

SUMAR:

ANUL CARAGIALE

MIHAI CIMPOI. "Tranzitivul" caragialian

VICTOR TELEUCĂ LA 70 DE ANI

MIHAIL DOLGAN. Victor Teleucă: "tortura negăsirii" sau tentația discursului metafizic
GRIGORE CANȚĂR. V. Teleucă: poezia ca exercițiu meditativ

TEORIE LITERARĂ

SERGIU PAVLICENCU. Postismul sau un început de postmodernism
FELICIA CENUȘĂ. Tehnica romanului *Martorul* de Vasile Gârneț

POETICĂ

LUMINIȚA BUȘCĂNEANU. Lmbaj simbolist: substantivizarea adjectivului
NELLY SAMOIL. Textualizarea imaginii poetice
LUMINIȚA BUȘCĂNEANU. Alexandru Macedonski. Culorile senzualității. Roșul

LITERATURĂ CONTEMPORANĂ

ANDREI LANGA. Lidia Istrati. Starea de adevăr
VICTORIA FONARI. Sonetul postmodern la Aureliu Busuioc
GALINA IONESI. Drama intelectualului inadapdat în romanul *Înnecare* de Cezar Petrescu /
LILIA GAȘCIUC. Metafora la Em. Galaicu-Păun
AURELIA ATANASOV. Orientarea artistică a poeziei din anii 1987-1995

RECONSIDERĂRI

SVETLANA KOROLEVSKI. Spre o paradigmă a identității
VLAD CHIRIAC. Dominte Timonu și odiseea sa literară
OLIMPIA LUJAN. Revelația divinității în poezia lui Gr. Vieru

PROFIL LITERAR

ANGELA SÂNGEREANU. C. Stamati-Ciurea – scriitor dramatic
ALIONA GRATI. Poezia Olgăi Vrabie
DUMITRU APETRI. Constantin Loghin, un promotor al valorilor culturale

LITERATURĂ COMPARATĂ

ELENA PRUS. Mitul Parisului în literatura franceză
VICTORIA BARAGA. Othello – tragedia unei erori epistemic-existențiale
ECATERINA GREICOVSCHI. Postromantismul în literatura engleză din epoca victoriană

DISOCIERI

NICOLAE BILEȚCHI. Proza basarabeană și modelele ei
VICTORIA BARAGA. Despre literatura în tranziție
OLGA IRIMCIUC. Motive bahtiniene în critica literară șaizecistă din Republica Moldova

MITOLOGIE, ETNOLOGIE, FOLCLORISTICĂ

VICTOR CIRIMPEI. Gândire mitologică perpetuu redimensionată

LUCIA BERDAN. Artur Gorovei, clasicul (In memoriam. 50 de ani de la moarte)

LORETTA HANDRABURA. Artur Gorovei: un cărturar în actualitate

ARCA LUI NOE

VASILE PAVEL. Despre motivare și forma internă a cuvintelor

TUDOR COLAC. Prolegomene la semnificația unui presupus hobby cinegetic (A fost Eminescu vânător?)

VALENTIN BURLACU. Fondul de carte în instituțiile cultural-educative din Moldova (1944-1950)

VLAD CARAMAN. Stere și Caragiale

OCHEANUL ÎNTORS

ALEXANDRU BURLACU. Poezia basarabeană. Elemente ale poeziei eminesciene

ALINA CIOBANU. Spiritus loci sau obsesia diferenței în literatura română din Basarabia

SAVA PÂNZARU. Dosarul Nr. 525006 sau sfârșitul tragic al scriitorului Ioan Sulacov

ANGELA SÂNGEREANU. Drama *Moartea lui Lermontov* de C. Stamatii-Ciurea

Redactor-șef:

Alexandru Burlacu, doctor habilitat în filologie

Redactori-șefi adjuncți:

Tatiana Cartaleanu, doctor în filologie

Alina Ciobanu, doctor în filologie

Colegiul de redacție: **Victoria Baraga**, doctor în filologie, **Alexandra Barbăneagră**, 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., **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

Mihai Cimpoi | “Tranzitivul” caragialian

Eugen Lovinescu definea teatrul caragialian drept expresie a unei epoci de tranziție. *Tranzitoriul* este un *modus vivendi* și o *forma mentis*, eroii marelui dramaturg trăind într-o capricioasă și delicată zodie a mutației, care îi pune în fața limitelor. Ei sunt figurile emblematice ale *mărginirii fatale*. Sensul limitării, generatoare de o ușoară angoasă care e mai degrabă obsesie, de frică fiziologică și nu ontologică, lucrează în ființa lor cu un efect neantizator. “Eroii lui Caragiale, notează criticul *Zburătorului*, sunt reprezentativi numai pentru o epocă mărginită; chiar dacă în compoziția lor intră ceva și din sufletul omenesc din toate vremile, intră însă și prea multe elemente condiționate de împrejurări trecătoare. Revoluția noastră socială le surpă mereu actualitatea; până și limba lor reprezintă un punct de tranziție din evoluția limbii române; peste câteva veacuri va fi aproape de neînțeleș” [1, p. 223].

Ca și teatrul lui Alecsandri, teatrul lui Caragiale înfățișează o epocă de prefacere și fixează oameni “de la răscrucea a două vârste și a două culturi, nelimeziți încă sufletește, nesincronizați, uneori trecând dincolo, și altele rămânând dincoace de spiritul timpului” [1, p. 225]. Alecsandri e dramaturgul punctului de tranziție de la cultura fanariotă cu “ruginiții” și “simandicoșii” ei la cea a “libertății, egalității și fraternității” cu “revoluționarii” săi. Răzvrătescu din *Rusalii* îl anunță, astfel pe Rică Venturiano din *O noapte furtunoasă*. Țara lui Caragiale, în care te naști bursier, trăiești funcționar și mori pensionar, începuse a deveni țara lui Alecsandri. Otrava eroilor caragialești se găsește în eroii lui Alecsandri care sunt deopotrivă figuri emblematice ale demagogiei, politicianismului, trăncănelii.

Caragiale se limitează la “cioburile de oglindă aburite” ale sufletelor, la jocul mecanic al unor formule repetate cu stăruința de tipul “Rezon!” sau “Mie îmi spui”, la simplificări psihologice, la o singură atitudine, la suprafețe mărginite ușor de ridiculizat. El n-a mers până în adâncimile sufletești pentru a surprinde aspecte complexe: “Cu toată intuiția și puterea de creație – calitatea esențială a unui scriitor – opera lui Caragiale e săpată într-un material puțin trainic pe care timpul a început să-l macine. Lipsită de adâncime, de orice ideologie, de orice suflare generoasă, pesimistă de o vulgaritate, de altminteri, colorată, după ce s-a bucurat de prestigiul unei literaturi prea actuale va rămâne mai târziu cu realitatea unei valori mai mult documentare...” [1, p.234].

Să menționăm că aceste considerații lovinesciene sunt din 1913, deci din anul următor decesului dramaturgului.

Aceeași părere o avea, în 1903, Pompiliu Eliade, profesor de franceză de la Facultatea de Litere din București și viitor director al Teatrului Național, părere amendată, în 1935, de Șerban Cioculescu în articolul *Detractorii lui Caragiale*:

“De bine, de rău, trăim încă sub zodia caragialiană. Comediile sale își păstrează prospețimea. La reprezentarea lor, publicul petrece ca pe timpul lui Pompiliu Eliade. Obiecțiunea clasicistă a fostului normalian, a elevului lui Brunetière, după care teatrul lui Caragiale va suferi pentru că nu a zugrăvit omul în general, omul universal, identic cu sine, indiferent de timp și spațiu, este falsă, denotând o conformație de spirit didactică. Nu este adevărat că în teatru comedia de moravuri este sortită unei durate mai scurte decât comedia de caracter. Aceste ierarhizări țin de asemenea de spiritul clasicist, stăruior în școala franceză de la sfârșitul veacului trecut. Comedia, fie de moravuri, fie de caracter, trăiește și este viabilă, în măsura în care corespunde condițiilor interne ale teatrului” [2, p.107].

Timpul i-a dat dreptate lui Caragiale, dovedind – mai cu seamă în epocile de tranziție – că problema discrepanței, a anormalității patologice și imbecilității, a mecanizării mișcărilor sufletești, a neantizării prin limbaj s-a reactualizat și s-a acutizat și mai mult. Teatrul absurdului l-a readus în prim plan pe Caragiale.

De altfel, și în pledoariile sale teoretice, Caragiale vorbea despre necesitatea surprinderii mișcării sufletești în spațiul scenic. Teatrul este, în concepția sa, arhitectură și nu literatură, “notare convențională” după care se vor alipi elemente proprii spre a arăta o trecere de împrejurări și fapte umane”. (Mai scurt: pe cât de puțin planul arhitecturii este pictură, tot atât de puțin e scrierea de teatru poezie” [3, p.147]). În teatru, materialele de construcțiune, precizează Caragiale, “sunt deosebite suflete omenești trebuie să se miște; puterea construcției rezidă într-un echilibru nestabil” [3, p.144].

Esența artei caragialene, care poate fi dedusă din această mișcare sufletească pusă sub semnul Absurdului, ne-o explică Eugen Ionescu în portretul inclus în volumul *Note și contranote*.

Este indiscutabil faptul că, făcându-i un portret lui Ion Luca Caragiale, Eugen Ionescu de fapt se autoportretează, radiografiază ființa caragialiană până într-acolo unde se străluminează propria ființă. Oglinzile trădează, evident, o oglindire de sine și pentru sine. Actul reflectării sfârșește în identificare, în conștiința alterității perfecte. Caragialianul Ionescu se întâlnește, spectaculos, cu (pre)ionescianul Caragiale. Axa se constituie în deplină intimitate, cu de la sine putere, fiind una eminentă electivă.

Caragiale este, așadar, un Ionescu, in nuce, în embrion. Numai că din furnicarul uman nu mai ies, la autorul *Scaunelor*, antropoizi, fără identitate anume, cu prezențe (absențe) anonime ca și furnicile: automatizarea e dusă la extrem și ei apar ca niște mecanisme. Nu există, ci funcționează. Nu vorbesc, ci sunt vorbiți. Nu se mișcă, ci stau pe loc făcând gesturi conform tragerii organizate de sfori. Sforile sunt scoase în prim plan, la Ionescu, în timp ce la Caragiale ele sunt aproape invizibile. Or, deosebirea nu e de esență, ci de tehnică.

Să dăm, însă, curs portretizării lui Ionescu, sumarele deschideri de paranteză fiind îndeajuns.

Este, în dramaturgia și proza caragialiană, o satiră cu adresă precisă? Pe cine-i satirizează: pe negustori, administratori, politicieni; pe conservatori sau pe liberali?

Ar fi un efort zadarnic să identificăm categoriile, clasele, persoanele și personajele sociale vizate. “În realitate, precizează Ionescu, pornind de la oamenii vremii sale, Caragiale este un critic al omului, al oricărei societăți” [3, p.154]. Furnicarul nu este atât românesc, cât general-uman, iar societatea – cea românească burgheză a sfârșitului de secol XIX și începutului de secol XX. Este chiar omenirea lipsită de esența ei umană, intrată pe scena comediei de obște, este “țivilitatea” transformată în barbarie, oamenii degradați în antroipoizi. Este o alunecare tragică, la limită, în neant.” “Ceea ce îl particularizează este virulența excepțională a criticii sale. Într-adevăr, omenirea, așa cum ne este înfățișată de acest autor, pare a nu merita să existe. Personajele sale sunt niște exemplare umane într-atât de degradate, încât nu ne lasă nici o speranță” [3, p.154].

Bineînțeles că într-o astfel de lume în care a dispărut orice semn al umanului, în care totul nu e decât batjocură și infamie, poate să se manifeste numai comicul pur.

Eugen Ionescu remarcă, deci, ceea ce întreprinde el însuși în teatrul absurdului: mergerea adâncă în caricatură, în grotesc, în șarja parodică la extrem: Să faci un teatru de violență: violent comic, violent tragic”.

Mecanismul neantizării se declanșează sub semnul fatalității tragice, în haos ajungându-se prin absurditatea vorbirii, care-și întinde capcanele. “Slăbiciunea” (personajele caragialeiene sunt “bestii lacome de lucruri delicate”) îi duce pe “eroi” (care apar absolut dezeroizați) în talmeș-balmeșul trâncănelii. Capcanele le întinde chiar “rafineria infernală” care îi seduce, îi atrage ca într-un puhoi indirijabil.

Asemănători cu oamenii mărginiți ai lui Henry Monnier, ei se scufundă cu desăvârșire în iraționalitatea cretinismului. Se speculează extraordinar moștenirea revoluționarilor, eroilor, filosofilor care au răsturnat lumea cu gândirea lor. Profitând cu vanitate, ei o duc în hău, o lipsesc de orice sens, o golesc de inteligență. Lumea devine prin excelență o formă fără fond. “Ceea ce e deprimant este că înseși ideile, văzute prin acest haos intelectual, se degradează, își pierd orice semnificație, în așa măsură încât, în cele din urmă, oameni și ideologii, totul e compromis”.

Chiar dacă este aproape, din punctul de vedere al tehnicii, de Labiche sau Feydeau, Caragiale este mai adânc decât aceștia printr-un real ireal.

Este și obiectivul dramatic ionescian, formulat ca alunecare a fugitivului greoi, a transparenței în opacitate, a planului în vid.

Se pare că o scânteie de inteligență totuși apare: micii burghezi români, transplantați într-o Europă liberală, încearcă să înțeleagă evoluția lucrurilor. “Dar în zadar!” exclamă Ionescu. “Acest efort mental recăzând, istovit, în gol, ni-l înfățișează Caragiale în greaua lui strălucire” [4, p. 155].

Neantul în care se scufundă “eroii” lui Caragiale este însuși neantul politicii. Cretinizarea care frizează iraționalul este stimulat de un proces de politizare iremediabil, marcat de “o rafinerie infernală” nemaipomenită. Capcana politicii este dulce-otrăvitoare, acaparantă fără șansă de scăpare, este mistificarea socială devenită automistificare.

Primul pas făcut în cadrul ei face ca adevărul să nimerească în mrejele minciunii, vorbirea să se transforme în trăncăneală, iar sănătatea să fie invadată de boli. Or, Politica nu e o boală oarecare; e o epidemie ce contaminează pe toți și bântuie în omenire. Politica sfârșește într-un joc tragic de-a politica, totul alunecând în incert și îndepărtat. Iraționalul tronează tiranic în asemenea condiții. “Deformarea limbajului, obsesia politică sunt atât de mari încât toate actele vieții se scaldă într-o bizară elocvență, alcătuită din expresii pe cât de sonore, pe atât de minunat improprii, în care cele mai rele nonsensuri se acumulează cu o bogăție inepeizabilă și servesc, la justificarea, nobilă, a unor acțiuni incalificabile” [4, p.155].

Veselia e generală, atinge culmile euforiei, numai că lumea lui Caragiale, ca și personajele în finalul piesei *O noapte furtunoasă*, “se prăbușesc în haos”.

Absurdul se cascadează din discrepanțe, din fisurile ce apar între sens și nonsens, între elevația limbajului și absurditatea lui, stimulată de fondul sufletesc vicelan, între politețea ceremonială și josnicia lor organică la care se adaugă adulterele grotești. Amestecul face ca “în cele din urmă acest teatru, mergând dincolo de naturalism, să devină absurd-fantastic” [4, p.156].

Conștiința nevinovată, calmă, imperturbabilă îi transformă în personajele cele mai josnice ale literaturii universale.

Rod al unor instituții “tâmpite”, ipocrite și pretins democratice, “eroii” caragialieni descoperă societatea înainte de a fi compusă. “Totul se prăbușește în haos”.

În condițiile talmeș-balmeșului, așa cum observa și Mircea Iorgulescu într-un pătrunzător eseu, lumea lui Caragiale, pentru a supraviețui, generează haos, disoluția priindu-i nespuse de mult. “E o lume a ficțiunilor verbale, clădite prin demolarea și înăbușirea adevărului și realității”.

Însuși Caragiale nu este decât un Demiurg bufon care “creează” universul din nou din petece multicolore și antropoizi ce imită oameni adevărați.

Referințe bibliografice:

1. Lovinescu E. *Scrieri, I, Critice*, București, 1969.

2. Cioculescu Ș. *Caragialiana*, București, 1987.

3. Caragiale I. L. *Despre teatru*, București, 1957.

~~4. Ionescu E. *Note și contranote*, Humanitas, București, 1992.~~

Victor Teleucă la 70 de ani

Mihail Dolgan

Victor Teleucă: „tortura negăsirii” sau tentația discursului metafizic

Poetul Victor Teleucă privește la lume cu ochi de filozof, o gândește ca un filozof, o interpretează ca un filozof, o esențializează în sentințe general-umane ca un filozof. Este poetul moldovean cu cea mai conturată și mai nuanțată perspectivă filozofică asupra existenței umane trăite până la capăt în momentele ei de vârf. Iată de ce el e mereu tentat să imagineze „universuri abstracte”, să „făurească lumi posibile” (Ion Barbu), să inventeze surplusuri de realitate și de ființă. Iar pentru aceasta nimic nu este mai indicat și mai eficace ca Dialectica – „această mamă-a vieții de-a pururea lehoză” (așa cum o definește metaforic autorul în poezia *Amplitudinea mea de nisip*), în special ca dialectica actualului și a virtualului, a realului și irealului, a logicului și illogicului, a raționalului și absurdului, într-un cuvânt ca dialectica imaginarului în perpetuă devenire.

E și firesc, așadar, ca autorul să aspire în permanență spre împăcarea / îmblânzirea contrariilor, spre aplicarea principiului negării negației, spre exploatarea triadei teză-antiteză-sinteză. Toate acestea și constituie principalele surse de alimentare ale liricii lui V. Teleucă, surse care îi imprimă un net caracter dialectic. Poetul știe să afle armonie dincolo de disarmoniile vieții, știe să caute „negăsitul” până la „tortură”, știe să intuiască unitatea lumii prin dezvăluirea și sublinierea diferențelor, așa cum o fac mai toți condeierii moderni. „*Și toate sunt aceleași prin faptul că diferă*”, va afirma el în poezia programatică *Mă isc din risc*. Anume depistarea diferențelor din lumea reală și fictivă prin intermediul unui limbaj metafizic și discontinuu reprezintă principiul estetic dominant al poeticii lui Victor Teleucă.

Aflată mereu sub semnul emoțiilor intelectuale și a impresiilor abstracte, poezia lui V. Teleucă explorează la maximum cerebralul, raționamentele și silogismele, deducțiile logice / alogice. Ea se prezintă ca un flux deliberat al conștiinței, ca o largă „revărsare” de trăiri și meditații, ca un dialog continuu cu propriul eu creator în cele mai diverse ipostaze (autorul vorbește chiar de o anumită „dictatură a eului”, de „complacerea” în „robia eului”). De fapt, cele mai revelatoare meditații filozofice ale poetului își extrag substanța din zonele eului complex, profund, învăluit în taine și enigme, ale eului care „leagă existența de absență” și care își poartă „cheile” într-un eu „străin” – în noneul creatorului. „*Discut cu mine însumi*”, „*mă isc din risc*”, „*mă cert cu irealul*”, „*caut negăsitul*”, „*merg împotriva vieții mele*”, - iată câteva din coordonatele spirituale ale acestui eu pe cât de contradictoriu, pe atât și de dramatic. Parafrazând cunoscutul dicton latin „*Cogito, ergo sum*”, am putea afirma că pentru individualitatea creatoare a lui V. Teleucă cea mai potrivită și cea mai încăpătoare formulă ar fi: „*Discut cu mine însumi, deci exist.*” Această discuție cu propriul eu, în care „își dau întâlnirea dramaticul, tragicul și absurdul”, a dat naștere unui *lirism interogativ și dilematic* profund interiorizat și tensionat.

Desele întrebări neșoare pe care și le pune eul poetului generează în poezie o atmosferă de gravă și profundă *îngândurare filozofică*, un frământ sufletesc vibrant și dramatic. În genere, V. Teleucă este un iscusit creator de *stări de îngândurare poetică*, ce predispun la meditații îndelungi și abisale. Un exemplu: „Lumea parcă

s-a făcut din nevoia de a / spune ceva. Dar ce anume? Probabil, / nici ea nu știe și datorită acestei / neștiințe, ea mai continuă să ne- / sfârșească... / O fi fiind ceva important în ceea ce /vrea să spună, ori e, pur și simplu, / un pretext care o ține pe linia de / plutire... / - Dar dacă nu are nimic de spus, în - / seamă că toată tărășenia asta cu ve- / nirea pe lume a lumii e o amăgire? / Dar a cui? A lumii sau a altcuiva?"; „Deocamdată, pare că spune altceva de- / cât ar fi vrut să spună.”

Accentuând faptul că creația artistică veritabilă înseamnă, înainte de toate, „întrebare”, Eugen Ionescu preciza într-un interviu: „Creația nu reprezintă o serie de răspunsuri, ci o serie de întrebări, nu este explicație, ci pretinde explicații. Poetul e cel care știe să vadă o problemă atunci când alții n-o văd. Deci, creația înseamnă o serie de întrebări, iar dacă toate ar avea o explicație, de ce ar mai exista limbajul?.. Întrebarea, iar nu răspunsul, face lumină”. La V. Teleucă, acest procedeu modern (punerea de întrebări) face nu numai „lumină”, ci produce și incertitudine, ambiguitate, confuzie chiar (în pofida faptului că uneori ni se „strecoară” și anumite „răspunsuri” virtuale). Concretizăm: „Tu crezi că râde-plânge-le e omul, ori / cineva de dincolo de el?"; „...Și nimeni nu știe de ce albastru-nfloresc prin cimitire mormintele. / De ce albastru? / În fiecare seară, / în partea stângă a cerului / înflorește veșnic verdele unui astru”; „...Ciudat se-aprinde-n vreme Coloana lui Brâncuși / cu magicile-i romburi, / cercând să ne explice / ce vrea să zică vorba când singură se zice”. Fiind neordinare, întrebările pe care le formulează autorul cer răspunsuri neordinare, care nu se află la suprafața lucrurilor și nici la îndemâna oricui. Bunăoară, pentru a tălmăci ultimul exemplu (Coloana lui Brâncuși cearcă să ne explice „*Ce vrea să zică vorba când singură se zice*”), trebuie să cunoaștem contextul poetic respectiv: în alte piese lirice V. Teleucă afirmă că poezia mare „se scrie” ca și cum „singură”, mai mult chiar, ea „îl scrie” pe creatorul însuși („îți scrii poezia, când poezia, pe tine te scrie?”), că „frumosul se conjugă din nou numai cu omul” și că el, acest frumos, place cel mai mult îndeosebi atunci când e făcut ca și cum de nimeni și pentru nimeni, capodoperele de mare naturalețe scoțând în evidență nu atât numele concrete de creator de frumos, cât „topirea” lor în anonim, în firescul izvoarelor tradițional-naționale (Coloana nesfârșită a lui Brâncuși, zice poetul în piesa *Calul troian*, „crește din stâlpul / caselor noastre țărănești – tra- / diționale, stâlpul nostru, bineve- / nitul care ține nu streășina să nu / se prăvălă peste noi, / ci infinitul cu veșnicia noastră / domoală, care e mai mult / decât o tradiție / de până la Decebal și Traian...”). De obicei, „întrebările” lui Victor Teleucă sunt dictate de specificitatea căutărilor sale artistico-filozofice, care nu sunt altceva decât niște „*căutări ale negăsitului*” (zicerea paradoxală îi aparține). Prin urmare, până la urmă, important este nu rezultatul căutării, ci *căutarea însăși* – nu răspunsul concret la întrebare, ci *întrebarea însăși*. O recunoaște și autorul: „Eul tău... / - Scopu-i căutarea, singur ești mișcare. / - Dar fiind, tu ești? / - Cine-a spus aceasta? / - Nimeni, întrebarea. E înțelepciunea / tainicei serbări. Cineva, dar cine / pune întrebări?” (*Cineva, dar cine?*). Chiar și atunci când eul poetic ne propune anumite „răspunsuri”, acestea se dovedesc a fi oarecum echivoce, parțiale, voit incomplete, adică presupun

precizări, dezvoltări, esențializări. În fine, cu ajutorul „întrebărilor” poetul „umblă” pe la rădăcinile lucrurilor și ale tainelor, pe acolo pe unde dăinuie mereu întunericul.

Toate „răsturnările” de viziune, de perspectivă și de raționamente poetice sunt făcute contra obișnuitului cenușiu și a locurilor comune închistate, în numele aflării unor soluționări, la prima vedere, contrariante prin nouitatea lor și a unui demers metafizic ce se vrea intrigant și revelatoriu.

Victor Teleucă scrie o poezie „labirintică”, în care afirmațiile ce neagă conviețuiesc cu negațiile ce afirmă, o poezie cu tumultuoase înlănțuiri de gânduri și idei, cu erupții ale stihiei verbale și cu o captivantă muzicalitate „exterioară” și „interioară”, realizată prin rime și „sonorități” miezoase care se „răspund” între ele în întreg „corpul” textului (nu numai la sfârșit de vers!). Însuși discursul liric e voit stufos, cu multiple și autentice „segmentări”, cu obsesii și filozofări lirice de largă respirație, demonstrând o mobilitate intelectuală și imagistică rar întâlnită. Am putea ilustra prin admirabilele texte poetice: *Amplitudinea (mea) de nisip*, *Această coloană mereu nesfârșită*, *Mărturisiri bizare*, *Tutankhamonii*, *Lupta cu minotaurul*, *Templul păgân*, *Clipa de vârf*, *Triplul salt ș.a.*

Autorul *Piramidei singurătății* cultivă cu precădere o poetică a imaginarului, dar și una a vizionarului intelectualizat până la abstractizare sau chiar ermetizare. Textul poetic de turnură modernă autorul și-l realizează prin tehnici de expresie dintre cele mai diverse și eficiente în plan estetic, cum ar fi: fluxul conștiinței și monologul interior, metafora metonimică și simbolurile arhetipale, aparențele ciudate și ludicul, oximoronul și paradoxul, aforismul filozofic și analogiile absurde – toate acestea fiind niște însemne caracterizante ale liricii moderne și postmoderne.

O particularitate definitorie a modului poetic a lui V. Teleucă este *ludicul grav*, un ludic gnosiologic de mare anvergură, care e mult asemănător cu ludismul lirismului barbian. Perspectiva ludică e prezentă în toate și în tot, începând cu viziunile plăsmuite și terminând cu felul de îmbinare a cuvintelor: jocul de-a existența și de-a dialectica, jocul de-a „aparența” și de-a „ciudatul”, jocul de-a ilogical și de-a nonsensul, jocul de-a paradoxul și de-a absurdul, jocul de-a cuvântul și de-a poezia, „jocul de-a joaca” și de-a mitul. Nu întâmplător autorul mărturisește programatic: „*Noi n-am fi noi de n-am isca absurdul*”. Cu aceeași îndreptățire am putea include în această formulă sentențioasă și celelalte „atribute” caracteristice ale scrisului lui V. Teleucă: „Noi n-am fi noi de n-am isca... aparențele, senzațiile ciudate, ludicul, asocierile oximoronice, paradoxurile, nonsensurile etc.”. Ludicul își anunță prezența în chiar titlul unor piese lirice: *Goluri ce pândesc alte goluri*, *Lipsă și eclipsă*, *În stradă vând zăpadă*, *Ceas fără ace*, *Demiurgul n-a făcut lumea* ș.a. Elementul ludic este atât de copleșitor în lirica lui V. Teleucă încât el pare a fi un principiu structurant și structurator fundamental nu numai al modului poetic respectiv, ci și al **întregului** sistem particularizant de metafore, simboluri și mituri (între altele, autorul își permite chiar să „combine” unele mituri naționale cu altele universale, obținând astfel un fel de „hibridi” mitici – vezi poezia *Manoliadă Sisifică*).

Faptul că cea mai bună carte a autorului – *Piramida singurătății* (2000) se deschide cu semnificativa piesă lirică de factură paradoxal-softistică: „Avem / un ceva al nostru pe / care nu îl posedăm / dar care ne ține-n / picioare” vorbește de la sine despre multe aspecte ale poeticității lui V. Teleucă și, în primul rând, despre specificitatea modului de revelare și de cunoaștere artistică a celor mai complexe și mai tainuite legități și adevăruri. După cum despre multe aspecte ale poeticității date vorbesc și neobișnuitele versuri „turnate” cam în același tipar și în aceeași cheie: „Toată viața am mers împotriva vieții mele”; „Da, eu sunt cel care nu poate fi, sunt cel / care n-am fost niciodată” (*Mărturisiri bizare*); „Totul aici este al tău și totul de-aici / nu este al tău, e o-nstrăinare, o stare / de stare fără de stare / și ninge parcă s-ar scrie pe-un alb cu alt / alb o compunere, nu știu de ce, la o / limbă modernă” (*Amintiri cu mama*); „Rezum adevărul că adevărul nu este./ E stema gândirii sau poate e stima / față de stema estimată de noi prin / reflectarea ideii?” (*Cadru existențial*). De la „jocul” paradoxal de idei se ajunge la „jocul” paradoxal de cuvânt, iar de la „jocul” paradoxal de cuvinte se ajunge la sugerarea / intuirea unor adevăruri tainice abia percepute.

Victor Teleucă este poetul cu cele mai multe aparențe și nonsensuri esențializate, cu cele mai multe paradoxuri și oximoroane, cu cele mai multe asocieri ciudate sau chiar absurde. Sintagmele moderne cele mai favorite ale autorului sunt însă următoarele: „*mi se pare*” („*parcă*”), „*am senzația ciudată*”, „*mi se creează impresia*” („toate sunt impresii”, zice el). Aceste sintagme, utilizate până la obsesie, reprezintă o modalitate mintală de mare eficacitate artistică, care permite autorului să „interpreteze” într-un mod coerent și acceptabil lucruri confuze, discontinui, absconse, când nu avem la îndemână dovezi necesare în scopul efectuării unei atare interpretări. De aici și impresia de inadecvare a structurilor lirice plăsmuite în baza principiului realității.

Generatoare de ample viziuni panoramice și de metaforizări (sensibilizatoare de abstract) desfășurate, care tind mereu spre o „realizare” cât mai deplină și mai coerentă, aparențele ciudate”, ca tehnică a discursului liric, sunt capabile să reveleze în mod sugestiv esențele tainuite ale lucrurilor și sinesteziile stărilor sufletești, dar și să proiecteze optici inedite, producătoare de emoții intelectuale, să amplifice și să tensioneze atmosfera lirico-meditativă a poeziei, să-i sporească misterul, inefabilul.

Din perspectiva poeticii „aparențelor ciudate”, omul ar fi „o nebănuită rană, parcă pielea i-ar / fi din stele și cineva îl jupoaie de piele / și de stele îl fură, parcă-l încearcă dacă / vede că trupul său / e numai rană...” (*Lupta cu minotaurul*). Însuși creatorul și opera sa sunt definite pe calea conjugării metaforice a contrariilor, a aparențelor esențializate: „Ce este el? (Bethoven). Și in- /terpret, și muzică, și orgă, și iad, și rai, un evan- /tai întreg de ai și n-ai din tot ce crezi că ai, alai / de ape line și neline, de ape pline și nepline și / amplitudinea din nou o simți în tine cum revine zarea / dimineții în apa unui lac”. Iar despre poezii care își ridică Templul poeziei lor „din vise, vânt și cuvânt”, V. Teleucă zice în „albia” cunoscutului mit al Meșterului Manole: „Se mai întâmplă când Templul e gata, / Târziul, pur și simplu, le ia scara și / ei, la o atare oră fierbinte, își fac / aripi din cuvinte, le lipesc cu ceară / ca Icar și sar

/ de pe acoperiș și parcă așa / le-ar fi jurământul, / dar ciudat lucru, unde cad
izvorăște / iarăși Cuvântul răcorind piatra cu apa / lui harnică. Târziul privește cu
ochii / holbați de mirați la moartea lor grea, / și zădarnică, / nu-nțelege ce lege
păgână, ce forță / din urmă îi mână că chiar nici moartea / nu-i poate opri...”
(*Manoliadă Sisifică*).

Metafore paradoxale de mare îndrăzneală și noutate plasticizantă creează autorul
când e vorba de definirea unor astfel de noțiuni complexe și aproape indefinibile
cum sunt „dorul”, „poezia ermetică”, „poezia” în genere. Ilustrăm: „Dorul” o fi
fiind o absență, sau vrerea unui gol sufletesc care se vrea umplut cu ceva de aceeași
categorie spirituală. Îndată ce se pomenește umplut, dispăre; apoi apare pe măsură
cât și cum se descarcă locul ca să devină iarăși gol”; „Ce este poezia ermetică dacă
nu casa pe care și-o construiește poetul pe dinlăuntru. O casă fără uși și fără ferestre
din care poetul nu poate ieși?”; „Poezia e un zbor experimental, / făcut în necunoscut
și fără parașute / de oameni îndrăzneți, deprinși și cu riscuri, / iar poezia mai este / și
un avion adus pe pământ numai în flăcări / și oamenii sunt salvați chiar în ultima
clipă” (*Eu, Pablo Neruda, mă adresez vouă prin inimă*).

Urmărind să dezvăluie profunzimile eului creator în toată complexitatea lui, dar
și partea transcendentă a lumii cu enigmele-i multiple, Victor Teleucă apelează
frecvent la „*algebra superioară a metaforei*” (Ortega y Gasset), capabilă să
„clădească” alte lumi, de gradul al doilea, purificate și esențializate, din realitățile
lumii primare. În poezia autorului *Piramida singurătății* metafora se naște ca și
cum de la sine, cu de la sine putere, izvorăște din simple constatări asociative sau
analogice pentru a se dezvolta apoi în imagini arborescente de factură intelectual-
abstractă, creând impresia de metaforă continuă, globală, absolută: „Iar prin prisma
unei clipe dense de vârf / mă uit în univers, despici veșnicia în patru / și-aud cum
miriștea vuieste sălbatic a toamnă” (*Clipa de vârf*). Discursul metaforic presupune
întotdeauna o perspectivă metafizică, o sete de cunoaștere a aspectelor nevăzute ale
lumii. De aceea s-ar putea afirma că unde e multă metaforă, acolo e și multă
metafizică. Filozofii susțin că nimic nu este mai îmbibat de metafore ca discursul
metafizic. Bunăoară, germanul M. Heidegger opinează că „*metaforicul nu există
decât înăuntrul metafizicului*”. Însuși autorul ține să precizeze: „Sunt Stan-Pășitul
în metafizica / veche și nouă a cuvintelor” (*Templul păgân*). Prioritate, totuși, V.
Teleucă dă *metaforei și paradoxului gnoseologic*, care întotdeauna exprimă mai
mult decât spun și spun mai mult decât exprimă, contribuind din plin la revelarea /
sporirea misterelor lucrurilor.

Metafora revelatorie și comparația metaforică plasticizantă joacă un rol
fundamental în gândirea artistică a lui V. Teleucă, fiind producătoare de inefabil
poetic, de sugestivitate inedită și de o molipsitoare îngândurare meditativ-
filozofică. Ilustrăm prin câteva texte lirice semnificative: pentru a „ninge” –
„livezile cerești se scutură de / floare și se scuză / c-au înflorit târziu” (*Alb nou*);
„Până azi nu se știe în ce luptă / dintre frumos și urât Venera și-a pier- / dut ambele
mâini ca să devină stăpână/ pe propria sa barieră... / ...și totuși, dacă am defini
frumusețea, / ar fi un fel de neexplicată eclipsă. / E același întreg cu ceva esențial /

numaidecât lipsă?” (*Lipsă și eclipsă*); „Fiece clipă își crește și-si gătuie tutankhamonul”; „Poetul într-o carte / e ca un necredincios într-un templu păgân” (*Templul păgân*); „...Amintirea rămasă / în urmă se mai ține de mine ca sunetul / întârziat de avionul supersonic” (*De la mine la eu*).

Iar metafora paradoxală de amploare îi ajută poetului să intuiască analogii, contraste, parabole chiar și acolo, unde acestea, la prima vedere, par a lipsi cu desăvârșire sau nu pot fi imaginate. De exemplu, ce **legătură** ar putea să existe între baștina unui poet și... Triunghiul insulelor Bermude?! Victor Teleucă, însă, găsește această „legătură – nelegătură” pe calea unei metafore contrastive de factură paradoxală: în timp ce Triunghiul Bermudelor este triunghiul morții absolute (în poezie nu se spune nimic despre acest lucru: îl deducem noi, cititorii), Triunghiul Ocnitei (adică baștina autorului) reprezintă „triunghiul” vieții fără de moarte, „triunghiul” veșniciei neamului și al legăturii organice cu rădăcinile satului natal, cu crescătorii de spice, cu Țara mioritică, deoarece în raza acestui „triunghi”, chiar murind, „niciodată nu mori”: „În triunghiul Ocnitei niciodată nu mori. / În triunghiul Ocnitei oamenii ară și ară, / și scumpă și mândră e fapta lor milenară / cu vorba, cui spicul, / cu rostul, cu fi-va, cu fostul, / cu tot ce se vede, dintr-un gest se pricepe. / De-acolo am auzit cândva că cerul începe... / Din triunghiul Ocnitei niciodată nu ieși. / În triunghiul Ocnitei niciodată nu mori” (*Triunghiul Ocnitei*).

Cam același lucru s-ar putea afirma și despre poezia *Tutankhamonii*, cu observația că, dacă în primul caz mesajul negativ al paradoxului se încarcă de semnificații pozitive, în cazul al doilea lucrurile se inversează: mesajul pozitiv se încarcă de semnificații negative. Când Arhimede a lansat dictonul clarvăzător de înțelept: „Dați-mi un punct de sprijin și voi răsturna pământul”, el, hotărât lucru, nicidecum n-a putut să se gândească – măcar intuitiv! – la... uriașa forță distructivă a Atomului, care a fost descoperit mult mai târziu și care a dat naștere și la bomba atomică, încercată pentru prima dată de americani la Hiroshima și Nagasaki. În pofida acestui fapt, gândirea paradoxală a poetului contemporan se îndreaptă anume în albia unei atare analogii („punctul de sprijin” ar fi bomba atomică), „justificând-o” într-un fel atât în plan teoretico-pragmatic, cât și în plan etico-estetic: „Arhimede, fiind și poet, a spus într-o doară / să i se deie un punct de sprijin și pământul / răstoarnă, ideea a fost atât / de năstrușnică și de ștregară, / încât savanții s-au apucat să caute punctul / cu pricina și l-au găsit, / iar ca lumea să nu-l știe deodată, și să nu-l deoache cu mirarea ei de vițel, / l-au încercat la Hiroshima apoi la Nagasaki” (*Tutankhamonii*).

