concluziile anterioare. Asemănătoare ca factură, dramele lui Stamat-Ciurea ilustrează și potențialul de creație al scriitorului. Inegale ca valoare și eteroclite din punct de vedere stilistic.

- Comediile lui Stamat-Ciurea sancționează viciile și abuzurile, autorul mizând pe două elemente: ridicolul și aberația alături de dramele umane. Atitudinea scriitorului este și ea duală: el râde și sancționează, dar și se îndurerează. Comediile prezintă personaje prin care autorul insistă, de obicei, asupra unei caracteristici pe care o exagerează până la absurd. Așa se naște personajul paradoxal de tip romantic (incluzând și numele caracterizante: Cățeleanu, Ticăloșeanu ș.a.).

- Opera dramatică a autorului se plasează organic între romantism și realism. Romantismul provine din situațiile și procedeele predilecte (contrastele îngroșate, elementele de ficțiune și neprevăzut, enigmaticul, situațiile senzaționale, recuzita fantasticului, retorica emfatică, personajele excepționale), iar realismul - din tipicitatea accentuată a unor situații și fenomene sociale și morale, dintr-o senzație de autenticitate realmente, care străbate nu puține pagini ale lui Stamat-Ciurea.

- Confluența lui Ciurea cu romantismul european și-a lăsat amprenta asupra motivelor, conflictelor, tipajelor umane, fără ca scriitorul să fi cunoscut totuși și performanțe deosebite.

- Având studii de pictură la Paris, autorul se arată a fi și un iscusit pictor. Manifestând un interes deosebit pentru agricultură, istoria, viața socială a Basarabiei, el desfășoară și activitate publicistică.

- C. Stamati-Ciurea a fost și un condeier-savant. Fiind la curent cu reformele filologilor din timpul său, scriitorul s-a dovedit a fi un dușman neîmpăcat al oricăror inovații puriste, puerile.

Scrierile lui C. Stamati-Ciurea își păstrează valoarea de document istorico-literar, reprezentând o epocă dificilă din istoria scrisului românesc. Dar dacă o creație capătă valoare și durată când e însuflețită de un ideal înalt, atunci creația lui Constantin Stamati-Ciurea afirmă acest ideal de bine, în ciuda limitelor estetice la care ne-am referit.

Plus la toate acestea, experiența artistică a lui C. Stamati-Ciurea - așa cum este și atât a câta este - rămâne una demnă de a fi reținută în istoria literaturii măcar și pentru faptul, că, născut la intersecția de culturi și epoci, el reflectă veridic realele avantaje, dar și inevitabilele deficiențe care îl pândesc pe omul de creație aflat în asemenea situații, rămânând, concomitent, o temelie documentar-artistică a unor vremi fără întoarcere.

Scrierile lui C. Stamati-Ciurea își păstrează valoarea de document istorico-literar reprezentând o epocă dificilă din istoria scrisului românesc din Basarabia sec. XIX-lea iar scriitura sa intelectualizată vine să ne demonstreze că vorbind despre creația lui C. Stamati-Ciurea ne referim de fapt la un scriitor de factură modernă. Aceasta a ținut să sublinieze și academicianul Mihai Cimpoi, considerându-l pe C. Stamati-Ciurea un scriitor “de factură modernă, cu o scriitură născocită spontan din mijlocul scânteietor al inteligenței, ce se desprinde (cum zice un personaj al său) din noroiul realismului și se cufundă în irizările opulente ale mărgăritarelor idealismului”[1, p. 55].

Referințe bibliografice:

1. M. Cimpoi. O istorie deschisă a literaturii române din Basarabia. Chișinău, 1996.

Dumitru Apetri

**Receptarea literaturii ucrainene în
Republica Moldova între anii 1924 și 1984
(Aspectul selectării traducerilor)**

Timp de șaizeci de ani, din 1924, anul formării RASSM, și până în 1984, ajunul Restructurării gorbacioviste, în spațiul românesc de la est de Prut au fost tălmăcite din literatura ucraineană peste o sută de cărți de poezie, proză și dramaturgie. Privit global, acest fenomen cultural e demn de remarcat deoarece dispune de anumite aspecte pozitive. De exemplu, printre cei traduși îi aflăm pe clasicii T. Șevcenko, I. Franko, L. Ukrainka, M. Koțiubinski, V. Stefanik, M. Ceremșina, I. Kotlearevski și încă vreo câteva nume, pe unii scriitori de seamă din secolul XX ca M. Râlski, M. Stelmah, A. Malâșko, O Gonciar, St. Oleinik, O. Vișnea ș.a.

Alte caracteristici apreciable: din creația acestora au fost tălmăcite mai multe scrieri printre care și opere dintre cele mai merituose. Pe parcurs s-a apelat la principalele genuri literare și s-a căutat a satisface categorii de cititori de diverse vârste. De observat că mai mult de o treime din numărul total de traduceri este destinată generației școlare.

O contribuție însemnată în receptarea literaturii ucrainene în anii postbelici s-a adus prin însăși mărirea simțitoare a tirajului traducerilor. Până la 1940 tirajul oscila între 1500 și 3000 de exemplare, în următoarele trei decenii el a variat între 3 și 15 mii.

Dacă în RASSM în egală măsură se acorda atenție clasicii și literaturii contemporane, apoi în ultimele trei decenii raportul dintre clasică și contemporană este aproximativ de 1 la 5. Suplinirea parțială a acestei lacune s-a efectuat prin editarea culegerii antologice *Pagini alese din literatura ucraineană*, care cuprinde, cum s-a constatat, creații dintre cele mai reușite [1].

E cunoscut: selecția presupune alegerea operelor novatoare ca mesaj și modalitate de expresie. Anume aceste calități pot face cartea să fie actuală și însemnată pentru cultura recipientă în plan cognitiv, instructiv și emotiv. Privite sub acest aspect, traducerile de până la 1940, efectuate din clasică ucraineană, nu trezesc obiecții substanțiale. În majoritatea cazurilor au fost selectate scrieri din cele mai reprezentative.

Din M. Vovciok a fost tradusă povestirea *Eleva de pension* care, după aprecierea lui I. Franko, “aparține celor mai mândre nestemate ale literaturii noastre” (adică ucrainene - n.n.) [2, p. 523]. În cazuri particulare s-a căutat să fie reproduse proze din cele legate în anumit fel de istoria Moldovei. Din proza lui M. Koțiubinski, de exemplu, au fost preferate lucrările cu tematică moldovenească sau scrierile realizate în timpul aflării scriitorului pe plaiurile moldave [3, p. 177-184]. La fel s-a procedat și privitor la proza lui I. Neciui-Levițki.

Spre regret, fenomenul în discuție dispune și de particularități negative.

În selectarea patrimoniului clasic editurile nu au fost consecvente. Una și aceeași operă a fost editată de câteva ori (la același nivel artistic) în loc ca forțele literaților să fie mobilizate la transpunerea a noi lucrări din alți scriitori sau, în fine, a noi opere din

aceiași autor. Îmbogățirea listei de scriitori clasici ucraineni ar fi fost utilă, deoarece în anii '30 clasică românească practic lipsea din circulație din cauza curentelor literare proletcultist și futurist.

La o cercetare atentă a principiilor de selectare vom observa că politica editorială a fost supusă consecvent intereselor ideologice și din această cauză domeniul traducerii se prezintă cu un șir de lacune regretabile.

Cota unităților editoriale de proză este cea mai impunătoare – 91 de titluri din numărul total de 114 cărți. E vorba despre tălmăcirile din clasicii I. Franko, M. Koțiubinski, V. Stefanik, M. Ceremșina, I. Neciui-Levițki, P. Mimâi, M. Vovciok și din scriitorii secolului XX P. Panci, M. Stelmah, O. Gonciar, O. Vișnea, L. Pervomaiski și din mulți alții.

Dacă în anii '20-30 au fost recreate în limba română peste treizeci de cărți apoi după 1940 numărul lor practic s-a dublat, dar intervenția factorului ideologic a schimbat radical raportul dintre clasică și literatura contemporană. E ușor de observat: accentul se punea adeseori pe scrierile reflectând refacerile socialiste și pretinsul lor caracter novator.

Editurile din RASSM au scăpat din vedere și următorul moment: nu s-a căutat a cuprinde speciile și subspeciile genului epic. Din speciile genului epic sunt prezente povestirea și nuvela, dar a fost ocolit romanul. Știm însă că în anii '30 se impunea ca o necesitate internă a procesului literar ridicarea nivelului artistic al artei romanului, dramei și comediei și în acest sens câteva scrieri originale ar fi fost de folos.

Din epica prozastică lipsește basmul cult (M. Koțiubinski ne oferă asemenea creații), schița, reportajul literar, din genul dramatic – comedia și tragedia. Drame avem numai două și ar fi fost bine dacă la acestea se alăturau *Fericirea furată* de I. Franko, *Duminică în zori buruieni am adunat* de O. Kobâleanski, *Lâmerivna* de P. Mimâi și *Eneida* de I. Kotlearevski care sunt mereu prezente în repertoriile teatrale.

Distinsul critic V. Coroban a remarcat încă la începutul anilor 70 că satira la noi e un gen oropsit, că pe calea traducerii s-ar putea contribui la dezvoltarea acestui gen dorit de public, că prezența vie a satirei originale în cadrul unei literaturi vădește maturizarea acesteia din urmă [4]. În această direcție se impune familiarizarea cu operele lui O. Vișnea, A. Kovin'ka, K. Basenko, cu pamfletele și foiletoanele lui I. Kozlaniuk, cu feeria *Marko în iad*, comedia *Maiștrii timpului* și cu alte scrieri semnate de I. Kocerga – remarcabil maestru al dramaturgiei ucrainene.

Concluzia care se impune este următoarea: din proza sovietică ucraineană s-a tradus mult, dar a fost evitat un șir de opere din cele mai originale și valoroase care ar fi stimulat căutările ideatice și artistice ale contextului recipient.

Din opera poetică ucraineană au fost selectate câteva cărți merituoase, dar și în privința acestui gen literar nu s-a manifestat exigența cuvenită în mai multe cazuri. Pe la finele anilor '70, referindu-se la relațiile literare moldo-ucrainene, poetul Pavel Boțu, Președinte al Uniunii Scriitorilor, sugera următoarea idee: "Cred că a venit timpul să avem mai mulți poeți traduși aparte în cărți" [5].

Într-adevăr numărul de volume de poezie ucraineană, elaborate de către editurile din R. Moldova în perioada studiată, e cam modest. E vorba de patru cărți din operele clasicilor ucraineni T. Șevcenko și L. Ukrainka și șapte ediții care conțin scrieri din poezii sec. XX P. Tâcina, M.Râlski, A. Malâșko, St. Oleinik, P. Voron'ko, B. Cialâi și

V. Ivanovici. De relatat că ultimii trei sunt prezenți doar cu câte o mică plachetă de versuri pentru copii.

Cele trei culegeri de tălmăciri din moștenirea poetică a marelui Cobzar (*Lucrări alese*, Tiraspol, 1939; *Opere alese*, Chișinău, 1951, aici aflăm și două scrieri în proză și *Versuri alese*, Chișinău, 1961) nu conțin opere diferite, ci cam aceleași. Mai concret: în prima sunt inserate poemele *Katerina*, *Visul* și cinci poezii care intră ca parte componentă în culegerea a doua, iar aceasta, la rândul ei, face parte din conținutul cărții de la urmă.

Poezia “plină de gingaș lirism și bărbăție ostășească a Lesei Ukrainka – fiică distinsă a Ucrainei”, scriitoare, despre care I. Franko spunea: “Mai îmi vine să cred că la etapa actuală ea este unicul bărbat în Ucraina” este prezentă în contextul cultural recipient doar prin placheta *Lirică* (Chișinău, 1971) în volum de 7,3 coli de tipar. Valoarea artistică a poeziei făurite de L. Ukrainka, precum și îmbucurătorul fapt că placheta *Lirică* întrunește versiuni inspirate ne fac să optăm pentru o prezență mai solidă în compartimentul traduceri a creației poetice a Lesei, scriitoare cu renume și prestigiu mondial.

Trei piscuri mărețe și admirabile are poezie clasică ucraineană – T. Șevcenko, L. Ukrainka și I. Franko. Din moștenirea poetică a ultimului nu avem până acum nici o carte. Prima ediție de poezie sovietică ucraineană a fost placheta *Pe medean* (1931) de P. Tâcina, modestă ca volum, demult învechită prin calitate și ortografie. Următoarele cărți, recreate în limba noastră din patrimoniul poeziei sovietice ucrainene, sunt cele trei ediții pentru maturi (*Peste mări albastre* de A. Malâșko, 1955; *Versuri alese* de M. Râlski, 1963; *Satiră și umor* de St. Oleinik, 1965) și tot atâtea cărțuții pentru copii: *Fluierașul* de P. Voron'ko, 1962; *Harbuzul fermecat* de V. Ivanovici, 1964 și *Brebenel și Romanița zboară peste mare* de B. Cialâi, 1973.

Alegerea acestor cărți nu trezește obiecții. Edițiile destinate maturilor sunt remarcabile nu numai pentru creația scriitorului respectiv, ci și pentru literatura ucraineană. Majoritatea operelor incluse în volumele lui M. Râlski, A. Malâșko și St. Oleinik, precum și cartea adresată copiilor a lui B. Cialâi s-au învrednicit, la timpul lor, de premii literare prestigioase. Cu toate acestea prevalarea poeziei sovietice asupra patrimoniului poetic clasic nu o încuviințăm, deoarece poezia secolului XX nu s-a ridicat, în ce are mai valoros, la nivelul artei poetice clasice.

În Moldova, în deceniul al optulea au fost editate două cărți (*Poeți ucraineni*, 1972 și *Lumina inimii*, 1979), pe care le putem considera etape în vederea elaborării unei antologii de poezie sovietică ucraineană. O anumită contribuție aduc în acest sens culegerea tematică bilingvă *Lire înfrățite* (1979) și cartea *Pagini alese din literatura ucraineană* (1973).

Câteva considerente privind editarea cărților cu ocazia jubileelor și a datelor însemnate. Cartea jubiliară, creând anturajul convenit psihologic-cultural și ideologic-politic, vine să susțină menirea majoră a traducerii – prin procesul de cunoaștere și îmbogățire reciprocă apropiere culturile și popoarele comunicându-se. Dar, încuviințând acest principiu de selectare, e necesar să facem următoarea remarcă. Nu e tocmai bine când cinci decenii în șir numai una din cinci cărți nu este transpusă în limba română cu ocazia unei anumite date jubiliare.

Numai reeditând la un nivel mai avansat versiunile actuale ca fond, dar depășite de timp ca măiestrie literară și replăsmuind în românește, la o înaltă cotă artistică, celelalte creații de pronunțată originalitate ale literaturii ucrainene, se va putea declara cu satisfacție: atenția a fost concentrată asupra fondului de aur al tezaurului poetic ucrainean și asupra operelor care ne-au interesat, la diferite etapeevolutive, în mod deosebit.

Selecția din genul dramatic se prezintă, o spunem din capul locului, în modul cel mai lacunar. În bibliografia traducerilor artistice românești din literatura ucraineană (peste 90 cărți de proză și 13 de poezie) dramaturgiei îi revine un loc foarte modest: în total 5 cărți (fiecare conține o singură piesă), dintre care doar una reprezintă valoare literară incontestabilă – *Natalka din Poltava* de I. Kotlearevski. Scrierea acestui autor a apărut la finele anilor '60, celelalte patru (*Cooperatori tineri* de M. Tarasiuk, *Nouă ianuarie a anului 1905* de O. Dihtear, *Îi dator* de S. Cerkasenko și *Chestea de onoare* de I. Mikitenko), care așa și nu s-au impus ulterior ca valori dramaturgice, au fost editate în anii '20-30.

O precizare de rigoare: în contextul culturii românești, ca și în cel ucrainean, dramaturgia a fost receptată prin mijlocirea a două forme: prima – pe scenele teatrelor prin mijlocirea tălmăcirii pentru uz intern, adică expres pentru realizarea spectacolelor (e vorba despre versiuni efectuate într-un exemplar sau în câteva); a doua – în bibliotecile de masă prin cărți editate, de regulă, în tiraje nu prea numeroase.

Prima formă ne interesează mai puțin, întrucât un astfel de tip de traduceri deservește exclusiv teatrul, și datorită acestui fapt, este apanajul teatrologiei. Or, dramaturgia este, în primul rând, un gen al beletristicii, prin urmare, pentru opera dramatică, ca și pentru cea prozastică sau poetică, intermediarul lingvistic, adică traducerea în formă de carte, constituie forma necesară de existență a originalului. Ignorarea dramaturgiei ce funcționează pe scena teatrelor ar duce la o imagine unilaterală privind receptarea acestui gen literar în republică.