Modele de situații poetice paradoxale profund autentice, poeziile de mai sus învederează vocația autorului de a folosi factorul de cultură în scopuri artistice-limită, inclusiv intertextualitatea în sensul cel mai larg al cuvântului. În genere, autorul apreciatelor volume de versuri *Momentul inimii* (1975), *Încercarea de a nu muri* (1980) *Întoarcerea dramaticului eu* (1983) *Ciclul italian sau criza de timp* (1987) și *Piramida singurătății* (2000) pune un accent deosebit pe referințele culturale, preferă să opereze cu imagini artistice arhetipale (Adam, Eva, Antiona,

Oedip etc.), desprinde valențe estetice proaspete fie din lumea miturilor universale și naționale (Prometeu, Sisif, Atlant, Zeița Clio, Lupoanca de la Roma, Miorița, Meșterul Manole), fie din lumea literaturii și artei (Homer, Dante, Edgar Poe, Capela Sixtină, Michelangelo, Rafael, Paganini, Beethoven, Van Gogh, Brâncuși), fie din lumea filozofilor (Platon, Aristotel, Seneca, Kant, Nietzsche, Cioran, Noica). Trăind mai mult în lumea „analogiilor universale” (Baudelaire), V. Teleucă proiectează aproape totul în metaforă, simbol și parabolă, deseori ajungând până la „intrare în mit”, cum zice el. În vederea acestui scop, el se servește cu măiestrie atât de imaginile tradițional-folclorice (un model strălucit – poemul filozofic *Sensul horelor*), cât și de imaginile „livrești” din cultura și arta universală.

O particularitate distinctivă a scrisului lui V. Teleucă este interpretarea de teme și motive obsedante în *complex*, într-o interconexiune și interacțiune organică cu alte teme, motive, idei, imagini, precum și printr-o prismă de multe ori „inversată”. Temele și motivele obsedante dau naștere în creația lui la imagini metaforice și simbolice obsedante. Mereu reluate și îmbogățite, prin viziuni proaspete, cu noi valențe și cu noi nuanțe artistice, mereu dezvoltate și sincronizate cu spiritul vremii, metaforele simbolice ale „focului”, „horei”, „inimii”, „dramaticului eu”, „timpului în criză”, „clipei de vârf”, „căutării negăsitului”, „piramidei”, „tăcerii”, „ninsorii”, ș.a. au devenit în poezia lui V. Teleucă imagini-cheie, imagini arhetipale, imagini – mituri personale, care concentrează în ele întreaga substanță etico-estetică și ideatico-filozofică a fenomenului poetic numit Teleucă, cu păsurile și vrerile de vârf, cu dorurile cele mai intime și mai sacre.

Încă o calitate de preț a poeticității lui V. Teleucă merită a fi semnalată: e vorba de înclinația nativă a autorului de a gândi poeticește pe calea **aforismelor** pline de înțelepciune și de miez filozofic, formula sentențioasă dovedindu-se a fi foarte indicată pentru meditațiile grave asupra unor experiențe de viață trăite până la rădăcini și pentru sintetizarea concentrată a acestora prin intermediul unor plasticizări metaforice fulgurante (de cele mai multe ori). E în firea lucrurilor ca un poet gânditor, care cultivă o lirie de idei și care este atât de organic legat de marii filozofi ai lumii, să-și înceapă sau să-și încheie cutare sau cutare poezie cu aforisme paradoxale de mare adâncime psihologică și intelectuală: „Frumosul, ca să vadă, întotdeauna fusese chiorât”; „Cu două puncte se poate pune depărtarea în genunchi”; „Fiecare avem în noi câte-o tiranică / barieră pe care n-o putem trece și nu / îi facem nimică”; „Ne naștem totdeauna din soarele-răsare, / iar soarele-răsare se naște din nimic”; „Totdeauna mi-a plăcut ceea ce a fost făcut de nimeni și pentru nimeni”; „E nevoie să dezminăm mereu fericirea”; „Ce minune e roua dimineții pe un spic!” Se cuvine reținută aici și originala definiție a „dorului”, făcută de către autor în tipare aforistico-oximoronice: „... În dor toate-s la un loc / de când lumea, cu tristețea / și durerea, tinerețea, / apa vie, așteptarea, doina, / moina, regăsirea, bucuria, / despărțirea, luna plină și / deșartă – tot ce iartă sau / nu iartă, mângâierea și tăce-/ rea, bătrânețea sau virtutea, / lucruri mari, dar neștiute, / ori știute într-un fel, / care-ncap cu toate-n el” (*El*).

În căutarea de noi sensuri și efecte stilistice neprevăzute, V. Teleucă utilizează cuvintele în relații dintre cele mai neordinare, mai îndrăznețe, mai oximoronice, cum ar fi: „*blonde amintiri*”, „*telefon de lună*”, „*veșnicia efemeră a oului de Paște*”, „*urâțenia frumosului*”, „*marea hohotește albastru*”, „*Golgota sărăciei sufletești*”, „*Egiptul Tăgăduinței*”, „*dezastrul albastru*”, „*se vântură vântoaița vânturându-se pe sine*” ș.a.m.d.

Ca și Nichita Stănescu, care mereu e implicat în jocul aparențelor și al iluziilor, al contrariilor și al irealului, Victor Teleucă își extrage lirismul său paradoxal din același tandem al „râsu-plânsului”: „...Mă cutremur cum râde-plânge omul nostru mioritic / și tot atunci un glas lăuntric mă întrebă / agitat, rebel: / - Tu crezi că râde-plânge-le e omul, ori / cineva de dincolo de el?” (*Tandemul râs-plâns*). Ampretele poeticii nichitastănesciene pot fi ușor identificate și în alte texte poetice ale lui V. Teleucă: „Totul e-un prolog la prolog, o logică / la altă logică, logosul unei noțiuni / ce mereu altfel se concepe...” (*Sunt convins că toate se-ncep de aici...*); „Toate se dărâmă fărămă cu fărămă. Piramida chiar / tot se dărâmă, deși se spune că timpului i-i / frică de piramidă” (*Tutankhamonii*); „...Vorbesc / de-o hartă-a sufletului poate / în care tac cetăți neconstruite / cu ziduri vechi de vremuri mari cernite...” (*Un sens al lor*)...

Toate modalitățile artistice ce țin de poetica și poeticitatea lui V. Teleucă, asupra cărora am stăruit în articolul de față, inclusiv conjugarea foarte particulară a concretului cu abstractul și a abstractului cu concretul (pe calea metaforei metonimice și a metonimiei metaforice), urmăresc, în plan mare, una și aceeași țintă estetică: să dramatizeze și să esențializeze până la limită lirismul de idei al autorului, să intensifice și să amplifice cunoașterea abisal-luciferică (în terminologia lui Lucian Blaga) a lumii și a propriului eu creator.

Poezia lui Victor Teleucă este o poezie dionisiacă, în sensul nietzscheian al cuvântului, care preconizează o cufundare totală în viață, în trăire, în gândire – în „clipele de vârf” ale onticului. Ea se vrea dominată de stări totale și de ideea de totalitate, de aspirația spre absolut. Dincolo de unele notații voit prozaice și de un ludism oarecum discursiv, artificios, această poezie se impune autoritar prin valori estetice moderne de toată autenticitatea și perenitatea.

V. TELEUCĂ: POEZIA CA EXERCITIU MEDITATIV

Grigore Cantâr

Dacă e să menționăm foarte sumar meritul fundamental al lui Victor Teleucă în evoluția literaturii autohtone contemporane, va trebui să spunem că el consistă în efortul susținut al poetului de a contribui la emanciparea paradigmatică a poeziei române din Basarabia. Creația d-sale a produs, în anii 70 ai secolului al XX-lea, o adevărată breșă în zidul gândirii estetice de atunci.

Este interesantă “tehnica” prin care poetul nostru a atins respectiva performanță.

Se știe că potrivit anumitor criterii de clasificare a poeziei – criterii provenite încă din teoria lui Tudor Vianu asupra limbajului în general – aceasta poate fi împărțită în poezia tranzitivă, poezie lingvistică și poezie reflexivă. Și că atât tranzitivitatea, cât și reflexivitatea, nu constituie, în sine, niște dimensiuni valorice ale textului. Însă nu poate fi contestat faptul că reflexivitatea reprezintă un “mecanism” prin care poeziei i se poate acorda o nouă șansă. Șansa înnoirii. Șansa modernizării și a sincronizării cu o altă vârstă a literaturii. Ea este o dimensiune aptă să schimbe în profunzime substanța poeziei, și să tempereze, totodată, atât pornirile (neo)avangardiste, cât excesele sentimentaliste ale poeziei, explicabile în partea asta de lume.

Reflexivitatea este deci un subtil “subterfugiu” cu ajutorul căruia poezia este smulsă din zona “lirismului lamentabil” (Ion Barbu) pentru a fi plasată într-una mai glacială – în cea a gândirii.

Firește, poezia tranzitivă (cea care utilizează modalitățile comunicării directe) a avut întotdeauna o audiență mai largă. (de exemplu, dacă e să respectăm un adevăr verificat, poezia lui G. Coșbuc a fost mereu mai “populară” decât cea profund-vizionară a lui M. Eminescu. Goga, cel exprimând simțirea și năzuințele comunitare a fost – și este – mult mai accesibil și mai preferat de publicul cititor decât un L. Blaga sau Ion Barbu). Poezia tranzitivă constituie așadar forma unei scriituri mai pe înțelesul consumatorului de literatură “naiv”, neinițiat în diversele virtuozități scriitoricești semnificante. Popularitatea ei nu este însă, după cum am mai spus, un semn al valorii artistice, ci doar acela al adecvării firești la sensibilitatea estetică a vulgului. (Paul Mihnea – poet prin excelență cult și rafinat – are / a avut un cititor extrem de redus numeric, el nu este însă mai puțin valoros decât Ion Bolduma, de exemplu).

Ce vreau de fapt să spun? Vreau să spun că V. Teleucă e unul dintre cei mai importanți poeți contemporani din Basarabia, grație curajului său de a-și fi asumat, programatic, impunerea reflexivității în poezia noastră din anii 60-70 ai secolului al XX-lea. El este acela care va schimba fața poeziei autohtone, redându-i acesteia deschiderea spre poezia modernă a lumii, așa cum încercase anterior, într-o altă manieră, G. Meniuc. E un gest care se făcea foarte necesar în anii aceia când, potrivit rigorilor realismului socialist, a scrie însemna a servi perspectivele utopist-comuniste asupra vieții. Contribuția d-sale majoră în dezvoltarea poeziei de la noi trebuie căutată probabil nu în satisfacerea “gustului estetic public” (o noțiune ce desemnează, de fapt, un fenomen inexistent), ci în efortul său de a-i imprima poeziei basarabene alte coordonate paradigmatic. V. Teleucă a contribuit la eliberarea acesteia de sub dictatul esteticii restrictive a realismului socialist, reorientând-o spre culmile unde se aflau demult P. Valéry, Apollinaire ș.a.

O dată cu venirea sa în literatură, poezia “moldovenească” a încetat să mai însemne “a cânta”, “a reprezenta”, “a propaga idei mărețe” ș.a.m.d. Ea a început să însemne a gândi; a reflecta adică asupra celor mai intime sau majore mutații și transformări ce afectau ființa umană.

Iată de ce mi l-am imaginat, întotdeauna, pe acest autentic poet ca venind din Țările Baltice: glacial, dar și foarte sensibil și plin de frământ discret; gânditor, însă fără a naufragia vreodată în abstracționismul steril. Asemenea unui Imant Ziedonis din remarcabilele sale *Epifanii*.

Fac această paralelă nu de dragul de a o face. Dacă-l vom citi, cu atenție, pe V. Teleucă în relație cu *Epifaniile* lui I. Ziedonis vom observa, lesne o similitudine – surprinzătoare – în ceea ce primește modul de a gândi rostul ultim al poeziei și calea acesteia spre mintea cititorului – reflexivitatea scriiturii poetice. E vorba deci de niște afinități tipologice dintre discursurile acestor doi autori atât de reprezentativi pentru literaturile lor naționale.

Aș mai sublinia, în altă ordine de idei, și faptul că reflexivitatea, asumată ca principiu poetic, atrage pe planul scriiturii elementul livresc. Iar livrescul servește (dincolo de alte funcții pe care le are) și ca mecanism de transformare a simplei literaturi în materie culturală. Anume această particularitate a poeziei lui V. Teleucă a și făcut-o atât de atractivă pentru poeții mai tineri de azi. Or, un alt merit al celui ce și-a supus mereu unei interogații adânci “dramaticul Eu” este acela de a fi asumat ca model de către reprezentanții generației “optzeciste” din Republica Moldova. Ceea ce înseamnă că V. Teleucă și-a asigurat – pe merit – perpetua prezență în poezia care se (sau se va) scrie la Chișinău.

În fine, citez niște probe de (remarcabilă) poezie, luate din diverse volume ale lui V. Teleucă, pentru a ilustra aceste câteva considerente pe care mi le-a sugerat recitirea cărților d-sale:

“Ce s-a făcut cu mine că astăzi nu mai sunt?
Bat clopote de senzuri și arde clipa-n vînt...”

Sau:

“În mare pentru nimic în lume nu intru.

Alții să intre. Eu vreau să mă odihnesc cu toată civilizația”

Sau:

“În avalanșa de refrenuri

Se nasc poeții din stihie

sub albe zodii de hârtie...”

Sergiu Pavlicencu

Postismul sau un început de postmodernism

Într-o lucrare recentă încercăm să evidențiem printre curente literare de tranziție trei categorii: curente literare anticipatoare, curente literare recuperatoare și curente literare recurente [1]. Dintre curente literare din secolul al XX-lea un loc aparte îi revine *postismului*, unul, poate, dintre ultimele “-isme” ale avangardei. Aproape necunoscut la noi, acest curent literar a luat naștere în Spania după cel de al doilea război mondial și poate fi considerat un fenomen artistic de tranziție, de natură recuperatoare față de avangardele istorice, dar, totodată, l-am

putea califica și ca pe unul de natură anticipatoare în raport cu postmodernismul de mai târziu.

Postismul a apărut ca o mișcare literară, inițiată de trei poeți spanioli mai puțin cunoscuți dincolo de hotarele Spaniei: Carlos Edmundo de Ory, Eduardo Chicharro și Silvano Sernesi, la care aveau să adere ulterior câțiva poeți mai cunoscuți, bunăoară, Gloria Fuertes, Angel Crespo, Gabino-Alejandro Carriedo și Fernando Arrabal. Adepții acestei mișcări au încercat să editeze și o revistă de poezie – *El Postismo*, apărută în 1945 și din care s-a publicat doar un singur număr, urmată de o alta – *La Cerbatana*, apărută, la fel, într-un singur număr. Cuvântul “post-ism” sugerează de la sine că e vorba de ceva ce urmează, un “ism” de “după”, și a fost explicat în al doilea manifest al mișcării, unde se declara că trebuia găsit un nume pentru noua mișcare, pentru “acest postsuprarealism care, din dorința de a fi cât mai scurt și de a admite unele aspecte ale vreunui alt “ism”, am hotărât să-l nimim Postism” [2, p. 867]. De aici se poate deduce că postismul a apărut dintr-o intenție de recuperare a realizărilor estetice ale avangardelor europene din perioada interbelică, presupunând, în vidul cultural și conformist de îndată de după război, un primat al creației, ce s-ar afirma ca o unică speranță și ca o supremă libertate în această lume sărăcită și pustiită de conflagrația ce luase sfârșit. Postismul e calificat în manifestul amintit drept o necesitate pentru a umple acest gol în conexiune cu unele antecedente istorice, a căror actualizare pretinde să fie: “Postismul este, nu în esență, ci, în special, un postsuprarealism și, în bună parte, un postexpresionism. Dar este, de asemenea, un postdadaism. Și, într-o parte minimă, este un postcubism. În timp ce în sens doar istoric este un postultraism, un postfuturism, un postrealism etc” [2, p. 867].

Așadar, postismul a apărut ca o încercare de a recupera anumite principii estetice ale curentelor avangardiste, în primul rând, ale suprarealismului, de la care preia ideea de a considera subconștientul drept o carieră, de unde se extrage “materia brută a oricărei creații pure”. Ca urmare, interpretarea operei poetice avea să pornească de la următoarea axiomă: “Subconștientul trebuie să creeze (este cel ce creează) și tot el trebuie să înțeleagă (este cel ce înțelege)” – se declară în primul manifest al postismului. Imaginația poetică, exaltată simultan de resorturile subconștientului și de elementele senzoriale provenite din lumea exterioară, este, conform esteticii postiste, cea care oferă senzația de frumusețe – scopul primordial al artei și al poeziei.

Încercând să surprindem trăsăturile principale ale postismului, ca o continuare a principiilor estetice avangardiste, am putea spune că el preia de la reprezentanții avangardelor înțelegerea imanentistă și transcendențială a poeziei, caracterul ei mistic și ludic, ideea autonomiei artei și a libertății de creație, înnoirea tehnicilor expresive ale limbajului poetic etc. Însăși practica manifestelor, ca în suprarealism, futurism etc., îi apropie pe postişti de avangardiști. Totodată, importantă este evidențierea aspectelor ce prefigurează arta și literatura postmodernistă, în general. Din acest punct de vedere, postismul apare ca una dintre primele încercări (dacă nu chiar prima, dat fiind caracterul organizat al

lansării acestei mișcări) de recuperare a tradiției artistice imediate, ce-i drept, mai mult prin unele mijloace și strategii caracteristice avangardelor, dar și prin altele, anunțându-le deja pe cele postmoderniste. Printre acestea am putea menționa următoarele: valorificarea unor aspecte ale filozofiei nietzscheene (revizuirea valorilor, înțelegerea cunoașterii ca artă sau creație, concepția tragică a existenței, descoperirea dionisiacului și a apolinicului ș. a.), caracterul ludic al artei și, de aici, înțelegerea poeziei ca activitate ludică, libertatea creației, specificitatea umorului și a ironiei etc. Aceste începuturi firave, unele nedespărțite încă de rolul și de funcțiile lor în avangardism, anticipează în postism viitorul postmodernism, concept care deja plutea în aer în perioada când s-a lansat mișcarea postistă.

Referințe bibliografice:

1. Pavlicencu S. *Tranziția în literatură*, Chișinău, 2001.
2. Estebanez Calderon D. *Diccionario de terminos literarios*, Madrid, 1996.

Felicia Cenușă

Tehnica romanului *Martorul de Vasile Gârneț*

Romanul *Martorul* de Vasile Gârneț încearcă o desconvenționalizare a modelelor literare revolute, cu originea în sămănătorismul și poporanismul începutului de secol, și adoptarea unor formule artistice moderne. Ochiul autorului este îndreptat asupra spațiilor cotidiene insignifiante, pe care proza noastră tradițională le vede lipsite de relevanță narativă. Materia epică a scrierii constituie o lume antiutopică, Arcadie în negativ, cu țărani demonizați, bântuiți de frică, boală, singurătate, o lume sumbră în care impulsurile umane nu aparțin logicii sentimentelor, ci unui fel de furie și de neputință care ar sălășlui în ei.

Afioana, poreclită Fulgeroaia, bunica lui Ilarion, personajul central al romanului, locuiește “în deal,” la castel, casă izolată de restul lumii, iar Stanca, altă bunică, de pe mamă, locuiește “în vale”, la marginea satului. Ambele își au reculul lor genetic. Rodion, tatăl Stancăi, cinic, viciat de lașitate, supranumit “fariseul”, după lungi aventuri, se preoțește, bătându-și joc de sat. Pe Stanca o mărită cu molâul Pascu. Dându-i drept zestre doar o *Biblie*, o condamnă la singurătate la marginea satului. Nimic nu-i poate înmuia inima Stancăi, nici chiar moartea năprasnică a tatălui. Starea de angoasă și indiferență pe care ea, neputând s-o elimine sau să-i dea un sens, o exprimă printr-o răutate psihologică, printr-un venin, care o asigură cel puțin că există pentru a protesta împotriva sa și a altora. Pe fiică-sa Ioana, căsătorită cu fiul Fulgeroaiei, o lasă să se stingă înainte de vreme într-un mediu vitreg ei în casa acesteia.

La fel de dură și neînduplecată este și Fulgeroaia. Pe fiică-sa Cristina n-o salvează de la o boală stupidă, pe Ignat, considerat nebun, îl înmormântează cu răceală și indiferență. Frică și alertă îi provoacă moartea celui alt fiu, Gheorghe, tatăl lui Ilarion: “Se îmbolnăvise la gândul că nu va reuși să-l aducă, măcar mort,

acasă. Ca un animal care își adună puii în vizuină”. Comparația o surprinde exact, fiindcă “acel “gata, l-am adus”, rostit la venirea acasă exprimă mai curând un gest expres de ușurare, un sentiment al datoriei împlinite, decât durere” [1, p. 88].

Autorul e din tagma prozatorilor lucizi, conștienți de preexistența tiparelor clasice și moderne. Îl regăsim aici pe Proust prin tehnica rememorării, pe Dostoievski prin pătrunderea în “subteranele” conștientului, pe Marques prin secvențele de realism magic ș.a.

Trama narativă a romanului se țese proustian pe re-trăirea momentelor din copilărie ale lui Ilarion, student la filologie. Ceea ce “activează” rememorările personajului este teza fals-sentimentală a profesorului de estetică Bulgaru referitor la “întoarcerea la izvoare”, “teză care a alimentat cu eroicul ei înduioșător, din secolul XIX până mai ieri, jumătate din literatura noastră” [2, p. 160]. Aceasta îl exasperează pe Ilarion și-l “provoacă” să i se confeseze colegului său, Marcu, despre “rădăcinile” sale. În narațiune Marcu are funcția de narator intradiegetic, adică e un stimul și un judecător al mesajului transpus.

“ – E bine așa cum ai început, neregizat. E neobișnuit, e o lume nouă pentru mine..., zise Marcu. Și... ai vorbit cu puține cuvinte, dar ce cuvinte! Te pătrund , nu alta...Ai spus mult în puține cuvinte. Ai descoperit cuvântul și mă lași să judec singur, făcându-mă într-un fel martorul și judecătorul tău și al lor, da, și al lor, chiar dacă știu încă prea puțin despre dânșii. Dar e bine, îți mai spun încă o dată, sunt lucruri, pentru istoria cărora câteva cuvinte e prea mult, și istoria asta, este unul din lucrurile acestea...”

Unele intruziuni ale lui Marcu în cadrul confesiunii nu conduc spre fragmentarea sau anihilarea acesteia, ci o pun în evidență, făcând-o simțită în materialitatea ei și amplificându-i importanța.

Reproducerea fidelă a faptelor și imaginilor din trecut, precum și a impresiilor lăsate de acestea, întrec simpla plăcere sau necesitate de a povesti, de a evoca, tinzând spre comprehensiune, relevându-se, în ultimă instanță, ca “un proces al memoriei colective, al conștiinței de sine” [1, p. 91]. Astfel, Ilarion, încurajat și îndemnat de Marcu (“să scrii, ești obligat să scrii”), intenționează să scrie despre istoria neamului său , a pătimirii interioare a lui în ceea ce are el ireductibil, misterios, care scapă simplelor definiții folosite de o psihologie rațională, “a ceea cum a fost, cum s-au întâmplat lucrurile, cum le-am înțeles eu atunci și acum, de două ori, când eram copil încă și azi , după ce mi-a venit ideea să scriu...” Această punere în pagină, rezultată din mărturisirile lui Ilarion către Marcu, se identifică cu opera însăși, cu textul însuși al operei pe cale de a se face. Istoria despre strămoșii săi, care “ s-au flagelat singuri , s-au ruinat unul câte unul , așa cum, până la urmă, se ruinează piloanele celui mai splendid castel”, Ilarion-autorul o vrea să apară în formă de dialog, de convorbire, de dezbatere, pentru că ceva din viața și suflarea lor, din felul lor de a gândi și interpreta, a intrat, s-a infiltrat, a pătruns, întreșându-se în conținutul ei și exprimându-i într-un fel și pe ei – pe el și pe Marcu.

Scrisul pentru Ilarion este un act cathartic, o legitate în încercarea de a supraviețui, de a-și justifica într-un fel existența, ori, cum spune însuși personajul, în scris “ne vedem una din șanse în faptul de a ne explica fără încetare viața noastră și a acelor de până la noi, a justifica imposibilitatea noastră de a ne împlini altfel.” Această voință juvenilă de autoafirmare, încercare sisifică autodistrugătoare și plină de furie lucidă, țintește niște obiective cu mult mai mari decât satisfacerea unui mărunț orgoliu, și anume: “justificarea existențială a neamului, valoarea fiind antidotul eșecului ancestral.” [1, p. 91]

Atât motto-ul din Michel de Montain: “Și dacă ați trăit o zi, ați văzut totul. O zi este asemenea tuturor zilelor. Nu-i altă lumină, nici altă noapte. Acest soare, această lumină, aceste stele, această împărțire este însăși cea de care străbunii voștri s-au bucurat și de care se vor împărtăși strănepoții voștri”, cât și fraza din incipit: ”Dacă n-am ști că suntem trecători, n-am avea niciodată ideea perfecțiunii” induc un sens infinit, transferat scrierii, a cărui funcție este de a crea o anumită izotopie a sensului, de a sugera, în cazul nostru, natura analogă a momentelor pragmatice de facere a textului. Și albumul lui Brueghel în care Ilarion găsește testamentul tatălui său, album cu țărani primitivi, grosolani, urâți, comunică indirect cu Arcadia în negativ a romanului.

Prin tehnica sa narativă, prin tematica abordată, romanul își dovedește calitatea de operă referențială pentru proza din Basarabia din anii 80 și nu numai.

Referințe bibliografice:

1. Andrei Țurcanu. *Bunul simț*, Chișinău, 1996
2. Eugen Lungu. *Starea prozei ... sau proza în câteva rețete // Basarabia*, 1997, nr. 11-12.

Luminița Bușcăneanu

Limbaș simbolist: substantivizarea adjectivului

Între culoare și muzică, în simbolism, apare o intrigantă concurență. Pentru a scoate din “*tăcerea-atât de-adâncă*”, “*atâta noapte tristă*”, “*atâta vag mister*” (Mihail Săulescu, *În mine*), de dincolo de sunete, “*Când vioarele tăcură*” (Ștefan Petică), și a face sensibilă muzica supremă e necesar un instrument deosebit, cum ar fi cuvântul cu înveliș cromatic, supus unei triple spiritualizări, oportun funcției de seducție (a misterului, cititorului):

- a) proba subiectivității culorii fizice,
- b) gradul de simbol universal,
- c) mențiunea specială de simbol în simbolism.

Culoarea simplifică acțiunea pătrunderii nepătrunsului, “Atribuind obiectelor culori diferite de cele pe care le posedă în mod obișnuit, se realizează într-un fel de negare a realului [...] conexiuni semantice diferite de cele obișnuite. Nu mai avem pur și simplu natura fenomenală exprimată în imagini imitative, ci una transfigurată care își găsește expresia într-un limbaj specific” [1, p. 257]. Exemplul “*Porni-vom tineri ca Albastrul imaculatelor seninuri... / Și mândri poate ca*

seninul albastru-al sângelei regesc” (Ion Minulescu, *Romanța noastră*) explică transferul la nivel morfologic. Alăturându-i-se unui substantiv abstract, “*seninuri*”, adjectivul cromatic, albastru, se încarcă de valențele superlative ale necunoscutului substantivizându-se, devenind absolut, “*Albastrul*”. Astfel culoarea nu numai că este capabilă a “*întrezări*” evantaiul mirific al “*întunericului*” de dincolo de lucruri, “*Aureolele*”, ci devine și misionarul miraculos al “noii religii”, “*Și te poartă, / Ca pe un orb ținut de mână, / Spre-ntrezăritele Aureole*” (Ion Minulescu, *Romanța noastră*). Limbajul cromatic nu mai îndeplinește “o funcție analogică sau una decorativă de satisfacere a nostalgiilor privirii” [2, p. 167]. Depășind nivelul de “accesoriu”, culoarea-adjectiv formează cu obiectul-substantiv, căruia, la rândul-i, i-a fost neutralizată puterea de “reducție agresivă, prin care oamenii tind să se neutralizeze unii pe alții, ținându-se într-un soi de imagine încremenită, fixată odată pentru totdeauna, moartă” [3, p. 139], un tandem, “o nouă realitate” [2, p. 167], una “*pură*”, “*Verde crud, verde crud... / Mugur alb și roz și pur, / Vis de albastru și de-azur, / Te mai văd, te mai aud*” (George Bacovia, *Note de primăvară*). Implicată în “structura lucrurilor”, numelor, mai ales, “prin atribuirea unor energii cosmice curative, culoarea-epitet le hotărăște sensul” [2, p. 167], “abstrage” valoarea obiectului și prin trucul “substantivizării absolute a adjectivului”, evoluează în simbol, “nume al unei entități unice: “*Nepătrunsul*” [1, p. 249], “culoarea sensibilizează epiderma obiectului, uneori poate chiar a-l dezintegra și a face corp comun cu el, situație în care cuvântul capătă prospețime și vitalitate nouă, ieșind astfel dintr-o inevitabilă inerție semantică” [2, p. 249]. Prin substantivizare adjectivul iese din esența veche de “epitet obosit” [4, p. 84] fiind “chemat la un oarecare rol” [5, p. 343], de fapt, un responsabil post de transfigurare a naturii, “*Smaraldul mării răpitoare / E jocul vecinic de colori / În verdea flacăra de soare*” (Alexandru Macedonski, *Rondelul mării japoneze*), de colorare, sensibilizare, muzicalizare a tot ce poate cuprinde imaginația (ochiul al treilea) și, în primul rând, a stărilor și fenomenelor - segmentul forte al “carierii” [2, p. 165] sale. Chinezii antici explicau relația dintre vechi și nou, dintre dascăl și elev, printr-o maximă: “Verdele derivă din albastru și îl depășește”. Între două lumi / cuvinte se strecoară pauzele, muzica “*tăcerii*”. Poemul simbolist este “plin de găuri și lumini, plin de absențe și de semne “hrănitoare”, lipsit de previziune și de permanența unei intenții și prin aceasta atât de opus funcției sociale a limbajului, încât simpla utilizare a vorbirii discontinue deschide calea tuturor supranaturilor” [6, p. 228]. “Vorbirea culorilor” care are un atu - “vorbirea senzațiilor” și sentimentelor în raport cu limbajul muzicii, “expresie bine diferențiată a sentimentelor” [7, p. 17], este inițiatoarea metaforei “cromatice” [8, p. 83], neologistice, care începând cu simbolismul obține “un loc în creștere la toți scriitorii români”, pentru că a reușit să sugereze “un nou raport între ființa poetică și lume, de cele mai multe ori fragil și nesigur, mereu torturant” [8, p. 84], un succedaneu vertiginos de lumini și umbre, de afirmații și negații. Tehnica “*vitraliului*” simbolist, astfel ar putea fi numită această procedură, este identică tehnicii pointiliste promulgată de pictorul englez John Ruskin în *Elementele*

desenului (1856), paragraful *A rupe o culoare în mici puncte prin juxtapunere sau suprapunere*, sub termenul de “stippling” care însemna “diversificarea tentei plate în mici fragmente de culoare mai mult sau mai puțin diferite de culoarea de bază și care se recompun privite de la distanță, prin efectul amestecului optic” și avea drept scop “modificarea culorii prin amestec optic” [9, p. 47], “*Oh! punctează cul-tău foc, / Soare, soare. // Corpul ce întreg mă doare, / Sub al vremurilor joc*” (George Bacovia, *Note de primăvară*). Ea dezvăluie un important adevăr în “cearta dintre conștiință și poezie” [10, p. 12], dintre puterile “reale” și cele “obscure” ale limbajului [11, p. 149], dintre emoția rudimentară și cea școlită “artificială, întreținută la rece, cultivată cu grijă” [10, p.11]: proba de cercetare pozitivă a necunoscutului, prototipului divin, Numelui primordial, prin dezmembrarea substantivului este închisă într-un cerc vicios, “distrugând cuvintele, nu regăsim nici zgomote, nici elemente pur arbitrare, ci alte cuvinte care, pulverizate la rândul lor, eliberează altele” [12, p. 149] - numele, “soare”, oglindă mai mult sau mai puțin a ceea ce se tănuiește, se “sparge” în “puncte” de lumină; pe când același cuvânt “soare”, eliberat de realitatea naturii sale “funcționale” [6, p. 227], păstrând doar proprietatea “mișcării” și “muzicii” în “vidul” de interdependențe, luminează “cu o infinită libertate și se pregătește să iradieze mii de raporturi nesigure și posibile”, “Raporturile fixe sunt abolite, cuvântul nu mai are decât un plan vertical; este ca un bloc, un stâlp care se afundă într-o totalitate de sensuri, de reflexe și de remanențe; este un semn în picioare. Cuvântul poetic este aici un act fără trecut imediat, un act fără <<împrejurimi>>, el nu propune decât umbra deasă a reflexelor tuturor obârșiilor de care este legat. Astfel, sub orice Cuvânt al poeziei moderne zace un fel de geologie existențială, unde se adună întreg conținutul Numelui, nu numai conținutul său electiv” [6, p. 227].

Referințe bibliografice:

1. Paula Diaconescu. *Epitetul în poezia română modernă // Studii și cercetări lingvistice*, III, nr. 3, 1972.
2. Daniel Dimitriu. *Grădinile suspendate*, Ed. Junimea, Iași, 1988.
3. Corina Ciocârlie. *Pragmatica personajului*, Ed. Minerva, București, 1992.
4. Emil Manu. *Ion Minulescu și conștiința simbolismului românesc*, Ed. Minerva, București, 1981.
5. N. Davidescu. *Aspecte și direcții literare*, Ed. Minerva, București, 1975.
6. Roland Barthes. *Gradul zero al scriiturii. În Poetică și stilistică. Orientări moderne*, Ed. Univers, București, 1972.
7. Max Luscher. *Culorile iubirii*, Ed. Moldova, Iași, 1997.
8. V. Fanache. *Bacovia. Ruptura de utopia romantică*, Ed. Dacia, Cluj, 1994.
9. Camilian Demetrescu. *Culoare, suflet și retină*, Ed. Meridiane, București, 1965.
10. Nicolae Manolescu. *Metamorfozele poeziei*, Ed. pentru Literatură, București, 1968.
11. Michel Foucault. *Cuvintele și lucrurile*, Ed. Univers, București, 1996.

Discursul liric se constituie ca un text finit, alcătuit din multiple "imagini" contextuale. Orice imagine poetică, fie simbol, metaforă, metonimie, comparație etc. parcurge o cale, un traseu al devenirii. Procedeele insolitării poetice sau, cu alte cuvinte, elementele tehnice ale textualizării imaginii poetice (numite **figuri**) sunt înțelese, pe de o parte ca figuri de stil, deci ca efect poetic al relației poet-lume, iar pe de altă parte, ca mecanism de construcție și de funcționare: prin substituire – metafora, când e contiguitate – metonimia, adăugare (adiție) – simbolul, în cazul unei comparații – comparația poetică etc. Prin ceea ce urmează încercăm să ne lămurim propriile observații cu privire la mecanismul textualizării imaginii poetice.

J. Burgos afirmă într-o lucrare despre dialectica imaginarului că imaginea "dă de văzut altceva" și "dă de văzut altminteri". Or, ea dă de văzut "altceva" în măsura în care se constituie ca expresie "a unei realități nicicând trăite până atunci, netrimitând la nimic anume anterior ei înseși și creatoare a unei ființe de limbaj ce se adaugă realității și făurește un sens" [2, p. 27]. Și ea dă de văzut "altminteri" în măsura în care cititorul devine descoperitorul itinerariilor pe care le propune textul și totodată "subiectul activ al textului care se scrie" [2, p. 28] asistând "la o ivire treptată a unei realități ce instituie un nou raport al cuvintelor cu lucrurile" [2, p. 29].

Dar imaginea structurează substanța poetică și la un alt nivel – al textului – distrugând și concomitent refăcând limbajul literal în funcția lui de semnificare și de reprezentare. Cu siguranță, orice imagine nu poate fi percepută nicidecum doar ca element semnificant în sine. Ea se relevă în multiple relații cu celelalte elemente ale ansamblului poetic. Prin mijlocirea acestor relații, ea pe de o parte își îmbogățește conținutul conturat prin transfer, iar pe de altă parte imprimă noi valențe conotative cuvintelor cu care se interacționează trimițând dincolo de înțelesul lor literal. Astfel este implicată într-un complex proces de recreare a limbajului literal.

Dialectica acestui proces încerc s-o dezvălui având în vedere faptul că imaginea provoacă frecvente discontinuități în actul înlănțuirii logice a cuvintelor din care se alcătuesc enunțurile. Deja faptul utilizării unei noțiuni în locul alteia o face pe aceasta străină în urzeala textului. Astfel intervine "ruptura"[1, p. 211]care se produce de îndată ce cuvântul poetic cu sens figurat este resimțit ca impropriu în ansamblul artistic și care determină, în cele din urmă, apariția unui sens nou în relația subiect-obiect. Deci, în textul poetic, entități nonidentice în limba obișnuită sunt transformate în termeni de identitate, iar entități noncontrarii – în termeni de opoziție, ca în versurile lui Nichita Stănescu:

Rupeți deci, cuvântul, este trupul meu.

Sânge poate va fi curge din silabă.

Noutatea limbajului poetic este frapantă. "Eu" stănescian, cunoaște o ipostază nouă: evadarea sinelui din sine. Poetul se zbate, vrea să scape de acel "eu" care-l încâtușează. El nu dorește să fie ceea cine este, pentru că nu are posibilitatea de a comunica cu non-eul. Căci a comunica înseamnă a privi lumea din punctul de vedere al celui cu care comunică. În cele din urmă, poetul vrea să devină însuși cuvântul. Versurile ilustrează unul din cazurile extreme de utilizare a confruntării în textualizarea imaginii poetice. Poetul transformă entități nonidentice în limba obișnuită (*cuvântul* și *trupul*, dar și *a rupe, sânge*) în termeni de identitate, în planul vorbirii poetice: cuvântul este trupul meu. Nichita Stănescu creează un sistem de clișee verbale extrem de personal. Imaginea versului lui e o reacție la matematizare, la robotizare. Ea ține mai mult de științific decât de poetic. Imaginile create sunt neobișnuite și conțin abateri ce scandalizează. Semnificantul (cuvânt cu sens figurat) este obligat, presat să coincidă "o foarte singură dată", relatează însuși poetul, cu noțiunea la care se referă. Imaginea stănesciană ascunde și totodată arată propriul, arată folosind ascunderea, diferențiază prin analogie. Accentul este pus pe diferență, nu pe asemănare. Imaginea zboară și poate cădea oriunde, când în propriu, când în figurat. Nichita Stănescu e liber în fața imaginii.