Cât privește cea de-a doua formă (cărți de traduceri) situația-i nesatisfăcătoare și într-o republică, și în cealaltă. Este evidentă tendința de a substitui cartea cu tălmăcirea pentru uz intern, altfel spus – cu spectacolul teatral. De-a lungul întregii perioade studiate au fost oferite pentru receptare în total douăsprezece scrieri dramatice. La cele cinci scrieri apărute în ediții aparte, pe care le semnează M. Tarasiuk, O. Dihtear, S. Cerkasenko, I. Mikitenko și I. Kotlearevski se adaugă câteva opere inserate în diverse culegeri și serii de cărți ce popularizau după război, de rând cu dramaturgia proprie, mostre dramatice aparținând diverselor literaturi sovietice.

Comedia muzicală a lui L. Iuhvid *Nuntă la Malinovka* a fost tipărită în volumul *Culegere de piese pentru cercurile de activitate artistică* (1947), dramele lui A. Homenko *Satan la nuntă*, ale lui A. Levada *Faust și moartea* și cunoscuta comedie a lui M. Zarudnâi *Curcubeul* au apărut în seria *Piese* (1961,1963). Două compuneri într-un act (*La etapa actuală* de E. Kravcenko și *Cerul* de L. Sinel'nikov) au văzut lumina în seria *Piese într-un act* (1950, 1961), iar drama lui T. Șevcenko *Nazar Stodolea* o aflăm în volumul lui de *Scrieri alese* (1964).

Știința literară a demonstrat că în R. Moldova dramaturgia este domeniul ce se dezvoltă încet și nesatisfăcător [6]. A fost vizată pe parcurs lipsa unor specii dramatice și chiar natura lor lacunară [7]. În atare situație o înviorare a speciilor genului dramatic

(tragediei, dramei, comediei, tragicomediei, melodramei) s-ar fi putut obține și pe calea tălmăcirii modelelor de dramaturgie aparținând altor popoare, inclusiv ucrainenilor.

Căutările tematice și artistice ale condeierilor noștri care practicau genul dramatic ar fi fost stimulate simțitor, dacă dâșii ar fi dispus de o ediție antologică inserând operele de vârf ale dramaturgiei ucrainene. Dintre operele clasice - *Natalka din Poltava* de I. Kotlearevski, *Nazar Stodolea* de T. Șevcenko, *Un zaporojean peste Dunăre* de S. Gulak-Artemovski, *Lâmerivna* de P. Mirnâi, *Logodnă la Goncearovka* de G. Kvitka-Osnoveanenco și *Fericirea furată* de I. Franko; din dramaturgia secolului XX: dramele *La limită*, *Platon Krecet*, comedia *Crângul de călini* de A. Korneiciuk, comediiile *Moara de almaz* și *Maiștrii timpului*, feeria *Marko în iad* de I. Kocerga, *Urmașii* și *Fiica procurorului* de Iu. Ianovski, tragediile *Sub vulturul de aur* de Iar. Galan, *Faust și moartea* și *A fi ori a nu fi* de A. Levada, scrierile dramatice *Curcubeul* de M. Zarudnâi, *Cerbii albaștri* și *Îngerul sălbatic* de A. Kolomiet, *Cununa de lauri* de L. Dmiterko și alte scrieri care conferă vigurozitate dramaturgiei ucrainene și chiar celei sovietice multinaționale [8].

Printre reușitele genului dramatic din ultimul răstimp cercetătorii literari plasează următoarele piese cu problematică actuală contemporană: *Bordura* de M. Zarudnâi, *Hotarul liniștii* de P. Zagrebel'nâi, *Întoarce-te în casa ta* de Iu. Mușketik, *Lei pe porți* de V. Drozd și *Ploile* de L. Sinel'nikov. Se bucură de aprecierea spectatorului și piesele unor dramaturgi tineri din Ucraina. Dintre scrierile lor sunt recomandabile pentru tălmăcire *Cântece la clavecin* și *Întrebă uneori și ierburile* de Iar. Stel'mah, *Catedra* și *Răscrucea* de V. Vrubleovski, *Al treilea* de L. Horleț, *Un borcan de lapte condensat* de Ia. Vereșceak, *Apă din fântâna părintească* de V. Fol'varočnâi și *Streinul* de L. Nikonenko [9].

Cum vedem, și dramaturgia clasică, și cea din secolul XX ne oferă posibilitatea unor selecții largi. Nu întâmplător la Seminarul Unional *Traduceri din literatura ucraineană în limbile frățești* (Kiev, 1982) s-a constatat că literatura Ucrainei n-a simțit niciodată lipsă de piese.

Așadar, dacă prin mijlocirea teatrului cultura românească a R. Moldova a întreținut raporturi relativ normale cu dramaturgia ucraineană, atunci prin intermediul cărții traduse contactul se prezintă nesatisfăcător.

La o privire de ansamblu asupra aspectului selectării operelor literare ucrainene pentru tălmăcire vom observa respectarea mai multor principii, cele mai evidente fiind următoarele:

- efectuarea tălmăcirilor și din fondul clasic, și din cel sovietic, preponderență dându-i-se ultimului;
- transpunerea operelor care reflectă raporturi de prietenie între moldoveni și ucrainenii sau explorează teme, subiecte din realitatea vreunei republici unionale sau autonome;
- alegerea unui număr nu prea mare de opere reprezentative în contextul literar emitent, bogate prin conținut, cu un evident potențial instructiv, actuale prin mesaj, distincte ca modalitate de expresie, variate ca temă și specie literară;
- majoritatea operelor traduse din poezia ucraineană nu sunt ediții magistrale, ci mai mult niște plachete;

- în lista scriitorilor ucraineni aflăm mai multe individualități creatoare de prestigiu și opere de seamă ale lor;
- accentul se punea pe scrierile reflectând refacerile socialiste și pretinsul caracter novator al lor;
- în deceniile 7–8 se urmărește cuprinderea tuturor contingentelor de cititori: copii, tineret, vârstnici;
- se observă că editarea unor opere e determinată de anumite date însemnate în istoria URSS-ului, a uneia din republici sau chiar a ambelor, de jubileele scriitorilor.

În concluzie: în perioada studiată au fost selectate pentru talmăcire mai multe opere de valoare din literatura clasică ucraineană și un anumit număr de scrieri din literele secolului XX. Cota cărților merituoase ar fi fost și mai solidă, dacă în practica literară din '20-30, inclusiv în domeniul traducerilor, ar fi lipsit curentul proletcultist și cel futurist, iar în perioada postbelică nu ar fi dominat dictatul ideologic.

Deși traducerile de până la 1940 figurau în presa periodică, manuale, crestomații, cărți în ediții de masă despre o receptare profundă a lor în spațiul cultural de la est de Prut nu poate fi vorba, întrucât ele erau înfăptuite într-o limbă săracă, infectă. Perioada 1940-1964 este marcată de mai multe versiuni anemice, iar următoarele două decenii se disting prin transpuneri superioare față de cele din perioadele precedente, dar eterogene prin calitate. Calitatea, altfel zis – nivelul artistic al replăsmuirilor e subiectul care, neîndoielnic, merită o discuție aparte.

Referințe bibliografice:

1. A. Romanet. *Pagini alese din literatura ucraineană // Zorile Bucovinei*, 14 aprilie, 1974.
2. *Enciclopedia Sovietică Ucraineană*, vol. II, Kiev, 1960 (în limba ucraineană).
3. P. Kolesnik. *Locul "ciclului moldovenesc" în evoluția creatoare a lui M. Koțiubinski // Relații literare moldo-ruso-ucrainene*, Chișinău, 1967 (în limba rusă).
4. V. Coroban. *Satira – gen oropsit // Moldova Socialistă*, 13 ianuarie, 1972
5. P. Boțu. *Prietenie de veacuri // Literatura și Arta*, 11 mai, 1978.
6. F. Levit. *Dramaturgia anului 1957 // Nistru*, 1958, nr.8; Stenograma discutării dramaturgiei moldovenești // *Nistru*, 1960, nr.8; H. Corbu. *Dramaturgia sovietică moldovenească: Studii*, Chișinău, 1966; *Materialele Seminarului republican al dramaturgilor organizat la Tiraspol în 1974 // Cultura*, 6 aprilie, 1974; N. Bilețchi. *Consemnări critice // Chișinău*, 1976.
7. N. Bilețchi. *Un gen dat uitării: problema pieselor într-un act // Moldova Socialistă*, 12 iunie, 1968; V. Coroban. *Satira – gen oropsit // lucr. cit.*; N. Bilețchi. *Unele probleme ale dramaturgiei // Nistru*, 1973, nr.8;
8. I. Kiseliiov. *Conflicte și caractere: Aspecte ale dezvoltării dramaturgiei sovietice ucrainene*, Moscova, 1957; *Întâlniri cu contemporanii: dramaturgii Ucrainei*, Moscova, 1979 (ambele în limba rusă); D. Vakulenko. *Dramaturgia ucraineană contemporană. 1945-1972: tendințe principale ale dezvoltării*, Kiev, 1976 (în limba ucraineană).
9. V. Burbela. *Eroul piesei – tânărul contemporan: dramaturgia ucraineană din ultimii ani // Радянське літературознавство, 1983, nr.12.*

Dumitrița Smolnițchi | Generația pașoptistă și tradiția folclorică

Literatura populară, fără nici o rezervă, poate fi considerată ca un prim vlăstar de bun augur al literaturii noastre. Înainte de apariția cărților scrise în secolul al XVI-lea până la consemnarea în limba națională de către cronicari a evenimentelor istorice și a faptelor domnitorilor, povestitorul popular au creat legende, basme, balade, zicători și proverbe, care au stat ulterior la baza narațiunilor mai multor mânuitori de condei. Cu alte cuvinte, interesul pentru folclor s-a remarcat o dată cu primele manifestări ale literaturii scrise, atât în literatura religioasă, la mitropoliții Varlaam, Dosoftei, Antim Ivereanul, cât și la cronicarii români, fructificându-se în special la Ion Neculce. Tradițiile și legendele pe care Neculce le-a pus în fruntea letopisețului său, sub titlul *O samă de cuvinte*, sunt niște scene ale trecutului românesc, sunt nu numai transcrieri de note istorice sau împrumuturi de la cronicari străini, dar și opere originale de valoare notorie. O bună parte dintre ele izvorăsc din tradiția bătrânilor povestitori sau din tezaurul legendelor populare. Nicolae Iorga era de părere că aceste istorioare ale cronicarului reprezintă versiunea în proză a unor cântece populare.

Armata “folcloriștilor” este complectată de Dimitrie Cantemir și Alexandru Hâjdău. Ei reproduc materialul folcloric în lucrări istorice, comentându-l și studiindu-l cu mijloace științifice ale vremii. Producțiile populare citadine sunt cunoscute din culegerile și prelucrările lui Anton Pan, care țese cu multă îndemânare proverbele, snoavele și povestirile orale într-un tot întreg. Prin versurile poezilor Văcărești pătrunde în literatura cultă folclorul lăutăresc.

Dar abia în preajma Revoluției de la 1848 apropierea de folclor are o mare amploare în evoluția literaturii naționale. Preocuparea vie pentru creațiile populare devine o trăsătură caracteristică a epocii, scriitorii văzând în folclor una dintre posibilitățile de a dovedi drepturile noastre asupra pământului străbun și de stabilire a unității noastre de neam.

Călătoriile prin țară ale reprezentanților generației de la 1848 le permit acestora contactul viu cu datinile, cântecele, dansurile populare în care se manifestă ființa noastră națională din timpurile cele mai vechi. Nu întâmplător Aleco Russo susține că poezia populară e “o oglindă realistă a vieții poporului și un admirabil izvor de inspirație pentru literatura scrisă”.

Răspunzând chemării *Daciei literare* de a se inspira din realitatea autohtonă pentru a pune bazele literaturii noastre naționale, scriitorii de la 1848 devin harnici culegători de folclor și publică primele culegeri de literatură populară în care specificul național îmbracă veșminte alese de formă artistică. În perioada când încă nu se făcea diferențierea netă între traduceri, adaptări și lucrări proprii, creatorii unei literaturi originale vor recurge cu mult succes la sursele tradiției populare.

O parte dintre acești scriitori vor pune accentul pe valoarea documentară a folclorului, alții vor milita pentru o literatură națională bazată pe limba creației populare, pe care același Russo o consideră “Izvorul adevăratelor literaturi”. Dar și unii și alții par să continue tradiția folclorică a cronicarilor, reprezentată pregnant în special de Ion Neculce.

Dintre cei care în epoca pașoptistă au depănat mai departe firul *Cuvintelor din bătrâni* al marelui cronicar moldovean se remarcă Nicolae Bălcescu.

Credincios principiilor enunțate în *Cuvântul preliminar la Izvoarele istoriei românilor* N. Bălcescu a apelat frecvent la datele social-istorice din tradiția populară. Un material folcloric variat îi oferă posibilitatea de a împleti în narațiunea sa *Românii supt Mihai voievod Viteazul* numeroase elemente ale tradiției populare orale. Dar spre deosebire de Neculce, el nu compartimentează separat aceste informații, ci le topește în firul documentelor exacte atât pentru a realiza o largă frescă socială, cât și pentru a-și caracteriza mai viu eroii. Nicolae Bălcescu și-a conceput opera dată ca o epopee populară și de aceea, desigur, un episod ca cel al întâlnirii dintre Mihai și călăul, preluat din tradiția folclorică, întărea impresia de măreție a domnului român.

Trebuie să spunem că pentru Neculce izvoarele literaturii populare erau menite în special să-i coloreze pitorescul povestirii, pe când pentru concepția istorică a lui Nicolae Bălcescu, care se bizuia pe faptul că istoria o făurește poporul (în cronici nu se găsesc decât viețile domnilor, fără referiri la viața poporului). Folosind cu discernământ izvoarele literaturii populare, el a știut prin felul de a povesti să ajute cititorul să înțeleagă dacă ele sunt menite să-i adâncească înțelegerea evenimentelor sau să-i înfrumusețeze narațiunea.

Din punct de vedere al informării istorice o mare însemnătate le acordă cântecelor populare și Mihai Kogălniceanu. Cu prilejul publicării *Arhivei românești* (1841), el afirmă: “Istoria noastră este în tradițiile poporului”, idee pe care o va dezvolta și în cursul său de istorie națională. “Ceea ce este în sâmburele poeziei noastre naționale, scrie el, sunt baladele și cântecele populare. Sunt unele între ele, care n-ar face rușine celui mai bun poet”.

Dorind să informeze străinătatea asupra trăsăturilor literaturii române, Kogălniceanu publică la Berlin încă 1837 studiul în limba germană *Literatura română sau vlahică* în care consideră că baza literaturii noastre e formată în primul rând din cărțile populare, din baladele și cântecele populare. Mihai Kogălniceanu nu numai că a orientat o generație de scriitori către folclor, dar el însuși s-a ocupat, ce-i drept în treacăt, de această problemă. În *Scene pitorești din obiceiurile poporului : Un nou chip de a face curte*, Kogălniceanu descrie datina populară a logodnei și nunții și înregistrează urările spuse cu acest prilej.

Valoarea istorică a poeziei populare, faptul că aceasta e expresia cea mai vie a caracterului național, oglinda vieții poporului, ne-o demonstrează și Aleco Russo în *Poezia populară*. Ca și Nicolae Bălcescu sau Mihai Kogălniceanu el arată că preocuparea pentru viața neamului de-a lungul veacurilor găsește indicații prețioase în toate domeniile existenței în literatura populară. Drept exemplu el dă câteva versuri dintr-un cântec unde se vorbește despre comerțul

cu Veneția, relații comerciale care nu sunt pomenite în nici una din cronicile românești, Aleco Russo îndeamnă spre studierea serioasă a creației folclorice “dacă vrem să aflăm cine am fost și cine suntem”.

În mai multe lucrări el revine și la valoarea estetică a folclorului, dând drept exemplu poezilor vremii sale, imaginile minunate în care și-a turnat lumea creatorul popular, lucru pe care l-a înțeles cu un secol înainte Ion Neculce realizând prima cronică cu adevărat artistică.

Conform punctelor sale de vedere teoretice Aleco Russo se va folosi de limba creației populare în realizarea celor mai însemnate opere literare ale lui. Acest lucru îl observăm atât în proza memorialistică cât și în *Cântarea României*.

Un admirator credincios al creației populare, care merge și el pe drumul deschis de Ion Neculce s-a arătat și Costache Negruzzi. Ca și la cronicarul moldovean întâlnim adesea la părintele nuvelei istorice românești elemente preluate din folclor: proverbe, formule de basm, tradiții populare. Schița *Păcală și Tândală* e un adevărat tezaur de proverbe și zicale românești, înlănțuite în mod ingenios, care prin simpla acumulare provoacă râsul. George Călinescu consideră că anume această scrisoare a lui Negruzzi deschide drumul lui Anton Pan și Ion Creangă spre perfecțiune.