De fapt, dialectica acestui act o confirmă la un mod elementar legea negării negației. Orice proces, potrivit acestei legi, este supus distrugerii, negației. În limbaj la fel se produce, sub influența imaginii, o negație, bineînțeles constructivă, negație pe care Hegel a numit-o *depășire*, adică trecere la o nouă formă. Ordonarea orizontală a textului, care până acum a fost supusă unei logici, este oprită. În consecință apare o nouă "înlănțuire" care trimite la noi sensuri. Nu ar exista imagine cu adevărat poetică, dacă nu ar avea loc dezagregarea limbajului obișnuit și constituirea celui figurat, unde se face resimțită o "îngroșare" [2, p. 30] a cuvântului-imagine. Așadar, imaginea își asumă un rol structurator chiar în momentul utilizării unei noțiuni în locul alteia, apoi își dezvoltă funcția structuratoare prin interacțiunea cu textul, care, la rândul său, nu încetează s-o informeze, pentru că el nu mai reprezintă un mesaj logic care ar satisface așteptările, ci unul cu adevărat revelator din perspectiva caracterului său imprevizibil.

Indiscutabil, imaginea ca proces creator slujește structurării mesajului întru revelarea unui conținut poetic inedit. Ea dirijează actul poetic actualizându-l: cuvintele care se pare că și-au epuizat virtualitățile artistice, regenerează, dezlegându-se de toate "rolurile" lor codificate. Reajustând textul, considerat la început închis în scriitură, imaginea îl reînnoiește prin supradozarea informației, îl îmbogățește afectiv și semantic.

Abordând problema spațiului în lirică, J. Burgos vine cu opinii demne de atenție. El consideră că spațiul poetic unde cuvintele "fac dragoste" este orientat și deschis. Prin "orientat" trebuie să înțelegem o desfășurare temporală sau, după cum o numește autorul, a patra dimensiune, iar prin "deschis" – capacitățile virtuale care nu încetează să se afirme prin infinitele organizări.

Cuvântul devine important prin locul pe care-l ocupă în discurs, iar "rolul" ce i se conferă devine semnificativ în raport cu ansamblul în care el se situează. Aici se impune o altă ruptură a cuvântului cu limbajul semnificației, ruptură "pe care o operează suita cuvintelor organizându-se într-o sintaxă ce nu trimite la o gândire, ci modelează treptat o imagine sau o serie de imagini purtătoare de sensuri multiple și creatoare ale unei noi realități" [2, p. 54], cuvintele, astfel, intră în diferite alcătuiți și joacă nenumărate "roluri" revelante.

Rolul relațiilor dintre cuvinte într-un text poetic se manifestă și la nivel compozițional. Ele "sudează" elementele ansamblului poetic aruncând punți de legătură spre alte cuvinte sau alte figuri și drept urmare, îmbogățesc sensul expunerii, structurând totodată substanța poetică a operei. Prin repetare, paralelism, contrapunct imaginea dobândește însușiri care marchează o gradăție a efectelor, mecanismele sintactice devenind uneori esențiale în acest scop.

Altădată toate percepțiile particulare: intuițiile, gândurile, imaginile obținute în urma transferului converg și duc la elaborarea treptată a unei imagini integratoare. Anunțată la început ca imagine centrală (sau o concluzie), imaginea devine spre sfârșit, prin frecvența utilizării ei, o re-prezentare poetică cu sens global.

Mecanismul de construcție și de funcționare a tropilor și corelația dintre ei s-a aflat permanent în centrul atenției teoreticienilor. De notat că privitor la principiul de structurare a metaforei, simbolului și metonimiei se cunosc mai multe teorii. Dacă ne referim la metaforă, una dintre cele mai răspândite este teoria așa-numită substituționistă. Potrivit acesteia, tropul respectiv se formează prin substituție pe baza unei asemănări ce ia în minte forma generalizată a comparației sau analogiei. T. Vianu, de exemplu, afirmă că termenul metaforic se substituie celui propriu și "este în parte identic cu acesta din urmă și în parte deosebit de el. Dacă ar fi identitate absolută (...) n-ar fi cu puțință apropierea lor. Dacă posibilitatea îmbinării acestor doi termeni deosebiți există totuși, este aici un semn că alți termeni, rămași neexprimați, mijlocesc și impun apropierea" [9, p. 10].

O nouă orientare în cercetarea metaforei marchează I. A. Richards (1936) cu teoria care a fost denumită contextualistă sau interactivă, conform căreia, acest trop reprezintă nu o simplă substituție de cuvinte, ci o "tranzacție între contexte" [4, p. 379]. Adepții teoriei în cauză (M. Black, M. Beardsley ș.a.) consideră că anume contextul permite să aibă loc un transfer de sens în cadrul figurii. Fără a contesta conceptul tradițional de trop, fără a tăgădui definiția lui nominală, contextualiștii examinează tropul la nivelul enunțului. Termenul metaforic, în opinia lor, este elementul principal al expresiei metaforice. Anume el, conlucrând cu alte elemente ale enunțului, concentrează informația care captează atenția receptorului. Astfel are loc o pendulare a sensului între enunț și cuvânt. Această pendulare devine definitorie pentru reliefarea sensului figurat.

În cazul ambiguității criptice a imaginilor figurative – achiziție modernă – se face resimțită deja în mecanismul transferului, în special când se întemeiază pe deosebiri. În această ordine de idei sunt ilustrative substituirile operate în baza nu a

unor asemănări obiective ce trimit la ceva exterior, ci în baza unor referințe subiective, interne, de ordin emoțional-psihologic. Atare metafore sunt într-un fel "iraționale" în sensul că rezultă nu dintr-un act deliberat al raționalității, nu din perceperea mintală a anumitor asemănări ce aparțin lumii obiective. Suportul lor îl constituie asocieri, am spus, emoțional-psihologice, iraționale, ce pun în evidență deosebiri sau raporturi paradoxale. Mai mulți poeticieni de orientare semiotică demonstrează că imaginea modernă, spre deosebire de cea tradițională, cultivă prioritar referința internă. Dar, deși cele două tipuri de structură imagistică se situează într-o opoziție, ele păstrează totuși un element comun, care constă, după spusele lui H. R. Jauss, în faptul că "atât într-un caz, cât și în celălalt, așteptarea ce se conturează nu are în vedere re-cunoașterea unei anume realități reprezentate, deja cunoscute sau trăite, ci mizează pe apariția a ceva "cu totul altfel" decât universul experienței cotidiene" [6, p. 384].

Analiza imaginii poetice din perspectiva relațiilor contextuale relevă că organizarea și funcționarea ei se făurește prin rupturile sale. Am văzut că rupturile nu sunt niște lacune, ci o modalitate de a dirija scriitura. Caracteristice oricărei creații adevărate, ele dezorganizează limbajul convențional și tot ele îl reorganizează conferindu-i autenticitate.

O altă concluzie care se impune este că prin interacțiunile sale cu contextul, prin "rolurile" ce i se atribuie, ea exercită o intensă acțiune structuratoare asupra substanței poetice, sporindu-și la rândul ei pe această cale potențialul său ca mijloc de limbaj. Deci valoarea poetică a imaginii rezultă nu numai din actul de transfer ca atare (oricât de revelator ar fi el), ci și din capacitatea ei de a conlucra sensibil și sugestiv cu ansamblul poetic.

Referințe bibliografice:

1. C. Bousoño. *Teoria expresiei poetice*, București, 1975.
2. J. Burgos. *Pentru o poetică a imaginarului*, București, 1988.
3. E. Dorcescu. *Metafora poetică*, București, 1975.
4. Apud O. Ducrot, J.-M. Schaeffer. *Noul dicționar enciclopedic al științelor limbajului*, București, 1996.
5. R. Jakobson. *Lingvistică și poetică // Probleme de stilistică*, București, 1970.
6. H. R. Jauss. *Experiența estetică și hermenitică literară*, București, 1983.
7. I. Lotman. *Leții de poetică structurală*, București, 1970.
8. Tz. Todorov. *Teorii ale simbolului*, București, 1983.
9. T. Vianu. *Problemele metaforei și alte studii de stilistică*, București, 1954.

Luminița Bușcăneanu

Alexandru Macedonski. Culorile senzualității. Roșul

Paleta cromaticii macedonskiene presupune policromia. Pentru a concepe o ierarhie a culorilor e necesar, mai întâi, a se menționa prezența hotărâtoare a

luminii, “magie, susține Adrian Marino, care determină întreg regimul optic al poeziei”. E o lumină în ascensiune, “aprinsa”, “crudă”, “meridională” [1, p. 229]. Monograful îl numește pe Macedonski: “poet de tip solar” [1, p. 229]. Aparent, poetul “Noptilor” - “poet solar” este un dezacord. Noaptea, reminiscență romantică, este invocată ca un scut pentru sufletul sensibil și neliniștit pe care “brutalitatea luminii solare” îl “ultragiază”, îl “inhibă” [2, p. 159]. Tipul de eu agitat, în permanentă căutare de sine “predispune la reverie, la considerarea filozofică a universului și a rosturilor omului în natură, în societate” [2, p. 159]. Spre deosebire de romantici pentru care e pretext de evadare în alt timp și alt spațiu, Macedonski folosește noaptea drept sursă de ... lumină, “*Sub lună plină / Cu farmecul ce-n jos se lasă, / Orice coperiș de casă / E baltă de lumină*” (*Excelsior*). Din cel mai profund întuneric izbucnește cea mai orbitoare lumină. Este aici un artificiu caracteristic întregii opere, acesta “amplifică senzualitatea, întunericul, prin efectul de clar-obscur intensifică strălucirea” [3, p. 161], artificiu transformării pietrei în nestemată. Prin el și se explică paradoxul. Artificialul amplifică totul și, în primul rând, senzualitatea. Noaptea e cel mai veridic procedeu de acutizare a simțurilor, mai ales că e nutrit de miresmele, sunetele, etc., amplificate de vastitatea și rezonanța întunericului.

Amestecul cantitativ de culori, sunete, mirosuri are influența unui drog asupra imaginației. Noaptea lui Macedonski nu e “melancolică, sentimentală, depresivă și chiar funerară, ci, dimpotrivă, jovială, exultantă [...] direct radioasă și triumfătoare” [1, p. 226]. Nu interesează noaptea obișnuită cu întunericul și fricile ei. Poetul are nevoie de acest procedeu pentru magia înălțării cultului luminii și, mai ales, al virilității. Simbolul cromatic dominant al nopții pline de lumină este, în consecință, albul, “*Luna varsă în odaie / O fantastică văpaie, / Iar cu capul aplecat / Sta poetul care-odată / Pe o coardă fermecată / Lumea toată a-ncântat*” (*Noapte albă*).

Contradicția s-a risipit. Macedonski aplică procedeu pentru a cânta imn “soarelui”, astru care generează lumina selenară și culme a virilității, “*taur de aur*”. “Noaptea” vede cu o sută de ochi ai imaginației creatoare de aceea are geniul spiritualizării formelor - “cetatea” este “albă”, emirul înaintează pe-o “*albă cămilă*” etc. Albul e lumina pură. Ziua, strălucirea e orbitoare, senzualitatea ardentă, forța în apogeul ei și totul provoacă graba: “*Sub cerul de zori printre nori / Surpare de roze și raze / Și ochi rouați de extaze / Și flori peste tot și fiori... [...] Și cântă și preajmă și zare... // [...] Dar sânge ce curge din nori, // Înălță fanfare de goarne, / [...] Un monstru ia cerul în coarne: // E soarele taur de aur*” (*Epoda de aur*). Flăcările soarelui deschid alt registru de lumină și culoare, “*De-al soarelui jar cotropit / Pământul, sub vrajă, rămâne / Și orice femei se fac zâne, / Cu suflet din flăcări topit*” (*Rondelul de aur*). E o rămânere în continuare “*sub vrajă*”, aceasta dând sens estetic sexualității, ea dizolvă formele în culori și reflexe luminoase, în miresme și melodii.

Albul virginal trece în roșu ardent și anume “albul neutru și crud vine, de regulă, sa sublinieze violența sexuală a roșului” [3, p. 161]. E un motiv pentru care “atât

de bogatul univers floral macedonskian se reduce la două dominante: roșul și alb” [3, p. 161]. Și nu numai atât, aceste culori marchează etapele evoluției artei macedonskiene. Albul inițial, care semnifică trecerea de la mat la strălucitor, o “sumă a culorilor” [4, I, p. 75], e blazonul androgenului. “Senzualitate ferecată”, “placiditate”, “imaculare, castitate”, “pasiv și vulnerabil”, “castitatea ce așteaptă încordată, dezvăluirea tainei nupțiale”, “atașat paradisului [...] o stare inițială pierdută” [3, pp. 161-162] – ar fi o caracteristică deplină a acestui alb, culoare a “stării de grație, a transformării care uluiește, trezind facultatea de înțelegere și depășind-o, în același timp” [4, I, p. 78]. Este aura care însumează toate culorile, “*Muiat în luciri de beril / E-ntreg sidef și lumină*” (*Dans de efeb*).

Între albul incipient și roșul înaintat se află rozul. “Simbolismul românesc a fost mai întâi de culoarea “*zorilor roze*”, a “*cerurilor roze*”, a “*rozelor roze*”, între *apoteoze, zâmbiri, raze, vocalize*. A fost și un roz ... al sunetelor, se aude acum un Z inconfundabil – ce trece dinspre nevroze spre extaz, spre a se opri în acel punct unde copilăria devine nemurire, în timp ce curg lumini și se aude trilul privighetorii eterne” [5, p. 99]. Adriana Iliescu se referă la “*zorile roze*” ale culorii precum și cele ale artei de care depinde în momentul dat rozul, conciliantul între alb și roșu, un alb care își începe activitatea, “*curgeau lumini din ceruri roze*”, dar încă n-are violența și păgânismul roșului, “*Când aripi al meu suflet avea, credeam în toate / Iluzii roze [...] / Purtam în cuget, visuri roze [...] / Era ca o-nflorire de zile minunate, / De crini și roze roze*” (*Când aripi...*). Doar uneori, când năvălește o amintire plăcută, “*dulce e viața în rozul Bagdad*”, când tot universul e invadat de aceasta, “*Prin aer, petale de roze plutesc*”, “*cer galben și roz ce palpită*”, nuanța poate fi atribuită pasiunii, uneia idilice, care nu iese din limitele firescului și bunului simț, deși premisele sunt evidente. Cel mai potrivit exemplu de trecere, de senzualizare a albului e *Bucolica undă*, “*Când, fragezi, păstorii în penumbră, albesc ca idile frumoase, / Și goi izbucnesc dintre sălcii - eglogă lactee și roză. / Bucolica undă-i primește molatică și-nflorată, / Sub blonzii cu plastice forme se simte schimbată-n femeie, / Prelinsa pe nudele corpuri ea tremură, și purpurată / O scutură cinic dar dulce mișcări onduloase de-almeie*”. Macedonski deschide “porți de lumină roza ca să cuprindă doi îndrăgostiți” [6, p. 108] sau, prin corespondențe, să unească două flori, “*Alabastrul frunții sale întrunește crini cu nalbe*” (*Lewki*). În urma “*întrunirii*”, albul “capătă o vagă senzualitate, e, într-un fel, mereu pe punctul de a deveni roz” [3, p. 164]. După legile universale ale evoluției, albul trebuie să fie fecundat, altfel rămâne steril. Spectrul senzației se lărgeste.

Aurul, până acum galben-alb (culoarea simbolică a aurului în China - poetul are multe referiri la exotismul asiatic) semnificând lumina inițiatică, devine “*aurul rosu*” (*Insula Șerpilor*), se incită, se excită. Suntem la treapta superioară a evoluției artei macedonskiene, luarea în posesiune, etapa eliberării albului din chingile unei virginități devenite insuportabilă. “*Blondul*” tânăr alege “*preursirile să-nfrunte*” (*Stepa*). Macedonski “pictează” evoluția în spirală a devenirii albului (cel care conține în sine toate culorile). Compozițional, ideea se realizează ca de obicei,

ascuns de înțelegerea ordinară: “*sub aripa ciudată ce mi-o simt trecând pe frunte*”. Annick de Sousenelle acordă fruntii umane o atenție specială, în dosul ei intuind un mare potențial în stare latentă: “singura parte a craniului neacoperită cu păr, își păstrează intact misterele. Lobii ei nu par să aibă vreo utilitate. Acest lucru ne face să credem că fruntea este locul cel mai important al unor funcții pe care nu le cunoaștem încă” [7, p. 389]. Macedonski exploatează motivul de fiecare dată când intenționează să sublinieze importanța deosebită a mesajului și, în sens major, a procesului creator, însoțit fiind de alt motiv esențial, visul. Eul poetic “visează” cu penelul în mână, iar fruntea-i, deși “*largă*” (*Neron*), paravan desensibilizat (unicul!), înghesuie misterele, care izbucnesc unul câte unul ca niște cratere, “*Deznădejde firoasă, străluci-tu-mi-ai pe frunte*” (*Noaptea de ianuarie*); “*dar fruntea, tot mândră rămâne în lună*” (*Noaptea de decembrie*); “*Fruntea lui neînsuflețită / Pare-n raza strălucită / Ca un munte pleșuvit*” (*Noapte albă*). Misterele ne parvin datorită luminii reflectate de frunte.

Deci “*blondul copil*” liber (“*liberat*”) de canoanele “*subțiatelor simțiri*” își simte forul interior infinit și sălbatic precum o “*stepă*”. Odată ieșit de sub “*aripa ciudată*” a reveriei creatoare, fascicolul de lumină (“*solare răzlețiri*”) ia forma unei imagini senzoriale (“*stepa*”), “*întinderea sclipește într-o lumină albă*”. Dependența de timp și abundența fac lumina să se agite, să se aprindă tot mai mult. Prin niște corespondențe ascunse, “*sângele*” eului devine “*cald*”, apoi, “*întețit*”, “*prin artere năvălește*”. Blondul devine “*vârtej de aur roșu*”, tânăr pentru care nu mai există timiditatea în fața necunoscutului, “*Pe potrivnica fecioară aș turba-o sub plăcere [...] / Nimicită o vei ține sub triumful masculin*”. Alimentată de roșu exitant, arta se înalță la punctul culminant - se oglindește în ea însăși găsindu-se perfectă, “*Înarmat cu bărbăția ce-nseta pe Michel-Angel*”, “*Din real ieșit afară nu mai ești ca orișicare, ... / Te-nzestrezii cu mâneci roșii la tunica de satin, / Chipeș, nalt, cu stemă-n frunte, pleci pe visul tău călare, / Și se uită, și se uită mizerabilul destin*” (*Stepa*).

Se întâmplă însă inevitabilul: excitarea până la paroxism a simțurilor epuizează roșul, îl decolorează, îl înțepenește: “*Dar un crivăț năpustește viscolirea lui brutală... [...] / Și pustia înghețată se desfășura fatală*”. Se încheie un ciclu. În *Stepa*, albului “*încă*” i se oferă posibilitatea “*reînfloririi*”, e un alb raportat la evoluția întregii omeniri, albul-spirală: “*Viața încă nu-ncetează cursul ei fenomenal [...] / Ce-a-nflorit, reînflorește, ce-a cântat va mai cânta*”.

Există însă în opera macedonskiană și alt alb, limitat la un singur ciclu – cercul existențial. Acesta are un sfârșit. În *Noaptea de decembrie* asistăm la agonia albului: “*Pustie și albă e camera moartă... Și focul sub vatră se stinge scrumit... Cu nici o scânteie în ochiu-adormit... pustie și albă e-ntinsa câmpie... și luna-l privește cu ochi oțelit... e-n negura nopții un alb monolit... nămeții din umbră în juru-i s-adună... chiar alba odaie în noapte-a murit... și bezna lungește o strașnică ghiară. Albului muribund i se injectează un drog – focul – și deodată: clipește... izbucnește... se urcă, palpită, troznește, vorbește alungând pe ziduri albastre năluci. Iluziile vizuale și auditive sunt corespondențe ale stării sufletești. Eul poetic*

trăiește ultima revelație, “Și flacăra spune: “Aduc inspirarea... / Ascultă și cântă și tânăr refii... - / Avut și puternic emir, voi să fii ...””, iar albul - iluzia reîncărcării de culori, “Și-n alba odaie aleargă vibrarea / Răstriștea zăpezii de-afară dispăre... / De asupra-i e aur și aur e-n zare”.

Daniel Dimitriu numește *Noaptea de decembrie* “parabola focului”, foc ce dă naștere unei faimoase “povești despre culori, despre călătoria de la rozul frivol și etern spre albul sacru, absolut, călătorie inițiativă ce trece prin vămile cumplite ale roșului” [3, p. 166]. În schimb, Mircea Anghelescu, trecând peste cromatism care, în viziunea sa, este “un simplu suport pictural al demonstrației”, subliniază “chinurile sporite de fantasmă care încep să populeze imaginația alterată de sete și deznădejde a muribundului” - “acuitatea neobișnuită a trăirilor acestor convenții, repetarea și sugerarea obsedantă a culorii sângerei”, “tensiunea crescândă care însoțește evoluția epică, remarcabil recitativ al suferințelor fizice”, toate acestea alcătuind o “pagină antologică a suferinței fizice, duse până la halucinație” [2, p. 166]. Între cele două stiluri nu este o contradicție fundamentală: primul are în obiectiv culoarea, al doilea mesajul. Mircea Anghelescu, în final, va marca totuși importanța considerabilă a cromatismului, în special a “roșului sângieru, violent” în redarea durerii și morții. Face chiar o microanaliză în culoare a itinerariului agoniei: emirul înaintea “sub flăcări de soare [...] / În ochi o nălucă de sânge...”, peisajul e ars, *cadavrele* “fac roșii mobile”, de-asupra nisipului e doar un “cer roșu”, ochiul înnebunit al oamenilor vede peste tot doar “roșu de sânge”, culoarea revine mereu obsedantă: “Nainte - în lături - napoi, peste tot, / Oribilă palpită aceeași culoare” [2, pp. 165-166].

Spre deosebire de *Stepa*, *Noaptea de mai* ș. a., a căror evoluție reprezintă o spirală, finalul necesitând un nou început, operele *Noaptea de decembrie*, *Thalassa* ș.a. se închid în cerc, prezentând un proces finit. Din exitant, roșul devine distructiv, invadează totul: “Tot roșu de sânge zăresc peste tot”, “sub aeru-n flăcări...”. Prins de o incurabilă bulimie, începe să se autodevoreze: “Și foamea se face mai mare, mai mare, / Și zilnic, tot cerul s-aprinde mai tare... / [...] ș-a foamei simțire / E șarpe, ducându-și a ei zvârcolire / În pântec, în sânge, în nervii-ndârjiți”. Agonia unei leucemii necruțătoare metamortizează roșul, “Spre albele ziduri aleargă-aleargă, / Și albele ziduri, lucesc-slrălucesc, / [...] Ca gândul aleargă spre alba nălucă, / Spre poamele de-aur din visu-i ceresc... / Cămila [albă], cât poate, grăbește să-l ducă... / Dar visu-i nu este un vis omenesc / Și poamele de-aur lucesc-strălucesc”. Însăși forța care a “violat” inocența, e supusă la rându-i, răvășirii. Albul devine acromatic – alb mat, lipsit de căldură. Focul, simbolul fecundității, fertilității, germinator al ultimei scânteieri a frunții, este și consumatorul acesteia, “Și moare emirul sub jarul pustiei / Și focu-n odaie se stinge și el”. După acțiunea de purificare prin foc, distrugerea capătă un aspect pozitiv și anume, cel de regenerare. Dar *Noaptea de decembrie* nu și-l asumă; ia o clipă de repaos absolut, “Murit-a emirul sub jarul pustiei”.

Astfel, albul cunoaște două moduri de realizare a potențialului său cromatic: unul în spirală, al doilea, în cerc.

Referințe bibliografice:

1. Adrian Marino. *Opera lui Alexandru Macedonski*, Ed. pentru Literatură, București, 1967.
2. Mircea Anghelescu. *Scriitori și curente*, Ed. Eminescu, București, 1982.
3. Daniel Dimitriu. *Introducere în opera lui Ion Minulescu*, Ed. Minerva, București, 1984.
4. Jean Chevalier, Alain Gheerbrant. *Dicționar de simboluri*, vol. I, Ed. Artemis, București, 1984.
5. Adriana Iliescu. *Poezia simbolistă românească*, Ed. Minerva, București, 1985.
6. Eugen Pohonțiu. *Alexandru Alex. Macedonski*, Ed. Institutului de Artă Grafică "Bucovina", I. E. Toronțiu, 1939.
7. Annick de Sousenelle. *Simbolismul corpului uman*, Ed. Amarcord, Timișoara, 1996.

Andrei LANGA

Lidia ISTRATI. Starea de adevăr

Marcat de un fatum necruțător, destinul de creație al prozatoarei Lidia Istrati poate fi considerat unul din cele mai dramatice în contextul literaturii române din Basarabia postbelică. De aceeași soartă nemiloasă au mai avut parte doar câțiva din literații basarabeni contemporani, dispăruți prematur din viață, în plină forță de creație, dintre care îi vom aminti pe Vlad Ioviță, Liviu Damian, Leonard Tuchilatu sau Vitalie Tulnic.

Deși, ca vârstă, se încadrează în generația lui Vladimir Beșleagă și Vlad Ioviță, Lidia Istrati (născută la 22 iunie 1941, în familia lui Nicolae și a Xeniei Istrati, țărani din satul Sofia, jud. Bălți, decedată de cancer în urma unei suferințe îndelungate pe data de 25 aprilie 1997) a avut un debut editorial relativ tardiv, publicând culegerea de nuvele "Nica" abia în anul 1978, adică în anii '70 când au mai debutat Haralambie Moraru și Ioan Mânăscuță, prozatori din generația "ochiului al treilea" (sintagma îi aparține lui Mihai Cimpoi). Caracteristic pentru astă generație de prozatori este reabilitarea esteticului și tendința de a exprima realitatea (cea materială și cea abstractă) printr-o viziune modernă asupra lucrurilor.

Plasată între aceste două generații, proza L. Istrati se evidențiază prin ingeniozitate și stare de adevăr, unde domină setea de divin și mesianism. Forma aparent tradițională și limbajul neaoș al prozelor este dublat de sobrietate în stil, narațiunile căpătând conotații moderne prin multiple inflexiuni lirice și expresii axiomatiche. Mai e și o altă fațetă a prozelor ei de debut, care trădează un atașament puternic față de valorile spirituale ale neamului. Una peste alta, iese în evidență tipul scriitorului modern, dornic să-și afirme individualitate și frământările sufletești prin obiectivul lumii înconjurătoare, căutând cu tenacitate să descopere enigmatul spiritului uman pentru a afla starea morală a contemporanului și a o influența pozitiv. Acest lucru încearcă cu disperare să-l realizeze Nica, prototipul autoarei, personaj central prezent și în alte câteva proze.

Modalitatea originală de a perpetua viața unui sau altui personaj confirmă autobiografismul operei, percepută în toată extinderea caracterologică, psihologică și conceptuală. De fapt, ce se întâmplă? Scriitoarea transpune cu exactitate în narațiuni gânduri, idei, fapte și întâmplări care au avut loc în realitate, imprimându-le trăirea și tensiunea artistică necesare existenței în timp și spațiu. Experimentul reușește să impresioneze și să facă atent cititorul la evoluția evenimentelor. Nu e vorba de niște memorii seci, lipsite de fiorul ficțiunii, autoarea trăind momentul vieții și al creației în același timp. E o stare perfectă a eului artistic, aflat în confruntare directă cu realitatea imediată. Elanul creator devine debordant, alimentat fiind de un izvor de vitalitate constantă, care s-ar părea a fi inepuizabil. Taina acestui surplus de vitalitate poate fi aflată doar căutând în meandrele vieții prozatoarei, care, pe lângă faptul că a scris o proză de referință în literatura română din Basarabia, a fost și un om politic cu reale aptitudini profesionale, un apărător fervent al drepturilor omului și un promotor activ al ideii de neam și patrie. Așa și-a câștigat recunoștința și aprecierile celor din jur, prin onestitate, spirit dârz și incoruptibil, dornic de a schimba în bine soarta societății sale.

Oricât ar părea de paradoxal, însă L. Istrati nu a absolvit o instituție de învățământ de profil umanistic. Astfel că putem afirma cu certitudine că prozatoarea a avut parte de un talent nativ, perfecționat pe parcursul anilor și fortificat printr-o mare experiență de viață. Esențializarea acestei experiențe personale înseamnă, în fapt, o formula de creație, care diferă de la caz la caz prin necunoscutele ce le conține, dar, în definitiv, rezultatul este același – produsul artistic original.

Pentru a afla în parte cine a fost prozatoarea, ce a făcut-o să scrie proză, cum a scris și cine a susținut-o în această tentativă temerară de a spune lucrurilor pe nume și de a schimba în esență realitatea, cum credea ea cu îndârjire într-o primă etapă de creație, îi vom puncta succint mai jos linia vieții.

Lidia Istrati a absolvit Institutul Agricol din Chișinău (azi Universitatea Agrară), acolo unde au făcut școală o mare parte dintre actualii politicienii basarabeni. În cazul prozatoarei noastre nu vom face o legătură între absolvirea acestei instituții de învățământ și ascensiunea politică ulterioară. Vom fi mai aproape de adevăr, dacă vom pune alături domeniul agriculturii în care se specializase de genul literar pe care îl adoptase pentru a-și exterioriza sentimentele și trăirile.

După absolvirea Institutului Agricol, tânărul specialist în domeniul agrar a fost repartizat în comuna Bujor, jud. Lăpușna. În gospodăria agricolă respectivă era doar un singur loc vacant de agronom, așa că i s-a propus să fie profesoară de chimie la școala din localitate. Fiind de baștină dintr-un sat din nordul republicii, unde și-a petrecut copilăria și se obișnuise cu un alt mod de viață patriarhală, dar mai ales cu alt tip de țăran basarabean, a rămas impresionată de natura înconjurătoare și de bunătatea răzeșilor de prin părțile locului, care erau foarte ospitalieri din fire, dar nedreptățiți de soartă și, implicit, de autoritățile locale pe parcursul anilor, când omul simplu de la țară, “talpa Țării” cum îl numea cronicarul, a stat mereu “sub vreme” și a avut de suportat diferite regimuri politice.

Situația disperată a țăranului basarabean a preocupat-o mult pe L. Istrati, primele proze fiind eminentamente rurale și cu vădit caracter de revoltă. Într-un interviu acordat săptămânalului *Literatura și Arta*, încerca chiar să-și explice într-un fel starea de om amărât a țăranului basarabean: “Uneori mă gândesc că țăranul nostru de aceea a și rămas nedreptățit pentru că în toate vremurile de răstriașe a fost prea bun la inimă” (Gheorghe Budeanu, “Împușcă-mă, dar nu cred că omul se poate schimba peste noapte”, în *Literatura și Arta*, 9 martie 1989).

Regimul comunist nu a fost tolerant cu țărani basarabeni și această situație nu a putut fi acceptată de cea care a căutat mereu să spună în lucrările sale adevărul realității în toată complexitatea lui. Firesc lucru că anume printre săteni și-a găsit prozatoarea majoritatea personajelor, exprimând prin modul lor de percepere viața de la sate cu tot dramatismul care o caracterizează, relegând pînă la neevidență ficțiunea artistică în spatele unor evenimente reale și pline de conținut. Ori, fapt atestat în puținele la număr referințe critice, autobiografismul este elementul fundamental pe care prozatoarea și-a construit opera, alcătuită din mai multe nuvele și proze scurte, precum și din alte câteva romane de inspirație realistă, în care “adevărul realității” este sublimat în “adevărul ființării” (Martin Heidegger) și alcătuiesc un tablou epic de o înaltă expresivitate morală și psihologică în același rând.

De la acest pol al cumplitei existențe umane, L. Istrati avea să pornească în aventura sa de a “schimba lumea” cu forța vitală a adevărului constant, debutând cu nuvela *Îngăduie, omule!* la revista *Nistru* în anul 1968, în timpul așa-zisului “dezgheț al comunismului”.

Subiectul prozei era cât se poate de neordinar și incitant pentru acea vreme. Adevărul crunt al guvernării comuniste ieșea la iveală în toată monstruoșitatea lui, demonstrându-se coruptibilitatea unui sistem de stat construit pe bază de relații și dirijat de interese murdare. Aparenta factură umanistă a societății comuniste din perioada brejnevist-bodiulistă a fost deconspirată prin cazul unui președinte de colhoz corupt, Vâscanu, secundat de acoliții săi recidiviști. Firul narațiunii începe cu venirea a doi absolvenți-agronomi într-o localitate sătească, unde ei își găsesc un loc de muncă și observă nedreptățile pe care le suportă sătenii din cauza autorităților locale.

Scrisă la persoana întâi, într-un limbaj neaoș și sugestiv, narațiunea ia forma unui manifest îndreptat împotriva autorităților. Proza trezește un viu interes în rândul sătenilor, dar și nemulțumirea guvernanților de atunci. Demascarea lor constituie ideea centrală a prozei, naratoarea punctându-și în plan secund momentele de viață personală.

Mecanismul relațiilor dintre oamenii puterii i s-a deschis autoarei abia mai târziu, îndată după publicarea povestirii, remarcată de altfel și de Ion Druță printr-o scrisoare oficială. Aprecierile înalte, însă, au alternat cu detractări dintre cele mai directe și incalificabile. Cea mai dură critică la adresa autoarei prozei *Îngăduie, omule!* a semnat-o cunoscutul ideolog comunist autohton Gr. Eremei, cel care în anii ‘90 s-a dat mare patriot și democrat. Articolul său *Conflictul cu realitatea*,

publicat în ziarul *Moldova Socialistă* îndată după apariția prozei, a pus-o la “stâlpul infamiei” pentru că a îndrăznit să critice modelul socialist de viață. Mai mult ca atât, prin această “recenzieoară” autorul a întreprins un atac la persoană, denumind-o cu cele mai urâte cuvinte. Deși unul din personajele centrale ale povestirii, Vâscanu, era doar o ficțiune artistică, un tip sintetizat din observațiile naratoarei asupra tov. Roif, președintele de colhoz din Bujor, birocrății comuniști nu puteau permite o astfel de interpretare a realității.

Frază scurtă, concisă, de o virulență rar întâlnită în proza vremii, iată modul prin care naratoarea îi surprinde pe răufăcători: “Moraru e hoț. L-au prins cei cu prinsul, l-au arestat și l-au pus la dubală. Da Vâscanu, președintele, i-a cununat fiica. Moraru a jecmănit colhoznicii, da Vâscanu și-a cumpărat “Volgă” și cum să nu joace la nunta lui fiică-sa, dacă-s legați cu o frânghiuță”.

Autoritățile au reacționat rapid la apariția povestirii, confiscând revista de la abonații particulari. Sătenii, însă, o procurau de la Chișinău și o citeau pe nerăsuflăte, ascunși prin case de frica acelor autorități. Acesta era sistemul de comandă, care se răzbuna în acest mod bizar pe umila încercare a scriitoarei de a descoperi și a face publică adevărata prestare a funcțiilor reale în societate.

În aceste condiții de aprigă denigrare, prozatoarea a fost impusă să plece de la școala din satul Bujor, angajându-se mai apoi la Academia de Științe, unde și-a susținut doctoratul în domeniul biologiei și fiziologiei plantelor cu teza *Fiziologia plantelor bolnave. Fotosinteza* (1968). Titlul tezei este semnificativ: văzând, probabil, că prin adevărul artistic nu poate trata societatea de “răul” de care era cuprinsă, autoarea a purces să trateze plantele din natură! Astfel că și în noua funcție nu i s-a permis să activeze, sistemul totalitar de comandă intenționând să o judece pe autoarea povestirii *Îngăduie, omule!*, care, cum am remarcat și mai sus, a deschis tehnologia hoțiilor de pe vremea așa-zisei “stagnări”. Drept consecință a articolului scris de tov. Eremei, organizațiile de partid și comsomoliste au primit o circulară prin care se ordona Academiei să ia în discuție respectiva povestire, iar autorul să fie calificat ca element antisovietic.

Ghinionul plana mereu asupra L. Istrati. După susținerea tezei de doctorat nimeni nu dorea să o angajeze la serviciu. I s-a refuzat cererile de angajare la Televiziunea și Radiodifuziunea de Stat, la Institutul de perfecționare a cadrelor didactice, la alte instituții de învățământ din republică. În fond, i s-a interzis orice activitate, fiind izolată de societate și lipsită de posibilitatea de a-și câștiga existența. Era aplicat în practică mecanismul perfid al persecuției totale, fiind urmărită peste tot de ochii arhivigenți ai securității de stat. Ea înțelese că toate drumurile îi sunt închise. Primul care a ajutat-o să se clarifice în situația creată a fost profesorul Cahana de la Universitatea de Stat din Chișinău, deținut politic la Doftana, apoi deportat în Asia Mijlocie și mai târziu reabilitat. El i-a vorbit despre sistemul administrativ de comandă și că era victima aceluși sistem. Astfel se încheie prima etapă în destinul de creație al prozatoarei, poate cea mai grea dintre toate. Dar șirul suferințelor nu a luat sfârșit aici...

Aflată într-o stare de cumplită disperare, scriitoarea încercă să se detașeze de realitatea obtuză a vremii în care trăia, studiind analele neamului pentru a scrie romanul *Tot mai departe*, închinat domnitorul Ștefan cel Mare, pânză epică la care a lucrat circa 10 ani. În acel moment de grea cumpănă și-a dat seama că nu este atât de singură în strădaniile sale. Parascovia Didâc, redactor-șef la editura “Știința”, auzind de greutățile prin care trecea, i-a propus postul de șef al redacției de medicină și biologie. Curajoasa doamnă a fost inițial avertizată de pericolul care o păștea în caz dacă o angaja la serviciu, însă răspunse cu fermitate: “Eu nu m-am temut de Gestapou, de cine aș avea frică acum?”. Peste un timp, administrația Academiei a eliberat-o din funcție pe Parascovia Didâc, numind în locul ei un alt redactor-șef, care, la rândul lui, nu întârzie să o demită din funcție și pe subalternul ei.

Pe parcursul anilor următori au primit muștrări aspre scriitorul Alexandru Cosmescu, pentru că, în calitate de redactor șef al revistei *Nistru*, a îndrăznit să publice câteva nuvele ale prozatoarei; poetul A. Lupan – fiindcă “a vorbit-o de bine”; poetul An. Ciocanu – pentru că i-a publicat o povestire de dragoste în revista *Moldova*; criticul literar I. Ciocanu – pentru că a inclus-o cu câteva povestiri în colecția de debut *Dintre sute de catarge*. În același șir de “întâmplări” se înscrie și faptul de a i se respinge cererea pentru a fi primită în Uniunea Scriitorilor din Moldova. Abia în 1978 îi este acceptată cererea, luându-i-se drept merit nuvelele publicate anterior.

Calvarul, însă, nu a luat sfârșit nici cu această ocazie. Romanul *Tot mai departe* a stat nepublicat timp de patru ani la redacția revistei *Nistru*, apoi alți cinci ani la editura “Literatura artistică”. În plină perioadă a Perestroiceii gorbacioviste, redacția revistei *Femeia Moldovei* refuză să-i publice nuvela *De ce plînge, Nica?*, iar redactorul de la revista *Moldova* nu-i acceptă povestirea *Scorpia*, care apar mai târziu în revista *Nistru* și, respectiv, în săptămânalul *Literatura și Arta*.

Cartea de debut *Nica*, după titlul omonim al uneia dintre cele șapte proze scurte pe care le include, o face pe scriitoare cunoscută publicului larg de cititori și este caracterizată elogios de unii critici literari. După cum observă pe bună dreptate criticul literar Gh. Mazilu: “În primele nuvele și povestiri din placheta *Nica* ascuțișul investigațiilor artistice este îndreptat împotriva parventivismului, a imposturii, a falsului din societate și om. Și încă un lucru: cât de epică ar fi reîntruparea psihologică și artistică, în toate personajele și situațiile literare se simte factorul biologic, culoarea personală...” (*O cetățeană și o artistă incomodă, Moldova Suverană*, 22 iunie 1991).

Năbădăiosul și, totodată, sentimentalul personaj din nuvela *Nica* se zbate în mrejele propriilor căutări, pentru a afla legitățile filozofiei vieții, pe care abia dacă o percepea cu firea lui adolescentină. Prima dragoste, primele vise și deziluzii lasă o portiță deschisă spre marea lume a lucrurilor necunoscute, care îl îndeamnă să meargă prin viață și să afle adevărul. Evenimentele povestirii se precipită și Nica se vede părăsită de iubitul ei, fapt care îi cauzează o traumă psihologică și o face să se însingureze, ascunzând secretul dragostei sale neîmpărtășite chiar și de părinți.

Deși deziluziile în dragoste nu sunt un subiect singular abordat în literatura noastră, impresionează mai cu seamă imaginea vie a acestui personaj, care, cum am subliniat mai sus, este prototipul prozatoarei și rămâne a fi cel mai expresiv ilustrat în opera sa. Ținem să reafirmăm ideea că Nica nu este un personaj fictiv, menit să reprezinte doar o imagine psihologică abstractă, ci exprimă exact starea interioară a autoarei. Acest enigmatic și, totodată, atât de veridic personaj nu figurează doar în cărți, ci își află locașul în chiar sufletul creatorului. De altfel, L. Istrati, ajunsă la maturitate artistică, avea să spună într-un interviu: “Deși am încărunit, în forul meu interior sunt mereu naivă... Mai cred în niște lucruri pe care le-am deprins de la părinți: cele zece porunci, de care nu mă pot dispensa, uneori poate împotriva propriei voințe, căci aș vrea și eu să mă simt câteodată în adăpost. Dar nu o pot face din datul meu interior. Îmi joacă festa și structura caracterului, pentru că una e să cunoști mult, să deții o informație, dar caracterul tău, incifrat într-un anumit cod genetic, să nu permită să aplici cunoștințele. Pot să fac uneori gesturi care puțin că nu sunt calculate, dar știu bine că sunt și riscante pentru ziua mea de mâine, le fac fără a mă gândi la consecințe. Nu mă răzbun, nu sunt ranchiunoasă, dar se creează uneori asemenea situații când nu pot rezista să nu dau replica. De obicei replica îmi joacă festa...” (Nelly Harabara, “*Cred că e vorba în primul rând de curajul de a trăi*”, *Columna*, nr.1, 1992).

Aprigă luptătoare pentru trezirea conștiinței naționale în Basarabia anilor 90, L. Istrati a ocupat o perioadă de timp postul de director al Muzeului Republican de Literatură “Dimitrie Cantemir”(1988-1990), apoi a fost aleasă deputat în două legislaturi ale Parlamentului de la Chișinău (1990-1997) și președintă a Ligii Democrat-Creștine a Femeilor din Moldova (1993-1997). De la înalta tribună a Parlamentului a susținut că românii-basarabeni nu pot fi învinuiți pentru iluziile create în timpul totalitarismului, ori acestea sunt adecvate statutului lor cultural, social și genetic de victimă a imperiului. Efectul deznaționalizării forțate la care au fost supuși se cere a fi redus printr-un efort constant de deschidere spre cultura română. Iată de ce a și scris biografia romanțată a celor zece ani de viață din tinerețea lui Ștefan cel Mare, inspirată fiind de operele lui Nicolae Iorga, Mihail Sadoveanu și Marin Preda, mari scriitori români care au fost preocupați de portretizarea literară a domnitorului Moldovei și de reflectarea epocii în care a trăit. Ideea a fost subliniată cu pertinentă și de M. Cimpoi în a sa *Istorie deschisă a literaturii române din Basarabia* (Editura Arc, 1997)., care notează că “Prin debutul care a scandalizat autoritățile și prin proza de mai târziu, de asemenea contestată, fiindcă aducea în prim-plan figura voievodului Ștefan cel Mare, simbol al renașterii naționale, Lidia Istrati (...) are un dar incontestabil de povestitoare, care surprinde oamenii la răscruce, “subt vremi și legi”

Asemenea poetului Liviu Damian, care a semnat poemul istoric *Cavaleria de Lăpușna*, vizând și el personalitatea eminentă a lui Ștefan cel Mare, prozatoarea redă chipul luminos al domnitorului, utilizând o tehnică narativă de factură romantică. Romanul apare abia în anul 1987, fiind în parte un veritabil document istoric, bazat pe date și evenimente reale cu evidente implicații în politica și cultura

vremii. După cum a recunoscut și autoarea, scrierea romanului este rodul mai multor lecturi și investigații istorice. Imboldul de a realiza lucrarea a pornit de la o firească întrebare: de ce numele lui Ștefan cel Mare era ocolit de istoricii și oamenii de artă ai vremii, de parcă acesta nici nu ar fi existat în istoria națiunii noastre?

Primele date despre domnitor i-au fost transmise încă din copilărie de bunelul după tată, Spiridon. De regulă, acesta îi povestea despre viața domnitorului seara, înainte de culcare. A mai aflat câte ceva de la tatăl ei, care absolvise patru clase românești. Acesta făcea mai întâi niște improvizații, inspirate din povestirile lui Ion Creangă, apoi trecea la depănarea istorioarelor despre Ștefan cel Mare, legende despre mama domnitorului și bătăliile la care a participat. Cunoștințele acumulate din curiozitate copilărească le-a purtat în memorie peste ani, astfel că nu a fost întâmplătoare scrierea romanului. Poate că dorința de a scrie o carte cu un asemenea subiect să fi fost și un imbold divin. Volumul *Ștefan cel Mare* de Nicolae Iorga a făcut-o să perceapă în profunzime viața voievodului. Dacă Mihail Sadoveanu l-a transformat pe Ștefan cel Mare într-un personaj literar în romanul *Frații Jderi*, prozatoarea și-a propus să “reînvie” ființa domnitorului, să o aducă în actualitate, utilizând cu iscusință propriile unelte scriitoricești. Iată de ce chipul domnitorului este practic confundat cu cel al străbunilor noștri, autoarea recunoscând că l-a întrezărit în chipul bunelului pe linie maternă, care se aseamănă în parte și cu portretul descris de cronicarul Grigore Ureche. Unii critici literari i-au imputat chiar că, din dorința de a contura imaginea propriului domnitor, l-ar fi făcut prea neaoș, aproape țăran. Cu toată turnura romanțată a chipului domnitorului, autoarea a reușit să redea atmosfera acelei epoci și, astfel, să exprime în mare adevărul istoric.

Un vis al prozatoarei era să mai scrie un roman despre Ștefan cel Mare, cu titlul *Valea-Albă*, în care ar fi predominat ideea măreției domnitorului și aspirației sale de a face bine poporului, cum avea să se exprime într-un interviu: “Ștefan cel Mare a fost tot ce ne-am dori să fim noi” (Victor Dumbrăveanu, “Ani în fața veșniciei”, în *Moldova*, nr 4-6, 1997).

Într-o recenzie scrisă în termeni apreciativi (*Duritatea adevărului, Literatura și Arta*, martie 1987), Mihai Cimpoi considera romanul *Tot mai departe* a fi adevăratul debut al prozatoarei.

Volumul *Scara* (1990), oarecum trecut cu vederea de criticii literari, se axează pe același element autobiografic și se constituie dintr-un amalgam de idei și trăiri afective ale personajelor, venite din forța unei viziuni artistice atotcuprinzătoare. Transpare aici cea tendință a spiritului modern spre umanizarea societății, grație “trăirii adevărului” (“Totul este trăire”, Martin Heidegger) pe care l-a acordat supremul moment de democratizare a societății la începutul anilor ‘90. Nuvela *Scara*, care dă și titlul cărții, este o parabolă despre existența perenă a omului, pornit spre afirmarea propriilor idei și împiedicat să le realizeze din cauza urii ce domină lumea. Moș Acridan, personajul central al nuvelei, face un gest mare și foarte generos, punând la dispoziția oamenilor din sat scândurile pe care și le

pregătise pentru sicriu. Aceste scânduri sunt folosite în mod metaforic pentru a construi o scară și a ușura astfel urcușul semenilor.

Bunătatea țăranelui nostru nu cunoaște margini, acest caracter distinct al lui fiind pus în evidență de narator în profilarea personajelor din prozele *Vițelul de lut*, *Nu plînge, Nica!*, *Zambila* ș.a.

Spirit prin excelență polemic în reliefarea “fondului distructiv” din subconștientul uman, scriitoarea țintește în răul social și încearcă să-i deconspire laturile și să elaboreze o filozofie a acestui “rău social”. Când nu reușește să proiecteze disensiunile sociale în termeni filozofico-existențiali, ea revine la ”forul interior”, exprimat, spre exemplu, de personajul principal din nuvela *Nevinovata inimă*, publicată în 1995 în cartea cu titlul omonim. În spatele naratorului se află aceeași Nică, marcată de gânduri și sentimente diferite, care continuă să caute răspunsuri la multiplele întrebări pe care i le pune viața, rămasă fiind singură într-un oraș străin. Incertitudinea de care este cuprinsă și nostalgia după anii trecuți o fac să zică într-un moment: “Merg și port în mine zilele trecute, gânduri trecute, visuri trecute, însă, de fapt, nu duc nimic, merg singură-singurică. Nimeni în orașul acesta nu știe cine-s, de unde am venit și încotro plec, dacă plec undeva ori stau pe loc”.

Mediul citadin în care prozatoarea își transferă personajele nu este prielnic firii sale obișnuite cu romantismul rustic, “unde, scrie ea, miroase a busuioc răscopt și a lobodă colbăită sub garduri”. Oroarea față de oraș este o stare de spirit des întâlnită la diferite personaje din proza românească și universală. De același sentiment suferă personajul central din *Străinul* de Albert Camus sau cel din *Dansul păpușilor* de Leonard Tuchilatu. Lucruri ciudate se întâmplă în jur și personajele caută să se salveze din acea lume absconsă. Dacă la Camus și Tuchilatu acestea nu se mai pot salva din “orașul malefic” unde au fost plasate, pentru personajul central al L. Istrati mai există o speranță în “inima cea nevinovată”.

Preocupată fiind de sfera subconștientului și crezând în capacitatea spiritului uman de a anticipa evenimentele și, în acest mod, de a le influența pozitiv, L. Istrati scrie romanul *Goană după vânt* (1992), prin care tinde să exprime în esență posibilitățile omului de a înfrunta condiția sa existențială.

O altă Nică apare în centrul acțiunii acestui roman: ea polemizează cu personajele, dar mai ales cu Autorul, un alter-ego stăpân pe sine și pe situația din jur. Este interesant de urmărit cum fiecare dintre protagoniștii romanului vine să exprime un adevăr al său. Însăși Autorul promovează un adevăr, o teză despre locul său privilegiat în raport cu personajele, dar pe parcurs îl aflăm plasat pe un plan secund în narațiune, fiind pasiv în dialogurile dintre alte personaje sau, preluând inițiativa, dialogând de la egal la egal cu personajele, impunându-și punctul de vedere și susținând că el, Autorul, le-a creat și are a spune ultimul cuvânt.

Ingeniozitatea prozatoarei este demnă de remarcat. Spiritu-i novator caută să se apropie tot mai mult de modernitate, romanul fiind captivant prin dinamica desfășurării evenimentelor și prin efectul scenic pe care îl sugerează. Modernitatea

romanului se explică și prin factura lui psihologică, fiindcă aici își dau întâlnire “răul” cu “binele”, “urâtul” cu “frumosul”, “credința” cu “necredința”, categorii estetice destul de bine profilate în text. Interpunând aceste categorii estetice, prozatoarea vrea să ne comunice că trăim într-o societate dezordonată, fără aspirații înalte, și că doar credința în Dumnezeu ne va salva sufletele. Disputa dintre Dumnezeu și Satan apare ca o firească dihotomie socială și politică, dat fiind că timpul concret în care se desfășoară acțiunile în roman ține de perioada de după Perestroikă, când societatea era deabusolată și o bună parte din reprezentanții ei nu credeau în Divinitate. Cum bine s-a putut observa, “Romanul Lidiei Istrati se vrea în fond o satiră usturătoare la adresa acestor “noi moldoveni”, pentru care transcendentul nu mai există nici aici (în lumea aceasta), nici dincolo (în lumea de apoi) (Iulian Ciocan, *Proza experimentală a Lidiei Istrati*, în *Literatura română postbelică*, Chișinău, 1998).

Cunoașterea adevărului în esență este unica posibilitate a omenilor de a se apropia de Divinitate și a se purifica spiritual. Putem conchide, deci, că prin starea de adevăr de care persistă în romanul *Goană după vânt*, suntem chemați să ne apropiem de Adevărul suprem, perfect compatibil cu Divinitatea.

Romanul *Fașă dalbă de mătase*, rămas în manuscris după moartea autoarei, ca de altfel și un alt roman nefinisat cu titlul *Intercalare în spațiul deformat*, reconfirmă ideea susținută de majoritatea criticilor că în persoana L. Istrati am pierdut un mare prozator și un reprezentant de seamă al spiritualității neamului românesc. Ceea ce nu s-a conturat în critica literară sau, probabil, nu s-a reușit să se determine până la capăt, a fost chipul ei frământat de chinurile existenței diurne, suferința morală și fizică cauzată de nedreptățile ce aveau loc în societate. Soarta basarabeanului de rând, a țaranului simplu, punctată în timp și în spațiu, nu era doar unul din principalele subiecte pe care le-a abordat în cele mai memorabile proze, ci s-a transmis invariabil artistului, făcându-l să-și trăiască opera cu maximă intensitate și să-i imprime un spirit original clar definit. Acel “spiritus loci” la care facem referință transpare plenar în acest roman revelator, ce are și un titlul de asemenea semnificativ în sensul atașamentului la spiritul original basarabean, exprimat prin personaje, situații și evenimente veritabile. De fapt, pentru paradigma basarabeană este caracteristic un asemenea magnetism al satului, al casei părintești și al peisajelor rustice viu conturate.

Iată care este subiectul narațiunii. Nicolae, unul din personajele centrale ale romanului *Fașă dalbă de mătase*, căzut prizonier la nemți la începutul celui de al doilea Război Mondial și dus împreună cu consăteanul său, Arhip Mocanu, într-un lagăr de filtrare la Dîmbovița, caută cu insistență să se salveze din acest lagăr și să se întoarcă în Basarabia sa natală, în satul unde era așteptat de soție și fiică. Dramatismul situației sale disperate scoate la iveală un șir de relații interumane importante sub aspect istoric, lingvistic și cultural, care pot constitui un motiv serios de meditație pentru cititori. Preocupată fiind de acest subiect incitant, mai puțin reflectat în proza românească postbelică din Basarabia, autoarea exprimă starea de fapt a românilor-basarabeni, marcați de sentimentul că participau

involuntar la un război străin, așa cum era străin și românii din Țară, și că istoria este nedreaptă cu neamul lor.

Manifest antirăzboinic debordant, romanul suscită interes prin multiple și extinse dialoguri între personaje, motivate desigur sub aspect structural și conceptual. Modelul exemplar de dialog reprezintă un atu al prozatoarei și, respectiv, o plăcere estetică pentru lector. De asemenea trezesc simpatie personajele secundare, colonelul român Mitu și soția sa Sirina, care sunt creionate cu deosebită măiestrie.

Stilul neorealist al prozei este dublat pe alocuri de descrieri abstracte și interpretări de vise de sorginte psihanalitică, jungiană, fapt care imprimă romanului conotații neobișnuite și care permite ca în fondul lui ideatic să se conțină viziuni în stare să transcendeze lumea necunoscută a lucrurilor și să o reveleze în același rând. Aici se interferează imagini obscure de vis ale erei Paleozoice cu întâmplări grotești din perioada comunist-sovietică, realizându-se astfel un tablou de o largă respirație expresionistă. Nicolae devine un personaj supus experimentului oniric, prozatoarea aruncând punți de legătură între realitate și vis, între trecut, prezent și viitor. Reflectată din asemenea perspectivă, viața personajului central este dependentă de diverse împrejurări, dar mai ales de rusul Starostin, pe care îl salvase cândva din lagărul nemților și care, la rândul lui, nu îndrăznește să îl salveze din lagărul rușilor, unde se întâlnesc întâmplător mai târziu. Să mai specificăm un detaliu foarte important la părerea noastră: rândul de vers ce dă titlul romanului *Fașa dalbă de mătase* este preluat din folclorul național, simbolizând puritatea sufletească a țaranului basarabean, coraborată aici cu ideea de permanentizare a chipului insolit al Nicăi (mereu aceeași Nică!) – elemente constitutive pentru întreaga operă a prozatoarei.

Victoria Fonari

Sonetul postmodern la Aureliu Bucuioc

Încercând să compartimenteze literatura moldavă postbelică, poetul și eseistul Emilian Galaicu-Păun îi găsește locul lui A. Busuioc în următorul context: “*Se schimbă mereu trei generații: una găsește pe Domnul, alta face temple, a treia ia pietre din templu pentru case și colibe*”, scrie magistral Rainer Maria Rilke. Marea șansă a “resurecției poetice” de la ’68 constă tocmai în conlucrarea acestor trei generații (Meniuc – Costenco; Mihnea – Gujel – Busuioc; Damian – Vieru – Vodă ș.a.)” [1, p. 31].

De fapt, Aureliu Busuioc poate fi asemănat cu Paul Mihnea numai prin specia pe care au cultivat-o cu măiestrie amândoi – sonetul. Totuși, sonetul lui A. Busuioc diferă de sonetul lui Paul Mihnea. Sonetul lui P. Mihnea are o gingășie specifică, este fără *ascuțișuri de limbă*, este contemplativ și peisagistic. În timp ce sonetul lui A. Busuioc posedă rar această nuanță de o *pură* nostalgie contemplativă (*Datorii, Restituiri*). De obicei, sonetul lui este *presurat* cu tot felul de *ace* ironice și satirice.

Astfel *Sonetul cu tata* este o formă fixă cu un fundal melancolic, conținând o ironie bacoviană: “Nevoi și bucurii nu-s mai puține, / Mai luptă adevărul cu minciuna / Și-i tot a vorbăreților tribuna, / Și scriu poezii ode și terține”. În aceste și în alte versuri depistăm acea “particularitate fundamentală a liricii lui Aureliu Busuioc”, pe care o remarcă cu multă iscusință criticul literar Mihail Dolgan, care “este deschiderea ei spre *îmblânzirea* și conjugarea extremelor, spre dezvoltarea dialectică a contradicțiilor și paradoxurilor universului uman, a complexității și dramatismul vieții” [2, p. 51]. Referindu-ne la sonet se resimte o conjugare a formei stricte la libertatea expresiei.

Sonetul lui A. Busuioc este un dialog continuu dintre Eu și Poezie, dintre Eu și Societate, dintre Eu și Lume. În genere, sonetul are menirea să se pronunțe și asupra unor probleme cu caracter general-uman. Tonalitatea zicerii însă e asemenea celeia din *Sonetul* lui George Coșbuc: “Se zice și s-a zis că-i un secret / (...) / Și, fără fond, să faci un bun sonet. / (...) // Opt versuri, le-am făcut așa cu glumă, / Dar stante pede iată mai un vers, / O, de-ai găsi o rimă-n una; // Dar, haid! Și fără rimă văd c-a mers. / Eu sute de sonete-ți fac de-acuma! / Arhangheli, trâmbițați prin univers!”

De fapt, această modalitate de a se juca în cuvintele, explorând forma sonetului, este specifică mai mult poeziei contemporane de factură modernă: “Sonet succint, prea rar mă-ntorc la tine / Să-nvăț la disciplina școlii tale / (...)// Modern și snob, prea des te iau la vale / În versul meu obez de-atâta bine, / De nu-l mai știu: l-am zis ori tot mai vine / Cu avalanșa lui de vorbe goale...//(...)// Să nu te miri dacă te las în pace, / Când însuși glasul gândurilor tace...” (Aureliu Busuioc, *Înțelegerere*). Mai exact spus, descoperim un sonet modern sau postmodern, drept argument fiind corespunderea caracteristicilor sonetului lui A. Busuioc cu cele din poezia postmodernă, analizată de Friedrich Michael: “Pericolul corupției universale nu poate fi prevenit; aceasta pare a fi “lecția” sonetului (...). Un “lagăr” al ei îl constituie realitatea destructurată, celălalt – transcendența goală. Sonetul este recompus cu pietate. Dezarticularea și dezordinea fragmentelor exprimă mai bine decât orice incoerența realității (dar nu a realității însăși, ci a realității destructurate, așa cum o vrea poetul)” [3, p. 25].

Sunt niște expresii-*canoane* ale libertății interioare. Lumea lăuntrică, restructurată în “sonet lucid” sau “sonet succint”, în “sonet sonor” sau “sonet sucit”, capătă discordanța / concordanța *eului* poetic.

Un sonet cu precădere intertextual, predispus la elementar și general-uman, presurat cu expresii și cuvinte latine, germane, engleze, italiene, cultivă Ion Hadârcă. Motivul obsedant cu o vervă sentimentală de nostalgie, tristețe, ironie, festivitate din formele fixe (*Sonetul despărțirii*, *Sonetul marelui Noroc*, *Sonet fatidic*, *Sonet cu miez de nuci*, *Sonet autumnal*, *Anii*, *Cutia de viteze*) este trecerea Timpului – “rotire de inel” (*Voi fi adaos*). Jocul cu nume proprii, cu repetarea sunetelor (*Sonetul numai sunet*), cu cuvinte (*Sonet-schelet*) nu-l detașează pe scriitor de prezentul imediat. În *Antologia sonetului* dedicată sonetistului A. Suceveanu citim la finele poeziei: “Păcat că-mi vin târziu cu Busuioc,/ Ion și

Arcade – pentru ei n-am loc”, versuri în care autorul se include și pe sine. Această nominalizare este și un argument în favoarea momentului de cercetare a formei fixe în creația lui A. Busuioc.

O tentativă de autodefinire persiflantă de factură argheziană (cu întrebări, exclamații și subtext sarcastic, păstrând concomitent unele nuanțe grave) o atestăm în poeziile busuiocene: *Nopți*, *Nedumerire*, *Intersecții*, *Sonet la îmblânzirea mașinii de scris*.

Acest spirit antitetic se desprinde din poezia *Arghezi*, poezie profund sintetică și profund general-umană:

Și am greșit – și-am vrut să facem bine,
Și n-am greșit – și-am vrut să facem rău...

Piesa lirică în discuție e scrisă într-o perioadă când adevărurile nu puteau fi rostite în mod direct, ci numai în mod voalat, prin aluzii, prin metafore și simboluri absconse, cu implicații esopice. Deși, după mărturisirile de mai târziu ale lui Aureliu Busuioc, anume acest spirit de rezistență a fost un fel de imbold pentru creativitate în sfera metaforei și a simbolului. Astfel, la întrebarea “De ce astăzi se scrie nu numai puțin, dar și mai puțin interesant?” scriitorul răspunde: “E foarte simplu de explicat. Înainte exista o rezistență. Uite, dacă ai luat o bucată de trotil, i-ai pus detonator, ai dat foc fitilului și ai aruncat-o în aer, dar nu s-a întâmplat nimic deosebit. Iar când ai băgat trotilul în crăpătura unei stânci, atunci explozia distruge, rupe. Astăzi noi aruncăm bucăți de trotil în aer fără anumite efecte. Acum poți să scrii orice, totu-i în van și constăți că nu mai ai pentru ce scrie. Atunci existau rezistență, structurile bolșevice și căutai modalitatea de a incifra gândul în cele scrise, adică de a băga trotilul în crăpătura din stâncă. Și au fost mulți care se băgau în rezistență ca un exploziv în stâncă. Mulți au încercat. Unii mai direct, alții mai pe ocolite. Au reușit cei ce o făceau mai pe ocolite, talentat. (...) O mare șansă a noastră, a scriitorilor, a fost faimosul “Glavlit”, adică dulăii care erau puși să păzească comunismul. (...) În fruntea “Glavlitului” erau aleși cei mai dârji comuniști, apărători fideli ai cuceririlor socialiste, dar nu și cei mai inteligenți. (...) Aici, din partea cenzorului de la “Glavlit”, se cerea oleacă de... cultură ca să nu apară poezia *Inscripție pe o stâncă în Caucaz*, (...) poeziile *Vecinii*, *Tic, tac...* [4].

Sonetul include un cifru al textului. Nu numai poezia reprezintă poetul, ci și poetul se prezintă prin selecția sa lirică. Sonetul reclamă o responsabilitate deosebită din partea autorului, continuând un fel de cenzură în sine: “Navigatorul (poetul — în opinia lui Em. Galaicu-Păun) trebuie să simtă pe propria-i piele ce înseamnă “cenzură” (curelele nu “cenzurează” oare mișcările și pornirile lui Ulise?) de dragul “supraviețuirii”. Rigoarele sonetului sunt acele frânghii (centuri de siguranță) cu care autorul se leagă, de fiecare dată, când presimte locul unde va să audă chemarea irezistibilă a sirenelor” [1, p.39].

Sonetul lui A. Busuioc se pretează la cele mai variate interpretări – este un model de operă deschisă.

Tonalitatea ba serioasă, ba ironică, ba tragică, ba persiflantă, raportată la sine,

dar și la factorul social, face ca lirica lui A. Busuioc să aibă afinități cu poezia lui Marin Sorescu. De fapt, aceasta reprezintă o trăsătură caracteristică a întregii literaturi de la sfârșitul mileniului nostru. Este o atitudine individualistă, cu implicații ironice, care nu permite repetarea doar decât în momentele parodice. Egocentrismul amplifică polifonia în text, determină folosirea paradoxului. Exemplificăm prin două sonete ale scriitorilor numiți:

Parmenide

Marin Sorescu

A fi și a gândi tot una este,
Așa cum ne învață Parmenide
Ce e real există și-n poveste
Pitagora egal cu Euclide...

Carpe diem!

Aureliu Busuioc

Tu vei trăi un secol lung de pace,
De bine îmbuibat și la căldură,
Dacă vei ști să taci frumos din gură,
Dar mai ales când știi că nu poți tace.

Și dincolo de număr dacă vid e
Și când prin vid nu trece nici o veste
Răsar sau nu răsar din mare creste
De frunți în care zeii-și fac firide

Încearcă să nu vezi: e o măsură
În viața asta foarte eficace,
Când vor veni amicii să te-mpace
Și-ți vor vorbi sfioși de conjunctură.

Aceeași este moartea ca și via
Materia: și cap și pălăria
Deopotrivă “știi”, “nu știi” îngaimă.

Nici nu clipi, de vei simți în carne
Veninul gros din guri ce te-aclamară:
În vorba lor s-auzi chemări de goarne!

Rămâne neclintită-a lumii taină,

Și rupe toc, și zvârle călimara

Nimicul ca și totul pe tipsia

În brazda nouă ce-o să te întoarne

Gândirii reci îmbracă-aceeași haină.

De la idee până la cămară.

Dacă Marin Sorescu dramatizează lucrurile în mod intenționat, cu scopul de a provoca cititorului emoții surprinzătoare pe calea ludicului, atunci Aureliu Busuioc își permite un joc de subtexte sociale, fiind și așa suspectat de cenzură. El își camuflează gândurile sub forma paradoxului.

Prin rigorile sale, sonetul contemporan pare mai mult un exercițiu în sfera formei. La A. Busuioc el este un *exercițiu* în sfera expresiei conținutiste.

Armă a polemicii, ironia este o modalitate specifică de cunoaștere prin intermediul căreia autorul își exprimă o atitudine, o apreciere deosebită, o nouă argumentare, un adevăr dialectic. La constatarea intervievatorului Vitalie Ciobanu: “Aveți faima unui spirit coroziv, sarcastic, greu de vulnerat; abil mânător de paradoxuri, vorbe de duh și replici bine plasate. Strategia Dvs. în general nu dă greș: atacați pentru a vă proteja mai eficace”, Aureliu Busuioc a ripostat: “Nu atac pentru a mă proteja, ori nu numai, ci și pentru a proteja. Recunoaște, că una e să-i spui omului tot ce crezi despre dânsul și cu totul alta să-i zici: “Ți-am citit cartea. Am plâns”. Ori unui responsabil: “Înțeleptele dvs. observații mi-au deschis ochii. Voi încerca să fac ceva”. Și nu faci nimic” [5, p.10].

Protecția ironică include și o deschidere a ochilor. Subtextul este asemenea unei lentile ce încearcă să disocieze fenomenul social sau individual pentru a fi sesizat în toată amploarea sa ontologică.

Aureliu Busuioc se izolează de lume, inclusiv de cititori, într-un mod similar cu cel al lui Marin Sorescu: “Am vrut să mă schimb pe unul mai bun / ... / Ce bine! Ce bine! Ce bine! / Și, pe de altă parte, vai, ce păcat! / Nimeni n-a vrut să se dea pe mine / Și de-aceea am rămas neschimbat” (*Am vrut să mă schimb*). Eroul liric își subliniază singularitatea pe calea unei expresii ironice, însoțită de o gravitate mimată, și a unui discurs liric de o simplitate dezarmantă. Se crede în firea lucrurilor să se accepte așa cum este în realitate: “Mă poartă-așa pământul în spinare: / Un pic sentimental, un pic lucid, / Un pic țicnit, cât e și-un fiecare” (Aureliu Busuioc, ...*Înnebunit de ierburi*). A. Busuioc deseori se contemplă și printr-o prismă autoironică, poezia sa gravitează în jurul *eului liric* în continuă metamorfozare. Acest centru al pământului, prin “desele întrebări pe care și le pune eroul liric al lui A. Busuioc, (...) învederează faptul că el se află mereu în duel cu mulțămirea de sine și cu indiferența, că regimul lui spiritual dominant îl alcătuieste setea de continuă autodepășire și autoperfecționare. Semnalăm că în cazuri aparte acest erou e pus în situația să adopte unele însușiri și gesturi cosmice – grandilocvente” [2, p. 50]. Imaginar, autorul își definește unicitatea chiar și atunci când e *metamorfozat* în altul sau în lipsa propriului *eu*: “Nu sunt defel. / Și-i ora mesei iară, / Odaia mea-i un fel de Babilon. / Hei, / cine știe unde-s, / să-i dau un milion!” (*Metamorfoză*). Fantezia nuanțată de inteligență depășește sentimentalul. Descrierea *realistă* a *evenimentelor* printr-o tonalitate sinceră, deghizată, împrumută un fel de raționalism glacial demersului poetic, logicii cuvintelor. Imaginația se implică în această căutare mascată ironic printr-un apel simulat, procedeu mult asemănător cu cel prezent în poezia lui Marin Sorescu. *Eul* lui Marin Sorescu și cel al lui Aureliu Busuioc se apropie între ei și prin spiritul parodic pe care ambii îl posedă.

Ironia, fiind profund emotivă, constituie o atitudine fie persiflantă, fie sarcastică, fie de abilități verbale în exprimarea aparentă a unor lucruri serioase. Această atitudine se concretizează în contextul gândurilor comunicate, cu accentul pus pe reliefaarea sensului camuflat. “Ironia postmodernă “în suspensie” este o reflecție afectivă, “care a depășit furiile moderniste și care combină o cunoaștere rigidă a celei mai rele incoerențe și alienări cu o toleranță blândă, bine armonizată cu aceasta” [6, p. 159]. Nu putem situa în întregime opera lui A. Busuioc sub semnul *ironiei postmoderne*, deși prin calmitatea aparentă și scoaterea la iveală a paradoxurilor ea s-ar încadra în bună parte.

Inteligența sondează spații de o anumită formă pentru a se putea complăce în libertatea de emoții:

La ce-ai mai scri sonete dacă tot
Ce-i azi poem a fost odată proză?
La ce-ai închide rândul cu “nevroză”,
Când clasica pe toți ne doare-n cot?

(Îndoieli)

Poetul este un nonconformist și în cadrul literaturii postmoderne, unde rigurile formei în genere nu-și prea au rostul. La A. Busuioc sonetul gravitează în jurul paradoxurilor lumii interioare și exterioare. Astfel, apare o stratificare: forma sonetului (care presupune o gravitate subliniată); fondul sonetului (polemica interioară ce are drept problemă creația); interconexiunea dintre atitudine (ironie, nostalgie, persiflare, mască, legătura cu cititorul) și sens, cu întreaga gamă de motive: timp, creație, natură, proiectate printr-o prismă paradoxală. Un similar portret vestimentar “stratificat” (care este propriu și scrierilor lui A. Busuioc) îl face Mihai Cimpoi în articolul *Modernul de modă-veche*: “Pe reverul paltonului de gentleman (firește, confecționat din piele veritabilă) britanic al lui Aureliu Busuioc, asortat cu un pitoresc fular minulescian, este fixat un usson ce trădează apartenența sa la categoria iubitorilor de antichități. Spiritul modern este, la el, mereu în Gâlceava cu sufletul vechi, jilăvit de roua primordială. Raționalistul cartezian, știutor de logică formală (polemică într-o poezie), de universalii, dialectici, determinisme și relativisme se înduioșează adesea în chip medieval, astfel încât sub fularul “simbolist” se ascund volanele de hidalgo, iar sub paltonul “postmodernist” bănuim croiala unui caftan din epoca Conache” [7].

Însăși modalitatea de a privi lumea *de sus* îl izolează pe scriitor de alți condeieri. Cititorul nu are posibilitate să cunoască acest *eu* creator decât aflându-se în inferioritate (în raport cu cel al poetului) sau să se identifice în timpul lecturii cu eroul liric, împrumutând concomitent optica ironică sau de autoflagelare: “...mă zbat și glumesc / sub călcâiul optimismului necesar, labuntur anni.. / Și rîd. / Și rîd nemuritor / până-n însăși / măduva morții” (*Eheu!...*). Autorul pune accentul decisiv pe cugetul omului. Proprietatea de a gândi, de a cunoaște lumea prin propria-i viziune, este capabilă să scoată în vileag ceea ce personalitatea are individual și unic.

Referințe bibliografice:

1. Emil Gălaicu-Păun. *Poezie de după poezie (Ultimul deceniu)*, Chișinău, Cartier, 1999.
2. Mihail Dolgan. *Aureliu Busuioc – Lirica*. În Mihail Dolgan, Nicolae Bilețchi, Vasile Badiu. *Creația scriitorilor moldoveni în școală: Nicolae Costenco, Aureliu Busuioc, Vladimir Beșleagă, Gheorghe Malarciuc*, Chișinău, Lumina, 1990.
3. Friedrich Michael. *Poetică și poezie postmodernă*, Iași, Editura Septention, 1994.
4. Aureliu Busuioc. “*Nu vreau s-o fac pe revoluționarul...*” // *Literatura și arta*, 1993, 21 octombrie.
5. Aureliu Busuioc. “*De la revoluție încoace îmi tot scarpin periodic omoplații și nu găsesc nicidecum mugurii aceia din care cresc aripile*” // *Contrafort*, 1996, Nr. 5.
6. Stevens Connor. *Cultura postmodernă*, traducere din limba engleză de Mihaela Oniga, Busurești, 1999.

7. Mihai Cimpoi. *Modernul de modă-veche // Moldova Suverană*, 1993, 16 octombrie.

Ionesi Galina

**Drama intelectualului inadaptat în romanul *Întunecare*
de Cezar Petrescu**

Problema dezrădăcinării în literatura română, ca varietate a inadaptării, este una preponderent sămănătoristă și se încadrează într-o vastă tematică literară, pe care au abordat-o numeroșii scriitori din perioada interbelică: acea a destinului intelectualului. O bună parte dintre autori au fost preocupați de “drama omului cu carte care nu-și mai poate afla echilibrul pierzându-și reazemul interior” [1, p. 211].

Data fiind perioada social-istorică de mare frământare dintre cele două războaie, *inadaptarea* găsește un teren propice în creația prozatorilor interbelici: Al. Vlahuță, Ioan-Alexandru Brătescu-Voinești, Cezar Petrescu, Mihail Sadoveanu, Camil Petrescu, forma ei de exprimare artistică însă variind de la un scriitor la altul. Totuși o incontestabilă asemănare o putem semnala cu certitudine: marea majoritate a inadaptaților din operele scriitorilor menționați sunt intelectuali. E o realitate care și-ar găsi explicarea în faptul că această categorie socială e reprezentată de ființe înzestrate în primul rând cu inteligență (deseori fiind vorba de o inteligență nativă), îmbogățită ulterior, în cadrul Instituțiilor unde acestea își fac studiile, de lectură și de experiențele ce le trăiesc în mediul capitalei, departe de locurile unde s-au născut. Se adaugă apoi structura psihologică și sufletească complexe, sensibilitatea lor excesivă, optica de viață și conduita bazate pe un rigid sistem de norme morale, promovarea și respectarea valorilor general-umane, responsabilitatea cu care își îndeplinesc misiunea, permanenta căutare a binelui, dorința de a-și ajuta dezinteresat semenii, slujirea cu credință a unui ideal, scopul nobil pe care-l urmăresc de-a lungul vieții lor – toate acestea, precum și alte însușiri alcătuiesc trăsăturile caracterologice ale veritabililor intelectuali.