Un loc de frunte printre cei care au descoperit și au folosit tezaurul folcloric îl ocupă Vasile Alecsandri. El a desfășurat în același timp o activitate de folclorist de popularizator și prelucrător al folclorului. Alecsandri s-a inspirat în toate genurile creației sale din literatura populară. Însuși poetul arată că poeziile sale *Baba Cloanța*, *Doina*, *Strunga* au fost bune datorită sursei folclorice. Legătura cu literatura populară l-a făcut să-și urmeze calea în domeniul adevăratei poezii românești.

În studiul său *Românii și poezia lor* Alecsandri va insista asupra măiestriei artistice a creațiilor populare în care vede o comoară nesfârșită de frumuseți originale care dovedesc geniul poporului. El a relevat fantezia și imaginația creațiilor populare.

Inspirat din legende și tradițiile consemnate în cronici, Alecsandri scoate la iveală cele mai bune creații ale sale în domeniul poeziei epice și legendele. Fiecare dintre ele merită o analiză aparte, dar le vom menționa doar pe cele inspirate din legendele lui Neculce: *Movila lui Burcel*, *Altarul Mănăstirii Putna*, *Visul lui Petru Rareș* și, desigur, *Dumbrava Roșie*.

Activitatea folclorică a scriitorilor de la 1848 nici pe departe nu se reduce la cele menționate aici. Scopul nostru a fost doar să evidențiem continuarea tradiției primului valorificator al creației populare, a cronicarului Ion Neculce, în opera generației pașoptiste.

Victoria Baraga | Paul Alexandru Georgescu:
de la autor la personaj

Cartea întrupărilor cu subtitlul lămuritor *33 de bărbați iluștri văzuți de aproape și altfel* – care nu întâmplător a fost publicată în *Colecția cărților de referință* a editurii *Paideia* – semnată de Paul Alexandru Georgescu, eminent profesor, traducător și specialist atât în literatura de limba spaniolă cât și în filosofia dreptului, este un volum de eseuri de o factură cu totul aparte. Unicitatea acestei cărți constă în faptul că sunt prezentați oameni politici, conducători, scriitori, profesori universitari “văzuți de aproape și altfel”, în sensul că autorul încearcă să întrupeze arhetipal imaginea protagoniștilor cărții, care reprezintă o “sinteză a perfecțiunii spirituale și plenitudinii vitale, ambele cu intensă exemplaritate”, pe de o parte, în baza întâlnirilor nemijlocite sau a relațiilor menținute, iar pe de altă parte, datorită împletirii creatoare a mai multor perspective: cea istorico-genetică și cea juridico-filosofică, cea artistico-culturală și cea etico-existențială.

Dintre cei prezenți sunt personalități ale României ca N. Titulescu, C. Angelescu, A. Vaida Voevod, G. Gafencu, I. Micescu, M. Manoilescu, Gh. Tătărescu, M. Antonescu sau figuri ale culturii românești ca Mircea Vulcănescu, C. Noica, M. Eliade, Emil Cioran, Nae Ionescu, dar și personalități remarcabile ale altor țări precum Eugenio d’Ors sau celebri scriitori din America Hispanică precum M. A. Asturias, E. Sábato, J. Cortazar, M. V. Llosa, P. Neruda. Această suită de portrete care poate fi prelungită – autorul a voit să se oprească la numărul semnificativ 33 – este o mărturie, de fapt, a ariei și nivelului cultural în care și-a desfășurat activitatea reputatul specialist Paul Alexandru Georgescu, care prin comportamentul sau călăuzit de chemarea valorilor, redefiniște conceptul de specific național trecându-l prin filiera universalului.

Componenta memorialistică a narării ne indică dubla postură, cea de personaj și cea de autor, în felul acesta, dincolo de modestia autorului se conturează un portret printre portrete și se întrupează încă un arheu, nenumit, dar prezent pe parcursul întregii cărți – este, după cum vom vedea mai târziu, **arheul eticii valorilor**.

Participând atât activ cât și pasiv la evenimentele descrise, personajul Paul Alexandru Georgescu este prezentat în momente semnificative ale biografiei sale spirituale, care începe cu răsfațul ludic de a jongla imagini poetice, categorii filosofice, operații logice și continuă cu treptele răscumpărării și concomitent, a elevării înzestrărilor sale intelective și creative, căci nu există înțelegere fără participare nemijlocită.

Nu o singură dată, pus în situația de a alege între categorii valorice le preferă pe cele din “sistemul diamantin”, chiar dacă menținerea acestora cere explorarea “izvoarelor golgotice”, păstrându-și convingerea că valoarea transcende existența:

“Demnitatea cerea fără îndoială să aleg greul, să fiu alături de cei ce sufereau, să particip direct, de unde voi ajuta cât voi putea la păstrarea ființei și luminii românești de care lumea avea și are atâta nevoie” [1, p.33] – comportament ce constituie tocmai esența sfințeniei sau a eroismului (dacă operăm cu termeni laici), adică acordul voit de a da Cezarului ce-i a Cezarului și Domnului ce-i a Domnului, căci actul deciziei în urma conștientizării și evaluării situației este tocmai ceea ce deosebește eroul de victimă. Iar “îngândurarea” și “cicatricele” nu fac decât să înobileze “entuziasmul pentru idei” al acestui personaj inedit.

Cât despre autorul cărții – pe acesta îl vom afla în trei ipostaze al manifestării sale, care se înfățișează implicit și explicit, simultan și succesiv:

- *inițierea prin mirare sau admirație*. Acesta este locul nașterii autorului, când prin harul revelației se efectuează saltul de la rangul existențial la cel valoric;

- *conceptualizarea valorilor*. Așa numita “deformație profesională”, în fapt – talentul de a înfiripa axiologii dintr-un flux informațional sau ceea ce numea Eugenio D’ors “ridicarea anecdotei la rang de categorie”;

- *întruparea arheilor*. Constituie depășirea gnoseologicului prin gestul creației, adică însuflețește arhei din lutul realității, “transformă vitalul în livresc”.

Avantajul extinderii limitelor libertății autorului față de cele ale personajului este răsplătit prin “salvarea speranțelor”. Actul prometeic constă în dezvoltarea unei etici a umanității, a ființării armonioase în Lume și cu lumea.

Unul dintre conceptele etico-filosofice este – “Fiecare fapt răsună în întreaga lume, fiecare gest își propagă muzica în tot” (Mircea Vulcănescu) p. 105, iar legitatea reflectării funcționează chiar în limitele lumii manifeste și nu doar sub forma unui destin amânat, ci și prompt. Drept dovadă să alegem două exemple opuse. Primul, este cazul lui Nae Ionescu, care “l-a luat la refec pe imensul, insuperabilul Kant” și care printr-o replică de răspuns “este făcut marț” chiar de studentul său, Paul Georgescu, în referatul “Despre paradox”. Cel de-al doilea exemplu ține de felul de a fi al lui Mircea Vulcănescu, care “Nu-și cultiva excelența proprie, o căuta la semeni. Nu-l bucura doborârea, ci înălțarea și mântuirea lui” (p.115). Aici elementul de reflecție fiind “Cartea întrupărilor” a aceluiași student ajuns la maturitate spirituală, care iubește oameni, acceptându-i așa cum sunt, dar, în același timp, distingând dimensiunile valorice și arheice ale acestora.

Sarcasmul e violent și săgetează ca un fulger – iubirea se propagă difuz și pălpâie ca flacăra unei lumânări.

Prin episoadele profund emoționante ale dureroasei drame de răstignire a Adevărului, ce sunt relatate printr-o concentrare ideatico-afectivă o prospețime verbală și o larghețe sufletească ce sunt însoțite de sinceritate și curaj, demnitate și modestie, “simțul proporțiilor” și cel al umorului, participăm la o desfășurare a unui șir de calități, dintre ele unele le posedă sau și le dorește autorul, iar altele le admiră.

Fiind o invitație de a urma drumul valorilor, *Cartea întrupărilor* vizează etica umană, în general, și cea a elitelor, în special, a căror autocenzurare ar trebui să

fie cu atât mai mare cu cât influențează masele mai mult, căci ele “fac și contrafac istoria”.

În universul lui Paul Alexandru Georgescu individualitatea în multiplele sale manifestări se află la un rang superior tagmei. Dintr-un cosmos în mișcare știe să scoată entitățile din anonimul definindu-le. În cazul personalităților marcante, cu cordialitate, dar fără de a cădea în extremele idolatriei, cu ușoară exigență, dar povățuitoare, stabilește dimensiunea inconfundabilă și coordonatele individualității fiecăruia.

Sunt uimitoare metodele creatoare de a se apropia de un om și de a înțelege valențele ființării lui. Bunăoară, remarcând inteligența lui Nicolae Titulescu, elaborează o tipologie a acesteia pentru a-l putea evalua [1, p.49]; pentru Nae Ionescu consideră relevantă “găsirea treptelor de filosofare” [1, p.150]; “în istorie”, “filosofia delicateții” a lui Constantin Noica o consideră “un miracol sau un record” [1, p.158]; iar la Emil Cioran descoperă o concordanță între “identitatea sa plurală și procedeele culminante ale excelenței sale stilistice” [1, p.166] – acest șir poate fi continuat... chiar și lui Franco îi găsește “meritul negativ”: “nu a împiedicat prea mult viitorul” [1, p.74].

Cu fiecare personalitate prezentată se întregeste portretul autorului – modelând figuri umane își modelează propriul chip.

Până și abordarea celor “patru modele umane” – produsul celor două binomuri: vital-ideatic și creativ-distructiv – se efectuează de pe poziția demnității umane, revitalizând cele două raporturi:

de coordonare:

1. Respectul față de sine , care se extinde la familie , neam, Patrie;
2. Respectul față de Celălalt, acesta putând fi de la străin până la aproapele tău;

de subordonare:

3. Respectul față de Lume (universul, cosmosul din care face parte) – unitate diriguitoare.

Fără a-l “detrona” pe Creatorul Lumii și “tolerând” că pe lângă zi exista și noapte, iar apoi găsind chiar și valorile întunericului, cu răbdare și speranță așteaptă zorii.

Iar *Cartea întrupărilor*, în care alături de autor parcurgem sinusoidală ce unește abisul tristeții și bolta bucuriei, se structurează conform principiului ascendent al valorilor, pe care l-am putea prezenta – solicitând aceeași dialectică a trinității – în următoarele tipuri:

arheii individuali ai “bărbaților iluștri”;

arheul unui președinte, aceasta implicând raportul Eu-Celălalt;

arheul existențial, adică trăirea condiției umane în Univers.

În cele din urmă, am putea spune că, citind “Cartea întrupărilor”, realizată de Paul Alexandru Georgescu printr-un crescendo maiestuos: de la jocul creativ cu termeni valorici la o artă a eticii valorilor, asistăm la splendoarea metamorfozei lacrimii – din cea a suferinței în cea a mântuirii.

Referințe bibliografice:

1. Paul Alexandru Georgescu *Cartea întrupărilor, 33 de bărbați iluștri văzuți de aproape și altfel*, București, 1999.

Lilia Gasciuc | Un roman exemplar

“În general , în proza postmodernă au loc frecvent substituiri ciudate, redistribuiri paradoxale de roluri, schimburi năstrușnice de atribuții ”,notează Dumitru Micu în a sa *Scurtă istorie a literaturii române*, vol. III.

Postmodernismul anunță , din start, o altă relație decât cea anterioară între autor-personaj-text. Investirea unui personaj (sau a mai multor) cu funcția de narator în roman și pierderea omniscienței autorului este deja o practică exploatată dacă nu la maximum, atunci din plin. Scriitorii postmoderni își permit “luxul ” de a nu fi autorii propriilor cărți. Ei vor, întrând într-un joc, să nege însăși calitatea lor de autori, investind pe unul din personaje cu o atare funcție.

O astfel de încercare de a răsturna tiparele tradiționale ale prozei o realizează prozatorul spaniol contemporan Carlos Rojas în *El valle de los caidos (Valea celor căzuți)*(1978).

Rojas este un autor puțin cunoscut publicului, aceasta însă neavând rolul de a diminua în nici un fel importanța și noutatea pe care o aduce în sfera romanului

Biografia lui Carlos Rojas este comună scriitorilor din generația lui. Și-a făcut studiile la Universitatea din Barcelona, luând apoi titlul de doctor în filosofie și literatură. A ținut cursuri în universitățile americane. A început să se publice în anii 50. De atunci i-au văzut lumina tiparului 14 romane, dintre care multe istorice. În general , a dus o viață liniștită, calculată, îmbogățită cu lecturi a unui intelectual profesionist, dacă ni se permite sintagma.

Începuturile activității literare ale lui Carlos Rojas stau sub semnul existențialismului inspirat din Sartre și Camus. După multe și sinuoase căutări Rojas își găsește formula de scriere.

În romanul de început, *Tandrețea omului invizibil*(1963), un scriitor care își pierde pașaportul în timpul unei călătorii în America. Astfel nimerește într-o situație penibilă – el nu poate demonstra societății și chiar familiei identitatea sa. Important e că el însuși nu poate descoperi nimic ce-i aparține. Societatea și rudele sunt gata să-l primească înapoi doar cu condiția că-și va pune din nou masca pe față. Eroul, îngrozit de lipsa sa de individualitate, nu mai vrea să se ascundă după o mască. Scăparea o găsește între pereții bibliotecii.

Căutarea individualității este și ateuul lui Sandro din *El valle de los caidos*.

Între anii 50 și 60 Rojas scrie câteva romane istorice. Tot acum publică o serie de studii despre Antonio Machado, Miguel de Unamuno, Ortega y Gasset. Unul din ei, și anume Unamuno a avut o influență deosebită asupra constituirii raporturilor dintre autor – personaj în romanele lui Rojas.

Rojas își construiește romanele astfel încât ele să facă un Text unic. Așa că scriitorul are o inestimabilă plăcere de a pregăti “capcane” pentru cititorul neavizat, inserând detalii cu funcția de jonctori.

Astfel, în *El valle de los caídos* Sandro ia cunoștință de două cadavre descoperite de poliție lângă o moară semiruinate. Cadavrele nu sunt identificate și nici un cuvânt nu se spune mai mult despre cazul dat în roman. Dezlegarea o găsim în alt roman al lui Rojas.

Inițial, romanul a fost conceput ca unul istoric. Scopul i-a fost de “a pune față în față” două epoci diferite din istoria Spaniei.

Narațiunea se desfășoară pe două planuri. Primul ține de începutul sec. al 19-lea, pe vremea când trăia Francesco de Goya și al doilea deja în sec al 20. E foarte semnificativă consecvența cu care prozatorul își construiește ambele linii de acțiune pe fundalul unor evenimente corespunzătoare epocii.

Personajul principal, Sandro, este un tânăr cercetător al operei pictorului spaniol Goya. Un alt personaj, un anume R., îl angajează să scrie o carte despre viața și opera lui Goya. Sandro acceptă. Începând cu momentul acesta, viața lui și cea a partenerei, Marina, va deveni un coșmar, asemănător cu filmele de groază.

Scrierea cărții este un proces foarte anevoios pentru Sandro. Eroul cade în periodice stări depresive. Lucrul este dificil și se întrerupe permanent. Până la urmă, și el și Marina dobândesc certitudinea că romanul vieții lui Goya nu va fi terminat niciodată.

Cine e acest enigmatic R.? Știm că el i-a făcut cunoșcuți pe Sandro și Marina, că a fost prietenul lor care i-a ajutat în momente ce le depășeau posibilitățile celor două personaje. “Niciodată nu ți-ai dat seama că el (R. – subl.n.-L. G.) a calculat fiecă pas al nostru?” – îl întreabă Marina pe Sandro. Cele două personaje trec prin momente dificile când își dau seama că nu sunt altceva decât personaje ale unui roman conceput de acest enigmatic R.

Desigur, putem să ne întrebăm de ce scriitorul a trebuit să-l introducă pe cititor în aceste dificile relații între autor și personaj? De ce tradiționala delimitare a funcțiilor între autor și personaj “se răstoarnă” în fața ochilor cititorului? Tema vieții ca vis, a vieții ca teatru este una deja cunoscută în arta spaniolă. În a doua parte a lui *Don Quijote* se întâmplă ceva unic în istoria literaturii: personajul află că despre el s-a scris o carte și o discută pe aceasta cu alte personaje. În sec 20, inovatorul romanului spaniol Miguel de Unamuno se angajează în discuții imaginare cu personajele sale.