Conștiință curată, spirit deschis spre rebeliune, adevăratul intelectual posedă un acut simț al realității, luciditate și o specificitate deosebită de a sesiza profunzimea lucrurilor, denotă prezență de spirit și militează înflăcărat împotriva nedreptăților vieții. Din rândul acestora anume își recrutează scriitorii interbelici personajele.

“Actualitatea tematică a inadaptării într-o literatură națională trebuie să fie raportată neapărat și la condițiile concrete ale epocii istorice”, susține Alfred Heinrich. [2, p. 35] Astfel, la o analiză mai concretă, descoperim că inadaptații sunt personajul literar al perioadelor istorice de tranziție, care, în viața socială, sunt “situații de căutare” [3, p. 255], “când sensul vieții și conștiința destinului umane devin ambigue” [2, p. 5]. Așadar, tipul inadaptaților cuprins în raza noastră de

investigare este cel care se confruntă cu ostilitatea societății burghezite, societate aflată la etapa de tranziție.

Procesul de prefacere a societății românești până în primele decenii ale secolului al XIX-lea a fost rapid și contradictoriu, încât a făcut dificilă acomodarea la noua situație. “Avidă de bogăție și putere, burghezia românească favorizează o decădere a moravurilor, este coruptă și venală, primitivă și lipsită de cultură și stil” [2, p. 118]. Domnește o atmosferă în care “cei mai buni”, prin natura superioară a firii lor, nu pot să-și adapteze structura psihică internă la condițiile externe nou-create. “Dacă într-un fel sau altul, sub o formă sau alta, oamenii de rând reușesc să se adapteze totuși la condiții nefavorabile, pentru indivizii dotați aceste perioade reprezintă adevărate tragedii personale”, susține, pe bună dreptate, sociologul Jeliu Jelev [4, p. 145].

O adevărată dramă personală trăiește Radu Comșa, protagonistul romanului *Întunecare* de Cezar Petrescu. Autorul, în prima perioadă a activității sale literare, a fost și el printre acei care au împărtășit o optică pesimistă asupra vieții și au condamnat vehement societatea capitalistă, enunțând ideea că “omul cinstit, deosebit, nobil, are parte, în societatea capitalistă, de o soartă vitregită, vrăjmașă” [5, p. 48].

Dezrădăcinarea, înstrăinarea, alienarea ca forme de manifestare ale inadaptabilității, predomină în creația lui Cezar Petrescu, dar ne-am oprit la Radu Comșa, eroul principal al unuia dintre cele mai reușite romane ale autorului menționat și din motivul că “Radu Comșa se situează în centrul acestei tematici ca o figură integratoare și de sinteză a unor trăsături risipite în zeci de alte personaje” [2, p. 125].

Tânărul Comșa, de proveniență rurală, este un intelectual onest, inteligent, cu multă încredere în viitor, dornic să se afirme într-o lume a succesului social. Inițial, se creează impresia unei fericirii depline, demnă de invidiat, de care va avea parte Comșa, primit cu brațele deschise în sânul familiei Vardaru, ceea ce-l face pe Heinrich să conchidă că “până la un punct viața acestuia coincide cu istoria oricărui parvenit” [2, p. 126]. Și în plus, situația avantajoasă care-i pune la dispoziția toate comoditățile materiale, îl îndepărtează întrucâtva de necazurile care domnesc în jur.

Dar intervine războiul care schimbă radical destinul protagonistului. Declanșarea măcelului devine circumstanța istorico-socială care dezvăluie adevărate natură a caracterului său și-l determină să mediteze profund asupra sensului vieții și asupra locului propriu în lume. Viitorul său socru, Alexandru Vardaru, depistatul autoritar și de mare influență, încearcă să-l ferească de mobilizarea generală. Dar Comșa, intelectual cinstit, conștiință curată, înțelege că locul lui e pe front, alături de toți, o simte cu atât mai mult cu cât îi impune acest lucru privirile, tăcerea, tachinările Mariei Probotă (soția celui mai bun prieten al său, Virgil Probotă), care vine să-i aducă la cunoștință situația gravă a fostului lor coleg, Dan Șcheianu: “Îl încercă o muștrare. El nu se mai gândise demult nici la Virgil, nici la Dan. Și iată că Virgil Probotă, cu toate necazurile și sărăcia lui, de

departe, dintr-un bordei de campanie, se arăta mai omenește, îndurerat de soarta prietenului în pierzare. Umilit de această constatare, care încă o dată îl scădea în propria-i judecată, împături scrisoarea și i-o trecu Mariei. [...]

- Și Virgil ce face ? Dinu ? Și cucoana Tincuța... încercă Radu să rupă tăcerea care-l stingherea.

- De ce acest interogatoriu de mântuială, domnule Comșa ? [...] Dumneata nu te mai interesezi de foarte multă vreme de foștii prieteni... Sunt trei luni de când ne aflăm aici. Fără această scrisoare, recunoaște că nici nu te-ai fi gândit la noi. Nu ne-am mai văzut ! Nici n-am fi avut de altfel, de ce..." [6, p. 276-277]

Și anume acolo, pe front Comșa descoperă adevărul trist că "așezarea lumii este nedreaptă" [5, p. 52] și, ca și ceilalți camarazi ai săi din tranșee, nutrește speranța că războiul va schimba modul de viață, va aduce o lume mai bună o dată cu pacea.

Destinul, însă, a cărei logică niciodată nu va putea fi pătrunsă, este nemilos cu Radu Comșa. Explozia unei granate îi provoacă răni grave în piept și cicatrice urâte pe față. Comșa devine un infirm, sub aspect fizic, dar și moral, și un decepționat, deoarece realizează că "sacrificiile s-au dovedit zadarnice, jertfa de sânge a unei generații n-a schimbat structura societății" [7, p. 319].

Drama lui Radu Comșa, declinul său, începe din momentul când își conștientizează desfigurarea. În acea clipă se surpă ceva în sufletul eroului, se pripășește în adâncul firii sale viermele înveninat al dezolării care-l va roade treptat suportul moral, va strânge "un cerc de izolare în jurul său" [8, p. 191] și-l va duce la autonimicire. Infirmitatea obrazului, dar și a sufletului său, implică desfacerea logodnei cu Luminița Vardaru. Radu simte că iubirea Luminiței s-a stins, înțelege că între ei nu mai poate fi nimic: "Sunt două lumi, două lumi care nu se pot pătrunde" [9, p. 120].

Deși inițial îi incriminăm Luminiței lipsa de consistență în iubirea față de Radu Comșa îi provoacă repulsie și ea îl respinge. Realizăm că e un fel de repulsie fatală, o aversiune instinctivă, caracteristică, de fapt, oricărui om, la vederea unor imagini denaturate, priveliști desfigurate. Luminița însăși încearcă să pătrundă ceea ce se produce în sufletul ei, să nutrească, deși deznădăjduit, speranța că-și va putea înfrânge acest dezgust care vine din adâncul subconștientului ca un instinct de apărare împotriva a tot ce este urât, respingător: "...omul de alături îi era străin, atât de străin! ... [...] ... seara coborâse și [...] în umbră, obrazul lui Radu nu mai păstra nimic din mușcătura crunt a fierului. Părea Radu pe care îl iubise ea, de care se agăța încă. Cel de aici nu mai putea fi cel de aieva. [...] Dar mâna, prinzând fața lui Comșa, cuprinsese amândouă cicatricile pe care le simți lipicioase și moarte. Și-o retrase mai repede decât a gândit" [9, p. 123, p.127-128].

În mod firesc, dar și fatal se produce ruptura între Radu și Luminița, dar și între Radu Comșa și societatea în care trăiește. Evoluția sa ulterioară revelează faptul că protagonistul romanului *Întunecare* este un inadaptabil, care nu poate să adere la noile condiții ale realității, și un înstrăinat de mediul în care a vrut să se realizeze, acest sentiment fiind intensificat și de cicatricile de pe obraz. Drama lui Radu

Comșa se dezlănțuie pe fundalul conflictelor sociale ale epocii românești de după primul război mondial, evenimentele aruncându-l dintr-o decepție în alta. Eroul se implică în lupta politică, în cadrul partidului "România Mare care vrea să fie nouă", dare se alege cu o experiență dureroasă; apoi, la rugămintea surorii sale rămasă în satul lor de baștină, care solicită sprijin la învățătură pentru feciorul mai mare, i se ivește nădejdea că renașterea lui sufletească va veni anume din "împlinirea datoriilor față de ai săi, cei mai de aproape" [8, p. 193]. Dar mediul său originar, rural, îi este la fel de străin ca și lumea Vardaru.

Așadar, cauza inadaptabilității lui Radu Comșa este dezrădăcinarea. El se simte inutil și străin pretutindeni. Loviturile vieții, care vin una după alta și căror Radu nu le poate ține piept, îi întunecă treptat conștiința, îi umplu sufletul de o înveninare devastatoare, pe care el nu o poate stăpâni, îl împing spre degradare sufletească. În seara când stă sub geamul Luminiței, fericită în mijlocul familiei sale, Comșa se simte rușinat și uimit de această "interiorizare animalică" [8, p. 192] în care se surprinde: "... Până unde a ajuns? Ce fiară odioasă pirotește în el?... Tot ce-a făcut astăzi a făcut numai să urască. În bucuria tuturor, a adus sufletul lui înveninat [...]. Bucuria lui a fost să le strivească bucuria lor" [9, p. 340]. Toate acestea îl împing spre rezoluția finală: Radu Comșa se sinucide, moartea constituind pentru el unica modalitate de protest împotriva societății care-l respinge.

Cu observația din urmă, ne vom rezuma investigația ce ne-am propus-o. Inadaptatul Radu Comșa, este un *învinș*, după cum niște *învinși* sunt toți inadaptabilii din operele scriitorilor interbelici menționați mai sus. *Înfrângerea* lor nu este cauzată însă numai de condițiile concrete de mediu social, ea e constituită, mai degrabă, dintr-un amestec de fatalitate, de slăbiciune și inerție interioară a eroilor, de romantism desuet, precum și din lipsa unui simț practic și incapacitatea (sau nedorința) acestora de a înțelege, adecvat, fenomenele sociale în mijlocul cărora se pomenesc.

Cât privește *înfrângerea inadaptabililor intelectuali*, (în categoria cărora se înscrie, bineînțeles, și Radu Comșa), credem că ea se află sub zodia unei predestinări. Înseși virtuțile lor constituie o cauză ce acționează în direcția nereușitei lor în viață, iar superioritatea nativă a intelectualului față de lumea comună este condamnată la nerealizare de însăși faptul existenței ei. Sau poate e o legitate a firii lucrurilor "incapacitatea unei societăți de a reintegra în sânul ei pe cei distruși, luptând ca să o apere"? [6, p. 319]

Referințe bibliografice:

1. Mihai Gafița. *Cezar Petrescu*, București, 1963.
2. Alfred Heinrich. *Peregrinările căutătorului de ideal. Inadaptare și alienare în literatură*, Timișoara, 1984.
3. Dumitru Sandu. *Sociologia tranziției. Valori și tipuri sociale în România*, București, 1996.
4. Jeliu Jelev. *Omul și ipostazele personalității sale*, București, 1995.
5. Horia Stancu. *Cezar Petrescu*, București, 1957.

6. Cezar Petrescu. *Întunecare*, vol. I, București, 1969.
7. Ovidiu S. Crohmălniceanu. *Literatura română între cele două războaie mondiale*, vol. I, București, 1972.
8. Perpessicius. *12 prozatori interbelici*, București, 1980.
9. Cezar Petrescu. *Întunecare*, vol. II, București, 1969.

Lilia Gașciuc Metafora la Em. Galaicu-Păun

În interviul acordat Cristinei Carstea (1), Emilian Galaicu-Păun menționează, în legătură cu *Yin Time*: ”Mă reprezintă Yin Time. În jurul ei se va aduna Singura Carte, cândva...”. Tot aici poetul își exprimă crezul poetic: ”Vreau (ăsta e cuvântul!) o poezie lirică și metafizică în aceeași măsură; planșe anatomice în *Fenomenologia spiritului* Kavafis, încrucișat cu Dylan Thomas. Un poem e, pentru mine, proiecția ideală a corpului meu , cu tot cu lecturile acestuia. În același timp, fiecare text (N.B.: eu nu scriu versuri, ci texte!) e ca o verigă a unui lanț ADN, după care poate fi reconstituit omul întreg. Ca să fiu mai exact: de cel puțin un deceniu eu lucrez la o singură carte de poeme, *Levitațiile...și Cel bătut...* nu sunt decât niște capitole ale acesteia , la care se adaugă *Dizolvarea cadavrului*.”

După cum arată *Yin Time*, s-ar părea că Emilian Galaicu-Păun își scrie cărțile la rând, s-ar părea că din cauza că n-o poate scrie direct și abrupt pe ultima. E aparentă productivitatea sa scriitoricească, cu refracție în mai multe genuri (poezie, proză, dramaturgie, eseu),. Nu putem însă să-l caracterizăm ca pe un poet prolix, dar nici că e puțin productiv nu-i putem zice. Se pare că Emilian Galaicu-Păun a atins acea treaptă, caracterizată prin indiferență pentru cantitate. Volumele sale sunt rod al unei munci asidue și istovitoare de a scrie acel Text unic pe care tot îl căuta pe parcursul elaborării volumelor sale precedente . “Obişnuiesc să-mi rescriu textele”, a comunicat poetul în timpul unui interviu. Procedeu se atestă și în volumul discutat, unde apare, în altă variantă, poemul *Vaca*, poem pe care nu-l poate “abandona” în forma pe care i-o dă de fiecare ocazie.

S-a spus despre versul lui Emilian Galaicu-Păun că e caracterizat de un barochism arborescent (2). “Principiul scriiturii nu e cel extensiv și expansiv, ce construiește opera din adiționale și explozii în lanț, reductibile la unitate prin criteriul lax al temperamentului imaginativ. Dialectica sa creativă se bazează mai degrabă pe vampirismul viziunii, ultima creație absorbând în sine esențialul celor precedente. Neputând transcrie, dintr-un condei, cartea revelată, Emilian Galaicu-Păun e în căutarea celei invelate, folosindu-se de o progresivitate a viziunii care etapizează “revelația” și angajează scriitura în profeții parțiale și în apropieri succesive ori măcar în tangențe tot mai apăsate” (3). Emilian Galaicu-Păun nu e un poet inventiv, ci unul “repetitiv” (Al.Cistelecan). El și-a precizat la început tema, mergând apoi în cercuri tot mai strânse spre originalitatea ei finală. În *Yin Time* sunt absorbite (sau redistribuite în noua ipostază a proiectului) nu doar poeme din cărțile precedente (*Nud dansând* și *Pomelnic pentru vii* – parțial - din *Levitații deasupra hăului*, *Legătura de sânge*, *Plimbarea de seară*, *Evantai* și *Electra* din

Cel bătut îl duce pe Cel nebătut), dar aici mai apar și elemente din proza și din teatrul lui Galaicu-Păun, dovedind că toate aceste genuri nu sunt decât fețele uneia și aceleiași viziuni. *Yin Time* e, fără îndoială, “cartea cărților” de până acum ale lui Emilian Galaicu-Păun, merită și ea, probabil, să ajungă o etapă pentru crearea celei care a urmat (E vorba de recentul volum de poezii, purtând un titlu original cu semnificații oximoronice – “Gestuar”). Deci, cartea spre care tindea și despre care credea că va încununa poezia sa s-a dovedit a fi doar o treaptă pentru a ajunge la o alta, care, la rândul ei, va constitui un impuls pentru elaborarea următoarei.

În întregul său, *Yin Time* e de fapt, un “epitalam proiectat într-o cosmologie a feminității și scriiturii, în care aventura textuală e o aventură corporală organizată, la rîndu-i ca o expediție cosmică” (Al. Cistelean).

Metafora corporală e mereu reluată ca metaforă a textului (“îmi văd trupul /așternut de la stînga la dreapta ca scrisul de mână / completând formularul”), dar ea nu e decât suportul unei scriituri angoasate de misterul feminin, de ci fracția în contrarii a acestuia: ”eu mă făceam pretutindeni: smulgînd de pe coapse ciorchini de / mâini speriate, smulgînd de pe sex și privire ciorchini de / gesturi chircite ca niște păianjeni țesînd un lințoliu pe goliciunea / trupului de bucurie supremă //ea întindea două mâini osebite ca două Marii: Născătoarea și curva /dar desfăcîndu-le, palmele ambelor mâini, s-o sărut între / degete (la-ngemănare, acolo de unde pornesc sperioase ca niște / coarne de melc, rînd pe rînd, ay! mi s-a arătat între fiecă două / degete câte-o vagina dentata, acolo, de unde... / ea întindea două mâini osebite ca două Marii: ”ghici în care-s? // eu am rîs, n-am zis nimica... / scrie / evanghelistul cu stînga scriind peste ceea ce-a scris adineaori cu / dreapta (vezi cap. 6) ”. Emilian Galaicu-Păun, de fapt ca și toți optzeciștii, preferă din varietățile metaforei metonimia sau eufemismul, în schimb recuperează oximoronul, mai ales pentru a sugera incompatibilități ludice și comice. O înaltă cotație în cîmpul poemului revine calamburului sau altor jocuri de fragmentare a cuvintelor.”

Nu e vorba, în cazul poeziei lui Emilian Galaicu-Păun, de o poetică facilă, concesivă față de un gust neevoluat, ci de o poezie adeseori dificilă. Dificultatea, însă, nu este o cauză obligatorie a inaccesibilității, ba chiar ea poate deveni – atunci când este purtătoarea unor valori autentice – sursa unei accesibilități de tip superior.

Numeroșii săi comentatori – și de dincolo de Prut, și dincoace – l-au citit când de la o distanță academică frigidă, când îmbrățișîndu-l prietenos, când cu o incisivitate povățuitoare sau minuțios scotocitoare, când punîndu-i haine cusute pentru altcineva, când operînd cu termeni care nu i se potriveau sau cu “instrumente” pregătite pentru altcineva. Nimeni nu a remarcat însă drama poetului basarabean (privat de un secol de dreptul de identitate culturală națională, iar apoi de cea europeană), smulgînd zgarda convențiilor literaturii oficiale și declarîndu-se urmaș testamentar al avangardei istorice, al versiunii decadante, moderniste, a acesteia și a acelor postmoderne.

Pe poetul tânăr de azi nu mai interesează să creeze cu orice preț poezia, de aceea el pur și simplu o “scrie”; el nu se mai exprimă prin creație, ci prin scriitură. Preocuparea de a construi mari metafore revelatorii sau de a “simboliza” ceva este total absentă, deși uneori le reușește prin crearea unor memorabile formule. Creația nu-l mai interesează și aceasta este înlocuită cu aspirația nudă de re-scriere a textului. De aceea preocuparea pe care o mărturisește adeseori Emilian Galaicu-Păun este de a rescrie permanent textele sale pentru a descoperi în sfârșit acel “text final”, care să-l reprezinte. Curajul maxim se leagă acum, pentru poeții cu o viziune textualizantă chiar de acțiunea verbului “a scrie”, acțiune care implică o responsabilitate cel puțin egală cu cea existențială.

Textele incluse în volum, după cum mărturisește însuși poetul, nu sunt cumiți. “În absența cuvântului potrivit scriu și eu poezie”, mărturisește Emilian Galaicu-Păun. Este o poezie preponderent livrescă. Nu-i place poezia care operează cu concepte. Poezia pentru Emilian Galaicu-Păun reprezintă un conglomerat de corporalitate, pe de o parte, și intelect, pe de alta. Corporalitatea la Emilian Galaicu-Păun se manifestă prin utilizarea frecventă în texte a motivului “cării”: raportare a masajului la “trup”, “carne”, “carnație”, fragmente din structura corpului uman: ”Eva-n taina Genezei din voia Lui Mâinilor mele deschisă ca un evantai / (...încrețit din lumina-aurorii polare trupului primei / nopți de dragoste)”, n-am decât o femeie reală-materie primă / pentru inițierea în versificație: mâna ei mică de gheișă i-o strâng / numărându-i falangele, versuri din tanka și-un haiku / e în degetul mic și în golul / dintre degete iată transpare poemul - / de-citit-printre-rânduri, pe trupul ei gol se mulează-nflorat chimonoul / de mătase-al sintaxei, prin mâneci lăsând / să se vadă carnația de vierme de gogoasă”.

“Poetul este un vânător care vânează în jungla bibliotecii”, remarcă Emilian Galaicu-Păun în legătură cu livrescul atestat în poemele sale. Caracteristicile esențiale ale poeziei lui Emilian Galaicu-Păun rămân a fi, și în acest volum, livrescul și ludicul cu toate implicațiile lor intertextuale. De la prima până la ultima pagină textele sunt înțesate cu nume și motive biblice, cu simboluri, citate, note, comentarii și referințe culturale recoltate cu generozitate și care, luate în ansamblul lor, ar putea alcătui o adevărată bibliotecă. Însuși poemul “A cunoaște femeia...” face referință la câteva biblioteci cu renume atât în lume, cât și în spațiul basarabean: ”a cunoaște femeia, a-ți face la alexandria / - după chipul și asemănarea - o bibliotecă, în realitate-am / frecventat-o pe krupskaiia la chișinău, cu plăcere și regu- / laritate”, arătând asiduitatea cu care a muncit la elaborarea poemelor sale, livrescul reprezentând o plăcere. Frecvențele raportări la titlurile de volume, fie proprii, fie ale altor scriitori ca “Lumina proprie”, volum propriu, “Scânteii galbene”, de Tudor Arghezi, “Dincolo de principiul plăcerii” de Sigmund Freud demonstrează faptul că Emilian Galaicu-Păun adună în poem tot ce reține memoria lui culturală, arătând un gust deosebit pentru asocierile fanteziste și exploatănd la maximum procedeele ludice: pașișă, calamburul, evidențierea în cuvânt a unor silabe, schimbarea bruscă a registrelor, incorporarea în spațiul

poemului a unor texte străine. Dar această “comedie a limbajului” (Radu G. Țeposu) capătă pe alocuri la Emilian Galaicu-Păun forme exagerate accidentându-i propriul text. Utilizate în mod abuziv, asemenea jocuri lingvistice, creatoare de duplicități și echivocuri, cum sunt: “promi(n)țându-mi”, “trag pumn(al)ul”, “liniștea serii / ce motto(tolită)”. Iar elementele livrești, foarte diferite și eterogene, dau naștere unei entropii estetice, pe care intervenția creatoare a poetului cu greu reușește să o stăpânească și s-o ordoneze spre a-i da poemului coeziune semantică și vizionară. Astfel, eclecticismul și manierismul unor texte se fac evidente.

Însoțită de *Note și comentarii* ale autorului la referințele culturale de nume de personalități, opere și citate din opere, cartea lui Em. Galaicu-Păun se creează pe parcursul lecturii. E vorba de “Gol neperceptiv increat”, poem “în devenire”. De la prima până la ultima pagină poemul cunoaște o ascensiune structurală și lexicală, devenind un ghid pentru urmărirea viziunii de construcție a textului la poet.

De o importanță remarcabilă este la Emilian Galaicu-Păun grafica textului. “Eu lucrez și grafic”, zice însuși poetul. Pentru el importă și forma, imaginea vizuală a poemului, aceasta purtând și o semnificație deosebită. De aceea s-a spus că poemele lui Galaicu-Păun pierd din “frumusețea” lor în procesul lecturii în voce tare. Ele sunt scrise parcă pentru a fi citite în intimitate. Uneori obscenitatea adusă în poem este și ea un semn al intenției poetului de a dedica poemele sale unei lecturi intime.

A fost remarcată și absența semnelor de punctuație. Referindu-se la acest moment, poetul menționează că poeziile sale sunt întreținute într-un ”cuptor cu microunde”, alchimia poetului constând în a menține aceste cuptor și a ține “plasma” poeziei. De aceea e foarte important de a nu încălca aceste “legi” prin inserarea unor semne de punctuație care ar deranja lectura firească a textelor lui Emilian Galaicu-Păun. Unicul semn de punctuație pe care uneori îl admite este virgula. Pentru a nu nimeri în plasa ambiguității (pe care o consideră ca inadecvată), poetul apelează la grafică, scăpând astfel de necesitatea de diviza textul în secvențe mai mici pentru a ușura înțelegerea lor, deși aceasta nu este scopul final al poetului, poeziile sale nu sunt scrise pentru cititorul de rând, ci pentru unul anume, cel care poate să prezică cum va evolua poetica autorului dat, ce va câpăta și ce va pierde.

Referințe bibliografice:

1. Vezi: *Basarabia*, 1999, nr.7-12.
2. Al. Cistelecan, *Un poet repetitiv*, prefață la *Yin Time* de Em. Galaicu-Păun, București, Editura Vinea, 1999
3. Ibidem.

Aurelia Atanasov

Orientarea artistică a poeziei din perioada anilor 1987-1995

Poezia anilor 1987-1995 s-a născut într-un interval de timp încordat pentru Republica Moldova în care toți oamenii de bună credință s-au unit prin idee și dragoste de patrie. Perioada de până la 1987 a ascuns de popor niște realități, a dosit niște evenimente care mai apoi au fost descoperite și regenerate. Datorită acestei poezii s-au restabilit niște valori ale poporului din Basarabia de altă dată. Deci poezia a mers într-un pas cu schimbările din societate, a devenit ca "o armă de luptă" pentru întreaga țară în cele mai tensionate momente. M. Beniuc a menționat că „arta nu există în afară de timp și spațiu istorico-social, în afara contradicțiilor caracteristice epocii respective” [1, p. 12].

Literatura de la 1945-1987 a fost sub călcâiul cenzurii. Mulți scriitori n-au avut dreptul la cuvântul gândit. Anii dintre 1987-1995 au deschis sufletul poezilor, le-a dat posibilitatea de a trăi prin imagini.

Poezia perioadei 1987-1995 a devenit o punte de trecere între tradiționalism și modernitate. Aceasta marchează o tranziție social-istorică care a dat naștere unei poezii civice sau chiar patriotice lansată de „generația de creație a lui Gr. Vieru” (aici se includ poezii Gr. Vieru, I. Vatamanu, D. Matcovschi ș.a.) și „generația ochiului al treilea” (cu N. Dabija, L. Lari, I. Hadârcă ș.a.) [2, p. 33] care s-au conformat datorită unei mutații ideatice-estetice. Datorită ideilor comune și dragostei pentru adevăr „s-au contopit” și au făurit o generație nouă în literatură – **generația instigatoare**. Aceasta se include în generația „abia tangibilului - optzeciștii”, dar nu merge în pas cu aceștia, poeziile ultimilor deosebindu-se radical ca fond, formă, stil etc. Adică o generație se integrează în altă generație.

Generația instigatoare, din care fac parte poeți renumiți ai țării, a lăsat o urmă nu doar în literatură, ci și în istorie. Meritul ei se datorește chemării și lansării pe piața social-artistică a unor valori ce se vor include în istoria viitorului. Aceste valori țin de dragostea de țară, de neam, de limbă, de istorie etc. Ele au apărut datorită poezilor: Gr. Vieru, D. Matcovschi, N. Dabija, L. Lari, I. Vatamanu, I. Hadârcă, A. Păunescu, A. Blandeanu și mulți alții lăsând urmașilor o pagină prin care viitorul va cunoaște niște evenimente ce-au contribuit la crearea conștiinței de neam. Acești scriitori devin martori activi ai evenimentelor zilei.

M. Eminescu zicea că "dacă o generație poate avea un merit, e acela de a fi un credincios agent al istoriei, de a purta sarcinile impuse cu necesitate de locul pe care îl ocupă în înlănțuirea timpurilor" [3, p. 572].

Poeții amintiți au creat o poezie pe care, cu riscul de a fi îndrăzneți, a înfățișat neamul în momentul suferinței, iar unicul remediu era ridicarea la lupta atât fizică (războiul din 1992) cât și moral-spirituală. Vrerea scriitorilor e prezentată foarte bine în poezia lui I. Vatamanu *Ce vor scriitorii?*:

"Un grai să nu tacă, al nostru, aici,
Trezește-l în suflul viorii, -
Fratele meu, deșteaptă-ți copiii -
Iată ce vor scriitorii..."

Pământul, izvorul își roagă stăpânul,
Întoarcerea lui la dorite podgorii, -
Fratele meu, îți cer demnitate -
Iată ce vor scriitorii...

Ne-am săturat de momeli și minciuni,
Astăzi țara își spulberă norii, -
Fratele meu, adevărul nu iartă -
Iată ce vor scriitorii."

(I.Vatamanu. *Ce vor scriitorii?*)

N. Stănescu, care a precedat răstimpul anilor amintiți, include poezia patriotică într-o dimensiune a poeziei despre care zice că "a vorbi despre poezia patriotică, pentru un poet român, este un lucru fundamental, aș mărturisi că este o confesiune. Nimic nu este mai sfânt, mai drept, mai cinstit și mai constructiv pentru un poet decât ardoarea discretă a cântecului și a verbului, despre măreția celor din care se trage el însuși, despre măreția acestui pământ transformat în verb prin poezie" [4, p. 396]. Ca mai apoi, în continuare să constate că "a-ți iubi patria înseamnă a ține-o clădi cu propria ta viață. A iubi limba română înseamnă a gândi în limba română, a tăcea în limba română, a plânge în limba română și a râde în limba română. Ea nu se trage din nici un fel de dicționare. Ea se trage din cei care au murit ca să ne nască pe noi" [4, p. 397].

Această legătură dintre trecut și prezent și privirea concretă în viitor îndreaptă privirile spre tradiție, spre istorie, spre strămoși. De fapt, "noi suntem un popor de tradiție, vorba lui N. Iorga. Poate nici o altă națiune nu-I simte așa de mult nevoia. E și meritul nostru cel mare, acela care ne-a ținut în locul unde suntem, în ciuda atâtor furtuni. Faptele noastre nu se înfățișează într-o capricioasă deșirare, ci într-o nedeșăcută și firească legătură" [5, p. 584].

Literatura perioadei 1987-1995 a contribuit la schimbarea celei de după 1995. Sfârșitul sec. al XX-lea, numit și spiritual, se află sub semnul Estului. Marea literatură contemporană română este completată de stilul și viziunea literaturii europene. Poezia se îndepărtează într-un fel de realitate formându-și o aură personală care acaparează și niște cititori particulari cu viziuni individuale. Valorile general-umane sunt destinate unui public mai mic și cu o pregătire specială. De aceea poezia dintre 1987-1995 nu prea se include sau, mai bine-zis, nu-i acceptată de generația optzecistă sau cea contemporană. Deși, de fapt, fiecare poet are dreptul să se decică de timpul său și să nu-l aprobe. Atitudinea lui ține de propria personalitate.

Poezia de la 1987-1995 s-ar caracteriza prin: 1) *puritate și un cod genetic unic* care s-a transmis prin tradiție, respectând formele clasică și populară și fondul profund; 2) *păstrarea spiritului cosmico-creștinesc în forma mioriticului*; 3) *tratarea răului prin bine sau impunerea binelui pentru a înăbuși răul* și 4) *acceptarea realului și a sensibilului* (atingând struna sufletească a cititorului).

Spiritul patriotic încearcă nu doar să pună întrebări, dar și să dea soluții. Exemplele de mai jos ar fi cele care confirmă acest lucru:

"Te îndură, Doamne, și de-acest popor:
măcar pruncii noștri sau copiii lor,
să nu mai fie lumii de ocară,
nici stăini în propria lor țară!"

(N.Dabija. *Dezrădăcinat*)

"Nu stinge lumânarea, las-să ardă,
Norocul nostru este sus, nu jos,
E greu de așteptat, dar norocos
E cel pa care duhul îl dezmiardă -
Nu stinge lumânarea, las-să ardă."

(L.Lari. *Ritual*)

"Cine poftit și cine venit

Cine te bea
Acela te vinde

Cine te laudă
Acela te îngroapă

Cine te înhamă
Acela te mână

Cine te soarbe
Acela te înghite

Cine luptat și cine împărat?..."
(I.Hadârcă. *Desfaceri de bine*)

"Că-n mod neîdoielnic, cert,
(Așa ne spuneți deseori)
Am fost în toate un deșert,
Iar voi l-ați semănat cu flori...
De parcă n-am avea dim moși
Un Cânt, un Toma Alimoș,
Un Ștefan sau un Cantemir,
Iar sus - Luceafărul martir."

(Gr. Vieru. *Inscripție pe stâlpul porții*)

"Ai avea putere-aleasă
Și ți-ar fi cuvântul lege,
Și pe cei de-ar sta la masă
Lângă tine I-ai alege!"

Unde ești, bade Mihai?"

(D.Matcovschi. *Unde ești, bade Mihai*) ș.a.

Așadar, "o literatură există, întâi și-ntâi, prin ea însăși, adică prin valorile ei, chiar dacă nu le este remarcată universalitatea" [6, p. 42], ea înnoiește tradiția. Prin aceste versuri putem determina felul de a fi al poporului din care se trag și poezii amintiți, popor tradiționalist și mesianic, cuminte, duios, îngăduitor și rușinos. Literatura aceasta pune punct pe valorile naționale, etice, sociale și poate mai puțin atrage atenția factorului estetic. "Scriitorul este nevoit să se supună imperativelor culturii sale. Și imperativele i-au cerut mai tot timpul să-și cultive tradiția și să facă operă de educație națională prin poezie sau roman" [6, p. 206].

Mihai Cimpoi foarte bine evidențiază valoarea tradiției zicând că "esențialul în cultura românească a Basarabiei a fost permanent imperativul (polemic) al împlinirii naționale, al întoarcerii la izvoare. Atașamentul față de tradiție nu e conservatorism, ci instinct de conservare pe care-l manifestă omul de cultură de aici în scopul menținerii ființei naționale. Basarabenii și-au făcut un blazon de noblețe din sentimentul apartenenței la spațiul mioritic, exaltând nu în fața devenirii, a noului revoluționar, ci a continuității. Tipul reprezentativ al culturii a fost și rămâne timp de decenii cel "conservator", mesianic, neopașoptist" [7, p. 330].

În perioada de tranziție literatura basarabeană de la 1987-1995 și-a revenit din stagnarea proletcultismului și s-a constituit ca spiritualitate națională. S-a simțit o datorie și un îndemn din partea scriitorilor de a-și imita strămoșii cu mândrie. "Existența istorică cerea în continuare realism, rigoare, voință de reîntemeiere politică, economică și culturală" [8, p. 45]. Această datorie a dat naștere marilor teme ce se includ în poezia patriotică a generației instigatoare: tema istoriei, tema limbii române și grafiei latine, tema păstrării creștinismului, marile deportări ș.a.

V. Alecsandri spunea: "Un popor care, supus fiind veacuri întregi de tot soiul de întâmplări crude, știe să-și apere naționalitatea ca românul, păstrându-și ca dânsul năravurile, portul, limba și legea părinților;... un popor ca acela este menit a se urca pe treaptă cât de înaltă;... un popor ca dânsul este chemat la o soartă măreață și vrednică de el... stejarul deși se usucă, trunchiul său rămâne tot puternic; și... din a sa tulpină cresc alți stejari înalți ca el și ca el de puternici!" [9, p. 128].

Poezii erau îndemnați să prețuiască adevărul. D. Matcovschi îi încurajează pe scriitori la 1987:

"Tu nu-i lua în seamă, tu spune adevărul,
cu versuri plângi, cum plânge
cu mere coapte mărul,
tu fii mereu ostașul ce are moartea-n față,
învață de la dânsul, murind, ce-nsemnă viață!
Și nu uita că noaptea oricând ar sta la pândă,
Tot Soarele cel Mare răsare ca izbândă!..."

(*Impostorii*)

E cert faptul că poezia trebuie să contribuie la modelarea tinerei generații care trebuie să lupte pentru fericirea, libertatea și independența patriei sale. Deci, poezia patriotică este și o poezie didactică ce educă spiritul național.

Grigore Vieru, în poezia *Eminescu*, încearcă să ne facă o lecție de istorie în care ne prezintă ca entitate: „Suntem în cuvânt și-n toate, / Floare de latinitate...”. Iar Leonida Lari afirmă că suntem un „popor de păstori, de plugari, de năieri” care a „trecut prin atâtea-ncercări / De drag pentru țară” (*La Putna*).

Ion Vatamanu în *Matern la Bucovina* accentuează că un areal istoric devine și Lunca Prutului care-i o parte integrantă a pământului moldav: „Din părinți și străpărinți, / Lunca Prutului i-a noastră...”. Neavând acces la râu, autorul zice că Prutul „e ascuns în val” și „se-ndepărtează” în spațiu cu toate că este aproape. Iar cea mai mare sărbătoare a acestui râu a fost „Podul de flori”:

„La apus, la răsărit,
Pe-un covor cu viorele,
S-au văzut la ochi și-au plâns
Toate neamurile mele”.

(I. Vatamanu. *Matern la Bucovina*)

Iar dragostea de țară și neam este una neîndoielnică la Nicolae Dabija:

„Cât avem o țară sfântă
Și un nai care mai cântă,
Cât părinții vii ne sunt –
Mai există ceva sfânt.

Cât pădurile ne dor
Și avem un viitor,
Cât trecutu-l ținem minte –
Mai există lucruri sfinte”.

(*Baladă*)

Puținele exemple dovedesc faptul că poezia patriotică educă spiritul național în poporul nostru.

"Limbă, alfabet!" erau semnele identității naționale. Anul 1989 a fost unul de excepție în istoria Republicii Moldova de la sfârșitul secolului al XX-lea. S-a simțit o necesitate stringentă de a legifera limba română ca limbă de stat și grafia latină ca veșmânt adecvat și necesar limbii române. "Limba, în înțelesul legitimării imperative și nu al însușirii temeinice, era și ea un simbol. În elementul ei moldovenii (uniți, în sfârșit) își regăseau destinul comun de umilință și durere. Celula suferindă a neamului s-a smuls din "mirifica inconștientă" [...], reclamând dreptul istoric (nu numai biologic) de a fi" [8, p. 45]. Anul de cotitură, 1989, poate fi considerat un an al regăsirii în timp și în care a avut loc o mutație psihologică, culturală, intelectuală în conștiința românilor basarabeni.