În romanul lui Rojas autorul nu discută cu personajele sale, dar le permite să găsească o scăpare din paginile cărții. Dacă la Unamuno personajul Augusto Perez din *Ceața* se întâlnește cu autorul și îi cere o existență independentă și nu una fictivă în calitate de personaj. eroii lui Rijas caută singuri o ieșire din situație și, se pare, o și găsesc.

Dar ceea ce aduce fundamental nou romanul lui Rojas este altceva. După cum am menționat deja, Rojas intenționa să scrie un roman istoric. Apoi, studiind opera lui Unamuno, și-a pus scopul de a inova tehnica romanului.

Ceea ce pretinde scriitorul este că el nu e autorul propriului roman. El îi acordă acest “privilegiu” lui Sandro. Partea întâi a fiecărui capitol este scrisă, după scriitor, de acesta. Însă partea a doua, în care figurează și ca personaj(R.) îi

aparține. Deci, prin urmare, vorbim de un roman în roman. În această parte a fiecărui capitol autorul urmărește procesul de scriere a cărții despre Goya.

În proza postmodernistă, prozatorul, preocupat obsesiv de statutul propriei specialități, ține cu înverșunare să dezvăluie cum “se nasc”, la drept vorbind, operele pe care le produce. Autoreferențialitatea a devenit nu numai o realitate literară curentă, dar chiar și o normă. Abandonând prezumția omniscienței, autorul abandonează și anonimatul, “întrând” în paginile cărții sale ca personaj.

Scriitorul afișează bibliografia de referință, citează din Dante, Verlaine, Rimbaud, Unamuno, Machado, Lorca, inserează articole din presa periodică, adică practică, în stil larg, intertextualitatea. De asemenea, pe lângă personaje fictive, mai apar și cele reale, cum sunt oameni de seamă ai timpului: Andres Bosh, Raymond Carro.

Astfel, practicând tehnicile predilecte ale postmodernismului, cartea lui Rojas ne oferă un exemplu de roman postmodern exemplar.

Vlad Caraman | Scriitorul și existențele lui aleatorii

Recent, la editura ARC, a apărut, în condiții tipografice excelente, culegerea de povestiri a scriitorului (din lipsă de alte noutăți literare) postmodernist, Nicolae Popa. Colecția poartă titlul sugestiv de *Păsări mergând pe jos*, urmat de un subtitlu - preventiv pentru cititorul neavizat – *povestiri de nepovestit*. Este a doua lansare în proză a poetului după remarcabilul roman *Cubul de zahăr* (1991). Nu întâmplător însă volumul urmează placheta de versuri *Lunaticul nopților scitice* (1995), din care anume vor fi preluate multe motive și idei. Astfel, în cerneala de poet și romancier, Nicolae Popa își înmoaie și pana de nuvelist.

Cartea înmănunchează 10 povestiri (cifra perfecțiunii) care vin să realizeze încă o dată ideea unui critic de la noi precum că proza basarabeană se scrie și există și în sertare de unde este scoasă acum în haine postmoderniste.

Prezenta antologie este o carte ce te ține încordat pe tot parcursul citirii și care îți dă, prin originalitatea scrierii, o satisfacție inedită a lecturii. Captivantă devine prin jocul extraordinar de bine pus la punct cu publicul și prin ironia ascunsă a mesajului și titlurilor. Acestea reies din folosirea adecvată a valorilor postmodernismului care domină majoritatea povestirilor aflate în legătură latentă cu tradiția. De altfel, la nivel narativ, putem constata un monolog interogativ, dialogat interior, care de fapt se vrea un soliloc, dar paradoxal, cu cititorul. Uneori pierdem logica internă a narațiunii sau chiar însăși distincția dintre narator(i) și autor e anihilată. Situația dată duce la intervenția autorului în discursul naratorului. El preia, de regulă, în cazuri aparte, funcția naratorului. Explică perspectivele scrierii și intensitatea, tensiunea și rezistența procesului de creație. În cele din urmă procesul creației este pus în analogie cu unele trăiri umane (*Unghia neagră*). Prin nuvelă se încearcă nararea unei hermeneutici a creației artistice, inclusă direct în textul literar.

Universul ficțional al scriitorului este alcătuit, pornind de la principiile esteticii urâtului, din exteriorizări ale unei prin broaște, lipitori, tritoni, șopârla, vidra; hohotele pământului – toate acestea evoluând, în ultima instanță, într-o expresie a sublimului, reprezentată printr-un râs cristalin de fetiță... Acestea sunt, de fapt, reperate comune ale tuturor nuvelor din volumul dat, dar și ale întregului univers de creație al scriitorului. La o lectură mai atentă depistăm și reprezentări suprarealiste, concentrate în alți topoi din creația sa precum fereastra, oglinda, apele (cerului) ș.a., în care și prin care se vede lumea cu toate ale ei. Iar memoria, în diferitele ei ipostaze, care este și un laitmotiv al creației, le absoarbe pentru ca peste un timp nelimitat să le transforme în material pentru opera de artă. Trecerea de la real la supreal evoluează câteodată în fantastic, menit să sporească realismul postmodernist.

Intertextualitatea, o altă valoare a postmodernismului, se poate lesne recepta la nivel de tematică, motive, personaje și cu precădere în titlurile povestirilor care aduc în prim-plan atât scriitorii noștri contemporani, cât și romanticii literaturii europene sau chiar celebrele basme din *O mie și una de nopți*.

Subiectele povestirilor din *Păsări mergând pe jos* le putem identifica drept subiecte în suspensie. Astfel, spre exemplu, în povestirea *Cel din spate*, care și deschide volumul, surprindem un bărbat “la 32 de ani”, la ecuatorul vieții, am putea zice, venit la pescuit într-un loc feeric, “în liniștea de rai”. Titlul nuvelei ne sugerează ideea reprezentării unui glas din străfundurile subconștientului. El se vrea, în fine, a fi chiar memoria și rațiunea lui Ilie, protagonistul nuvelei. După ce strivește cu roata bicicletei “tufe crude de mure”, pasaj care ar releva distrugerea inconștientă și nepăsătoare a purității și frumuseții, Ilie începe pescuitul. Treptat procesul de prindere a peștelui e redimensionat într-o meditație adâncă și un joc de idei al conștientului cu subconștientul. De aici încolo nuvela e jucată pe conceptele freudiste, care și dau farmecul construcției unei nuvele de tip postmodern. Starea aceasta este dictată și dominată de celelalte trei personaje: cel din spate, ce apare sub masca de profesor (al mamei sale), o pisică și o gaiță, asupra existenței ca atare a căror avem dubii. Aceștia consecutiv îi vor scoate la suprafață crâmpene din trecutul său cu momente nelămurite și neînțelese în timpurile celea “din spate”. O conversație sacadată cu Ilie o are Cel din spate, în urma căreia rămâne cu multe semne de întrebare, iar acela dispare inopinat în spațiul trecutului. Gaița și pisica se luptă un timp, renăscându-i în memorie diferite asociații și păreri, ca mai apoi să dispară și ele. Dar poate nici n-au fost? Ilie își dă seama, astfel, că e “singur-singurel, ca niciodată de singur”. Mesajul nuvelei ne prezintă încă o dată motivul solitudinii ca mijloc de regăsire în meditații și întrebări.

Nuvela *Păsări mergând pe jos* desfășoară mai multe subiecte care sunt întrerupte de câteva ori de către autor. Acesta încearcă să sustragă atenția cititorului de la subiectul(ele) propriu-zis(e), discutând retoric cu el despre niște lucruri care, în aparență par a fi bizare, dar au o semnificație sofisticată (jocul cu publicul și ironia scrierii): “pagina din care citiți”, “albul hârtiei”, “literele ce se simt bine aici, în spațiul închis, în marginile libere tăiate fin cu gilotina...” Iar

povestitorul, în timp ce se desfășoară subiectul nuvelei, stă pe o bancă așteptându-și fiica. Și paradoxal, citește povestirea pe care o scrie sincron autorul. Tot în același timp se petrece și acțiunea nuvelei, unde se relatează despre ceea ce vede și se petrece în jurul naratorului și chiar ceea ce face el. Astfel autorul este și personaj și cititor și narator și chiar actor. Dintre aceștia autorul are o pondere mai mare în mersul scrierii. Deoarece este stăpân pe hârtie și cerneală, el intervine când vrea și cu ce vrea, iar povestitorul stă într-o parte, lăsându-l să domine tehnic. Vine fiica și povestitorul hotărăște să plece degrabă, fiindcă habar n-are de cele întâmplate, “el citea pe o bancă, dar deodată...”, deznodământul... *Păsări mergând pe jos* este, la drept vorbind, o existență a unui postmodernist preocupat de “facerea” textului.

Spațiul și timpul artistic, inelul compozițional, povestirea în ramă cu prezența naratorului, sunt capitole speciale în arta de construcție a scriitorului și denotă o aleasă măiestrie. Spre exemplu, în *Mii de nopți* timpul este exprimat prin “Totul a început **demult**”, spațiul prin “El cădea noaptea din **pat**”, concepte pe care se va juca întreaga povestire. Așa începe și așa sfârșește povestirea, inel compozițional, rotungind o lume ficțională. Iar naratorul, o dată cu fraza a doua “Dar mai întâi ar trebui să-ți spun că...”, “**Mă înțelegeți**” etc, devine complice al naratorului.

Atât nuvelistica lui Nicolae Popa, după cum ne-a demonstrat analizele de mai sus, cât și poezia și romanul său poartă o încărcătură artistică deosebită. Scriitura postmodernistă a *Păsărilor mergând pe jos* denotă certe calități ale unui prozator cu un simț rafinat al unor realități fundamentale noi, ne ilustrează o experiență umană la sfârșit de secol și de mileniu.

Felicia Cenușă | Bucovina: destine literare

Era de așteptat, de bună seamă, ca Dumitru Apetri să publice o carte despre Bucovina. Primo: Domnia sa descinde de acolo și o bună parte din cariera sa de cercetător literar a consacrat-o investigării domeniului spiritual din acest areal românesc, devenit insular pe harta Ucrainei. Secundo: calitățile sale de literat, ocazionate să se manifeste până acum în articole, profiluri literare și recenzii, trebuiau să se fructifice într-un volum aparte. Și acesta – *Bucovina. Cultură, personalități, destine* – a apărut în toamna anului trecut la prestigioasa editură *Augusta* din Timișoara, cu o prefață semnată de istoricul și criticul literar Adrian Dinu Rachieru. Este o editură care a depășit demult ipostaza “podurilor de flori” și la care au apărut și români din afara hotarelor, printre care mai mulți basarabeni și bucovineni.

Cât privește volumul lui D. Apetri. Informație bogată și sigură, luciditate, perseverență, tact și măsură în toate, ceea ce prefigurează stilul și disciplina cercetării, scrisul așezat, echilibrat și exact al estimărilor critice. E o contribuție importantă de conturare a unor perioade și etape, de punere în lumină a valorilor bucovinene, ale diverselor aspecte, momente și date din tezaurul spiritual. În linii mari, autorul ia în discuție mișcarea cultural-literară din Țara Fagilor, viața și

activitatea personalităților pornite în lume de aici: Alexandru Hurmuzachi, Vasile Bumbac, George Voevidca, Eusebiu Camilar, Constantin Loghin, Dimitrie Vatamaniuc, Vasile Levițchi, Arcadie Suceveanu ș.a.

Animația intelectuală din Bucovina aflată sub dominație străină (1775-1918) este prezentată ca o perioadă de zbatere permanentă a populației băștinașe românești pentru a ieși de sub vasalitatea spiritului austriac, pentru a-și păstra nealterate, viguroase conștiința națională și individualitatea etnică. În numele acestor scopuri, constată semnatarul cărții, ei au trudit insistent “pe tărâmul culturii, științei și artelor, lăsând ca moștenire opere inspirate, durabile și demne de atenția urmașilor” [p. 21].

În studiul consacrat procesului literar din perioada 1918-1990 sunt distinse trei etape, ultima (anii ‘70-’80) caracterizându-se prin lărgirea diapazonului tematic-ideatic, evoluarea mijloacelor artistice de la redarea directă a realității la metaforă și simbol. Concluzia este următoarea: cu toate influențele externe și dezvoltarea relativ întârziată față de literatura din Basarabia și mai ales din Țară, totuși literele românești din nordul Bucovinei și din Ținutul Herța se prezintă ca un fenomen cultural specific, care merită aprecierea cititorului, a criticii și istoriei literare.

O dată cu acestea, sunt vizate tranșant și nereușitele: “Cu regret trebuie să constatăm, citim într-un studiu de sinteză, că Al. Burla din generația în vârstă și Ion Chilaru din cea medie au fost aproape în întregime “înghițiți de infernul proletcultist”. Ambii servesc ca exemplu cum nu trebuie să se comporte individul înzestrat cu harul scrisului în timpul stăpânirilor străine” [p. 38].

Un spațiu însemnat al cărții este consacrat creației lui Mihai Eminescu, atitudinii poetului față de străvechiul și magnificul plai carpatin (articolele *Cultul Patriei, al Mamei și al Cărții în creația eminesciană, Bucovina – dragostea și durerea marelui Eminescu*, recenzia *Eminescu – pururi tânăr* ș.a.) și scriitorului, decanului literelor românești din nordul Bucovinei - Vasile Levițchi, despre care autorul scrie: “Nivelul artistic susținut al poeziei și traducerilor, verva schițelor umoristice și comice, precum și spiritul combativ al publicisticii ne permit să afirmăm că în persoana lui Vasile Levițchi literatura noastră are un poet autentic, un talmăcitor de vocație și un încercat publicist” [p. 100].

O inițiere în viața și activitatea omului de cultură, umanistului, patriotului Vasile Bogrea, care “și-a consacrat întreaga sa activitate intereselor naționale ale românilor”, este articolul despre acest literat, publicist și exeget literar. “Trăind o viață scurtă și zbuciumată, desfășurând o fructuoasă activitate pedagogică, științifică și literară, susține D. Apetri, V. Bogrea ne-a lăsat ca moștenire o originală poezie lirică și umoristică, o publicistică de înaltă ținută literară și civică, multiple și profunde investigații lingvistice, istorico-literare, un florilegiu de maxime de o admirabilă ingeniozitate și suplețe stilistică. Prin acest tezaur literar și științific, luminat de umanism și elocință, potențat de erudiție și consfințit de o dragoste fierbinte pentru țară și neam, scriitorul a adus o contribuție substanțială la prosperarea spirituală a națiunii și și-a câștigat recunoștința binemeritată a posterității” [p. 92-93].

Câteva pagini sunt consacrate lui Constantin Loghin, personalitate marcantă a epocii, cu diverse preocupări intelectuale: pedagog și autor de manuale, istoric și

critic literar, lingvist, istoric al vieții politice, publicist, militant pe tărâm public, animator al activității spirituale. Aceste îndeletniciri ale sale porneau din convingerea că “fiecare generație își creează și își impune idealurile, oricât de neprielnice ar fi împrejurările, că bucovinenii sunt mereu însuflețiți de idealul literar”.

Atât studiul despre Vasile Bogrea, cât și profilul literar *Constantin Loghin* le-am fi vrut mai desfășurate, cu mai multe disocieri, nuanțări și precizări, întrucât puțin se știe despre activitatea lor în contextul literar postbelic.

Dincolo de unele carențe tehnice și stilistice (noțiunea “traducere literală”, în text a devenit “literară”, p. 104, în referințe bibliografice e scris “Aurelia Busuioc”, p. 111, în loc de Aureliu Busuioc, ș.a.), volumul se caracterizează prin valorificări arhivistice relevante, argumente concludente, bibliografie vastă, generalizări chibzuite, calități care incită la lectură întru o mai bună cunoaștere a literaturii și culturii din Bucovina. Recent, cartea a fost distinsă cu Premiul Uniunii Scriitorului din Moldova pentru anul 2000, prilej cu care îl felicităm pe autor, dorindu-i noi realizări.

Loretta Handrabura | Cimiliturile românilor de Artur Gorovei

Ghicitorile se remarcă prin structura lingvistică foarte diferențiată. Vom enumera pentru argumentare câteva tipuri de texte din colecția analizată, ce conțin o întrebare directă sau a căror primă parte este exprimată printr-o propoziție afirmativă / negativă, se prezintă sub diverse forme sintactice și sunt organizate diferit din punct de vedere fonetic și ritmic:

- *ghicitori-anecdote*: “Buturugă cam prelungă, /Cine-o are vrea s-o ungă; /O ridică încărcată, /Și o lasă descărcată; /Când e plină, /Toți se-nchină, /Când e seacă, /Toți iar pleacă” (*lingura*, 1014);

- *povești-ghicitori*: “Am o oaie oacheșă. /Șade jos și deapănă, /Și se roagă robului, /Și se-nchină cucului: /- Cucule, măria-ta, /Am venit la dumneata, /Să-mi dai căruța /Cu streșinuța, /Să mă duc la soră-mea, /C-am auzit c-a făcut /Doi feți /Logofeți, /Cu părul de aur creț: /Unul șade cu mațele-n pahar, /Și unul cu sângele-n zahar” (*lupul, unțișca*,);

- *ghicitori-calambur*: “Apucai p-o haia, /Mă întâlnești c-o haia, /Scosei o haia /Să dau în haia, /Haia intră în haia /Și eu rămăseși cu haia” (*șopârta*,);

- *ghicitori simplu joc de cuvinte*: “Unuma, /Dunuma, /Zaia, /Paia, /Chicura, /Cucura, /Hurduc, /Burduc, /Sacolie, /Pic, /Poc” (*pușca*, 1533), 1534;

- *ghicitori-păcăleli*: “Ghici, mici: ceapa ce e?” (*ceapa*, 361)

- *ghicitori-problemă (numerice)*: “Patru bat, opt opintesc /Mii și sute se clătesc” (*berbecii când se bat*, 106).