Scriitorii au fost datori primii să se închine în fața cuvântului matern ca în fața lui Dumnezeu. Realitatea obiectivă a demonstrat că un popor poate dăinui în timp datorită limbii materne. "Clasicii noștri au numit această limbă de origine latină –

limba română și au folosit alfabetul latin" [10, p. 623]. Pentru aceasta a militat și generația instigatoare din Republica Moldova.

La A. Țurcanu citim și: "Sfinții noștri au fost Eminescu și Mateevici, iar Sionul – limba și grafia latină. Prin Eminescu și Mateevici am încercat să regăsim și să înnodăm firul întrerupt cu brutalitate al spiritualității noastre originare. În limbă și în grafia latină resimțeam, palpabil, concret, întreaga noastră disperare a pieirii iminente și marea speranță a regenerării" [8, p. 43].

Grigore Vieru, considerat și martir al neamului, are și un ciclu de versuri dedicate limbii române. El a zeificat-o și a ridicat-o la rang de „sfântă”:

„Pentru ea la Putna clopot bate,
Pentru ea mi-i teamă de păcate,
Pentru ea e bolta mai albastră –
Pentru limba, pentru limba noastră”.

(Pentru ea)

Dumitru Matcovschi susține că limba este un har dumnezeiesc îmbrăcat în veșmânt latin:

Dumnezeu a semănat,
El cum a știut mai bine,
Cu-aceste litere latine
Câmpul nostru minunat.

Sînt latine, jur că sînt,
Sună ca un clopot, greu,
Miez de noapte luminând,
Limba noastră, graiul meu”.

(Alfabet)

Exemple ce demonstrează că dragostea pentru limbă e nemărginită pot fi înșirate pe pagini întregi. Dar ideea-cheie rămâne a fi una: poporul nostru poate dăinui doar prin „limba mamei”!

"Cel ce își închipuie că poezia patriotică este un produs facil de evenimente oficializate, ieșite din atelierele unor meseriași ai versului, destinat ziarelor pentru pagina literară și copiilor spre recitare la festivități, se înșală total. Poezia patriotică este unul din cele mai dificile moduri de manifestare ale artei cuvântului" [1, p. 79]. Ca mai apoi M. Beniuc să adauge că "autentica poezie patriotică se realizează de către poeții mari, și numai de către aceștia" [1, p. 79]. În continuare criticul îi atribuie poeziei patriotice niște particularități ce-o caracterizează: "poezia patriotică trebuie să aibă dimensiuni majore: să fie națională, social-umanitară și internațională. [...] Această tridimensionalitate este în toate cazurile obligatorie..." [1, p. 80].

Poezia din Basarabia anilor 1987-1995 respectă această tridimensiune și poate fi considerată o poezie patriotică veritabilă. Fapt că e națională putem simți din rândurile zguduitoare adresate poporului moldav. Social-umanitarul e sesizabil din temele majore pe care le lansează această poezie: teme istorice, de limbă, de grafie

etc. Iar fapt că e internațională s-a observat mai ales în anii 1989-1992, când se primeau telegrame de la oamenii de bună credință din multe țări și susținând moral poporul și țara. Atunci s-a format un spațiu spiritual care trimitea și primea mesaje din diverse țări. Conștiința națională s-a extins și poezia patriotică devine un act de comunicare între conaționali. "Poezia patriotică de bună calitate totdeauna reușește să pătrundă în mase. Nu pentru că o impune cineva (nimeni nu te poate obliga să-ți placă ceea ce nu-ți place!), ci pentru că o caută aceia ce constituie patria: oamenii legați de tradițiile ei, care muncesc pentru binele ei și cred în idealurile ei" [1, p. 81].

Poezia sus-numită nu era una la comandă, poeții aveau sentimentul de responsabilitate față de realitatea trăită și simțită.

"Poezia patriotică vorbește mulțimilor, și e ridicol să ne gândim că există idei mari, în stare să te miște și să te înalțe sufletește, care să nu poată fi spuse în versuri nemuritoare, dar și pe înțelese" [1, p. 85-86].

Din generația trecută s-a născut generația de azi, iar din generația de azi se va naște cea de mâine. O perpetuă continuitate există în oamenii universului. De aceea, evenimentele trebuie să se cunoască din generație în generație, trebuie să pătrundă în sufletul tuturor pentru a fi transmise.

Perioada de la 1987-1995 are tangențe cu perioada de la 1848, când corifeii Școlii Ardelene, Maior, Micu, Șincai, Budai-Deleanu, au susținut romanitatea poporului român din punct de vedere științific. "Încercând să prezentăm cât mai veridic situația social-politică și ideologia din Transilvania înainte și în timpul Școlii Ardelene, ni se pare absolut firesc să insistăm asupra aspectului național, tocmai pentru că este vorba de condiții specifice de existență ale unei populații care, deși majoritară pe teritoriul locuit din străbuni, este socotită prin "lege", "tolerată" în "casa" ei și nu i se recunoaște dreptul de minimă afirmare nici la nivelul principatului, necum în contextul imperiului" [11, p. 59].

Această asemănare s-a transmis peste un secol și jumătate la poeții basarabeni care încearcă să aducă niște argumente în privința aspectului național, al limbii și grafiei latine. O trăsătură a conștiinței de neam este spiritul critic și curajul opiniei care sunt caracteristice poezilor instigatori. În țară s-a format o stare psiho-socială multinațională care a influențat masele și le-a trezit la viață.

Poezia patriotică ține de un realism stringent care se include în epoca postmodernistă. Ea conține niște dimensiuni sociale specifice timpului. Iar poeții, numiți și militanți, sunt integrați în epoca dată.

Se pune întrebarea: care poet poate fi considerat militant? "Militant în literatură nu e acela care spune tot ceea ce știe fiecare că există ori că se face azi ori mâine. [...] Militant începi să fii atunci când spui ceea ce aproape nu le vine să creadă celorlalți, sau cred, însă șovăie s-o spună. Ai curajul s-o spui? Atunci trebuie să începi prin a nu fi de acord cu ceea ce e cum nu ar trebui să fie și datorită cărui fapt lipsește, ceea ce ar trebui să fie" [1, p. 157].

Literatura de la 1987-1995 este o literatură națională. M. Cimpoi îi face o caracteristică adecvată timpului: "Fidelitatea față de ea însăși constituie

splendoarea și mizeria literaturii basarabene. Ea strălucește prin propriile calități și păcătuiește prin propriile păcate" [2, p. 24].

Iar mai apoi Mihai Cimpoi adaugă: "Farmecul ei general constă în faptul că nu a fost nicicând expresia unei reacțiuni împotriva tradiției, nici a unei lupte între Tradiție și Revoluție (asemenea literaturii franceze a secolului XX), ci o luptă pentru tradiție ca păstrătoare a ființei naționale și a mesajului existențial, umanist al literaturii române" [2, p. 25]. Așadar, scriitorii formează un echilibru între tradiție și inovație.

Promoția înnoită dă naștere unei poezii tradiționaliste. Această metamorfoză se datorește în primul rând regimului proletcultist.

Referințe bibliografice:

1. Mihai Beniuc. *Poezia militantă*, București, 1972.
2. M. Cimpoi. *Panorama literaturii române postbelice din Republica Moldova. În Literatura română postbelică*, Chișinău, 1998.
3. M. Eminescu, în *Reflecții și maxime*. V.I, Ediție îngrijită de Constantin Bădescu, București, 1989.
4. Nichita Stănescu. *Fiziologia poeziei*, Editura Eminescu, 1990.
5. Nicolae Iorga, în *Reflecții și maxime*, V.I, București, 1989.
6. E. Simion. *Fragmente critice*, Craiova, 1997.
7. M. Cimpoi. *O istorie deschisă a literaturii române din Basarabia*, Chișinău, 1996.
8. Andrei Țurcanu. *Bunul simț*, Chișinău, 1996.
9. V. Alecsandri, în *Reflecții și maxime*. V.II, Editura științifică și enciclopedică, București, 1989.
10. Ion Buga. *O limbă maternă - un alfabet În Situația Sociolingvistică din R.S.S.M. reflectată în presa periodică (1987-1989)*, V.I, Partea 1, Chișinău, 1999.
11. Ion Lungu. *Școala ardeleană*, București, 1995.

Svetlana Korolevski

Spre o paradigmă a identității

În tezaurul cultural al controversatului secol XVIII, în imediata apropiere a lui Dimitrie Cantemir, nume emblematic al începuturilor culturii române moderne, care prin opera sa enciclopedică a fascinat contemporanii, promovând o deschidere atât către lumea apuseană, cât și către cea orientală, aflăm și alte exemple remarcabile pentru devenirea noastră intelectuală.

Ion Neculce, Nicolae Costin, Axinte Uricariul, ar fi doar câteva nume. Dar și o mulțime de cărțurari anonimi, care au tradus, multiplicat, compilat. Adevărați

„profesori de etică”, modelatori de umanități, ei s-au devotat unui veritabil program cultural didactic.

Data fiind modificarea de optică, pe care o aduce cu sine timpul, se cuvine a interpreta textele vechi, în cazul nostru, cronicile, din punctul de vedere al cititorului de azi. Investigațiile recente, în context cu interpretarea actuală pe plan european și extra-european indică și propun o abordare din perspectiva modernului a acelor opere scrise cu veacuri în urmă [1].

Cronicile moldovenești paralele sau post-Neculce [2] s-au înscris demult în aria preocupărilor științifice ale cercetătorilor din țară, începând cu Mihail Kogălniceanu, primul editor, până la cele mai recente studii și reeditări, în care se încearcă desprinderea trăsăturilor dominante și fixarea locului respectivelor cronici în contextul cultural al epocii.

Predominant, însă, în aceste investigații, rămâne aspectul istoric, apoi cel lingvistic, mult disputata problemă a paternității, valențele literare fiind conturate cu oarecare reticență ori contestate apriori [3, p. 65]. Cert este, că „nu sunt mari povestitori ca Neculce” (N.Iorga), dar abundența informației, de multe ori inedită, expunerea destul de atrăgătoare, vioiciunea frazei, preferința pentru senzational și anecdotic explică nu numai interesul cititorului de odinioară, dar justifică, credem, abordarea acestor cronici din perspectiva modernului, ele comportând încă largi posibilități de cercetare și aprofundare. Chiar dacă umbrite de geniul lui Neculce, aceste scrieri se parcurg cu destul interes, vădind certe însușiri narrative. De aceea, le vom considera mai mult decât „simple izvoade, aruncate în marginile interesului literar ale operelor cronicarilor artiști” [4, p. 265].

Așa dar, Letopisețul lui Neculce și cronicile paralele acestuia. Intersectându-se în timp, aceste texte ne modelează o imagine a unei lumi des încercată de accidente istorice, cu înălțări de case domnești, pe de o parte, și prăbușiri, pe de alta, cu nenumărate drame personale. Rezumând o istorie densă în întâmplări, cronicarii nu uită ceea ce era esențial pentru oamenii țării. Iar esențial pentru oamenii acestei țări însemna a apăra și a ilustra dreptul de a fi în istorie, alături de celelalte popoare ale lumii. Ne-o spune Neculce, în chiar prefața cărții sale: „... *cu cât veți îndemna a ceti pre acest letopisătu mai mult, cu atât veți ști a vă feri de primejdii și veți fi mai învățați a dare răspunsuri la sfaturi ori de taină, ori de oștire, ori de voroave la domni și la noroade de cinste*” [5, p. 159]. Îndemn pe care-l vom regăsi, de altfel, în predosloviile tuturor cronicilor, o dovadă certă a efortului formativ al istorisirii.

Extrem de sugestive pentru mentalul românesc al timpului, aceste texte ne fac cu generozitate părtași la toate ezitățile, impasurile, dilemele, entuziasmele, dar și speranța în „vremi mai liniștite”. Modelele umane propuse sunt dintre cele mai diverse. Omul, îl aflăm definit, generic, nu doar ca o creație a divinității, ambivalentă (corp și suflet), și efemeră, ci, în același timp, și ca depozitar al unei sume de structuri mentale.

Confruntate, adică citite în paralel, ele constituind de fapt niște intersectări narrative, aceste cronici fac să palpitem peisajul istoric, incitând cititorul și

implicându-l în desfășurarea evenimentelor. Indiscutabil, epoca fanariotă rămâne unul din punctele de atracție ale istoriei noastre. Virtuțile și viciile fanarioților, subtila și solida lor cultură, disimularea perfectă, marea și statornica putere de muncă, rafinata școală a intrigii – toate acestea le aflăm viu conturate în aceste scrieri [6]. O epocă revolută, dar clocotind de viață consumată cu frenezie meridională, peste care se revarsă o melancolie livrescă.

Nicolae Mavrocordat, domn al Țării Moldovei, în două rânduri (1709-1710, 1711-1715), foarte erudit, despre care N. Iorga remarca: „*Marea lui mândrie era să adune cărțile grecești, latine, orientale, românești ale unei biblioteci râvnite și cunoscute în toată lumea. Istoria țărilor peste care a ajuns să stăpânească l-a interesat în mod deosebit. Le-a citit cărțile și a poruncit ca ele să fie continuate...*” [7, p. 13]. Calitățile sale au fost apreciate de contemporani, iar reacția acestora, vădit admirativă, a fost consemnată de cronicile timpului. Nicolae Mavrocordat reprezintă un caz fericit de „împământenire”. Despre el ne relatează Axinte Uricariul și Nicolae Costin, îl aflăm la Pseudo-Muste și Ion Neculce, ca și la cronicarii valahi, Radu Greceanu sau Radu Popescu.

Domnitorul, căruia i-a plăcut să-și presare drumul cu cărți, a mijlocit venirea în Moldova a patriarhului Ierusalimului Hrisant Notara, care i-a dat blagoslovenie să facă o tipografie și să deschidă școli. Străin de țară și de neam, acest domn țarigrădean „*era fără preged și cu privighere la trebile țării*” (N. Costin), „*avea trecere, și nume bun, și prieteni mulți*” (Axinte Uricariul), manifestând un respect deosebit pentru tradiția autohtonă.

Deși a scris o cronică oficială, la îndemnul domnitorului, Axinte Uricariul a depășit stilul protocolar, pe care l-a cunoscut și utilizat, ca și pe cel epistolar, pe care l-a practicat în virtutea funcțiilor sale. Chiar dacă mai puțin erudit ca N.C. Costin, Axinte îl devansează prin expresivitate, vădind, adesea, sclipiri de talent. (Din suita de epitete presărate în narațiuni vom culege doar câteva: *dragostea e neapărat multă, ca și răotatea, lăcomia – nesățioasă, prieteșugul - mare, mila – bogată, plecările – triste, iar voroava – dulce*).

Întreaga sa istorisire e străbătută de o interpretare personală și afectivă a realității. O realitate văzută și trăită nemijlocit. Spectaculoasa scenă a scoaterii de la Tighina a bizarului Carol al XII-lea îi prilejuiește o reflecție generalizatoare despre ostașii craiului: „*Și adevărat mi s-a pare că n-or fi alți oameni în lume a nu să teme de moarte ca șvezii și a avea atâta dragoste cătră craiul lor, cât de le-ar fi zis cineva tuturor să moară pentru folosul craiului lor, toți pe loc ar fi murit*” [8, p. 138]. (Să observăm expunerea la persoana I, fapt ce individualizează și imprimă veridicitate). Notațiile personale se fac remarcate în cronică, cu tot caracterul ei oficial. Același Nicolae Mavrocordat, apare și el, la un moment dat, în postura de simplu pământean. Zice cronicarul: „*I-au trimis Dumnezeu și oarece întristare... poate să fie greșitu ceva ca un om, că nu poate nime să fie în lume și să nu greșască...*” [8, p. 95].

Gândul moralizator însoțește aproape toate secvențele narațiunii, fie că autorul ne relatează despre evenimente din țară sau din afara ei.

Demersul analitic îl descoperim și la Nicolae Costin, fiul lui Miron Costin, de opera căruia, sigur, a fost influențat. Dar nu numai atât. Bogatele sale lecturi merg mai departe și, fapt absolut remarcabil pentru acea dată, se fructifică într-o traducere-adaptare singulară în spațiul sud-estic a celebrei cărți a lui Antonio de Guevara *Relox de Principes o Marco Aurelio*, după versiunea latină a lui Iohan Wankelius.

Ceasornicul domnilor, îi va zice Costin, adică *ceasornicul vieții*, din care va tălmăci mai bine de jumătate. Chiar în preambul, aflăm anunțată una din marile teme ale cărții, tema păcii. A păcii în genere și a „păcii cu megiașii”. Pacea ca victorie a rațiunii, dar și pacea „lăuntrică” – spre ele suntem îndemnați. Căci „*Mântuitorul lumii Hristos, vrând să să ducă dentr-această lume (să să suie la ceriu), n-au dzis războiu las vouă, războiu dau, ce pace vă las vouă, pacia mea dau vouă*” [9, p. 168].

Prin *Ceasornicul domnilor* N. Costin lărgeste sfera literaturii parenetice românești, preluând firul povățuitor al *Învațăturilor lui Neagoe Basarab către fiul său Teodosie* și alăturându-se înțeleptului din *Divanul* lui Dimitrie Cantemir. Opera sa istoriografică (*Letopisețul Țării Moldovei de la zidirea lumii până la 1601; Letopisețul Țării Moldovei (1709-1711)*) este marcată, bineînțeles, de această carte, care a cunoscut o largă circulație în epocă, fiind gustată și de elitele culturale, și de cele politice. Amprentele ei le depistăm și la Axinte Uricariul, și la Pseudo-Muste, sau la Ion Neculce, care a și deținut, la un moment dat, o copie a *Ceasornicului*, ajunsă, prin hazard, la începutul secolului al XIX-lea, la Roma, în biblioteca Apostolică a Vaticanului.

Cronica anonimă a Moldovei (1661-1729), denumită și ghiculească, sau Pseudo-Amiras, originală ca informație mai ales în partea a doua, este importantă nu numai prin multele și variatele știri istorice și culturale, dar și prin abordarea aspectelor economice și sociale din perioada respectivă. „*Dat-au Dumnedzeu de s-au făcut iarna aceia ușoară, cât de abiia au cădzut odată puțin omăt și iar s-au luat și n-au trebuit oamenilor multe lemne și verdiața den câmpu și den pădure n-au lipsit, de multe ploi ce-au ploat peste iarnă, și pământul n-au înghețat și au scăpat oamenii. Papură și alte buruiene găsiia pen pădure și ciulini și de acelea mâncând, au trăit toată iarna. Iară de primăvară, au fostu foarte multe și Dumnedzeu cel ce ceartă și iar miluiește dând hrană oamenilor, după urgie ce vărsase asupra acestui pământ, pe urmă, cu atâta milă s-au întorsu, cât au răsplătit îndzăcit năcazul norodului său. Fost-au bișug mare peste vară: pâine multă, vin multu, poame multe*”. [10, p. 92]. Expunerea limpede, viu colorată, a evenimentelor, e presărată și aici cu binecunoscute avertismente moralizatoare, atât de dragi cronicarilor noștri: „*Omul cel înțeleptu, când va să să apuce de vreun lucru, întâi trebuie să socotească pentru ce să apucă și la ce săvârșit va veni; și în toate faptili noastre să cade totdiauna să socotim sfârșitul lor. A doa, la ce s-ar ispiti nepriiatinul să cugete vro scornitură împotriva noastră, pe aceia urmă trebuie să i să găscă întâmpinare împotrivă de apărare*” [10, p.95].

Naratorul, antigrec la început, dar sfârșind prin a scrie cu stimă despre ei (în partea referitoare la Grigore Ghica), pentru tătari va utiliza o tradițională sintagmă („*Așeă au fostu asupra Moldovii, ca niște lupi asupra unei turme de oi*”, cât despre turci, pe care ne-am fi așteptat să-i stigmatizeze, nu are decât cuvinte de laudă: „*Și dreptu om ca acela era Apti pașia, slăvit și dreptu giudecător și prea înțeleptu și vrednic și în dzilele lui cât au ședzut la Hotin, unde au și murit, multu folos au avut țara despre dânsul...*” [10, p. 95].

Va condamna, însă, pe un Gheorghe Duca, „*cumplit, prea vrăjmaș și plin de toată răutatea*”, ca și miopia politică a unui Ștefan Petriceico, care „*având și svetnici răi lângă sine și vădzând ca vin oștile leșăști, părându-i-să ca unui prostu de minte, că dacă vor bate liașii pe turci puiare toată împărăția turcului – acestu gându având, s-au sculat cu o samă de boiari și au fugit la Iași*” [10, p. 117]. Pentru Dimitrie Cantemir are toată simpatia („*om învățat și la împărăție cunoscut, că ședzusă multă vreme la Țarigrad, fiind beizade și învățasă și turcește. Și au arătat turcilor meșteșugul muziachii adecă cântare. Și era cinstit și lăudat de cătră toți; și avia nume că iaste vrednic și de războae*” [10, p. 67] și nu dezaproabă politica acestuia, orientată spre o alianță cu Petru cel Mare. Elogiul adus lui Grigore Ghica, mostră clasică de panegiric, se întinde pe mai multe pagini, domnitorul e înfățișat în ascendența-i genealogică, cu glorificarea „*neamului său*”. Un domnitor a cărei vrednicie culminează prin a însuși „*până la șase luni și limba moldovinească, grăind asemenea la tot cuvântul*”, „*mare dar de la Dumnedzeu asupra aceștii țări*”.

Mai rar întâlnite în celelalte cronici, vorbirea directă și, mai ales, dialogul, înviorează expunerea, fac ca întâmplarea să se desfășoare chiar sub ochii noștri: „*Deci mergând Antonie Vodă cu boiarii la viziriul, așteptând căftane, începură a-i întreba:*

- *Iaste Mareș, banul? Au răspunsu el singur:*
- *Eu sântu.*
- *Ia-l. Si-l luară.*
- *Care iaste Gheorghie Vornicul? Dzisă:*
- *Eu sântu. Îl luară și pe dînsul.*
- *Carele iaste Șerban? Dzisără ca nu iaste.*
- *Carele iaste Mihai Postelnicul? Fiind de față, iară l-au luat.*
- *Carele iaste cutare, cutare? Pe rând îi luară pe toți și rămasă domnul Antonie Vodă singur, cu ciialalți boiari. Și dzisără domnului:*
- *Împăratul ti-au mazilit. Și întorcându-să cătră ciialalți boiari ce nu era de oarda Postelniceștilor: Ivașco Stolnicul, Hrizea vistiarnicul, Radul Știrbei și alții carii era acolo, le-au dzis:*
- *Voaă v-au dat împăratul domn pe Grigorie Vodă. Păsați la dânsul”* [10, p. 111].

O altă cronică ce se remarcă prin descătușarea expresiei, prin o anumită modernizare chiar, este *Pseudo-Enache Kogălniceanu* (cuprinde relatarea evenimentelor pentru perioada 1733-1774). Știrea senzațională, detaliul anecdotic,

spectaculosul care atinge uneori note fanteziste – toate fac dovada plăcerii de a povesti. Pățania stolnicului Lupul, a spătarului Stavarache, fugind de urmăritori „*discuț, numai cu camizol și cu cușma ce di noapte*”, sau hazardata întâmplare a ovreului de la Rădăuți, care a înfruntat destinul – adevărate scenete tragicomice, etalate pe câteva pagini, vor fi secundate alteori de consemnări mai lapidare, dar nu mai puțin picante:

„*Întâiaș dată au poruncit (Constantin Mavrocordat – s.n.) de au scos pre enoriași, călugări greci, di pi mânăstirile cele mari, orânduind preuți de mir, zicând că grecii când tămâiazi în bisărică, pe mueri, stau câte un minut înainte fieștecărie mueri de o tămâiazi și o prăvești din talpe pân-în cap, puind gând rău în capul lor asupra acelor mueri.*” [11, p. 15].

Autorul, un spudeu, fără îndoială, salută încercarea lui Constantin Mavrocordat de a ridica nivelul de învățătură al preoțimii („*Poruncit-au de au adus și cărți pi-nțeles din Țara Românească, căci în Moldova nu se afla Evanghelii, Apostole și Leturghii...*”) [11, p. 16], punând la contribuție și amintirile personale, alături de unele „izvoade” sau știri culese de la alții. Relevante sunt detaliile despre invazia lăcustelor, sau despre alte aspecte cutremurătoare (foame, secetă, epidemii). Ca și în cronicile amintite mai sus, se preferă portretul moral celui fizic.

Ceea ce se cuvine a fi subliniat, este receptivitatea la pozitiv, la partea bună a lucrurilor, dacă putem spune așa, cronicarii noștri fiind foarte sensibili la experiența omenească, la realitățile modelate de om. Altfel zis, considerarea calității celuiilalt, inclusiv a străinului (de neam, de confesie), o primă încercare, adevărat, rudimentară, de depășire a clivajului confesional sau național.

Această aderență la o stare de civilitate, alături de îndemnul spre virtute și patriotism, care în epocă cunoaște o revalorizare, semnificând tot mai mult impunerea țării prin cultură, ne conduc, în final, spre o reconstrucție a identității. În măsura în care ne regăsim în aceste neliniști și preocupări dintotdeauna ale omului, în măsura în care ne ajută să ne repunctăm profilul în raport cu al celorlalți, înseamnă că ele, aceste scrieri, au depășit barierele timpului în care au fost scrise și că, în consecință, putem vorbi despre reintegrarea lor în actualitatea noastră culturală.

Referințe bibliografice:

1. Vezi în acest sens: Dan Horia Mazilu. *Recitind literatura română veche*, Vol. 1, 2, București, 1994, 1998; Elvira Sorohan. *Introducere în istoria literaturii române*, Iași, 1997.
2. Șapte la număr sunt cronicile care continuă istoria Moldovei după 1661, anul unde se oprise Miron Costin cu nararea evenimentelor: *Cronica anonimă racovițeană sau Pseudo-Muste*, intitulată *Letopisețul Țării Moldovei de la domnia lui Istrati Dabija Voievod până la a treia domnie a lui Mihai Racoviță* (1661-1705;1705-1729); *Cronica anonimă a Moldovei* (1661-1709), supranumită și *Pseudo-Nicolae Costin*; *Cronica anonimă a Moldovei* (1661-1729), denumită și ghiculească sau *Pseudo-Amiras*; *Cronica lui Nicolae Costin*

De domnia lui Nicolae Alexandru Vodă în Țara Moldovei (1710-1712); Cronica lui Axinte Uricariul De a doua domnie a lui Nicolae Alexandru Vodă (1712-1716); Cronica anonimă Letopisețul Țării Moldovei de la domnia întâi și până la a patra domnie a lui Constantin Mavrocordat Voevod (1733-1774) sau Pseudo-Enache Kogălniceanu; Cronica lui Ioan Canta Letopisețul Țării Moldovei de la a doua și până la a patra domnie a lui Constantin Mavrocordat Voevod (1741-1769).

3. Nicolae Manolescu. *Istoria critică a literaturii române*, Vol. 1, București, 1990.
4. George Ivașcu. *Istoria literaturii române*, Vol. 1, București, 1969.
5. Ion Neculce. *Opere*. Ediție critică și studiu introductiv de G. Ștrempel, București, 1982.
6. Vezi și: *Memoriile principelui Nicolae Suțu*. Traducere din limba franceză, introducere, note și comentarii de Georgeta Penelea Filiti, București, 1997.
7. Nicolae Iorga. *Istoria românilor. Vol. 7. Reformatorii*, București, 1938.
8. Ioan Șt.Petre. *Axinte Uricariul. Studiu și text*, București, 1944.
9. Nicolae Costin. *Scrieri. Vol. II. Ceasornicul domnilor*. Chișinău, 1991.
10. *Cronica anonimă a Moldovei. 1661-1729 (Pseudo-Amiras)*. Studiu și ediție critică de Dan Simonescu, București, 1975.
11. Pseudo-Enache Kogălniceanu. Ioan Canta. *Cronici moldovenești*. Ediție critică de Aurora Ilieș și Ioana Zmeu. Studiu introductiv de Aurora Ilieș, București, 1987.

Vlad Chiriac

Dominte Timonu și odiseea sa literară

Transnistreanul Dominte Timonu trăiește o dramă zguduitoare a unui ins „dezrădăcinat”, desprins de satul, vatra părinților săi încă din anii adolescenței – comuna Mahala-Dubăsari. Era înstrăinat de obiceiurile și datinile străbune, interzise „de către o lume care se născuse peste noapte, cu conducătorii recrutați din toate ghetourile târgușoarelor anonime și de prin pușcării. Era deci inevitabil să se răsfrângă asupra acestei frânturi de neam brav, ura nestăvilă a celor care guvernau, hotărâți să nimicească orice act de nesupunere. Ceea ce a urmat se știe din odiseea pribegilor care treceau Nistrul ...” [1, p. 131].

A plecat de-acasă împreună cu mama, „isgonit de spectrul foametei și al teroarei bolșevice”, ajungând în „centrul lumii” din târgul basarabean Chișinău. Lăsase în urmă „mormântul lui tata, străjuit de un vișin în floare și de un pui de liliac, bunica cu ochii înlăcrimați ..., o zăgă, puha, tilinca și câțiva prieteni ... și tot acolo, în Mahala de pe malul stâng al Nistrului, mi-a rămas o parte din sufletul meu, peste care zadarnic am încercat să aștern vâlul uitării” [2, p. 132]. Firul zilelor, orelor și al clipelor vieții *de provincie* a pribeagului, „neavând nici forța unei sfidări depline și nici pe cea a unei renunțări totale”, începuse a se depăna aidoma unor destine individuale ale eroilor cu pasiuni și aspirații aproape

stendhaliene; el străduia să străbată prin hățișul vremii între *imediat* și *vreodată*, între *departe* și *nicăieri*. Tragismul situației în care se pomenise, asemuit doar cu cel al lui Apostol Bologa din *Pădurea spânzuraților* a lui Liviu Rebreanu, îl puse la o grea încercare, morală și etică. Nu dezertase de-acasă; în fond era pur și simplu nevoit să părăsească vatra, aidoma atâtor semeni transnistreni, din perimetrul strâmt al unui „univers închis”, încătușat de sârmele = ghimpate; era o situație-limită ...

Aici, în preajma unui orizont nou pe care îl simte ca nefiind „al lui”, se crede *un străin* – din altă epocă – *un anacronic*. Era la vârsta „când începi să-ți dai seama cât ești de singur în lume, ca om sau ca individ. În realitate nu există rude, nici prieteni, cu care să poți fi într-o adevărată și desăvârșită comuniune sufletească ...” (L. Rebreanu. *Jurnal* – 1). Simte nevoia însă de a se consacra *scrisului și lecturii* operelor, care-i deschideau o lume nouă, neîntâlnită până la acel moment. Îi ajutau să se afirme și operele contemporanilor săi – intelectualii basarabeni N. Costenco, B. Istru, M. Curicheru, V. Luțcan, Sergiu M. Nica, Paul Lecca, Victor Pogolșa ș.a.

Cea mai importantă operă a lui Dominte Timonu este romanul *Al nimănu*, eroii căruia „trec prin lume necunoscuți și singuri pentru ca să dispară neînțeleși, neconsolați, urmăriți de același crud blestem: „*al nimănu*” [3].

Urmărind atent etapele evoluției conștiinței protagonistului Victor Crăișor, proaspăt absolvent de liceu, cititorul asistă la desfășurarea unor întâmplări și scene în care apar noii săi prieteni și stăpâni – *Silvestru*, administratorul general al *boierului Dendrino* (cu moșia sa din comuna Recea), *Mircea* și *Lizica*, fiul și fiica acestuia din urmă, „*oteș*” *Damian*, preot din or. Soroca ș.a. Crăișor pleacă la drum, singur, frământat de gânduri: ce să facă? Să fure, să se revolte sau să tacă și să sufere? Este pornit să deteste legile crude ale vieții. Încearcă să reziste condițiilor de la orfelinat, apoi acelora din școală, unde apare cu serviciul militar îndeplinit. Copil rămas în stradă, „în mijlocul unei lumi în care n-avea pe nimeni și nimic” – caută, în realitatea *sa* de coșmar „incendiat”, o ieșire. O află la biroul de plasare în muncă.

De aici începe să se deruleze cursul vieții șomerului Crăișor, care-l poartă ca pe o „navă fără pânze și fără cârmaci, bătute de valuri când într-o parte când în alta”... Fixat pe această *axă* a fatalității, întâlnește alți indivizi, pe care îi îndepărtează sau îi apropie, fiecare în parte având destinul său. Mult-încercatul Victor Crăișor este acaparat, totalmente, doar de *iubire* pentru acest îndurător pământ și pentru duducuța Lizica, liceancă, pentru care face o pasiune totală dar care, finalmente, nu-l salvează.

Ca și alți prozatori din perioada interbelică, scriitorul plasează acțiunea romanului *Al nimănu* în spațiul rural, demonstrând că „veșnicia s-a născut la sat”. Eroul nu urmărește decât „de a fi *în* și *cu* lumea”. De fapt, structura concentrică a romanului corespunde direcției „prozei ardelenesti” al cărui model este *Ion* de Liviu Rebreanu. Fiecare secvență narativă ne aduce dovada faptului că „tot ce se naște, din clipa cea dintâi a vieții și până în clipa morții, nu cunoaște decât o singură lege: *sucul vieții*” [4, p. 10].

Drumul vieții îi pare lui Crăișor la început „lărguț și drept”, apărând apoi tot mai îngust și mai îngust. Oscilează între real și iluzoriu, fiind marcat de îndoieli și rătăcirii. Speranța că va învinge nu-l părăsea. În viața de țară, galvanizată de nevoi, griji, dar fără alte „evenimente senzaționale”, au loc doar mici conflicte care se iscă între „intelectualii” satului (șeful de post, primarul, învățătorii). Boierul, primarul, șeful de post ș.a. alcătuiesc un „clan”, în interiorul căruia fiecare își promovează mesajul „propriu”, în felul în care i se dictează de „sus” (președinte de județ ș.a.). La celălalt pol e Victor Crăișor care, în pofida împrejurărilor impuse de moment (neîncuviințarea părinților), decide să se căsătorească și să părăsească „cuibul boieresc”. Conștient de strâmbătățile și inechitățile sociale, tânărul entuziast dorește să-și găsească menirea, rostul, visând să întemeieze o familie. Lizica îi stăpânește sufletul și mintea ca un foc mistuitor, ca o melodie ce-l fascina mereu, mai cu seamă din momentul clipelor petrecute cu ea în Peștera Lupului și al primirii răvașului lăsat la plecare spre oraș și scris cu pătimașe cuvinte de dragoste: „Așteaptă-mă, nu mă uita și iubește-mă numai așa cum știi tu să mă iubești ...” În continuare, asistăm la un „vuiet” zguduitor, ce urcă din sufletul lui Crăișor care, după un „taifas” în casa bătrânului Silvestru, în noaptea cu o fulguire romantică, este cuprins de dorul de libertate și pornește spre sat. Aici află arestarea administratorului, prietenul lui de suflet, cu care ore întregi dialoghează despre *viață, fericire, dragoste*. Între timp tatăl Lizicăi refuză s-o dea în căsnicie, pentru că dânsul este un ... „bastard, un om al nimănui”; dar Lizica fuge de acasă și el se desparte, disperat, de familia Dendrino.

Depășind astfel de încercări vitrege, copleșit de afecțiunea Lizicăi, Crăișor dorește să se afirme în viață, să urmeze același *vis de iubire*, amărui și dulce, ca o lacrimă de copil, și cel de a se dedica unei *munci oneste* („Voi munci ca salahor în fabrici, voi fi chelner, saltimbanc într-un circ, ori vânzător ambulant, dar pentru dragostea noastră pe toate am să le fac”).

Eroul este din nou la o răscruce de drum. Drama evoluează treptat, cu efecte copleșitoare. La un moment se produce o tragedie: în urma unui avort nereușit sărmana Lizica se stinge din viață. La înmormântarea ei părinții nu au fost de față.

Fatalitatea l-a urmărit, pas cu pas, ca o umbră răzbunătoare, până l-a adus la marginea răbdării, fiind gata să-și curme firul zilelor vieții „de câine fără stăpân, fără culcuș”. Este, astfel, deplin subjugat de ghiara necruțătoare a unui destin protivnic. Părintele Damian, un erou al misiunii, încearcă să-l salveze, îndemnându-l să se gândească la Dumnezeu și să înfrunte lovitura soartei, „cum a înfruntat-o drept credinciosul Iov”, crezând că Dumnezeu îl va auzi până la urmă „și-l va ajuta să câștige procesul său împotriva lui Dumnezeu însuși”. Crăișor i se destăinuie că Dumnezeu e o ... închipuire („*Atât și nimic mai mult ...* Am trecut prin viață ca o fantomă, ca o prevestire de rău. Menirea mea a fost să sufăr și să plâng. Dar n-am suferit numai eu. Am făcut și pe alții să sufere. La urmă, am îndemnat la moarte pe aceea care mi-a fost mai scumpă pe lume. La ce aş mai trăi ? ...”). Și apostolul cuvântului dumnezeesc îi întinse revolverul și îi spuse liniștit: „Iată un mijloc ca să-ți suprimi mai repede și mai ușor viața”. Scena finală,

plină de un accentuat tragism – chemarea mamei, este semnul că ceasul morții lui Crăișor sosise, el nu mai putea fi amânat ...

Familia Dendrino cunoaște de asemenea, după cum reieșea dintr-o convorbire a Lizicăi cu fratele său Mircea, un deznodământ tragic: arde până la temelie conacul boieresc; stăpânul este amenințat de către fostul angajat la moșie Colibaș, care făcuse pușcărie pe nedrept, că o să se răzbune; prefectul Bejan instigă oamenii din sat împotriva acestuia; dintr-o telegramă de la aceștia și o scrisoare se află că Mircea este grav rănit într-un accident de automobil, iar moșia lui Dendrino este vândută și cu toții sunt gata să plece în țara de origine a străbunilor lor, în Italia ...

S-ar putea face, evident, o paralelă cu romanul *Răscoala* al lui Liviu Rebreanu. Acolo, bătrânul boier Juga, incapabil de a înțelege evenimentele, „este de un intransigent conservatorism, spre deosebire de fiul său Grigore Juga ..., la care simțul de proprietar e absent ..., moșia nu mai este un scop în sine” [5, p. 217]. În romanul *Al nimănu*, boierul Dendrino, cu alaiul său de „slujnici” din tagma țărănilor, nu poate ține piept „manevrelor” purtate în sferile „de intelectuali” ai satului Recea și cele județene, și se ruinează; fiul său – Mircea, reprezintă tipul ieșit din „mrejele” rurale, și luând calea unui drum mai „comod” – cel de oraș („unde știi a gusta din toate plăcerile, ca dintr-un vas cu o licoare fermecată”), pornește pe o pantă a vieții, care îl coboară în haos, în epavele unei lumi „aparte”, de „risipă și vis”. „Opozantul” Crăișor, pomenindu-se cu acesta în orașelul de provincie – Soroca, de unde plecase cândva și-l ținea minte ca pe-o tinerețe, vizitând împreună localul „cuibușorului de dragoste”, își dă bine seama că se vede într-o societate „de viciu și nebunie” (unde poți să „consumi o lulea cu măduvă de drac”), cu totul străină lui ...

Lumea aceasta tipic citadină a vremii este privită de romancier cu răceală, fiind fixată în manifestările ei contrastante de lux și mizerie cumplită. Îl recunoaștem aici pe D. Timonu – nuvelistul care evocă anume medii la periferiile, mahalalele orașului: cu hoți, vagabonzi, cerșetori, prostituate ... Sunt doar niște secvențe ce se desprind din panorama orașului mare.

De fapt, obsedați de imediatul vieții, eroii lui D. Timonu apar într-un cadru concret al existenței. „Citadinii” și „ruralii”, cu biografii colorate, în devenire se aseamănă vădit cu cei din proza lui L. Rebreanu. La D. Timonu, de altfel ca și la prozatorii basarabeni M. Curicheru, B. Jordan, Sabin Velican, Nicolae Gh. Spătaru, aflăm modele structurale rebreniste. Alternând între formula tradițională și structura modernă [6, p. 3-4], autorul romanului *Al nimănu* face evident școală la *Ion*, *Răscoala* și *Pădurea spânzuraților*. Și narațiunea timoniană e una „în care se încearcă noua tehnică rebrenistă, care totuși nu e asimilată la un grad susținut, dar nici chiar original, creator” [6, p. 7-8]. E destul să ne referim la Victor Crăișor ca să constatăm că acest personaj e modelat după felul lui Apostol Bologna din *Pădurea spânzuraților*.

Al nimănu are, în definitiv, o compoziție tradițională și reminiscentele din Rebreanu sunt firești. Romanul său valorifică tehnicile realiste – proză obiectivă de

inspirație rurală fără a cădea în sămănătorismul desuet, despre care vorbea D. Micu în cazul lui Sadoveanu. Deși e o lucrare de debut, Timonu reușește să ne prezinte un „curs evenimential, urmărit cu o tăietură modernă a scrisului” (M. Cimpoi). Atestăm un stil jurnalistic elegant. *Al nimănui* „e o biciuire inteligentă a tuturor secăturilor intelectuale, a tuturor stârpiturilor ce-și mojmolesc viața prin lupanare, a tuturor tiranilor asiatici ... și e o ... apoteoză a cinstei și muncii credincioase” [7].

* * *

Ajunși în acest punct, semnalăm că, plasate în contextul vremii, romanele, nuvelele și eseurile condeierilor din diverse provincii românești (Basarabia, Moldova, Ardealul, Transnistria ș.a.) înfățișează felurite medii speciale, culturale și chiar ideologii culturale. Literatura basarabească, crescută la începuturi „în umbra culturii rusești sau, cel puțin, a avut în fața modelele rusești” (Al . Burlacu), încearcă a se situa în realitatea imediată, a se sincroniza cu mișcarea de idei, cu noile forme de viață socială și națională, tinde a se identifica deplin cu acțiunea de orientare modernistă a literaturii române în general. Se conturează pregnant preferințele transnistrenilor pentru tematica rurală (din cauza înăbușirii prin colectivizare, lichidării țărănimii „ca clasă”), și cea a autorilor basarabeni pentru scrieri *de atmosferă* (locală), „consumătoare cu destinul Basarabiei în ansamblu” (M. Cimpoi). Or, Dominte Timonu surprinde diverse medii urbane și rurale (târg, periferie, ulițe, grădină publică etc.) și tipuri (pictori, actori, ziariști, negustori, vagabonzi etc.), prin care descoperă tragismul existențial al unei lumi zguduite de adevărate catastrofe morale. În totul aproape, creațiile nuvelistice ale lui Timonu prezintă imaginea acestei lumi care, fie și temporar, s-a lăsat cuprinsă de disperare, de mizerie, de degradare. În nuvela de excepție – *Ulița Păcatelor* – se perpetuează „suflete” individuale rupte din „armonia” totală a organismului social. „Păcatul” acestora e rătăcirea pe ulița „... sucită și cotită, ca un cazan în clocot; un cazan cu chiote, cu smoală și cu draci”. Arghir Lupu, eroul principal, e „o simplă haimana, un nimic mărunț, fără importanță, *rătăcit* (s.n.) printr-o banală întâmplare între trăitorii de pe Ulița Păcatelor”. Din biata mahala („îndrăcită, murdară și plină numai de bandiți și târfe”), copii ca și el, cu același destin blestemat, schilav, beteag, bezmetic”, pleacă „spre târg după cerșit, furțișaguri și băutura”. Aici, se și înhaită „fără pic de rușine cu toți ologii și calicii târgului ...”.

La început, lui Arghir îi plăcea lumea aceasta „nevinovată”, cu atâtea beteșuguri și păcate. Cu timpul, însă, o urâse, mai ales din ziua când maica-sa „l-a târât după ea, în altă mahala, de cealaltă parte a târgului”, ca să fie slugă la un crâșmar rus. Acum, băiat de crâșmă la nea Gligore și țaca Liuba, se simțea în slăvile cerului. Stăpânul și soția sa erau blajini, miloși, ca niște părinți. Astfel, Arghir ajunse de-asupra „păcatului” de stradă, angajat într-un cadru de negustorie, părtaș cu nea Gligore la bine și la rău. Cu anii, după ce stăpânii decedase și stăpâna se retrase la țară, la ai săi, vânzând casa și tot ce se găsea în cârciumă și mulțumindu-l pe Arghir cu bani grei, viața acestuia din urmă căpătase un alt sens. El vroia să pornească „în cel mai singuratic și îndepărtat colț din lume”, să fugă de-acasă, să scape de străzile lăturalnice, prăpădite, de lumea de-acolo, năpăstuită,

până dincolo de orice margine. „Acum, toți îl socoteau un renegat, un fel de câine îmbuibat și boierit”. Era străin între oameni pe care îi părăsise 15-16 ani în urmă. De aceea î-l încerca un mare dor de ducă spre alte zări („Plec, plec de aici pentru totdeauna: Ducă-se dracului de mahala cu toți bandiții ei laolaltă ...”). Însă până la urmă își dădu seama „că din ulița sortită unor grele și nedrepte păcate se mai poate făuri cu strădanie și răbdare, *altă uliță (s.n.)*, că va putea, totuși, astâmpăra părinții, căzuți în patima beției ... Și a rămas, cu norocul rătăcit pe ulița copilăriei sale inocente, cu menirea sacră – *de a alunga blestemul de pe Ulița Păcatelor* [8].

Meleagurile basarabene constituie și ele un punct de atracție tematică a lui D. Timonu. Un destin asemănător are eroul Mihai din nuvela *Vântură-lume* care, după îndelungi peregrinări, revine la baștină, cu scopul de a pleca mai apoi cu unii colegi de promoție, voluntar în India. Dar la un moment șovăie, căci, judecă el, „casa obosită se va rezema într-o rână sau se va năruie cu totul sub greul vremii. Poate că nici iarba iasta, pe care stă acum întins, nu va exista și deodată, simți o spaimă a înstrăinării, a însingurării, ca o muștrare dureroasă”. Și gândul despărțirii, dezrădăcinării de pământ, de pragul părintesc îi răscoli sufletul; dacă va ajunge un *vântură-lume*, vorba tatălui său, atunci „nicăieri, absolut nicăieri, nu va scăpa de povara aducerii aminte, de crâncenul blestem ...”.

Stările critice (morale sau de altă natură), pe care le trăiesc personajele din nuvelele timoniene, sunt generate de „rupturi” radicale. Aceste momente și episoade de reorientare valorică a indivizilor sunt niște refracții ale unor întâmplări și aventuri, din viața unor contemporani ai prozatorului sau chiar a lui însăși. Astfel de accidente semnificative sunt întâlnite și în opera altor condeieri basarabeni, de exemplu, la Alexandru Tambur (*Crizantema de la frontieră*), S. M. Nica (*Hangul de la Cușmărica*), H. Papadat-Bengescu (*Rochia Miresei*) ș.a.

Evident scriitorul este obsedat și de alte aspecte ale istoriei baștinii sale, pe care le expune într-o atmosferă de legendă: relatează, bunăoară, despre păstorii (se vede, ardeleni) coborâți din munte cu turme multe, cu neveste, fii, nepoți, păsări și dobitoace, înfiripând câte o așezare omenească ... Este vorba de pământurile transnistrene, de satele actuale, aciuete, pe timpuri străvechi, lângă izvoare sau aproape de lunca Nistrului – Lunca, Crețești, Anina, Mălăiești, Doibani ș.a., „toate fiind stăpânite de către același neam, neam de oameni primitivi din fire și plini de voie bună” (*Moldovenească*).

În „masa caleidoscopică” a succesiunii de evenimente precipitate, aflăm configurate și alte cadre din pitoreasca „răspântie a unor mahalale mărginașe”, cum ar zice I. L. Caragiale, lumea tipică „de la fund”, un univers anume care pare să pornească în proza românească, a „periferiilor”, „trecând prin *Golanii* lui Rebreanu și apoi răspândindu-se la autorii” de tipul lui Cezar Petrescu, Eugen Barbu, Aureliu Cornea, G. M. Zamfirescu ș.a. [9, p. 5].

Critica literară a vremii relevă că în volumul *Ulița Păcatelor* (1940) este prinsă în bloc, în marile ei cadre, viața din mahalaua Chișinăului – Schinoasa, „filmată cu talent remarcant de un psiholog cunoscător și de un bun mânuitor al stilului ...” [10]; că se impun „fiorul artistic și pânza de imagini, din care iau ființă

și trăiesc împreună cu cititorul, unele din personajele concretizate în aceste pagini din *Ulița Păcatelor*, [11]; că eroii care „circulă în jurul nostru, ne urmăresc, au o vitalitate puternică înrâmată într-un spectru de realități autentice” [12]; că există o „îndemănare cu care situațiile diverse sunt îmbinate până la un deznodământ neașteptat, iar totuși plăcut, cum reiese mai ales din nuvela *Câteva perechi de palme*, care poate reprezenta în întregime pe autor” [13], etc. Reacții la moment sunt exprimate și în forme de epigrame, șarje ironice, precum aceasta a lui Octav Sargețiu: „Amice, singur te consolă: / Era firesc, prin cea cetate / Umblând așa fără busolă, / Să cazi în uliți cu ... păcate”.

* * *

Evident, în proză basarabească, Dominte Timonu își rezervă un loc aparte, mai cu seamă prin nuvelistică. Până a ajunge la bucăți cu adevărat revelabile, debutează ca ziarist cu pseudonimele *D.T.*, *Iorgu Manea*, *Măhăleanu*. Scrisul pentru el devine o mare pasiune. Cu trecerea anilor, cunoaște o evoluție calitativă, ascendentă. În cadrul unor publicații susținea rubrici speciale, care aveau priză la cititor [14]. Diverse periodice au găzduit cronici de istorie literară, despre teatru, muzică, schițe din viața satelor Copanca (Slobozia), Mahala (Dubăsari) ș.a., orașelor Chișinău, Orhei, Tiraspol ș.a.; note de călătorie prin meleagurile de baștină; creații populare culese în Transnistria; note răzlețe etc.

Recitite azi, acestea se prezintă, în esența sa, ca niște confesiuni despre viața semenilor săi, configurate într-un senzațional jurnal de creație. Autorul, ziarist și actor de profesie, spirit fin, cultivat, privește lumea – diversă, contradictorie – în timp și spațiu și în frământările ei particulare .

NOTE

1. Timonu D. *Pătimirile românilor dintre Nistru și Bug* //Basarabia,1992, nr. 2.
2. Timonu D. *În satul meu natal* // Basarabia, 1992, nr. 2.
3. *Vezi Cuvânt moldovenesc*, 1937, nr. 16.
4. Timonu D. *Al nimănu*. Roman, Chișinău, 1937.
5. Rachieru A. D. *Pe urmele lui Liviu Rebreanu*, București, 1986.
6. Burlacu A. *Liviu Rebreanu și romanul basarabean din anii 30* // *Revista de Lingvistică și Știință Literară*, 1996, nr. 1.
7. Nica S. M. „*Al nimănu*” – roman de Dominte Timonu // *Tribuna Tinerimii*.- 1937. De altfel, într-un răvaș de mulțumire adresat prefațatorului romanului, prof. L.T. Boga, Dominte Timonu avea să se confeseze că niciodată n-a intenționat să cucerească lauri. „M-au îndemnat la aceasta frământările sociale ale ceasului de față și năzuințele generației tinere, cu tot convoiul de înfrângeri și anevoioase biruinți. Am scris *Al nimănu* la o răspântie din viața mea și impresionat totdeauna de atâtea vieți căzute jertfă haosului ce ne înconjoară” (*Gazeta Basarabiei*, 1937, 25 august).
8. Vom aminti, în treacăt, despre faptul că aceleași teme – de periferie urbană – sunt consacrate nuvelele lui Ion Dragoslav, I. Teodoreanu (*Ulița*

- copilăriei*), romanele lui C. Moldovanu (*Purgatoriul*), I. Călugaru (*Copilăria ...; Lumina*) ș.a.
9. Dimisianu G. *Orașul lui Rebreanu // România Literară*.-1985.-14 nov.-P. 5.
 10. Petrescu D. *Dominte Timonu – Ulița Păcatelor – nuvela // Bugeacul* (Bolgrad), 1940, nr. 5-7, ianuarie-martie.
 11. Moraru I. *Ulița Păcatelor, nuvele de Dominte Timonu // Basarabia*, 1940, 8 mai, nr. 18.
 12. Chicu I. V. *Ulița Păcatelor, nuvele de Domonte Timonu // Gazeta Basarabiei*, 1940, 28 mai, nr. 1410.
 13. V. I. *Dominte Timonu: Ulița Păcatelor // Curentul Literar*, 1940, 4 august, nr. 70.
 14. Despre netăgăduita vocație de publicist ne convingem și din această solicitare a redacției ziarului *Curentul* făcută corespondentului Timonu: „Vă rugăm să ne trimiteți neîntârziat, odată pe săptămână, luni, o cronică culturală și artistică a vieții din provincia Dvs., pentru *Curentul-magazin*” (11 februarie 1939).

Olimpia LUJAN

Revelația divinității în poezia lui Gr. Vieru

“De crezi în Dumnezeu și El există cu adevărat, ferice de tine, de crezi, dar s-ar întâmpla să nu existe Dumnezeu – nu pierzi, nu riști nimic”

(Pascal)

Fiecare popor are un Cineva căruia Îi oferă benevol Puterea absolută, i se supune cu evlavie și care este sprijinul în momentele de cumpănă, L-au numit și îl invocă diferit: Zeus, Ra, Zamolxis, Allah, Buddha, Crișna etc. Românul I-a zis Dumnezeu și și-a găsit în El susținerea în toate clipele de disperare și necaz. Către Dumnezeu a fost ruga sufletului român pentru dreptate, bine și mulțumire a tot ce I-a fost dat : viață, sănătate, fericire.

Inadaptabilitatea omului la condițiile propuse de societatea modernă, reminiscențele sacralității fac pe poeți să coboare în adâncurile sufletelor pentru a găsi cuvintele adecvate exprimării singurătății și suferinței umane (care devin instrumente de cunoaștere).

Și cum a spus Alecsandri, născut poet, românul a căutat să vorbească cu Dumnezeu în și prin poezie. Prin melodia versurilor el a încercat să vorbească cu și spre Dumnezeu , prin armonia cuvintelor și-a deschis porțile sufletului sentimentului religios.

Ideile dialogului între om și Duhul sfânt, încercarea de a desprinde măcar un crâmpei din Adevărul Absolut, eforturile de a înțelege misterele existenței de

dincolo de viața umană, aspirația la eternitate, la întâlnire cu Divinitatea – toate devin întrebări de esență pentru poezii care au simțit fiorul transcendenței.

Prin invocarea divinității, în *Ajut-o Doamne!* Gr. Vieru vizează mântuirea omului, scăparea acestuia de “mușegai” și spălarea de păcate. Smerenia, la Gr. Vieru, dă forța de a menține credința, dragostea față de aproapele său, puterea necesară, căutării căii de mântuire a neamului. Poetul urmărește concepția acelor oameni care așteaptă scăparea de anumite greutăți nu de la o îndreptare a vieții lor (“Dar sufletul a mort miroase, / Mușegăiește”), ci de la miracole”) Trimite-ne Doamne, / o ploaie cu stele”) care îi vor scuti de eforturi morale în vederea îndreptării vieții (“Și spală pământul de rele”). Pe când Sfinții Părinți arată că întreaga fericire și mântuire a oamenilor depinde de virtuțile lor, iar după cuvântul Mântuitorului care zice: “Ce va folosi omului de ar dobândi lumea toată și-și va pierde sufletul său? Sau ce va da omul, în schimb, pentru sufletul său?” (Marcu 8, 36-37) [1, p.7] înțelegem că cel mai important, cea dintâi datorie a omului este mântuirea sufletului, care e de neconceput fără credința în Dumnezeu, fără a avea încrederea în existența Lui și în iubirea față de noi.

Gr. Vieru rezumă aceste idei prin:

“Stă pâinea proaspătă pe masă

Și aur aurește,

Dar sufletul a mort miroase,

Mușegăiește”

Raportul dintre om și Dumnezeu este realizat prin intermediul credinței – actului de aderare față de ceva care există: persoană, idee, obiect – care, pe plan interior, menține starea de stabilitate a omului. Prin actul credinței se stabilește și se desăvârșește dialogul omului cu Dumnezeu. Pentru cel ce crede, Dumnezeu există viu și concret, nu ca idee abstractă, deaceia Gr. Vieru și-L imaginează în persoana care ar ajuta umanitatea întinzându-i mâna pentru a o scoate din “mările de ură”. Recunoașterea vinovăției (“Se afundă omul tot mai tare / În mări de ură”) e pocăirea credinciosului în fața lui Dumnezeu amintind de cea a psalmistului biblic: “Că fărădelegea mea eu o cunosc, și păcatul meu înaintea mea este pururea” (ps. 50, 4). Omul lui Grigore Vieru știe că cele 10 porunci ale lui Dumnezeu au fost încălcate, e conștient de pedeapsa pe care o atrage asupra lui (e de menționat aici că în poezie omul și umanitatea, individul și societatea se contopesc, sunt un corp și un suflet):

“Să vină iar potopul care

Cum scrie în scriptură?”

Pătruns de poruncile lui Dumnezeu omului I-ar fi de ajuns ca în el să se aprindă focul sfânt (care la Gr. Vieru se ascunde sub motivele stelei și ale luminii), care purifică spirizual.

Conștientizarea condiției umane lipsite de susținerea divină

“Ne părăsește trist lumina

Și clipa e prea seacă”

Pierderea sensului existenței (“lumină”) și a fertilității provoacă omul la încercarea invocării Divinității pentru a-și recăpăta condiția umană:

“Întinde-i, Doamne, lumii mâna
Căci se îneacă”

Dar și speranța mântuirii. În acest sens Catehismul spune că “Nădejdea creștină este dorul și așteptarea”. Cu încredere a împlinirii tuturor bunătăților făgăduite de Dumnezeu omului care face voia Lui, fiindcă Dumnezeu este credincios în tot ce făgăduiește [2, P. 183].

Când omul se separă de Dumnezeu, izvorul vieții, al echilibrului și al fericirii el pierde sensul vieții, devreme ce nu mai are nici o legătură cu acesta.

Simbolurile toamnei ca reprezentare a lumii existente, ale pâinii, care e darul lui Dumnezeu “și prin aceasta ea poartă chipul trupului Domnului în prima sa vîrstă” (Trup care dintru început era hărăzit ca dar) [3, p.4 1], frecvente în creația lui Gr. Vieru le întâlnim în *Ajut-o doamne!* într-o formulă autogenică: “toamna pustie” și “pâinea proaspătă” echivalând cu lumea deșartă (în sens ecleziastic) și puritatea sacrului.

Tânguiala de condiție a omului uitat și părăsit de Dumnezeu, singurătatea existențială:

“De ce uitatu-ne-ai viața
În pustiile toamne?”

Amintește de lamentația omului arghezian din “Psalmi” (“copac pribeag uitat în câmpie”). E aceeași văitare din cauza ascunderii divinității (“Întoarce-ți către lume față”), deplângerea condiției umane care nu primește revelarea (“Ajut-o, Doamne”), refuzul transcendenței de a pătrunde în misterul său căci “pe Dumnezeu nimeni nu l-a văzut vreodată” (În 1, 18). Cunoașterea divinității poate avea loc doar prin revelația dumnezeiască pe care omul speră să o primească de la Dumnezeu (“ploaia cu stele”).

Steaua, hybris, apare ca simbol al transcendenței și sursei imaginare (acvaticul), deasupra limitelor omului.

Omul, poate avea în sine puterea (“stă pâine [...] / și aur aurește”) de a învinge piedicile din fața lui, dar e conștient de natura ai iluzorie și de aceea trimite Domnului rugăciune întru ajutor. Deoarece îl părăsește lumina (“Dumnezeu este lumină eternă” (1 In 1,5), astfel supunând omul întunericului veșnic, beznei, adâncurilor, poetul redă alunecarea omului “în mări de ură” (spre moarte-potop), alunecare care devine calea omului ce și-a pierdut sufletul).

Oamenii recepționează prin suflet pe Dumnezeu, prin mijloacele lăsate de El în noi, prin minte și inimă și, în ultimă instanță, Îl primim pe Dumnezeu în gândurile noastre prin meditație și rugăciune.

La Gr. Vieru, *Ajut-o, Doamne* e rugăciunea creștinului pentru binele întregii lumi, susținerea și mântuirea ei. Rugăciunea atrage asupra noastră harul lui Dumnezeu care ne va ajuta să atingem perfecțiunea. Rugăciunea e înălțarea spirituală către Dumnezeu și nu este doar o etapă în viață, nu este o simplă

sucesiune de momente în care omul vorbește cu Dumnezeu, ci înseamnă o revărsare de existență autentică.

Creștinul se apropie de Dumnezeu și de mântuire printr-o dispoziție a sufletului său pentru care credința este o condiție neapărată. Prin credință ne însușim mântuirea care este “eliberarea din robia păcatului și a morții și dobândirea vieții de veci” [2, p. 7].

Referințe bibliografice:

1. *Noul Testament al Domnului nostru Isus Hristos*, București, Societateabiblică pentru răspândirea Bibliei în Anglia și străinătate, 1925

2. *Învățătură de credință creștină ortodoxă “Catehism”*. Editura Arhiepiscopiei Vadului Felecului și Clujului apărută cu binecuvântarea Înalt Preasfințitului Arhiepiscop Bartolomeu Valeriu Anania, Cluj, 1993

3. N. Cabasila, *Tâlcuirea dumnezeieștii liturgii și Viața lui Isus Hristos*, Ed. Episcopiei Bucureștilor, 1989.

Angela Sângereanu

C. Stamati-Ciurea – scriitor dramatic

Scriitorul C. Stamati-Ciurea a fost un adevărat teatrofil: a scris multe piese, unele le-a înscenat, a scris despre teatru, a urmărit cu interes viața teatrală, fiind prezent la reprezentațiile și manifestările teatrale ale epocii. Autorul și-a adunat scrierile dramatice în două volume – *Opuri dramatice* (1888, 1893). O primă încercare dramatică a scriitorului descindea din farsa lui C. Stamati *Neneaca, cuconășul ei și dascălul*. Astfel, *Cometa din anul 1853 sau încă o dată Mitrofanușca* publicată în 1853, la Chișinău, era o reluare / prelucrare a textului original. Autorul a modificat subiectul și conținutul, a schimbat numele personajelor, dar a păstrat problema – cea a educației copiilor de nobili. Titlul este o aluzie la obsesia protagonistului – teama acestuia ca nu cumva cometa să cadă și să năruie pământul. În prefața volumului *Răsunete din Basarabia* autorul va mărturisi că, deși lucrarea a fost bine primită de rușii din Rusia, apoi de cei din Basarabia, până la urmă, ulterior a fost totuși contestată.

Treisprezece piese din cele 20 scrise de autor au fost incluse în cele două volume de *Opuri dramatice*. Primul volum (Cernăuți, 1888) include 8 lucrări: *Fricosul* (vodevil în două acte), *Mademoiselle Mephistophele* (vodevil într-un act), *Singurătatea unui holtei* (vodevil într-un act și o pauză), *Cărăbușul* (vodevil în două acte), *Estetica și realismul sau Capriciul soartei* (studiu dramatic în trei acte), *Cînofilul* (studiu dramatic într-un act), *Parvenitul* (comedie în două acte) și *Răzbunarea unei nebune* (dramă în trei acte). Volumul al doilea (Cernăuți, 1893) include cinci lucrări: *Magdalena păcătoasă* (dramă în trei acte), *Logodnica țarului* (tragedie istorică în patru acte și opt tablouri), *Trei bunici și un nepot* (farsă), *«Bacilul amorului»* (farsă într-un act), *Un unchi și trei nepoate* (farsă). Cinci piese au apărut în românește (*Răzbunarea unei nebune*, *Logodnica țarului*, *Un unchi și*

trei nepoate, *Trei bunici și un nepot, Bacilul amorului*), iar alte câteva, scrise în limba rusă, au rămas netraduse și deci nu au intrat în cele două volume: *Femeia în negru* (*Черная дама*, Odesa, 1854), reeditată ulterior sub titlul *Dagmara - fiica Gruziei* (*Дагмара - Дочь Грузии*, Odesa, 1887), dramele *Silven* (Odesa, 1857), *Copiii unui acuzat* (*Дети осужденного*, Odesa, 1885), *Moartea lui Lermontov* (Odesa, 1885).

Chiar și o privire sumară asupra acestor scrieri ne permite să observăm câteva momente semnificative. În primul rând, vom consemna diversitatea speciilor (comedii, drame istorice). În al doilea rând, este evidentă preferința scriitorului pentru farse, vodeviluri. În al treilea rând, constatăm că mai ales anii 50 au fost rodnici pentru C. Stamati-Ciurea – scriitor dramatic. Diverse sub aspect tematic, scrierile dramatice abordau probleme de viață socială și familială, prezentau colizii morale, deziluzii și eșecuri pe plan intim, demonstau influența distrugătoare, a mediului asupra personalității umane. N-au rămas în afara interesului scriitorului astfel de probleme cum ar fi relațiile dintre generații, educarea tineretului, profanarea a tot și a toate, de dragul banilor, parvenitismul, avariția ș.a. Unele - scrise în limba rusă și tălmăcite (atunci sau mai târziu) de autorul însuși, altele scrise în românește, piesele lui C. Stamati-Ciurea par să nu fi avut un destin scenic favorabil – doar câteva din ele au fost puse în scenă la Cernăuți de societatea «Armonia», dar ele reprezintă totuși căutările și orientările unui moment literar concret și trebuie apreciate ca atare.

Următorul moment care poate fi constatat cu ușurință este acela că Stamati-Ciurea-dramaturgul a procedat ca și alți autori dramatice din faza de început a teatrului național: el a pornit de la adaptări. Și-a luat drept model sau punct de pornire operele dramatice ale lui C. Stamati și V. Alecsandri, le-a prelucrat și adaptat, a fantazat (în măsura posibilităților și a talentului său, evident) și le-a adus la zi, învățând de la dascălii săi să construiască intriga, să individualizeze personajele.

Istoria literară a consemnat ecourile și influențele altor dramaturgi asupra lui C. Stamati-Ciurea. Vasile Ciocanu, bunăoară, subliniază că Stamati-Ciurea îl urmează pe V. Alecsandri, obiectivul criticii scriitorului basarabean constituindu-l “căsătoria bazată pe interesele mercantile și alte cusururi ca zgârcenia, prostia omenească, negliobia” [1, p. 47]. Împrumutând teme, motive, modalități, Stamati-Ciurea nu a atins, firește, nivelul operelor lui Alecsandri. Fabulația dramatică este de multe ori schematică și cu un aer moralizator sufocant, subiectele sunt simple și expositive (de altfel, subiectul “fiziologiilor” este, de obicei, schematic și liniar, și cercetătorii literari au și făcut niște analogii între teatrul lui Stamati-Ciurea și schița fiziologică). Încă Petre Haneș observa că “operele dramatice ale lui Stamati-Ciurea sunt doar povestiri dialogate. N-au acțiune, nici nu cuprind conflicte dramatice. Cu privire la comedii situația e aceeași. Unde încearcă acțiunea - cade în naivitate, în convențional și artificial” [2, p. 476].

Niște concluzii similare (în formulări aproape literale) formula, prin anii 50, Gheorghe Bogaci, afirmând că scrierile dramatice ale lui C. Stamati-Ciurea “se

prezintă ca povestiri dialogate, fără acțiune și adâncirea treptată a conflictului. Vorbirea eroilor nu este individualizată decât foarte rar. Acțiuni și linii de subiect paralele nu sunt” [3, p. 504-505].

Fricosul (în prima versiune - “У страха глаза велики или Лечился, лечился пока должности лишился”) ia în zeflema metehnele omenești și are la bază exagerarea burlescă. Prim-planul subiectului îl ocupă un polițist din Ismail Gavril Ticăloșanu (numele e caracterizant), mistuit de fobia holerei, văietându-se și îndopându-se cu mixtură până la refuz. *Mademoizelle Mephistophelle* are, de asemenea, un subiect simplu și câteva situații comice: un actor sărac, Platon, trece prin mai multe peripeții tragicomice (se ascunde de creditori, fuge în alt oraș), pe care sărăcia și opacitatea unei societăți întemeiate pe puterea banului le cauzează. Se căsătorește, în cele din urmă, cu o fată bogată, dramaturgul lăsându-ne să reflectăm asupra atotputerniciei banului, asupra condiției mizere a artistului într-o lume în care abuzul și anomalia au devenit normă. Aceeași este problema abordată și în *Singurătatea unui holtei*.

Parvenitismul, ca fenomen social-moral, este prezentat în comedia *Parvenitul* (*Выскочка*). Un Tânas Cârpală (iarăși apare numele caracterizant, aluzia la omul care-și «cârpește» bunurile din avutul altora) este vechil pe o moșie boierească. După moartea boierului, îi deposedează fără scrupule pe copiii acestuia de avere. Parvenitul își clădește viața pe minciună și fraudă, versalitatea și poltroneria lui se ascund sub vorbe ipocrite și scriitorul a izbutit să surprindă câteva momente demne de interes. Cârpală este deci o variantă a tipului clasic de avar și gesturile lui repetă și exprimă, în bună măsură, psihologia pervertitului, a avarului. Când se știe sigur, Cârpală scoate de sub podea pungile pentru a le contempla cu satisfacție și fior lăuntric. Să luăm aminte la inscripțiile de pe pungile amintite: *Măgulitorul*, *Avocatul*, *Luxul*, *Rezerva ș.a.* Mai mult decât atât: Cârpală vorbește cu pungile: “Vino încoace, măgulitorule, la sunetul glasului tău nu o frumusețe va zâmbi cu plăcere, nu o pereche de ochișori se vor înfoca cu pasiune la reflexul strălucitelor tale fraze. Spre a birui pe tinere, nu-ți trebuie declarații poetice, nici galeșa lună, nici privighetoarea în tufe de iasomie. Tu ești ca un geniu încântător, numai te arăți și biruiești, lăsând în urmă falanga de poeți flămânzi să drângănească în harfe și în lire versuri înfocate, ghiorăind cu stomacurile de foame și neavând cu ce încălzi și alina foamea idolului iubit” [4, 282]. În subtextul acestor cuvinte sunt codificate sensuri grave și adânci: nu geniul, nu talentul, nu poezia și, deci, nu spiritul biruie, ne spune, amărât, dramaturgul, ci banul. Scriitorul îl critică deci nu numai pe lacomul vechil, ci și lumea surpată în temelii sale și care trece, o dată cu oamenii, printr-o criză spirituală, Adresându-i-se sacului cu inscripția *Avocat*, Cârpală zice: “Vino, încoace, minciunosule, privilegiat de lege. Tu, care faci din negru alb și din alb negru” [4, p. 286]. Se configurează astfel, aici și în alte farse și comedii, câteva motive cunoscute din literatura universală: cel al înșelătorului înșelat, al păcălitorului păcălit, al ticăloșiei pedepsite ș.a. În cele din urmă, Cârpală a fost judecat la muncă silnică și trimis în Siberia, iar cei doi, Lina și Valerian, își recapătă moșia tatălui lor.

O trăsătură pregnantă a comediilor lui Stamati-Ciurea este mesajul etic: mai toate afirmă binele activ, onestitatea, demnitatea și puterea, resping (prin râsul demascator) escrocheria și nulitatea patentă, corupția și abuzul. În această ordine de idei, un mesaj etic se desprinde și din farsa *Cărăbușul* (*Маїський жуук*), cu un subiect ceva mai dezvoltat decât alte farse. Eugenia Ursachi, fiica unui bancher, este pețită de Iancu Babuchin, prieten de-al tatălui ei, bătrân, dar bogat. E una din puținele piese înscenate - comedia a fost jucată la Cernăuți, la 5,16 martie 1888, de aceeași societate filarmonică "Armonia". Autorul a asistat la spectacol, spectacolul a avut succes și nu ne miră faptul că piesa are următoarea dedicație: "Dedicat stimatei doamne Elena Voronca, născută Niculiță. Genială româncă în arta dramatică".

Confruntarea tradițională dintre generații, dintre apărătorii vechilor datini și tradiții și superficialitatea celor tineri este evocată în comediile *Un unchi și trei nepoate*, *Trei bunice și un nepot*, cu subiecte schematice (Trifan Iepure, văduv, își aduce în casă cele trei nepoate, dar acestea fug cu niște militari; sau: recent revenit din străinătate, un tânăr de 22 de ani este clironom celor trei mătușe, care vor cu tot dinadinsul să-l însoare. În scurtă vreme își fac apariția o actriță de la Paris, franțuzoaică, și o baletistă de la Cernăuți, nemțoaică, fostele "soții" ale lui Andronache. Spectatorul va înțelege nu numai cum este (și cum își trăiește) viața protagonistului, ci și cum și-a trăit-o. Ironia scriitorului țintește în corupție și în lipsa de idealuri și subiectele mai multor comedii gravitează în jurul acestei probleme: lipsa de principii și de idealuri.

Cu unele momente facile, cu altele - pline de vervă și de cuceritoare naturalețe, cu ecouri certe din Vasile Alecsandri (*Iorgu de la Sadagura*), comediile lui C. Stamati-Ciurea sesizează și prezintă relațiile umane într-o lume ticăloasă și stupidă, astfel încât e lesne să demonstrăm că scrierile, în ciuda caracterului lor de comedie, conțin și multe note de amărăciune. Spectrul emoțional al comediilor devine astfel mai bogat și mai variat.

În acest sens, sunt demne de menționat așa-zisele studii dramatice ale scriitorului - tocmai în ele ne întâlnim cu îmbinarea de comic și dramatic, de care vorbeam. Având caracterul unor farse, studiile se bazează, în mare măsură, pe dezbaterile de idei, pe opoziția acestora. Ele nu s-au cristalizat într-o specie prea bine conturată, dar includ (dacă ne e permis să folosim o noțiune modernă) elemente de farsă tragică. Preocuparea pentru alegorie și parabolă, paradoxurile și exagerările, dramaticul, surparea, eșecul existențial lângă comicul excesiv - acestea constituie fondul ideatic al studiilor. *Estetica și realismului sau capriciul soartei* este un astfel de studiu, cu dezbaterile unei probleme frecvent abordate de scriitor - căsătoria - banii - familia. Antiteza se prefigurează de la bun început, conflictul farsei fiind opoziția dintre material și spiritual, dintre "realism" și "estică" (cum le zice cu naivitate scriitorul). În subiect apar două cupluri potențiale: Pitirim (pictorul și poetul) care urmează să se căsătorească cu fiica unui fabricant de săpun, și Ipolit - medicul, urmând să se căsătorească cu Ludmila, o poetă. Incompatibilitatea cuplurilor este evidentă și, până la urmă, ele se desfac. În

fața căsătoriilor de acest fel se ridică un obstacol adeseori insurmontabil - averea - lipsa de avere, - banul - lipsa de bani. Despre acestea vorbește Pitirim, cu un patos cam naiv, dar cu sinceritate și durere: “Vrasăzică, toate speranțele mele se zdrobesc în lupta cu realismul. Vrasăzică, pentru un poet cu sufletul înalt toate fericirile pământești trebuie să fie necunoscute. Și dacă nu-i el în stare să-i asigure viața, apoi trebuie să fie șters de pe fața pământului, ca un parazit, ca o creatură de prisos în lume. El trebuie să fie gonit ca o fiară sălbatică, pe a cărei urmă aleargă realiștii cu răcnete strigându-i: bani!.. bani!. bani! [4, p. 175]. Să observăm: imaginea și problema “omului de prisos” (“лишний человек” din literatura rusă), speranțele (iluziile) spărgându-se la întâlnirea cu realitatea, destinul ignorat al artistului, al omului de creație, motivul “vânătorii”-hărțuială (“gonit ca o fiară sălbatică”). Cuplurile eșuează, iar Pitirim se sinucide. Impresia și senzația ultimă pe care ne-o lasă studiul-farsă este aceea de derută și amărăciune, de degradare a valorilor.

Această din urmă problemă constituie axa altui “studiu dramatic”, la fel de încărcat de paradoxuri și de absurd. Este vorba de «Cânofilul», un studiu-farsă întemeiat pe exagerarea burlescă și pe grotesc. Un oarecare Andrei Cătăleanu, aristocrat bogat, îndrăgește câinii mai mult decât oamenii (fapt care explică și titlul “studiului”). Victimă a propriei sale patimi, inapt să iubească și să se dăruie oamenilor, el îi face victime și pe cei din preajma lui - prin acte aberante și absurde. Câinilor nu le poate refuza nimic în, timp ce soră-sa mănâncă resturile de la câini, iar slugile nu sunt plătite luni de-a rândul. Autorul îngroașă până la absurd patima protagonistului, accentuând paradoxul situației și prin relațiile lui Cătăleanu cu cei apropiați - soră, iubită. Iar o dată cu aceste relații reintră în obiectivul scriitorului problema familiei, dragostea, egoismul, gelozia. Paradoxul este că protagonistul încearcă să găsească motive raționale pentru actele lui iraționale (pasiunea lui capătă raporturi aproape paroxistice), chiar un fel de suport filozofic și moral: “Oamenii mi-s urâți fiindcă se mănâncă unii pe alții mai rău decât câinii”; “Din copilărie și până acum văd împrejurul meu numai înșelăciune, mișălie și mârșăvii. Câinii se mănâncă din cauza unui os, iară oamenii se sfâșie din gelozie și egoism” [4, p. 425].