Cum au demonstrat cercetările asupra ghicitorilor din 80 de țări ale Europei, Asiei și Africii, specia ne reține atenția nu numai prin forma lingvistică și conținutul realist, ci și prin *structura logică*. Aceasta înseamnă că fiecare ghicitoare este compusă după un model logic specific. Pentru a ghici, trebuie utilizat procedeul logic corespunzător. Să confruntăm câteva ghicitori simple, cu sens direct, nemetaforice, pentru a argumenta ideea de mai sus: “La vârful-roșie, /La rădăcină păroasă” (*pomița*, 1476); “Am cămăși nenumărate, /Și le port pe toate-n spate” (*curechiul*, 654); “Șapte lemne hodrobele /Și mai multe mărunțele” (*grapa*, 905); “Patru-nfipte, /Două ciulite, /Și-o fâșăită” (*iepurele*, 954).

Fiecare ghicitoare se rezolvă în felul său, iar procesul propriu-zis de ghicire ne învață să *gândim*. În aceasta se și concentrează specificul funcției didactice a ghicirii.

Paremiologii ruși au dedus că există 40 de modele logice ale ghicitorii întâlnite aproape la toate popoarele, indiferent de limbă și cultură. Acest lucru ne conduce spre concluzia că modelele logice ale ghicitorii și procedeele corespunzătoare pentru ghicit pot fi puse la baza clasificării internaționale a acestui gen. Celelalte indicii, pe care le folosim în clasificarea ghicitorii (tematica, structura lingvistică și compozițională, tipul și caracterul răspunsului, motivația înțelesului general), ne ajută să le ordonăm în subgrupe și categorii ale tipurilor logico-structurale de bază.

În rândurile de mai jos vom cerceta toate *tipurile logico-structurale* din lucrarea lui A. Gorovei *Cimiliturile românilor*, pe care le-am sistematizat și într-un *indice* de la sfârșitul subcapitolului, aplicând principiul modelelor logice recunoscute de mai mulți specialiști din lume. Pentru fiecare grupă cităm câte cinci exemple, analizându-l doar pe ultimul.

I. Tipul enunțului direct

Fetele și femeile n-au /Și nici nu doresc să aibă;
 Bărbații o țin de o podoabă, /Iar când o au
 Cearcă să se curățească de ea. (*barba*)
 Strigă cel cu picior pe cel cu două
 Să vină că-l mănâncă cel cu patru. (*curechiul, omul, capra*)
 Este o ființă ce nu poate suferi pe alta asemenea ei. (*Dumnezeu*)
 Frumușel /Și mititel /Și țipă de-ți ia auzul. (*fluierul*)
 Apa mă naște, /Soarele mă crește,
 Împărații și domnii mă iubesc,
 Și când pe mama întâlnesc,
 Cad jos și mă topesc. (*sarea*)

După cum vedem, toate aceste ghicitori sunt compuse după același model, altfel spus sunt variantele unei invariante logico-structurale. Prin urmare, se alege obiectul de ghicit, acesta este descris, dar nu în întregime. Omiterea unor elemente importante din descrierea obiectului formează, de fapt, situația de ghicit. Procesul ghicitului constă în compararea răspunsului (*sarea*, de exemplu, chiar dacă textul pare să fie cărturăresc) cu un obiect oarecare (în acest caz, o substanță), care, desigur, se subînțelege din elementele descrierii.

Corelația dintre răspuns și obiectul comparat poate fi reprezentată după următoarea schemă:

Răspunsul: obiectul P

(*sarea*)

conține elementele

x1- se formează în apă marină

x2- soarele contribuie la cristalizarea ei

x3- este condimentul cel mai de preț din alimentație

x4- este solubilă

Obiectul comparației: Q

(*o substanță oarecare*)

conține elementele

y1- “apa mă naște”

y2- “soarele mă crește”

y3- “împărați și domni mă iubesc”

y4- “cad jos și mă topesc”

Într-o relație logică aceste substanțe pot fi reprezentate prin mai mulți P și Q cu elementele corespunzătoare lui x și y. Compararea lor poate fi reprezentată sub forma relației numerelor indicate (P, Q) și a elementelor lor congruente (x, y).

$$P/Q = x1/y1 = x2/y2 = x3/y3 = x4/y4 = 1$$

Această proporție se prezintă ca o continuare logică a formulei metaforei $A/B = C/D$ propusă de E.Köngäs Maranda ¹.

II. Tipul elementului indirect (metaforic)

Dedesubt prescure, deasupra pădure. (*cartof, ceapă*)

Am un om mare, mare, /Noaptea înflorește /Și ziua pălește . (*cerul*)
 Gânganie fără suflare, /Umblă fără-astâmpărare;
 N-are duh, nici nu viează, /Toată lumea îndreptează. (*ceasornicul*)
 Sunt două surori în lume /Neasemenea la nume
 Una albă luminată, /Și alta neagră-întunecată,
 Se gonesc prin lumea lungă /Și nu pot să se ajungă. (*ziua și noaptea*)
 Doamna în cămară, /Cosițele afară. (*ridichea*)
 Relația logică aici poate fi reprezentată astfel:

Răspunsul: obiectul P

(*ridichea*)

conține elementele

x1- crește în grădină

x2- rizocarpul e în pământ

x3- are frunze

x4- acestea cresc deasupra
 pământului

Obiectul comparației: Q

(*doamna*)

conține elementele

y1- se subînțelege prin predicatul

eliptic

y2- “în cămară”

y3- “are cosițe”

y4- “cosițele” sunt afară

Comparația acestor două obiecte poate fi exprimată prin relația: $P/Q = x1/y1 = x2/y2 = x3/y3 = x4/y4$.

Astfel, ghicitorile din grupa a II-a sunt variante ale altui tip logico-structural. Acesta se deosebește de primul prin faptul că P/Q nu este egal cu unu.

Tabloul fantastic apare datorită faptului că se creează o supranumeratie a imaginii de ghicit și P deține elementele ambelor numerice y1, x2, y3, x4.

Această grupă este cea mai numeroasă la noi, dar și la ruși², și poate cuprinde alte subgrupe, dacă luăm în considerare celelalte două planuri structurale în afară de cel logico-semiotic. Ne referim la cel lingvistic sau tematic.

III. Tipul interogației directe

Cine are șese picioare, /Dar numai pe patru îmblă? (*călărețul*)

Ce apă este în lume fără nisip? (*lacrima*)

Ce îngheață vara mai iute decât iarna? (*laptele*)

Ce se naște în luna lui martie, supără pe toată lumea, doi îl gonesc, doi îl prind și moare în cetate de oase ? (*puricele*)

Ce năpârlește vara /Și-nverzește iarna? (*cetina bradului*)

Răspunsul: Obiectul P

(*cetina bradului*)

x1 - vara se scutură

x2 - iarna crește verde

Obiectul comparației: Q

(*un oarecare arbore*)

y1 - “năpârlește”

y2 - “înverzește”

Corelația între cele două însușiri ale obiectului P și Q poate fi formulată astfel: “Dacă cetina bradului se scutură vara, atunci ea înverzește iarăși iarna” și “Dacă un arbore oarecare se scutură vara, iarna nu mai înverzește”.

$P/Q = (x1:x2)/(y1:y2)$, altfel spus relația dintre elementele interdependente (x1 și x2) ale numărului P și cele ale numărului Q (y1 și y2) corespunde acordului dintre aceste două numere.

IV. Tipul interogației maxime

Ce-i mai mic decât oul

Și ține cât boul? (*cântarul*)

Ce floare e mai frumoasă

Din câte flori miroasă

Bărbații o iubesc,

Femeile o urăsc? (*femeia*)

Ce-i mai dulce decât dulce /Și pe talger nu se duce? (*somnul*)

Ce-i mai înalt decât calul și mai mic decât porcul? (*tarnița = șaua*)

Ce-i mai dulce și totodată /Mai amar pe lume? (*limba*)

Răspunsul: obiectul P

(*limba*)

Obiectul comparației: Q

(*un obiect oarecare*)

$x! \cdot x1!$ – are două calități deosebite

$x \cdot x1$ – are două calități

Corelația dintre obiectele acestei grupe se exprimă prin următoarea legătură:

$$P/Q = x! \cdot x1! / x \cdot x1.$$

Observăm din textele citate că ambele obiecte comparate se impun prin una, două, mai rar trei-patru însușiri sau comportamente, numai că unul dintre ele deține caracteristici la gradul superlativ prezentate cu o intensitate maximă a intonației.

V. Tipul afirmativ-negativ

Rotund este, măr nu este /pături sunt, plăcinte nu-s. (*ceapa*)

E lungă, nu-i furcă; /E neagră nu-i țigancă;

E albă și nu-i doamnă. (*coțofana*)

Aripi are, /Cioară nu-i;

Trup subțire /Vierme nu-i. (*fluturele*)

Sus zboară și nu-i pasăre; /Fier duce și nu-i taur. (*glonțul*)

E cu clanț, și nu-i pasăre;

Cu coarne, și nu-i bou;

Cu ochi, și nu-i fereastră. (*tânjala*)

Această grupă are unele caracteristici ale grupei I și II, cu deosebirea că descrierea se întemeiază pe opoziție, ceea ce creează dificultatea în procesul de ghicit. Schematic aceasta se prezintă:

Răspunsul: obiectul P

(*tânjala*)

Obiectul comparației: Q

(*un alt obiect*)

$x1/-x1-$ e o prăjină din lemn, lungă,
asemeni unui clonț, dar nu-i pasăre

$y1/-y1-$ “e cu clanț și nu-i pasăre”

$x2/-x2-$ la capăt e bifurcată, dar nu-i
insectă sau animal

$y2/-y2-$ “are coarne și nu-i bou”

$x3/-x3-$ are două inele, ca doi ochi,
dar nu-i fereastră

$y3/-y3-$ “cu ochi și nu-i fereastră”

Între cele două numere P și Q se stabilește o legătură după formula:

$$P \quad x1/-x1 \quad x2/-x2 \quad x3/-x3$$
$$----- = ----- = ----- = ----- = 1$$
$$Q \quad y1/-y2 \quad y2/-y2 \quad y3/-y3$$

Să mai examinăm încă trei ghicitori din această grupă:

Ce e albă și nu-i doamnă, /Și e neagră și nu-i țigancă,
 Și-are coadă lungă /Și nu e tîgaie? (*coțofana*)
 Ce e cu pană, /Și nu-i cătană,
 Zgârâie, /Și mîță nu-e? (*măceșul*)

Ce-i roșu, măr nu-i, /Crește-n pământ, ceapă nu-i? (*sfecla*)

Formula relației obiectelor comparate este aceeași ca și în ghicitoarea despre *tânjală*. Deosebirea dintre acestea și cele din exemplele de mai sus constă în formularea sintactică. În ghicitoarea din urmă, nr.1661, avem o variantă lingvistică a unui tip logico-structural. Schimbând forma sintactică, obținem aceeași variantă tematică, însă sub forma unei propoziții enunțiative: *E roșu și măr nu e, /În pământ crește și ceapă nu este*. Acest procedeu poate fi aplicat, de asemenea, și invers pentru majoritatea ghicitorilor simple și chiar compuse din toate grupele cu excepția celei de-a III-a.

VI Tipul negativ-afirmativ

N-are coarne și tot împunge; /N-are pene și tot zboară
 Mai mică decât boul, /Și mai mare decât puricele. (*albina*)
 Nu-i pasăre; dar pe copaci șade;
 Nu-i vacă, dar paște iarbă verde;
 Nu-i pește, dar în baltă înoată;
 Nu-i lăutar, dar cântă noaptea toată. (*buratecul*)

Interconexiunea dintre numerele și elementele din această grupă, reprezentată în colecția lui Gorovei doar de aceste două exemple, este aceeași ca și în grupa a V-a, numai că negația precede afirmația, sugerând plastic obiectul de ghicit. În general, prin negații se infirmă total sau parțial ordinea lucrurilor.

Răspunsul: obiectul P

(*buratecul*)

conține elementele

/- -x1/x1 - nu-i pasăre, dar urcă în
 copaci cu ajutorul labelor palmate și a
 discurilor adezive din vârful degetelor

-x2/x2 - nu-i vacă, dar e o specie
 arboricolă

-x3/x3 - nu-i pește, dar e animal
 amfibi

-x4/x4 - nu-i lăutar, dar noaptea cântă

Prin urmare, P -x1/x1 -x2/x2 -x3/x3 -x4/x4

----- = ----- = ----- = ----- = ----- = 1

Q -y1/y2 -y2/y2 -y3/y3 -y4/y4

Obiectul comparației: Q

(*un alt animal*)

conține elementele

-y1/y1 - șade pe copaci

-y2/y2 - “paște iarbă verde”

-y3/y3 - “în baltă înoată”

-y4/y4 - “cântă noaptea toată”

VII. Tipul răspunsului inclus

Albinuța gava /Încunjură dumbrava;

De are unde, se bagă; /De nu șeade și rabdă. (*albina*)

Curte albă-ntr-un picior, /Ghici ciupercă ce-i? (*ciuperca*)

E șa și-i așa, /Și ți-o spune,

Și nu-i ghici. (*tarnița, șaua*)

La trup pepene, la cap peptene
La picioare /Râșchitoare,
Cucoș, boule, /Pricepe-te, nătângule. (*cocoș*)

Această grupă este mai specială ca structură, fiindcă textul ghicitorii pe lângă elementele metaforice ale mesajului conține și termenul propriu inclus în chip discret, fie ostentativ pentru a-l păcăli pe receptor. Schema corelației dintre numere, elemente și răspuns arată astfel:

Răspunsul: obiectul P (<i>cocoșul</i>) conține elementele x1 - are talia mijlocie x2 - o creastă roșie dezvoltată x3 - laba piciorului este formată din trei membre în față și unul în spate	Obiectul comparației: Q (<i>o altă pasăre</i>) conține elementele y1 - “la trup pepene” y2 - “la cap pieptene” y3 - “picioare râșchitoare”
--	--

$P(x1 + x2 + x3) = Q(y1 + y2 + y3)$.

VIII. Tipul dialog

- Unde mergi tu, răsucită?
- Ce mă întrebi tu, găurită?
- Coadă mea e într-aurită. (*para focului și coșul*)
- Gaie, papagaie, /Ce duci în tigaie?
- Duc pape puiului, /În valea plopului
- C-a venit vipăra, /Și-a luat pe chipăra,
- Și-a dus-o-n deal la cetățuie
- Ca s-o-nvețe blănărie. (*uliul și găina*)
- Cimilaș laș, /De unde foc te luași,
- Din cei munți crunți?
- Dar cum n-oi fi crunt, /Dacă eu îs mai de-afund! (*untura în porc*)
- Scurto, groaso, und'te duci?
- Arsă-n fund, de ce mă-ntrebi
- Unde eu mă duc, /Tot ție ți-aduc.

(*căldarea și donița sau ceaunul și cofa*)

În această grupă textul poetic este exprimat prin dialog, iar răspunsul are două chei. Adresarea, de obicei, conține elementul metaforic care ne sugerează primul obiect cimilit, în timp ce răspunsul include o caracteristică a celui de-al doilea.

Relația dintre cele două obiecte este una funcțională și implicit de interferență sau de altă natură. În tipul respectiv avem, așadar, două răspunsuri și două obiecte ale comparației, care prezintă dificultăți în operarea unei proporții, de aceea ne vom limita doar la constatările de mai sus.

Acestea sunt tipurile logico-structurale ale textelor din colecția *Cimiliturile românilor*. Știm cu certitudine că în alte colecții există și alte tipuri asupra cărora vom reveni.

Viorica Zaharia | Interpretarea simbolică a textului literar.

Opera literară, având o structură complexă și “un statut ontologic special” [1, p. 207], oferă posibilitatea unei lecturi multiple, în chei diferite. Tocmai această diversitate a posibilităților de interpretare ar trebui să o sugerăm elevilor, deoarece interpretarea textului literar rămâne una dintre problemele importante ale studiului limbii și literaturii în școală.

Un rol esențial în interpretarea textului literar îl are simbolul – “unul din elementele prin care figura și ficțiunea se fac prezente în text” [2, p. 177], literatura însemnând “figură și ficțiune” [2, p. 177]. Simbolul oferă întotdeauna o diversitate de sensuri. Adesea în umbra semnificațiilor de suprafață, apelând la simbol, pot fi descoperite noi sensuri, neidentificabile la un alt nivel al lecturii.

Termenul provine din grecescul “symbolon” (“semn de recunoaștere – la origine, un băț pe care gazda și oaspetele său îl rupeau, fiecare păstrând câte o jumătate, ca semn de recunoaștere” [2, p. 180]. Simbolul literar este un semn particular “de natură intuitivă, care acoperă realități particulare sau generale, fie aparținând lumii cognoscibile, fie universului transcendent, misterios (zânele din basme, zmeii, balaurii)” [2, p. 181]. El dă posibilitatea autorului să reprezinte prin intermediul său un univers necunoscut, transcendent ori chiar secret, imposibil de înfățișat într-un alt fel.

Manifestări ale simbolului se întâlnesc în permanență în viața spirituală a omului, dar și în cea de zi cu zi, din cele mai vechi timpuri. Lumea arhaică folosește simbolul în scopul interpretării lumii fizice în termeni spirituali. Miturile, legendele, folclorul în general sunt o modalitate de exprimare a gândirii simbolice. Misterele inițiatice ale lumii antice, cele creștine ale evului mediu, simbolurile consacrate ori convenționale ale lumii moderne, demonstrează faptul că simbolul are o funcție de explorare a acelor spații la care rațiunea nu are acces, că extinde câmpul conștiinței, “e un substitut al conceptelor inefabile” [2, p. 186], că e o prezență permanentă în viața spirituală a individului, deci și în creația sa.

Operele literare recomandate de curriculum-ul de limbă și literatură română oferă deseori perspectiva interpretării simbolice care, venind în completarea celei de suprafață, deschide noi orizonturi de abordare a textului. Ne vom referi în cele ce urmează la câteva exemple din numeroasele posibile.

Studiată în ambele cicluri școlare, *Povestea lui Harap-Alb* – “ce mai frumoasă poveste a lui Creangă și din întreaga noastră literatură, în același timp și cea mai lungă și mai complexă din repertoriul humuleșteanului” [3, p. 210] – oferă și alte conotații simbolice pe lângă interpretările făcute deja [4].

În călătoria sa, personajul central este supus unor probe inițiatice în scopul formării sale. Etape ale călătoriei inițiatice pot fi considerate podul, pădurea, fântâna. Orice traseu inițiativ presupune trecerea prin încercări hotărâtoare, șocante, de natură fizică și psihică, mergând chiar până la moartea simbolică. Acest traseu este o experiență-limită ce are drept scop scoaterea personajului din starea profană anterioară, condiție obligatorie pentru o a doua naștere, pe o treaptă de calitate superioară.

Și în cazul eroului poveștii coborârea în fântână echivalează cu o astfel de experiență capitală. Fiul de crai, neinițiatul, ascultă credul glasul Spânului care, într-un fel, îl formează. Acest episod schimbă statutul personajului: coborând în fântână el “moare”, adică i se anulează individualitatea cea veche, profană, pentru a putea renaște, pentru a ajunge inițiat. Până la acest moment eroul nu purta nici un nume, acum el capătă unul și de aici o nouă individualitate. “De-acum înainte să știi că te cheamă Harap-Alb, acesta-ți e numele și altul nu”.

Și unul din personajele *Baltagul* lui Mihail Sadoveanu parcurge un astfel de drum inițiativ. La o lectură de suprafață *Baltagul* este “un roman al lumii arhaice a păstorilor, care luptă pentru a-și apăra normele etice și care se confruntă cu noile forme de viață socială” [3, p. 337].

Pe lângă alte interpretări în cheie simbolică a operei, vom încerca să argumentăm faptul că *Baltagul* poate fi citit și ca un roman al formării unui personaj. Gheorghită, ca și Harap-Alb, la început este un copil inițiat, care se va maturiza însă prin călătoria alături de mama sa: “Ești încă un plod care ai să cunoști de-acu înainte supărările vieții”. Călătoria îi dă posibilitatea să treacă prin mai multe încercări inițiatice pentru ca în finalul romanului să-l întâlnim pe Gheorghită format, capabil să preia “funcțiile” tatălui dispărut. Una din etapele “hotărâtoare” ale propriei inițieri este momentul coborârii în râpă, după câine. Descoperirea mortului poate fi considerată drept momentul șocului. Iar priveghiul nocturn în singurătate a osemintelor tatălui reprezintă, prin analogia cu coborârea în infern, moartea ființei profane anterioare. Și Eneas coborâse în infern pentru a-și găsi tatăl, și Odiseu – pentru a se întâlni cu umbra tatălui; Gheorghită își regăsește tatăl mort în văgăună: “Sângele și carnea lui Nechifor Lipan se întorceau asupra lui în pași, în zboruri, în chemări”. Ieșirea din râpă poate echivala cu o a doua naștere a personajului.

Textele lirice de asemenea lasă loc interpretărilor de natură mitică. *Moartea căprioarei* de Nicolae Labiș este interpretată de obicei ca o trecere dureroasă de la o etapă a vieții la alta, prin pierderea ingenuității. Dar, după afirmațiile exegeților, poemul dă posibilitatea și unui scenariu mitic, scenariu ce poate fi considerat cu jertfirea Ifigeniei de către ahei în scopul îmblânzirii zeiței Artemis și schimbării favorabile a vremii [5, p. 151].

Posibilitatea unei astfel de interpretări ne-o oferă următoarele versuri: “Mi se părea că retrăiesc un mit / Cu fata prefăcută-n căprioară”. Similară mitului antic, jertfirea se face într-un anumit loc, în locul consacrat: “Aici vor veni în șirag să s-adape / Una câte una căprioarele”. Scenariul mitic propus cuprinde ideea jertfei întru regenerarea cosmică a vieții. De asemenea textul indică însemnele opoziției inițiat – neinițiat. Prin experiența fundamentală trăită copilul se naște a doua oară, renaște ca o nouă ființă, inițiată de data aceasta. Iar verbul afirmativ din finalul poemului “Mânânc!” exprimă acceptarea, prin inițiere a unei realități pe care o nega anterior.

Referințe bibliografice:

1. Wellek și Warren. *Teoria literaturii*, București, 1967.
2. Gh. Crăciun. *Introducere în teoria literaturii*, Chișinău, 1997.
3. Gh. Crăciun. *Istoria didactică a literaturii române*, Chișinău, 1997.
4. V. Lovinescu. *Creangă și creanga de aur*, București, 1989.
5. P. Dugneanu. *Labiș contemporanul*, postfață la volumul *Nicolae Labiș. Poezii*, București, 1987.

Gabriela Topor | Coloritul local în poemul *Țigani* de A. Pușkin

Pentru poezia romantică din țările centrale și sud-vestice ale Europei unul dintre cei mai reprezentativi eroi devine țiganul, iubitor de libertate (*Țiganiada* lui I. Budai-Deleanu, *Țiganul din Nadid* a lui I. Aran, *Cântecul din Nadid* și *Țiganul* de C. Maha, *Țiganca* de E. Baratânski ș.a.). Romanticii ruși au fost printre primii care au descoperit acest personaj în tradiția popular-epică și în cântece (bătrânul țigan și Zamfira din poemul *Țigani* de A. Pușkin, țiganca Mariula, fiica ei Mariorița și sluga lor devotată – țiganul Vasile din romanul istoric *Casa de gheață* de I. I. Lajecnikov ș.a.).

Conducându-se de gusturile epocii romantice, Pușkin în poemul *Țigani* atrage cititorul într-o lume convențional-poetică: în tabăra țiganilor nomazi. Viața acestora este nu doar un tribut plătit modei, dar și o consecință a interesului sporit față de etnografia Basarabiei, unde a fost adus de soartă.

Indiscutabil că anii petrecuți aici au avut o anumită influență asupra formării concepțiilor și metodei de creație a poetului. Cunoașterea vieții fascinante și a folclorului moldovenesc, interesul față de istoria ținutului, prietenia cu decembriștii, aflarea în vârtoarea evenimentelor din Balcani – toate acestea au lăsat o urmă de neșters în viața și creația ulterioară a lui Pușkin.

Fiind în Basarabia, poetul a fost uimit de varietatea popoarelor, ce locuiau aici: moldoveni, turci, armeni, greci, bulgari, evrei, țigani ș.a. El se interesa de obiceiurile și folclorul lor, de modul de viață.

De țigani Pușkin a fost atras îndeosebi. Impresiile de la aflarea în șatra de țigani au lăsat o impresie adâncă în sufletul poetului, fiind oglindite în creația sa.

Pribegind o lună cu șatra în împrejurimile satelor Dolna, Iurceni, Vărzărești, Pușkin în adnotările sale de mai târziu și în poemul *Țigani* a transfigurat artistic caracterul și moravurile acestui popor din Moldova.

Legătura nemijlocită cu țigani ținutului a și determinat descrierea realistă a acestora, a modului lor de viață, precum și a peisajului moldovenesc în poemul pușkinian.

S-a păstrat proiectul nefinisat al prefetei la poemul *Țigani*, rămas nepublicat [1, p.15]. El conține un material interesant de factură etnografică, ce se referă la proveniența lor, modul de viață. În această prefață poetul menționează că, în lucrare el tinde spre veridicitate în descrierea modului nomad de viață a țiganilor. Trebuie menționat că în această operă șatra e descrisă de pe poziția concepției largite despre lume. Pușkin e mai concret și veridic în reflectarea modului de viață al țiganilor decât al tătarilor din *Havuzul din Bahcisarai* și a popoarelor caucaziene din *Prizonierul din Caucaz*. Anturajul vieții țiganilor e redat prin intermediul descrierii obiectelor reale. Fapt ce dezvăluie modul de viață al acestora.

Astfel, prin descrierea pregătirilor pentru drum a șatrei în marș sunt create diverse tipuri de imagini: gălăgie, mișcare, atmosferă degajată, diversitate de culori. Într-adevăr, citind versurile pușkiniene, ne convingem că detaliile modului de viață nomad sunt redată exact, fie că e vorba de descrierea șatrei dorminde sau șatra pornită la drum.

“Măgarii în spinare duc / Copiii mici, iar ceilalți, / Femei și fete, și bărbați / După căruți pe jos se duc, / Toți peticiți și dezbrăcați. / Ce veselie! Ce cântare! / Ce vorbă și ce vuiet mare!” [2, p.110]

Astfel de scene sunt pline de amănunte uzuale și, cu toate acestea, sunt neobișnuite. De aceea poetul și romantizează viața de bivouac a țăganilor. Libertatea acestui popor, volnița, constituia ceva exotic pentru contemporanii poetului. Enigmatic sunau pentru ei numele Zamfira, Mariula și chiar denumirile reale geografice, introduse de Pușkin în narațiune: Cahul, Akerman, Bugeac.

Poetul, studiind și descriind viața țăganilor, ajunge la concluzia că în viață nu există fericire, ci doar liniște și libertate. El îl pune pe erou să-și caute fericirea între țăganii nomazi, reeșind din concepția, că anume ei sunt purtătorii de libertate și liniște. Libertatea este ceva firesc, constituind o valoare absolută a personalității și a existenței. La romantici adesea motivul libertății apare ca antiteză dintre civilizația ce oprimă viața liberă a naturii și existența firească a omului. În poemul *Țiganii* această contradicție se manifestă prin opoziția dintre Aleco și Zamfira, Aleco și bătrânul țigan. Personajele preferate ale lui Rousseau: sălbaticul, „copilul naturii” și omul civilizat în mod evident sunt prezente în poem și determină conținutul lui. Poetul opune „robiei sufocante” a orașelor lumea stepelor sălbatice, individualistului civilizat Aleco – „omul naturii” – pe bătrânul țigan. Anume ultimul redă ideea deosebiri irevocabile inițiale dintre ei: “Tu ești născut pentru război, / Și te fâlești cu deșteptare. / Iar noi în rânduirea soartei / Suntem sălbatici, dar firești, / Științi n’avem pravilicești, / Nici sânge nu vărsăm cu moarte, / La suflet ne numim noi mici / Și n-am ucis încă pe nime.” [2, p.92]

Pușkin se abate de la descrierea tradițională a țăganilor ca purtători „de patimă”. Ca regulă, viața popoarelor Orientului dădea prilej pentru descrierea obiceiurilor războinice prin sânge și a altor manifestări ale „răului”. În poemul lui doar Aleco este cel mistuit de patimi, pe când țăganii – purtători ai elementului pașnic. Autorul intenționa să folosească ca epigraf un vers dintr-un cântec popular moldovenesc: Noi suntem oameni *blajini*, fetelor noastre le place *libertatea* – ce să faci la noi. (cântec moldovenesc) [3, p.35]

Epitetul „blajini” poartă o încărcătură semantică importantă, Pușkin utilizându-l pe larg în poem.

Blândețea îi părea poetului cea mai esențială dintre calitățile țăganilor din Moldova.

Idealizând într-o oarecare măsură mediul primitiv al acestui popor, autorul îl consideră custode al binelui. Iată de ce, în mod firesc, el alege în poemul său *Țiganii* nu popoarele războinice, ca în poemele precedente (cercheșii în *Prizonierul di Caucaz*, tătarii din Crimeea în *Havuzul din Bahcisarai*), dar un popor pașnic, care n-are nici o instituție militară. În aceeași schiță a prefeței etnografice poetul menționează că țăganii se disting printr-o puritate etică

deosebită. „Copiii libertății smerite, blânde”, ei îl înconjoară timid pe Aleco, după ce acesta a săvârșit crima. Cunoscând tradiția romantismului în descrierea „popoarelor necivilizate” ale Orientului exotic, era de așteptat explozia patimilor țigănești. Dar, Pușkin prețuia ideea spiritului pașnic a „omului naturii” și rămâne fidel acestei idei. Și dacă în *Havuzul din Bahcisarai Zarema*, săvârșind aceeași crimă e supusă pedepsei cumplite, atunci țiganii nu doresc și nu pot să tortureze și să pedepsească. Ei îl izgonesc pe Aleco din mediul lor ca să nu contacteze cu ucigașul. Purtătorul opiniei colective devine în poem bătrânul țigan, fiind promotorul părerilor autorului. El explică comportamentul tuturor personajelor poemului și-i dă lui Aleco sentința definitivă, dar nu se răzbună pentru fiica ucisă. Bătrânul țigan privește la corpul ei neînsuflețit și, alungându-l pe Aleco, chiar îi dorește pace în suflet („te du, și Dumnezeu cu tine”). Acest motiv – refuzul de a pedepsi – legat în cazul dat cu faptul că bătrânul țigan vede în Aleco doar o jucărie a patimilor egoiste, cultivate de lumea civilizată, are multe analogii în alte opere ale lui Pușkin (finalul poemului *Ruslan și Ludmila* și *Povestea despre țarul Saltan, Ospățul lui Petru I*). Cu alte cuvinte, motivul supunerii (smireniei) străbate întregul poem, ca, de altfel, și cel al libertății.

În schița prefeței etnografice la poem Pușkin îi caracterizează pe țigani ca pe niște adepți smeriți ai libertății primitive. Cuvântul „libertate” și derivatele lui se întâlnesc în poem de nenumărate ori.

În primele versuri ale operei despre țigani atestăm descrierea popasului de noapte, vesel, degajat ca libertatea. Decriind însă dimineața în șatră, poetul se tânguiește că această „libertate” lipsește în societatea răsfățată, plictisitoare, viața căreia este monotonă ca și cântecul robilor .

Bătrânul țigan încă la început pune la îndoială dacă Aleco se va putea împăca cu acel preț pe care îl plătesc țiganii pentru libertatea lor („libertate asigurată de sărăcie” scria Pușkin în aceeași prefață). Sărăcia și nevoia sunt indicii inalienabili ai „libertății” țiganilor. Corturile ferfenițate, covoarele, agățate pe căruțe, cina sărăcicioasă, pregătită la rug – iată prețul libertății lor. Astfel, motivul sărăciei „copiilor naturii” capătă în *Țiganii* semnificația unei concepții profunde despre lume. Într-adevăr, „...nu-i pururea plăcut/ Și traiul nostru, la acei/ Ce-n desfățare au crescut”, menționează bătrânul țigan și povestește legenda despre Ovidiu, marele poet roman, exilat în ținuturile lor. Dar, spre deosebire de el, Aleco e gata să împărtășească soarta țiganilor și chiar începe să iubească acest mod de viață : “Acum Aleco de doi ani / Petrece tot între țigani / Intr-o firească desfățare. / Cu dâșii bine s-au deprins / Si rareori el ca prin vis / Abia mai aducea aminte / Petrecerea de mai' nainte”. [2, p.87]

Totodată, Aleco este nedemn de această libertate. El poartă în sine molima acelei degradări morale, care-o legată de civilizația urbană și împotriva căreia se revoltă.

După moartea Zamferei bătrânul țigan explică cele întâmplare prin incapacitatea lui Aleco de a primi și de a se supune legilor libertății țiganilor. La ei și libertatea și dragostea de viață, și ospitalitatea se suprapun cu toleranța și blândețea.

Sentința, pe care o expune bătrânul țigan, nu conține condamnarea lui Aleco. Omul mândru, care dorește libertatea doar pentru sine, nu se blestemă, ci se dă

la o parte. Pe lângă adevărul țiganilor există și adevărul eroului, care nu poate trăi altfel. Pe lângă libertatea țiganilor, ca ceva firesc, există și libertatea individuală, fundamentală pentru romantism. Libertatea personală se transformă uneori în egoism ce duce eroul la perzanie, așa cum i s-a întâmplat lui Aleco.

De asemenea, el îi spune lui Aleco despre dragostea înăscută a junelor țigance față de libertate (anume așa sunt descrise în poem fiica lui Zamfira și soția Mariula). Înțelepciunea cuvintelor lui se bazează pe o temelie popular-folclorică.

Versul din *Cântecul moldovenesc*, utilizat de Pușkin, este apropiat tematic de un alt cântec popular, aflat în centrul *Țiganilor* și fiind inseparabil de chipul Zamfirei, constituind, de fapt, „miezul” poemului. Este vorba de cântecul popular *Arde-mă, frige-mă*. Funcția structurală, artistică a acestui cântec în lucrare a fost studiată de mai mulți savanți, printre care îi menționăm pe E. Dvoicenco-Marcov și G. Bogaci, lucrările cărora sunt cele mai semnificative în acest sens. [3,4]

Originalul cântecului moldovenesc *Arde-mă, frige-mă*, tradus de Pușkin la Chișinău și introdus mai târziu în poem, prezintă o creație cu adevărat populară. Acest motiv „sălbatic” (după definirea poetului) a cucerit imaginația lui, personajele cântecului îl ajută să dezvăluie și temperamentul eroinei sale și esența conflictului dramatic.

Cântecul Zamfirei, spre deosebire de cel „cerches” și „tatar” din poemele precedente, este inclus în *Țiganii* în mod organic. Astfel, Zamfira, cu o îndrăzneală provocatoare, îi declară lui Aleco: „Că tocmai despre tine cânt”. Și într-adevăr, despre ceea ce cântă eroina coincide întocmai cu situația care s-a creat în acest timp în relațiile între Zamfira și Aleco. Mai mult chiar, ceea ce se întâmplă în poem mai departe prezintă o realizare dramatică, un fel înscenare a cântecului. Străpunsă de pumnalul soțului neiubit și cumplit, eroina moare cu cuvintele care repetă cele din cântec: „Ah! am iubit! iubind și mor.”

Zamfira nu numai că s-a contopit cu acel cântec popular, pe care l-a cunoscut din copilărie, când mama, legănând-o, îi cânta de-asupra leagănului. Cântecul Zamfirei pare a fi însăși Zamfira. În textul lui, în melodia care-i corespunde („motiv sălbatic”) completamente se descoperă același caracter sălbatic, eroic în înverșunarea sa neînfricată, caracterul liber, ca vântul al țigăncii Zamfira.

Conform cântecului este elaborat și caracterul altui personaj din poem – Tânărul țigan. În varianta pușkiniană el este „mai proaspăt decât primăvara, mai fierbinte decât o zi de vară”. Anume așa se prezintă noul iubit al Zamfirei, - impetuos, curajos, splendid în tinerețea și prospețimea sa.

Toate acestea și determină importanța deosebită a cântecului Zamfirei în structura artistică a poemului *Țiganii*.

Cântecele populare din *Prizonierul din Caucaz* și *Havuzul din Bahcisarai* sunt convenționale, dar cel cântat de Zamfira, caracterizând eroii lui, îndeosebi a eroinei, prezintă centrul artistic al poemului, temelia și axa lui [4, p.117].

Cântecul Zamfirei, spre deosebire de cel cerches și tatar, nu este o romanță pe motivele localnice, nu este o stilizare, dar după spusele lui Pușkin, e o traducere foarte apropiată a originalului real-național.

Comparând originalul moldovenesc al cântecului „Arde-mă, frige-mă” cu textul poemului pușkinian, e ușor de observat transformarea cântecului popular într-o adevărată dramă de dragoste. În originalul folcloric chipul iubitului Zamfirei este prezentat fără vre-o poetizare: „El este tinerel, / Drăgălaș și frumușel”. Sufixele diminutive reduc intensitatea dramatică. Spre deosebire de acesta, varianta lui Pușkin emană pasiune, calitățile amantului sunt hiperbolizate și pline de farmec.

Poetul desfășoară amintirile despre tânărul iubit într-o scenă de dragoste, care lipsește în originalul moldovenesc.

În cântecul popular soțul este prezentat ca în tradiția folclorică (*Soțul rău*), provocarea lui se percepe ca o samovolnicie impertinentă, dar în cântecul Zamfirei se intensifică tragismul situației și apare presimțirea deznodământului sângeros.

La aceste modificări se mai adaugă și obiecțiile făcute de G.Bogaci, care vede inovația lui Pușkin în faptul, că poetul rus:

1. a reliefat conflictul evidențiind ura eroinei față de soțul bătrân;
2. a accentuat manifestarea dragostei tinerei femei față de un bărbat de o seamă cu ea.

Cercetătorul menționează de asemenea că în cântecul Zamfirei sunt comparații, necaracteristice folclorului moldovenesc: tânărul țigan „E mai proaspăt decât primăvara, E mai fierbinte decât o zi de vară” [4. p.120].

Cu toate acestea, Pușkin respectă structura intonațională, coloritul național al cântecului popular moldovenesc.

În Moldova poetul face cunoștință cu folclorul local, pe care l-a cunoscut bine, fapt despre care ne-au mărturisit contemporanii lui. Însă nici baladele haiducești, nici *Șalul negru* n-au inspirat poetul la crearea poemului, n-au devenit temelia lui. Cântecul popular *Arde-mă, frige-mă* i-a atras atenția lui Pușkin prin faptul că aici se îmbină două motive, ambele apropiate poetului – motivul dragostei pătimase și motivul libertății. În cântec se exprimă protestul împotriva constrângerii sentimentului și e proslăvită cutezanța în dragoste. Pușkin e de partea eroinei cântecului și, grație traducerii, a făcut cântecul popular moldovenesc o perlă a literaturii universale.

Astfel, caracterul personajelor din poemul pușkinian sunt structurate și se desfășoară pe deplin în baza imaginilor și motivelor cântecului popular. Ba chiar și întreaga operă despre țigani pare că ia naștere, se dezvoltă pe aceeași temelie a cântecului popular. De altfel, încă A.Radișcev în lucrarea sa *Călătoria din Petersburg la Moscova* a evidențiat principiul unei legături strânse dintre tonalitatea și dispoziția, atmosfera cântecelor populare și „sufletul” poporului, fapt ce relevă caracterul național.

În poemul *Țigani* Pușkin, la descrierea personajelor, îl urmează pe Radișcev: în motivele cântecelor populare el caută și găsește cheia care îi oferă posibilitatea să pătrundă în „sufletul” poporului, în tainele caracterului național. Ceea ce Radișcev doar a sesizat, Pușkin a realizat pentru prima dată anume în poemul *Țigani*, drept că pe un material exotic și într-o interpretare specific-romantică.

Țiganii prezintă primul exemplu desăvârșit al iscusinței pușkiniene de a pătrunde în spiritul altei naționalități.

Poemul lui Pușkin prezintă o unitate logică, proporțională și armonioasă. În el este omis materialul descriptiv etnografic, care atât de mult îl irita pe autor în *Prizonierul din Caucaz* și care are puțin comun cu fabula. În *Țiganii* descrierea șatrei și modului de viață a acestui popor este prezentată extrem de laconic. Aici nu este nimic de prisos. D.Blagoi constată că laconismul formei verbale se îmbină cu bogăția colosală a conținutului [5, p.332]. Pușkin, de exemplu, printre altele menționează că țiganii fierb crupe nemăcinate de mei. E o mică precizare, dar în același timp e o descriere etnografică amplă a modului de viață nomad al țiganilor îndepărtați de muncile de la câmp.

În poemul lui Pușkin coloritul local servește nu doar scopurilor etnografice, ci are și un mesaj filozofic. Fără îndoială, elementul exotic persistă în subiectul *Țiganilor*, dar lipsește ceea ce mai apoi se va numi „țigănesc” (цыганщина). Intenția poetului e mai profundă decât opoziția între Aleco și bătrânul țigan, civilizația sufocantă și libertatea impetuoasă. Pușkin, ca și contemporanii săi, apreciind farmecul teoriei lui Rousseau, a depășit rusoismul și pe romantici, care îl succedau pe autorul *Noii Eloize*. Principiul fundamental al romantismului, conform căruia procesul istoric se înfăptuiește grație eforturilor diverselor personalități, manifestării voințelor individuale, a suferit un eșec deplin. Autorul *Țiganilor* a ajuns la concluzia, că această voință e limitată, caracterul ei este prederminat, că evenimentele vieții omenești depind de forțele fatale. Aceasta înseamnă că dobândirea unei libertăți absolute e imposibilă. Retragerea omului contemporan în sânul naturii nu numai că poate duce la o catastrofă, dar este lipsită de sens. Poetul, unul dintre primii, se îndepărtează de admiratorii cultului „omului naturii”, refuzând să vadă în starea firească garanția eliberării omenirii. Iată de ce el finisează poemul cu o concluzie irevocabilă, că pretutindeni domină patimile și că soarta nu o poți ocoli.

Apariția lui Aleco între „copiii naturii” a constituit cauza unei drame, care a tulburat idila țigănească. Cu toate acestea, „patimile fatale” și nenorocirile, legate de ele, existau în șatră și până la venirea lui. Fericit nu este nici bătrânul țigan, întruchiparea simplității, armoniei și adevărului în poem, de la care a fugit Mariula, cuprinsă de patima dragostei față de altul. Nestătornicia sentimentelor soției, considerată de bătrânul țigan ca ceva firesc, ia distrus pentru totdeauna viața. Această durere l-a însoțit mereu. Astfel, se spulberă iluzia rusoismului despre fericirea „secolului de aur”. De aici și concluzia tristă din epilog că fericirea nu există nici între țigani, „sărmanii copii ai naturii”. Totuși, în finalul *Țiganilor* Pușkin atenuează tragismul poemului printr-un catarsis de o deosebită luciditate sufletească. Și în pofida concluziei pesimiste, că „patimile fatale” sunt prezente pretutindeni, el proslăvește în *Țiganii* dragostea de viață.

Desigur că Pușkin nu dorea să-i discrediteze nici pe Aleco și nici viața țiganilor, sau viceversa, să-i ridice în slăvi, ci ținea mult la concluziile ce rezultă din poemul său. Concepțiile dominante ale iluminiștilor și romanticilor (istorice, estetico-filosofice și literare) au fost supuse criticii. Eroii lor, care se bizuiau pe

voința sa, s-au dovedit dependenți de niște forțe mai puternice, iar voința lor s-a transformat într-o samovolnicie. Aleco nu și-a găsit fericirea nici în societatea civilizată, nici între țigani. Însă și șatra de țigani de asemenea n-a fost ocolită de nenorociri. Eroul la romantici, în loc de măreția morală, caracteristică lui, a manifestat neajunsurile etice fundamentale ale epocii sale.

Referințe bibliografice

1. Пушкин А.С. *Полное собрание сочинений в 10-ти томах*. Ленинград, 1978.-т. 7
2. А. Donici. *Opere*. Chișinău, 1979
3. Двойченко-Маркова Е.Н. *Русско-румынские литературные связи в первой половине 19 века*. Москва, 1966
4. Богач Г.Ф. *Пушкин и молдавский фольклор*. Кишинев, 1967
5. Благой Д.Д. *Творческий путь Пушкина (1813-1826)*. Москва-Ленинград, 1950

Dorina Surugiu-Negrei | Secolul basarabean al creației lui Octavian Goga.

Un prim ecou la debutul editorial al lui Octavian Goga intră în sumarul numărului 1 (martie 1906) al revistei *Viața românească*. Pronunțându-se asupra creației poetului transilvănean, Constantin Stere cutează exprimarea unei previziuni: „Octavian Goga e menit să ajungă poetul favorit al intelectualilor români” [1, p. 65].

Prin extindere, la momentul apariției revistei, aceasta se putea remarca și în cazul intelectualității basarabene, care abia se înfiripa.

Marcată de vitregia destinului, conștiința spirituală a locuitorilor de la est de Prut a încorporat cu o susceptibilitate distinctă mesajul creației lui O. Goga.

Reacțiile în presa basarabeană, pe care le generează scrierile poetului ardelean, denotă o vie receptare a evenimentului, ca și posibilitatea de a le cunoaște cu promptitudine, căci versurile lui erau în consonanță cu stările de spirit din spațiul românesc estic. Semnificația creației lui O. Goga era apreciată la fruntariile românității orientale pe diferite căi: la modul direct – prin intermediul aparițiilor editoriale, dar și prin opiniile critice publicate în presă.

Câteva dintre aceste materiale, depistate în periodicele timpului, vor constitui obiectul preocupărilor noastre în cele ce urmează. În cazul diseminării creației lui O. Goga pe această cale au fost punctate etape pregnante pentru cititorul basarabean.

Evident, de interes deosebit sunt pentru noi informațiile privind personalitatea artistului, a omului de litere Octavian Goga. Cronica literară din presa timpului oferă cu generozitate spațiu memoriei acestui autor, căci multe lucruri au putut fi spuse *sine ira et studio* abia la trecerea în eternitate a omului...

Revista *Viața Basarabiei* (nr. 4–5, 1938) inserează sub genericul *Oameni, fapte, idei note* despre activitatea literatului O. Goga. Cronica debutează cu un citat din *Viața românească*, decembrie 1907, concentrând reflecții la tema „Țăranul în literatura noastră poetică”. Este exprimat un veritabil crez: „Artistul de astăzi e un luptător. Creațiunea lui nu mai e menită, ca odinioară, să fie o frumoasă jucărie, ci trebuie să robească inimi...” [2, p. 113].

Conținutul textului este definitoriu pentru stilul lui O. Goga, argumentând prin termeni frecvenți în creația lui: „Sufletul artistului de astăzi trebuie să fie o biserică deschisă pentru toți. Sub bolta lui strălucitoare toate durerile au dreptul să răsunе... În această biserică e altarul înfricoșatei judecăți a dreptății eterne”. Cel care semnează R. Rad., alias Nicolai Costenco, consideră că împărtășind asemenea concepții asupra artei și artistului, poetul O. Goga „se situa pe firul apei curentului național dinainte de război”. Astfel este justificată înțelegerea noastră asupra faptului „cum a fost posibil ca luminatul Stere să scrie acei ditirambi în onoarea lui Goga” [2, p. 113].

Cronicarul basarabean supune unei analize detaliate situația când „concepția artistului luptător, vizionar, profet, în vremurile acelea triste de subjugare națională, în vremurile acelea lipsite de libertate și dreptate socială, era curentă”. Ceea ce excludea în consecință, această variantă, căci „n-ar fi avut răsunet în mase – artistul neluptător, arta obiectivă”. Este reprodușă sugestiv atmosfera epocii: „Cazanul fierbea. Ardelenii, basarabienii cu ochii larg deschiși priveau la steaua destinului lor”. În această vâltoare „vocea lui Goga a fost expresia plastică a suferinței, deznădejdiei, melancoliei și blestemului întregului neam românesc. Numai așa ne explicăm apoteozarea sa de orice intelectual român, indiferent de concepții și aspirații politice”. De altfel, încercarea de a dezlega enigma farmecului aproape mistic pe care îl exercită versul lui Goga s-a făcut anterior și rămâne la ordinea zilei, doar că cere un cadru adecvat elucidării în cazul acestei personalități carismatice. Probabil, fiecare generație ar avea ceva de spus întru limpezirea lucrurilor.

În cronică se remarcă impactul produs de publicarea în presa basarabeană a versurilor lui O. Goga: „Revista *Cuvânt moldovenesc*, alături de poeziile cu caracter social ale altor iluștri cântăreți: Mateevici, Coșbuc, Alecsandri, tipărește și versurile clocotitoare ale lui Goga”. După constatarea unei stări de spirit generale: „Sufletul cititorilor era deschis și lacom de pâinea caldă a foamei noastre seculare”, se continuă pe linia nuanțării sentimentului.

Gestul este subliniat de semnatarul cronicii: „Basarabienii sunt primii care îngenunchează și-și îndreaptă gândurile la poetul pătimirii noastre. Solidari la bucuriile și durerile comune, aducem prinosul nostru de recunoștință spiritului senin, icoanei celui mai trist secol al istoriei noastre” [2, p. 113]. Surprindem o reciprocitate, căci în context se rememorează mărturisirea făcută în timpul uneia dintre vizitele chișinăuiene: „Deprins cu munții, cu orizontul prăpăstios și înfricoșător, iubea Basarabia datorită contrastului ce-i oferea ca natură, blândeții și răbdării ce o dovedea ca element uman” [2, p. 114].

Aprecierea artei poetice a lui Goga se face cu o atenție deosebită. Aici găsim, indirect, dezlegarea misterului care aprofundează forța magică a acestui vers: „Ca poet, Goga se va citi întotdeauna cu fiori. Liric sentimental, îmbrăcând poezia în haina adeseori retorică... el va rămâne deplin realizat, original, în galeria marilor creatori români prin volumul său de debut: *Poezii*”. Dar adeptul fervent al regionalismului literar găsește chiar că versul lui Goga „nu surprinde decât prin culoarea sa de exotism, de local”. Și dacă pe dexteritatea prozodică se pune un preț înalt („Versul în sine e ușor, popular”), consistența intelectuală este negată: „... nu întâlnim... versuri care să te oprească și să te invite la meditație... versuri nesondate până la completa epuizare”. Plin de convingere, autorul cronicii afirmă: „Poezia lui Goga e intensă. E mai multă viață, zbucliu terestru, demagogie pământească. Dar pentru momentul istoric în care a apărut, pentru rezonanțele ce le-a trezit, Goga rămâne marele romantic al satului și profet al Unirii”. Revenindu-se la evaluarea creației lui Goga, se reconfirmă un adevăr: „Gazetarul Goga, iată unde îl vom reîntâlni, ca și în discursuri, pe Goga din primul volum de versuri” [2, p. 114].

Și conferința *Octavian Goga* de Petru Grămadă, publicată de revista bolgrădeană *Familia noastră* în numărul dublu din mai–iunie 1938, a evidențiat calitatea lui Goga de „profet al neamului românesc în sensul cel mai adânc al cuvântului” [3, p. 1]. Accentul cade pe capacitatea uimitoare a poeziei lui O. Goga manifestată în faptul că „a creat o stare de spirit, atât în Vechiul Regat, cât și în celelalte teritorii ale românismului, s-a consumat în apoteoza unității naționale”.

Afirmațiile de genul „Personalitatea lui covârșește toate individualitățile literare contemporane, cântecului vijelios al lirei sale...” au drept motivație nota profetică a lirismului lui O. Goga, precum și idealul împlinirii hotarelor, care i-a marcat profund creația.

Revista *Moldavia*, editată la Bolgrad, insera în numărul din iunie 1939 o notă de comemorare a lui O. Goga. Semnatarul tabletei A.P. (Augustin Pop?) menționa că scriitorul, dispărut într-un moment când de la forțele sale creatoare și de la energia voinței se aștepta încă mult, este expresia cea mai tipică pentru literatura noastră a ceea ce se poate numi mesianism, poetul luptător și profet al căilor de viitor...” [4, p. 8].

Publicația de la Bolgrad inserează la rubrica *Revista revistelor* un șir de materiale legate de comemorarea lui O. Goga, preluate din *Ideea românească*, an. 1, nr. 6. (5 mai 1939) ca și din alte periodice românești.

Cronica literară a revistei *Moldavia* este dedicată volumului de poeme postume *Din larg*, apreciat de semnatar (Octavian Dănilă) drept „testament spiritual” al celui rămas în istoria literelor ca un „cântăreț al pătimirii”, „om providențial”.

Este utilizată o optică principial indicată în perceperea faptelor lui, căci „pe această linie a răzvrătirii se împlinește întreaga dinamică interioară atât a poetului cât și a luptătorului Goga...” [4, p. 11].

O recenzie la respectivul volum apare și în *Cugetul moldovenesc*, mai–iunie 1939. Căutând un echilibru între contradicțiile care au sfâșiat în ultimii ani

activitatea lui O. Goga, vedem că poetul „a fost pătruns de nevoia să sudeze nu numai fruntariile, ci și sufletul Neamului Românesc [5, p. 2].

Recenzentul, S. Vărzaru, remarcă vastitatea diapazonului istorico-temporal al poemelor postume, oglindind „epoca din clipa când neamul românesc a început să îndure calvarul ocupației străine...” [5, p. 3]; viziunea apocaliptică, unică în literatura noastră, prezintă „jertfele și suferințele ostașului român”.

În *Basarabia literară* din 11 mai 1942 sunt publicate materiale de comemorare a lui O. Goga. Genericul Ferestre spre Octavian Goga, de Eugen Jebeleanu, include câteva consemnări: Destinul, La poale de munte, Coincidențe [6, p. 1], Unde e Venus Anadiomene? [6, p. 3].

Cu această ocazie G. Tudor a tipărit *Colind prin opera lui Octavian Goga* – ca „un glas ridicat peste vremelnicii” [6, p. 4].

În cuprinsul unei cronici din *Viața Basarabiei*, nr. 5/1943 Octav Sargețiu consideră că poetul ardelean, „a venit pe lume ca un trâmbițaș al durerilor neamului său și această trâmbiță nu și-a adormit timbrul decât în ziua care idealurile au fost atinse”. Dar poezia lui Goga a reușit să producă „răscolirea sufletului neamului...” [7, p. 386 (66)]. Amintirea poetului „ne impune solidaritatea și respectarea unui testament în care vibrează orgoliul nostru național”, căci creația lui va alimenta noi generații, reîmprospătându-le elanurile.

Acesta este unul dintre resorturile suscitării permanente a interesului față de poet în spațiul nostru. Este firească atenția cu care a fost întâmpinată publicarea fragmentelor din memoriile lui Vasile Harea referitor la aflarea lui O. Goga la Chișinău, în primăvara lui 1917.

Revista *Basarabia* publică în numărul din octombrie 1992, la rubrica Pagini regăsite un crâmpei din memoriile citate mai sus, axat pe colaborarea lui O. Goga la redacția ziarului *Cuvântul moldovenesc*. În context se descrie și modul în care a redactat o poezie a lui I. Buzdugan, rămasă nefinisată la plecarea autorului pe front. O notă specifică faptul că pasajul este „dintr-un manuscris rămas netipărit încă” [8, p. 5–6].

(Cartea lui Vasile Harea, *Basarabia pe drumul Unirii. Amintiri și comentarii*, conținând pasajul respectiv, a apărut în 1995, la Iași).

Literatura și arta din 3 august 1995 include în pagina tematică Centenar Vasile Harea un extras din memoriile omagiatului preluat din *Cronica* (Iași) nr.2, 9, 1993. Din necesități de economie a spațiului, probabil, episodul cu redactarea poeziei lui I. Buzdugan a fost omis [9, p. 4].

Contribuția publicațiilor despre O. Goga în presa de la est de Prut este incontestabil benefică prin sporul de informație atât de necesară cititorului basarabean, adeseori privat de posibilitatea de a se adresa direct la sursă. Nu este exclusă posibilitatea descoperirii ulterioare a noi materiale la temă, în eventualitatea lărgirii ariei de investigație în presa timpului, prin biblioteci care dețin colecții mai ample de periodice interbelice basarabene.

Referințe bibliografice:

1. Constantin Stere, *Cântarea pătimirii noastre* / În vol.: C. Stere. *În viață, în*

- literatură. Cartea a cincea*, Chișinău, 1991.
2. *Viața Basarabiei*, nr. 4–5, 1938.
 3. *Familia noastră*. Revista de cultură generală. Anul IV, nr.9, mai–iunie 1938. Liceul de băieți din Bolgrad.
 4. *Moldavia*, Anul 1, nr. 1, iunie 1939.
 5. *Cuget moldovenesc*, Anul VIII, nr. 5–7, mai–iulie 1939.
 6. *Basarabia literară*, I, nr. 7, 11 mai 1942.
 7. *Viața Basarabiei*, nr.5, 1943.
 8. *Basarabia*, nr. 10 (octombrie) 1992.
 9. *Literatura și arta*, nr. 31 (2607), 2 august

Alina Ciobanu | Pan. Halippa, un profet al Basarabiei

Fenomenul *arderii etapelor* a generat în literatura basarabească o adevărată coliziune a conceptelor și teoriilor artistice, ceea ce a favorizat coexistența în mediul cultural autohton a reprezentanților mai multor epoci literare. Din perspectiva timpului de azi, situația, în special în ceea ce privește producția lirică, poate fi definită drept “o simbioză foarte eterogenă” a “tendințelor ce reflectau diferite etape ale evoluției poeziei” [1, p. 40]. O expresie particulară a acestei afirmări paradoxale, cvasi-simultane, în mediul artistic autohton, a unor ideologii literare eteroclite este poezia cunoscutului militant pentru “ridicarea Basarabiei” și pentru idealurile Unirii, Pan. Halippa, care “transfigurează liric viața socială tensionată a autorului” [2, p.117] și se impune ca un reflex al mișcării de emancipare națională a românilor basarabeni.

Pan. Halippa (1 iulie 1883, comuna Cubolta, jud. Soroca – 30 aprilie 1979, București) este o figură emblematică pentru mișcarea de eliberare națională din Basarabia de la începutul secolului al XX-lea. După o tinerețe zbuciumată, aflată sub însemnele avântului revoluționar și tulburărilor studențești din Rusia țaristă (după absolvirea Seminarului Teologic din Chișinău, a fost student al Universității din Dorpat), își ia licența la Universitatea din Iași. Revenind la Chișinău, a fondat ziarul *Cuvânt moldovenesc*, în paginile căruia a pledat pentru interesele naționale ale românilor din Basarabia, pe care îi va reprezenta în 1918 și în calitate de președinte al legendarului *Sfatul Țării*. În perioada interbelică Pan. Halippa a deținut portofoliul ministerial în mai multe guverne, a fost “deputat și senator în parlamentul României de toate legislaturile de la 1918-1934” [3, p. 74], din octombrie 1918 fiind ales și membru-corespondent al Academiei Române, altfel zis, a desfășurat o vastă activitate publică. Marea operă a vieții sale, ca și a tuturor militanților pentru ideea emancipării Basarabiei și unității teritoriale și statale a românilor, rămâne actul Unirii, dar Pan. Halippa a fost și o figură importantă în procesul literar local, în particular fondând, în 1932, la Chișinău, revista de cultură generală *Viața Basarabiei*, al cărei director va fi până la data suprimării publicației (iulie 1944). Autor al unor documentate

studii istorice despre trecutul provinciei dintre Prut și Nistru (*Bessarabia do prisoedineniea k Rossii /Basarabia până la anexarea la Rusia /*, 1914; *Basarabia sub împăratul Alexandru I (1812-1825)*, 1914; *Bogdan Petriceicu Hasdeu*, 1939 etc.), în 1921 a publicat, la Iași, volumul de poezii *Flori de pârlomagă* (1912-1920). În prefața acestui volum M. Sadoveanu constata: “Deși adăpat la literatura noastră nouă, deși de timpuriu familiarizat cu marea literatură rusă, Pantelimon Halippa nu purcede nici de la Eminescu, nici de la Coșbuc, nici de la Pușkin, nici de la Lermontov. Poetul *Florilor de pârlomagă* este un produs deosebit al obijduitei Basarabii, el se ridică pe propriile mijloace în armonie cu începuturile de cultură a moldovenilor de peste Prut și cu nevoile lor sufletești. El este pentru Basarabia ceea ce au fost pentru Moldova și Muntenia poezii renașterii noastre dinainte de Eminescu” [4, p. 3], situând astfel poezia lui Pan. Halippa în prima jumătate a secolului al XIX-lea, adică în plină epocă pașoptistă. În receptarea critică a posterității, poetul Pan. Halippa este diagnosticat “desuet chiar față de predecesorii săi pașoptiști, care, în poezia lor erau mult mai subtili decât autorul unor stihuri precum cele din *Flori de pârlomagă*” [1, p. 41], creația lui fiind însă simptomatică pentru dubla “întârziere” a literaturii basarabene, asincronică la moment, după un secol de înstrăinare din matca culturii românești, atât contextului național, cât și celui universal. De altfel, retardul liric al poeziei basarabene din primele decenii ale secolului al XX-lea va fi suprimat în parte de avântul creator al (mult) mai tinerilor poeți Vl. Cavarnali, M. Isanos, N. Costenco, O. Sargețiu, T. Nencev, Al. Robot, G. Meniuc, B. Istru etc.

În epocă *Flori de pârlomagă* a fost interpretată drept o reminiscență întârziată a poeziei pașoptiste, aprecierile critice oscilând între insistența descoperirii unor valori extraliterare ale volumului, cum ar fi coloritul regional al limbajului (“Ceea ce este simpatic la Pan. Halippa, ca la basarabeni în general, ... este acea vorbire apăsată care sună pentru urechile noastre de azi cum trebuie să sune pentru francezi franțuzeasca canadienilor” [5, p. 971]) sau dovada incontestabilă a unei tradiții de “continuitate culturală românească într-o epocă de înstrăinare” [6, p. 69], și surclasarea fățișă a domeniului poeziei, autorul, “vechi scriitor sincer, într-o formă naivă”, fiind elogiat ca “bun traducător din rusește” [7, p. 280]. Activitatea literară a fost lăsată în penumbră de rezonanțele statutului public al lui Pan. Halippa, antrenat tot mai mult în vâltoarea vieții social-politice a României interbelice, dar, într-o măsură mai mare, și de limitele posibilități artistice ale autorului. Or, vocația omului agorei a fost mai puternică (și mai prodigioasă) în comparație cu cea a omului de litere. Ca poet, Pan. Halippa este exponentul unei lumi atemporale, nostalgice, aflate “în voia unui val”, “în voia sorții” și prosternate în fața “blândului Hristos”, dar este obsedat de idealuri mistico-mesianice: “Vreau spirit de prooroc / Și inspirații sfinte. / Să ard cu bici de foc, / S-audă din morminte / Și morții glasul meu. / Vreau cânt de heruvim, / Să mângâi jalea lumii, / Ce pare-un țintirim / Sub stăpânirea ciumei / Și fără Dumnezeu!... [8, p. 280]. Reiterând într-o manieră tradiționalistă minoră motivele liricii profetico-vindicative, poetul își asumă datoria de “a da glas”

suferințelor și speranțelor neamului său: “Și eu cânt atuncea viața / Moldovenilor din sate, / Ce orbecăiesc prin ceața / De dureri nenumărate” (*Poezie – datorie*), crezul său poetic consumându-se în statutul bivalent de *poet-profet* și *poet-luptător*: “Durerea lumii el plângea / Și lumea-i răspundea-n suspinuri, / Căci chinul lui se înfrătea / Cu a mulțimii grele chinuri” (*Poetul-luptător*). Versurile din volumul *Cântarea pământului* (1940) sunt tributare aceluiși ideal poetic, susținut în special prin valorificarea motivelor sociale și naționale, Pan. Halippa afirmându-se în continuare în albia mesianismului și profetismului liric.

Chiar dacă cele mai rezistente la rigorile timpului par a fi versurile de inspirație religioasă, care “se înscriu organic în albia profetismului, misticismului și rusticismului basarabean” [2, p. 118], adevărata dimensiune a creației lui Pan. Halippa este relevată de mesianismul social, principiu fundamental al întregii sale vieți, materializat în antrenarea directă și plenară în activitatea publică “spre slava Basarabiei și a țării întregi” [9, p. 5].

Referințe bibliografice:

1. Al. Burlacu, *Poezia basarabeană și antinomiile ei*. – Chișinău, 2001.
2. M. Cimpoi, *O istorie deschisă a literaturii române din Basarabia*. – ARC, Chișinău, 1997.
3. I. Colesnic, *Basarabia necunoscută*. – Universitas, Chișinău, 1993.
4. Pan. Halippa, *Flori de pârlăoagă. 1912-1920*. Cu o prefață de M. Sadoveanu. – Iași, 1921.
5. G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*. – Ed. Minerva, București, 1986
6. E. Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane. 1900-1937*. – Ed. Minerva, București, 1989.
7. N. Iorga, *Istoria literaturii românești contemporane*. – București, 1986.
8. Pan. Halippa, *Poem. // Viața Basarabiei*, 1937, nr. 7-8.
9. Pan. Halippa, *Prinosul Basarabiei în literatura românească. // Viața Basarabiei*, 1940, nr. 4.