Dramele *Magdalena păcătoasă*, *Răzbunarea unei nebune*, *Logodna țarului*, *Silven*, *Moartea lui Lermontov* ale lui C. Stamati-Ciurea sunt scrieri construite pe contraste romantice și situații senzaționale, având în centrul acțiunii *omul-victimă*, hărțuit de întrebările fără răspuns ale timpului și ale vieții, discrepanța dintre vis și realitate, uneori raportul dintre individ și sistem. Altfel zis, ca și în comedii, scriitorul observă și prezintă o lume degradată văzută în contradicțiile ei. Confruntările umane sunt uneori străbătute de tensiune dramatică, alteori sunt artificiale și moralizatoare, cu elemente eteroclite și cu conflicte de multe ori naive și incredibile. Dramele sunt saturate de situații și întâmplări excepționale, de enigme, omucideri, ceea ce relevă caracterul lor accentuat romantic (*Silven*).

Răzbunarea unei nebune de asemenea are în centrul subiectului patimi și răzbunări, crime și iubiri nefericite. Iarăși se confruntă cei bogați cu cei săraci,

iarăși bogații le cântăresc pe toate în bani și în avere, iarăși nenorocirile omului sunt cauzate de excese, trădări, lipsă de scrupule. Doi părinți (boierul Stelianu și pădurarul Arion Leușteanu) și copiii acestora (Andrei Stelianu și Ilenuța): cel bogat, convins că toate i se permit și i se iartă, o pângărește pe Ilenuța, care înnebunește. Când Andrei Stelianu proiectează o căsătorie (evident, cu una bogată), mireasa, aflând istoria, desface nunta. Protagonista îl ucide pe fiul proprietarului, de unde și titlul - *Răzbunarea unei nebune*. Multă trăire dramatică, dar și multe situații artificiale, făcute, exagerate, multă durere și nedreptate, dar și multe reacții și comportamente incredibile.

De aceeași factură este și drama *Magdalena păcătoasa*: din nou – aglomerări de situații și colizii îngroșate și, în bună măsură, incredibile, iarăși prăbușiri sângeroase și răz bunări, alături de situații convingătoare, cu adevărat dureroase; din nou – banul (setea de bani, lipsa de bani, dependența de bani), din nou opoziția dintre bogați și săraci, dintre cinstiți și mișei. Toate încep (ca și în unele comedii) de la situația-axă – un cuplu incompatibil: soțul – de 60 și soția de 20 de ani. Familia (problema se repetă) este întemeiată pe interese mercantile și nu are șanse să reziste la încercările vieții. Magdalena (numele este simbolic și include, în rezonanțele lui subtextuale, ideea păcatului), tânăra soție a lui Severin Averescu, îl iubește pe orfanul adoptat de soțul ei. Flăcăul, pentru a nu se arăta ingrat și nerecunoscător față de binefăcătorul său, se decide să plece în America, în ciuda insistențelor și rugilor fierbinți ale Magdalinei. Convingându-se că Anatol nu-i va ceda, Magdalena se lasă sedusă de casierul bărbatului ei, Lupașcu, fugind amândoi și luând cu ei și casa cu bani. Preocupat de identitatea socială a eroilor săi, dramaturgul nu neglijează nici fondul lor moral și vede motivarea situațiilor din dramă nu numai în sărăcia lor, ci și în lipsa de principii, în sărăcia sufletească. În cele din urmă, se destramă și acest cuplu întemeiat pe escrocherie – Lupașcu o părăsește pe Magdalena. “Lovitura de teatru”, atât de îndrăgită de autorii romantici, apare în actul al treilea: nu se știe prin ce concurs de împrejurări, în același loc se adună toate personajele dramei. Magdalena - păcătoasă, părăsită și bolnavă, moare, iar bătrânul Averescu îi binecuvântează pe feciorul său adoptiv (acum ofițer de marină) și Nina, fiica sa din prima căsătorie. Autorul parcă ar vrea să ne demonstreze că pot rezista în fața furtunilor vieții doar familiile sănătoase, întemeiate pe iubire.

În sfârșit, tragedia istorică *Logodnica țarului* ne obligă să recunoaștem (să repetăm), că problema căsătoriei și a familiei l-a preocupat pe scriitor mai mult decât altele și că dramaturgul s-a apropiat cu ea de medii diferite, investigându-le în dedesubturile lor. Fenomenele încredinate rămân la fel abuzul și infidelitatea, iresponsabilitatea și minciuna, lașitatea și trădarea. Se conturează spectrul lumii ca junglă, unde omul poate fi “vânat”, hăituit, desființat; sunt fire care leagă dramele scriitorului de comediiile lui și drama *Logodnica țarului* o dovedește în mod elocvent: problemele familiei sunt aici aproape aceleași, ca și în familiile mai sărace, iar uneori și mai numeroase multe. Autorul găsește și în acest mediu suflete arse de suferință, farsa căsătoriei fiind și aici distrugătoare de destine. Un adevăr

care se relevă conștiinței este că interesele sugrumă frumusețea și autenticitatea relațiilor umane. Situația-axă este indicată de titlul lucrării – *Logodnica țarului*, căreia nu i-a fost dat să devină soția lui.

Este oportun să menționăm că scriitorul basarabean demonstrează anumite afinități cu romantismul minor din Germania anilor 40-50 ai sec. al XIX. Bunăoară, la Friedrich Hebbel (1813-1863), autor al unor drame cu subiect istoric și biblic (*Maria Magdalena, Herodot, Moartea lui Siegfrid, Răzbunarea Krimhildei, Brunhild* ș. a.), în drama *Agnes Bernauer* (1851) depistăm un subiect asemănător cu cel din *Logodnica țarului*. O fată burgheză îl cucerește pe fiul ducelui Bavariei. Dacă tinerii s-ar fi căsătorit, succesiunea la tron și securitatea sau, oricum, liniștea statului ar fi fost grav periclitată. Se face deci tot posibilul pentru a-i despărți pe cei doi. Nu același e subiectul dramei *Logodnica țarului*? Mihail Romanov, un tânăr de 20 de ani, o îndrăgește pe Maria, fiica consilierului intim al tatălui său. Inima îl îndeamnă s-o ia de soție, dar interesele de stat se ridică, neîndurătoare, în calea iubirii și a însoțirii lor: nu acceptă căsătoria mama tânărului prinț și senatul. Mihail Romanov se va căsători cu principesa Dolgoruchi, care, nu multă vreme după nuntă, moare de epilepsie. Scrierea este subintitulată “tragedie istorică”. Ea evocă, într-adevăr, un moment concret din viața familiei dinastice a Romanovilor (aproximativ anul 1718), vizează câteva personalități istorice concrete, dar scriitorul nu s-a preocupat de *document*; ceea ce l-a interesat a fost *destinul unei iubiri; omul-victimă; conflictul dintre inimă și rațiune*. Exilată în Siberia, unde a și murit, Maria este *omul-victimă*, pe care circumstanțele îl suprimă. Și în această dramă dezbaterile etice permanente continuă să secundeze un motiv frecvent în creația scriitorului: omul lipsit de apărare, neputincios în fața circumstanțelor.

Cu unele subiecte plauzibile și cu altele fantastice și neverosimile, cu situații comice firești și altele anemice, artificiale și rudimentare, comedii, farsele și “studiile dramatice” ale scriitorului nu sunt absolut originale, dar relevă totuși o certă putere de observație, o fantezie specifică și pricepere de construcție. Sensibil la ridicolul unor situații de viață, scriitorul a simțit nevoia organică de a consemna și corecta. Spiritul lui justițiar a denunțat falsul și minciuna, constrângerile și zădărnicia. Prin scrierile sale dramatice, scriitorul ne-a prezentat, mai mult sau mai puțin convingător, imaginea unei lumi plămădite din compromisuri, anomalii sociale și morale, o lume a contrastelor. Erau, deci, în majoritatea lor, niște piese de actualitate. Subiectele (fie schematic și simpliste cum erau) aveau totdeauna obiective educative și duceau spre concluzii instructiv-educative clare. Scriitorul a adus în atenția spectatorilor neisprăviții și ignoranții, dragostea (relațiile intime) și viața de familie. Istoricii literari au subliniat în mod special interesul scriitorului pentru viața de familie. Gheorghe Bogaci constată că, din cele 13 piese, incluse în volumele pomenite, 8 aveau în centru și problema familiei. Cercetătorul găsea și o explicație acestei preferințe: «Se poate presupune că asta se datorează și unor fapte reale din

biografia scriitorului care n-a găsit fericirea familială nici acasă, nici la părinți, la mamă-sa vitregă, nici în viața proprie [5, p. 425].

În fine, o concluzie certă este aceea că scrierile dramatice ale lui C. Stamati-Ciurea aruncă o lumină tristă și totodată grotescă asupra lumii, fiind și expresia unei deziluzii existențiale ale autorului. Problematika morală se conjugă cu notele de critică socială și din această simbioză se conturează imaginea de ansamblu a dramaturgiei lui C. Stamati-Ciurea.

Referințe bibliografice:

1. V. Ciocanu. *Literatura din Basarabia în anii 1840-186*. În *Pagini din istoria literaturii și culturii moldovenești*, Chișinău, 1979.
2. P. Haneș. *Scriitorii basarabeni. 1850-1940*, București, 1942.
3. Gh. Bogaci. *C.Stamati-Ciurea*. În *Istoria literaturii moldovenești*, Chișinău, 1958.
4. C.Stamati-Ciurea. *Opere dramatice*, tomul I, Cernăuți, Tipografia Arhiepiscopală.
5. Gh.Bogaci. *Postfață*. În C.Stamati-Ciurea. *Opere alese*, Chișinău, 1957.

Aliona GRATI Poezia Olgăi Vrabie.

Viața-mi este-un basm neisprăvit...

Durerea

Se împlinesc 100 de ani de la nașterea poetei Olga Vrabie. Dintr-un profil din *Viața Basarabiei*, reținem: „A fost o prea scurtă apariție în ogorul literaturii române. Nici o antologie nu i-a reprodus vreun vers, nici o istorie a literaturii române, de la 1920 încoace, nu a scris un rând, nici un critic literar și doar avem atâtea, nu a amintit un cuvânt despre Olga Vrabie. E o nedreptate care trebuie, firește reparată” [1, p.41]. După 90 încoace *nedreptatea* a fost oarecum „reparată” de Carmen Gabriela Alexandrescu, care a pus în circuit volumele *Poezii* (Editura “Timpul”, Iași, 1995) și *Opera completă* (Editura “Safir”, Iași, 1997), inserând poezii în limba română cu traduceri în rusă, poezii în limba rusă cu traduceri în română, proza și o culegere de cântece populare din Basarabia.

Poezia Olgăi Vrabie este remarcată, mai întâi, de Garabet Ibrăileanu care îi scria: „Sunt convins că posedați un adevărat talent poetic, alcătuit dintr-o sensibilitate fină și o imaginație delicată” [2, p. 219].

În tradiția romanticilor poeta afirma: „Sunt un nebun cu doruri ne-nțelese / Îndrăgostit de vis și frumusețe” (*Crăiasa mea*). Firește, influența poeziei eminesciene, în care *visul* constituie o coordonată esențială, este indiscutabilă. Realitatea (ce apare în textul poeziei cu emblema „viață”) nu mai prezintă interes, ea fiind doar o stavilă în calea unui suflet zbuciumat, o temniță constrângătoare: „În odaia largă sunt închisă / Ca un fir de mintă între geamuri, / Sufletul mi-e pasărea ucisă / Prinsă cu aripile-ntre ramuri.” (*Bolnavă*), o „casă moartă”: „Cu-n suflet plin de dragoste și dor, / Închisă între zidurile moarte...” (*Dintr-o casă moartă*).

„*Regina facultăților omenești*” (Ch. Baudelaire) – *fantezia* este calea de evadare din „zloata” apăsătoare a realității: „Dar hai să uităm de lumea asta toată, / Hai du-mă într-o țară de poveste / S-ascult o melodie-ndepărtată...” (*Fantaziei mele*). Poveștile sunt spațiile preferate de refugiu al spiritului adolescentin. În această zonă facultatea creativă nu cunoaște bariere și se desfășoară în toată amploarea. Tânăra poetă creează basme, după modelul eminescian, despre Feți-Frumoși voinici, crai luminoși, crăieșe vrăjite, domnițe tăcute, fete de împărat întemnițate de balauri, elfi visători, pitici harnici. Fire ingenuă, poeta se simte agreabil și își găsește înțelegerea doar printre omologii săi spirituali – *copii, florile și stelele*: „Mă-nconjoară o zgomotoasă gloată / Și eu le spun povești, minuni alese: / Cu flori de-argint, cu vraje, cu craieșe / Și cu căsuțe dulci de ciocolată.” (*Între copii*), sau „Visul meu are multe povești și suspine / Și le spune la flori și la stele” (*Visul meu*). Eul poetic se complăce în ipostaza de *creator-povestitor* „cu sufletul întors spre stele”, de istoriile albastre, sacre.

Materialul de construcție a spațiului fabulos este *lumina*: „Din razele de lună, din farmec și lumină / Eu am țesut un mândru, curat și tânăr vis” (*Visuri amăgite*). Jocul de lumini fosforiscente și străfulgerări irizate ale apelor (vom întâlni în peisajele poetei izvoare, râuri sclipitoare, lacuri amorțite), sticloasele străluciri policrome ale briliantelor, mărgăritarelor, ale amurgului și razelor de soare sau de lună strecurate printre ramurile copacilor instaurează domeniul feeriei. Iată un fragment ce ilustrează plastic conceptul de fantezie al poetei: „În pădure un bal de pitici luminează, / Unde fluturi lucesc pe sulcinile nante / Și-n covorul de iarbă se aprind diamante / Iar pârâul murmură povești despre rază, / Ce-n pădure un bal de pitici luminează. / Dimineața pădurea robită de vrajă / Strălucind cu mărgelile de rouă curată / Lin ascultă în aur și foc îmbrăcată. / Iar acuma cuprinsă-ntr-o tainică mreajă, / Lin ascultă pădurea robită de vrajă.” (*Fantazie*).

În „împărăția” fanteziei spiritul se dizolvă, ca și la Otilia Cazimir, în lucruri umile, candid. De obicei sunt preferate *florile*. Poetă se identifică cu ele și prin ele își exprimă energiile potențate ale sufletului:

„Într-un amurg tăcut și întristat / Mi s-a deschis un suflet ca o floare. / Un ghiocel de toamnă care moare / Prea timpuriu sub ceru-ntunecat.” (*Într-un amurg*), sau „ Că sufletu-mi tăcut și nestatornic / E cucerit de-atâta primăvară.../ Ca un *narcis* ce va muri deseară” (*Scrisoarea*). Eul liric apare și în chip de *lăcrămioară*, *garioafă* „debilă”, sau *romaniță*, ce „se uită cu drag și cu milă / spre un crin ce zadarnic ar vrea s-o sărute.” (*Fantazie*), sau *mintă*, după cum am remarcat deja, și de ce nu – un *ghiocel* firav și pur: „Un ghiocel atât de visător / Și atât de palid moare în pahar / Și amintiri zadarnice îl dor / Și din trecut icoane-ncet răsar”. Toate aceste flori sunt o metaforă a firii Olgăi Vrabie.

Existența terestră este văzută ca o simbioză a edenului și infernului. Avânturile sufletești sunt temperate, chiar anihilate de tristețe “fără nume”: „Mi-e sufletul cuprins de vise albe, / Ce rîd și plîng cu lacrimi de mărgele.../ Și nu știu cine e mai crud cu mine - / Viața mea sau visurile mele” (*Vise albe*). De la un timp totul provoacă durere: „Eu sunt un melc schilod, fără de găoace / Și orice frunză mă rănește-n drum” (*Într-o sară*). Înstrăinarea de omul iubit și copil îi pricinuieste suferință, care se acutizează la maximum o dată cu boala și presimțirea sfârșitului apropiat. „Lirica poetei începută într-un stil adolescentin, primăvărat, srăbătută de fiorii primei iubiri, ajunge treptat să fie evident marcată, mai ales, spre sfârșitul vieții, de tragismul morții”, menționează Carmen G. Alexandrescu [3, p.10]. Nu frica de moarte ca atare o tensionează, aceasta fiind privită ca o izbăvire de durere. „Ispita” mântuirii de suferință este biruită de *instinctul matern* absolut convingător: „Eu îmi ascund durerea fără nume / În serile pustii și reci. / De câte ori visez trudită și bolnavă, / S-adoarmă viața plină de otravă / Pe veci. / O noapte fără friguri...însă / Un cap bălai, o pată de lumină / În toamna mea zadarnică și stinsă, / Cu-n zâmbet, mă ferește de ispită. / Cum pot să mor, când inima e prinsă / Într-o mânuță albă și smolită?” (*Despărțiți*). Nu găsim în altă parte o atât de sinceră exprimare a sentimentului *maternității, devorator, în stare să anuleze individualitatea*. Dragostea pentru copil se manifestă într-o totală dăruire de sine:

Când brațul tău subțire	Ci-n calea ta
Pe sân mi-l pui,	De voi vedea o piatră
ascuțită,	
Tot sufletu-mi tresare în nesimțire	Am s-o acopăr în genunchi,
smerită,	
Cuprins în mâna asta mică;	Cu inima-mi de calde lacrimi
grea,	
Și niciodată n-am să-ți cer nimica.	Să calci pe ea,
În schimbul lui.	Să nu-ți rănești piciorul.

Și doar un gând visarea mi-o destramă
Cum rupe vântul florile de fum;
Sunt multe pietre ascuțite-n drum
Și nu le poate
Acoperi pe toate
O biată inimă de mamă.
(Mama)

Sentimentul matern poate lua proporții copleșitoare. Însă conștientizarea faptului că nimic nu va sta în calea destinului îi declanșează un adevărat „naufragiu” în interior:

Căpșor nevinovat și drag, mi le-a luat	Ci ea singură demult
Cum să te feresc de soartă? trupul;	Inima și sufletul și
După care zid și poartă bate joc de mine	Iar acum, doar își
Să te-ascundă sufletu-mi pribeag? rog, și pentru tine	Și nu pot, decât s-o
	Nu mai am nimic de
dat!	
Eu mi-aș rupe inima din piept	

(Soarta)

Și-aș zvârli-o încă fumeșând,
Soartei, cum se zvârle-o-un colț de pâine
Unui câine lacom și flămând.

Versurile (datate cu anul 1928, anul plecării în anonimat a poetei) vădesc o trăire autentică și o capacitate de expresie în afirmare. În contextul epocii Olga Vrabie se impune ca o figură remarcabilă, identificată cu “un crin al Basarabiei”.

Referințe bibliografice:

1. R. Marent, *Un crin al Basarabiei: Olga Vrabie // Viața Basarabiei*, nr.6, 1939.
2. G. Ibrăileanu, *Scrisori către Olga Vrabie // Opera completă*, Iași, 1997.
3. C. G. Alexandrescu, *Studiu introductiv. În Magda Isanos. Opera completă*, Iași, 1997.

Dumitru Apetri

Constantin Loghin, un promotor al valorilor culturale

Viitorul istoric literar s-a născut în 1892, satul Budeniți, județul Storojineț, în familia agricultorilor Leon și Rozalia Loghin. A făcut Liceul și Universitatea la Cernăuți, iar după finisarea studiilor a efectuat muncă pedagogică în acest oraș – profesor la Liceul ortodox - “Mitropolitul Silvestru”. Aici, la Cernăuți, dar și în alte orașe ale Țării Românești a publicat un șir de lucrări științifice, culturologice și didactice.

În anii războiului, când nordul Bucovinei a fost ocupat de Armata Sovietică, a părăsit orașul Cernăuți și a continuat să profeseze pedagogia în orașele București și Timișoara. Mai târziu se stabilește la Gura Humorului, unde în 1961 decedează.

Activitatea științifică a scriitorului bucovinean s-a materializat în tratatele *Istoria literaturii române de la început până în zilele noastre* (Cernăuți, 1926), care, datorită bogăției și obiectivității informației, a cunoscut, după câte știm, 14 ediții și în *Istoria literaturii române din Bucovina, 1775-1918. În legătură cu evoluția culturală și politică* (Cernăuți, 1926), distinctă prin unicitate; în studiile *Anul 1848 în cultura și literatura Bucovinei* (1926), *O pepinieră de românism în Bucovina* (1937), *Aron Pumnul – Mihai Eminescu* (1943), *Societatea pentru cultura și literatura română în Bucovina (1862-1942) la 80 de ani. Istoric și realizări*, Cernăuți, 1943 (prima ediție consacrată jubileului de 70 de ani a apărut în anul 1932) și în alte lucrări.

Paralel cu scrierea tratatelor și a studiilor de istorie literară și culturologie, C. Loghin efectuează o muncă intensă de includere în circulație a creației literare prin întocmirea unor antologii. În 1924 îi apare la București volumul *Scriitori bucovineni*, care, mai târziu, este îmbogățit și divizat în 2 cărți sub titlu comun *Antologia scrisului bucovinean (până la Unire)*, tom. 1, *Poezia* și tom. 2 *Proza*, Cernăuți, 1938. Tot în acest an și tot în orașul Cernăuți, la editura “Mitropolitul Silvestru” vede lumina tiparului încă o antologie ce poartă semnătura prodigiosului savant bucovinean – *Antologia literaturii române pentru bacalaureat* în 5 volume, care înserează pagini de literatură populară, religioasă, istorică, opere ale scriitorilor români, începând cu Văcăreștii, Cârlova, latiniștii și Alexandrescu și terminând cu P. Cerna și O. Goga. De menționat că autorul acordă atenția principală, după cum se și cuvine, marilor clasici V. Alecsandri, M. Eminescu, I. Creangă, I.L. Caragiale, G. Coșbuc, B. P. Hasdeu.

Pe linia contribuției la procesul didactic din țară se înscriu și alte lucrări ale cărturarului C. Loghin: cele 5 manuale de limba română pentru clasele a IV-VIII și *Cursul complet de stenografie română* în 2 ediții (Suceava, 1922; Cernăuți, 1928).

Fiind un erudit și un cetățean cu inimă fierbinte, C. Loghin căuta să răspundă prin lucrări concrete diferitelor necesități de ordin social-cultural, se străduia să scoată în evidență contribuția spirituală a concetățenilor săi. Ne

referim în această ordine de idei la lucrările sale *Cernăuți* (Tipografia “Mitropolitul Silvestru”, 1936) – o monografie-ghid, un valoros document istoric sub raport informativ, iconografic și cartografic și la studiul *O sută de ani de la nașterea lui Alecu Hurmuzachi* (Cernăuți, 1924) – un promotor activ al ideii de renaștere națională a românilor bucovineni.

Are perfectă dreptate Mircea Lutic, actual scriitor din nordul Bucovinei, când afirmă că acest cărturar a fost o personalitate în epocă, cu multiple preocupări: pedagog, autor de manuale, istoric și critic literar, lingvist, istoric al vieții politice, publicist, militant pe tărâm public, animator al activității spirituale [1]. Aceste preocupări 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.

Confruntând tratatul lui C. Loghin *Istoria literaturii române de la început până în zilele noastre* (1926) cu lucrările de același gen editate în anii 1920 și semnate de Ovid Densusianu (*Literatura română modernă*, vol. I – 1920, vol. II – 1921), Sextil Pușcariu (*Istoria literaturii române. Epoca veche*, Sibiu, 1921), Al. Procopovici (*Introducere în studiul literaturii vechi*, Cernăuți, 1922), G. Bogdan Duică (*Istoria literaturii române moderne*, Cluj, 1923), ne vom convinge că volumul aparținând literatului din nordul Bucovinei este superior ca sursă informativă, dar în primul rând ca nivel de interpretare a fenomenelor și evoluției literare. Numeroasele reeditări ale cărții lui C. Loghin, pe parcursul a două decenii (1926-1945), vin să confirme această constatare a noastră. Fără îndoială, pentru a elabora o asemenea scriere au fost necesare aptitudini de cercetător și cunoștințe temeinice în domeniul literaturii și culturii.

Am menționat că studiul *Istoria literaturii române din Bucovina* se distinge prin unicitate. Într-adevăr este cea mai amplă până în prezent lucrare monografică ce dezvăluie evoluția scrisului românesc în răstimp de aproape un centenar și jumătate. În prefață autorul menționează că găsește necesară această carte, deoarece “Odată cu Unirea de la 1918 s-a încheiat epoca literaturii bucovinene provinciale” [2, p. 3]. Procesul literar e arătat cu rădăcini adânci și viguroase în solul românesc și cu implicații directe în istoria culturală și politică a ținutului. La șapte decenii de la apariție, volumul este reeditat la Cernăuți, la editura “Alexandru cel Bun”, întemeiată recent, recunoscându-i-se astfel încă o dată valoarea documentară și interpretativă. Alexandrina Cernov, membru corespondent al Academiei Române, îngrijitoarea și prefațatoarea ediției, atrage atenția că tomul “este o istorie a rezistenței, prin cultură, a spiritualității românești într-o provincie răpită și amenințată mereu până în 1918, cu pericolul deznaționalizării”, [3, p. 7],

iar scriitorul Mircea Lutic susține că studiul nominalizat și *Antologia scrisului bucovinean până la Unire* “sunt două scrieri fără egal până astăzi în istoriografia noastră literară” [4, p. 7].

La apariția Antologiei în 2 volume distinsul cărturar Grigore Nandriș, președintele Societății pentru cultura și literatura română în Bucovina, preciza că scrisul românesc din Țara de Sus a avut, până la Unire, un îndoit rol cultural: de cultivare a formei graiului românesc și de “hrană sufletească și armă de apărare generațiilor dinainte de războiul întregirii naționale”. Selecția era motivată în mod original: între piscurile care se înalță până în ceruri peisajul literar “e legat de coline și dealuri, care nu sunt lipsite de frumos”, culmea cea mai semețată fiind considerată creația lui M. Eminescu, “steaua polară a poeziei românești” [5, p. VII].

În studiul său amplu *Aron Pumnul – Mihai Eminescu* (aproape o sută de pagini de carte), C. Loghin demonstrează marea și benefica influență asupra tânărului licean din Ipotești, indicând că *Lepturarele* lui A. Pumnul au servit ca izvor de inspirație pentru poezia eminesciană, în special pentru operele *Epigonii*, *Egiptul*, *Scrisoarea III*, *Doina* și *Rugăciunea unui dac*. Autorul semnalează că buna orientare a poetului nepereche în mitologia greco-romană datorează tot *Lepturarelor*.

Printre studiile puțin cunoscute, dar importante sub raport istorico-literar și cultural, se numără următoarele: *O sută de ani de la nașterea lui Alecu Hurmuzachi* (32 p.), *Viața și opera lui Ion Grămadă* (Cernăuți, 1924, 29 p.). Totuși, cel mai puțin pomenite și aproape de loc comentate sunt studiile de proporții, proliferate evident în sfera socio-culturală, *Societatea pentru cultura și literatura română în Bucovina*, *O pepinieră de românism în Bucovina* și mai ales schița-portret *Iancu Cavaler de Flondor* (1865-1924), editată la Cernăuți în 1944. Prin aceste, dar și prin alte scrieri și activități C. Loghin se impune ca “unul dintre cei mai importanți animatori culturali din perioada interbelică” [6, p. 121].

Grigore Bostan, membru de onoare al Academiei Române, a menționat că “Moștenirea istorico-literară a lui C. Loghin e una dintre cele mai impunătoare (prin dimensiunile ei) în patrimoniul scrisului bucovinean și că dânsa poate servi drept premisă pentru elaborarea unor capitole ale literaturii românești din actuala regiune Cernăuți” [7, p. 3].

De rând cu activitatea pedagogică și științifică, distinsul filolog a desfășurat o vastă activitate de susținere, îndrumare și dirijare a acțiunilor de luminare culturală, muzicală și civică. A fost membru al Consiliului Cultural al Bucovinei, vicepreședinte, secretar și membru în comitetul de conducere al Societății pentru cultura și literatura română din Bucovina, membru fondator al Reuniunii muzicale Ciprian Porumbescu din Suceava, redactor al ziarului *Bucovina*, al foii *Calendarul poporului*, a condus Tipografia *Mitropolitul Silvestru*, a făcut parte din comitetul de conducere al Societății academice *Junimea* din Cernăuți.

Parcurgând atent biografia acestui cărturar, cititorul se poate întreba: cum se explică faptul că până în 1944 C. Loghin a desfășurat o prodigioasă activitate

științifică și culturală, iar în ultimii 17 ani de viață a tăcut? Răspunsul e simplu: l-a impus la tăcere regimul socialist din România. Dânsul a fost un patriot al culturii românești și totodată un naționalist în sensul nobil al cuvântului (adică, promotor înflăcărat și consecvent al valorilor culturale și morale românești). În studiul monografic *Societatea pentru cultura și literatura română în Bucovina*, sensibiliza opinia publică în privința pericolului ucrainean: e vorba de imigrațiunile în masă a ucrainenilor din Galiția ca o contrabalansă împotriva populației românești numeroase din Bucovina. În studiul *Aron Pumnul – Mihai Eminescu* citează o constatare ironică a patriotului din Ardeal: “Limbii românești, dacă e scrisă cu buchii chirilice, chiar așa îi stă bine, cum ar sta de bine la o domnișoară frumoasă, grațioasă, când ar fi îmbrăcată în niște berneveci sau șalvari turcești...” “ba se mai poate adăuge că acei șalvari încă sunt de tot ruși” [8, p. 491].

Așadar, în persoana lui Constantin Loghin avem un istoric literar de prestigiu, un promotor neobosit al culturii românești și valorilor moral-etice, un patriot al Bucovinei.

Referințe bibliografice:

1. Mai detaliat vezi: *Zorile Bucovinei*, 10 decembrie, 1992.
2. *Istoria literaturii române din Bucovina. 1775-1918*, Cernăuți, 1926.
3. A. Cernov, *Pentru o istoria a culturii și literaturii române din Bucovina // Constantin Loghin, Istoria literaturii române din Bucovina. 1775-1918*, Cernăuți, 1996.
4. M. Lutić, *Un mare bucovinean – Constantin Loghin // Literatura și Arta*, 10 decembrie, 1992.
5. Gr. Nandriș, *Cuvântul editurii // Antologia scrisului bucovinean în II vol.*, Cernăuți, 1938.
6. E. Satco, I. Pânzar, *Dicționar de literatură. Bucovina*, Suceava, 1993.
7. Gr. Bostan, *Surse pentru o istorie a culturii noastre // Plai Românesc*, 5 noiembrie, 1992.
8. C. Loghin, *Aron Pumnul – Mihai Eminescu // Eminescu și Bucovina*, Cernăuți, 1943.

MITUL PARISULUI în literatura franceză

Elena PRUS

În teoriile cele mai noi ale imaginarului mitul rămâne printre conceptele tradiționale, care, odată cu timpul, își aprofundează sensul și își lărgesc conotațiile. La fel ca și întreg domeniul imaginarului, mitul este cea căutare a posibilului care însoțește întreaga istorie a culturii occidentale, mereu supusă inovării, deplasării formelor și valorilor [Wunenburger: 5].

Mitul, cuvânt de rezonanță modernă și filosofică, rămâne în continuare actual, deoarece corespunde unor necesități umane îndeajuns de esențiale. Mitul tinde să explice un mister uman și să repună omul la locul lui în Cosmos și în Societate. Ca fenomen de gândire și ficțiune colectivă, mitul constă, în accepție comună, în reprezentarea alegorică și narativă a unor fenomene originare. Cu timpul, pe măsură ce a început să se perimeze esența lui religioasă, mitul a trecut în literatură și artă, ca sursă de inspirație, critica literară descoperindu-l acolo unde ficțiunea oglindește viziunea asupra lumii caracteristică unui popor. Artistul se găsește într-un „raport de mitologizare” față de natură și de formarea sa socială. Expresie a protocreării artistice a umanității, grandoaarea istorică și vigoarea imaginativă a mitului sunt incontestabile. Importanța mitului constă în dezideratul teoretic de a pătrunde personalitatea umană în profunzime din perspectiva potențialului creator al fanteziei.

În ultimul timp a devenit destul de greu de a da o definiție conceptului de „mit”. Pe al începutul anilor cincizeci ai secolului trecut, într-o lucrare despre sensul termenului „mit” în literatura critică contemporană, W. W. Douglas a ajuns la concluzia că el are tot atâtea sensuri, câți savanți care îl folosesc există [Douglas 1952-53: 232-242]. Cum se pot împăca aceste interpretări extrem de diferite? Constatând că evoluează doar formele și funcțiunile mitului, în timp ce sensibilitatea mitică rămâne inseparabil legată de spiritualitatea umană, Lucian Boia concepe mitul „ca pe o construcție imaginară: povestire, reprezentare sau idee, care urmărește înțelegerea esenței fenomenelor cosmice și sociale în funcție de valorile intrinseci comunității și în scopul asigurării coeziunii acesteia” [Boia 2000:40]. Acest concept cu vocație imperialistă acoperă tot mai mult ceea ce se îndepărtează într-o măsură mai mare sau mai mică de „realitate”: ficțiunile de tot felul, stereotipurile, prejudecățile, exagerările etc. De aceea delimitarea caracteristicilor fundamentale ale mitului are importanță definitorie: „Mitul oferă o cheie permițând accesul atât la un *sistem de interpretare*, cât și la un *cod etic* (un model de comportament). El este puternic *integrator* și *simplificator*, reducând diversitatea și complexitatea fenomenelor la o axă privilegiată de interpretare. El introduce în universul și în viața oamenilor un principiu de ordine acordat nevoilor și idealurilor unei societăți date” [Idem]. Abordarea mitică fiind intuitivă, „poetică”, funcția mitului este totuși una cognitivă- căutarea adevărurilor profunde și ascunse, parcurs orientat de un sistem de valori.

Mitul ca formă esențială a imaginarului este înțeles de Gilbert Durand ca „sistem dinamic de simboluri, de arhetipuri și de scheme, sistem dinamic care, sub

impulsul unei scheme, tinde să se realizeze ca povestire. Mitul e deja o schiță de raționalizare întrucât utilizează firul unei expunerii în care simbolurile se transformă în cuvinte și arhetipurile în idei. Așa cum arhetipul favoriza ideea și simbolul zămislea denumirea, putem spune că mitul favorizează doctrina religioasă, sistemul filozofic(...), povestirea istorică sau legendară” [Durand 2000: 54].

Pe parcursul timpului, mitul pierde caracteristica sa clasică de discurs dotat cu un sens unitar și profund din perioada greco-romană. Miturile moderne pot să continue același filon ale mitului tradițional, dar se prezintă adesea sub forma abstractă a ideilor și simbolurilor (Progres, Mașină etc.), „miturile moderne sunt și mai puțin înțelese decât miturile străvechi, deși suntem devorați de mituri”, constata Balzac în *La vieille fille*. Ele devin „acum sinonim cu discursul mincinos, cu povestea neadevărată, închipuită, inutilă și, adeseori, chiar nocivă” [Coman 1980: 33-42].

Relațiile între mit și literatură trebuie să fie concepute în ambele sensuri. În articolul *Qu'est-ce qu'un mythe littéraire?*, publicat în 1984 în *Littérature*, Philippe Sellier menționează că mitul literar nu se reduce la supraviețuirea mitului etno-religios în literatură. Literatură a devenit un adevărat Panteon al miturilor clasice: Ulise la Homer, Antigona la Sophocle și Anouille, Arjuna în Mahabharata. Alături de aceste incontestabile valori, aceeași forță magică o au și miturile literare. Personajele de ficțiune, cum ar fi Tristan și Yseute, Don Quihote, Don Juan, Gulliver, Faust sau Iosif K. au căpătat, progresiv, statutul veritabililor eroilor mitici. La fel ca și în miturile de la origini, aceste figuri propun modele simbolice și semnificații existențiale în care noi putem să ne recunoaștem. Aceste mituri sunt de două ori literare, constata Pierre Brunel: vom recunoaște cu ușurință în *Tristan și Yseute*, *Faust* și *Don Juan* scenariul renumitelor povestiri cu elemente mitice: filtrul, pactul cu Diavolul, statuia de piatră [Brunel 1988:13]. Astfel, mitul contemporan reflectă conceptele moderne suprapuse celor moștenite.

Philippe Sellier s-a arătat, însă, mai rezervat față de alte ansambluri de „mituri literare” printre care sunt următoarele categorii: mituri para-biblice (Golem, Lilith, evreul rătăcitor), constituite mai mult în baza unui scenariu reușit al operei, decât în baza povestirilor sacre; mituri politico-eroice (Alexandru, Cezar, Ludovic al XIV-lea, Napoleon) constituite în baza povestirilor, mitul trimitând la măreția personalităților conform procesului caracteristic epopeii; în sfârșit, mituri, care corespund la ceea ce Michel Butor numea „le génie de lieu”, - Veneția, spre exemplu, -care frapează imaginația și permit un joc cu imagini iterative, dar nu încarnează o situație care se dezvoltă în povestire. „Mitizarea” se produce uneori în conștiința comună, iar literatura doar înregistrează acest fenomen. Alteori literatura are această inițiativă. De unde o nouă categorie de mituri literare: tot ce literatura a transformat în mituri [Brunel, ibidem:13-14].

Miturile marchează epoca. S-a observat că mitul este cu atât mai eficace, cu cât referenții săi geografici sau istorici au mai multă consistență, datorată în mare parte numelor proprii deosebit de semnificative. Nu toate orașele au dat naștere unui mit,

doar cele care obsedează spiritul și imaginația noastră, cum ar fi Parisul, Veneția, proteiforme și polivalente.

Orașul, tratat mai întâi ca un simplu decor, atinge autonomia literară în secolul al XIX-lea când dezvoltarea urbană se face deosebit de simțită. Cadru al vieții literare, capitala este pentru scriitori și o sursă importantă de inspirație. Orașele au modelat imaginarul și viața oamenilor. Orașul, cu toate monumentele și instituțiile sale invadează literatura: reprezentarea sa imaginară egalează cu timpul dezvoltarea socială extraordinară a societății secolului al XIX-lea. În toate timpurile, orașele își datorează configurația nu doar arhitecților, ci, în egală măsură, literaturii, care a construit o realitate mai durabilă decât cea cotidiană. Romancierii au contribuit în modul cel mai original la îmbogățirea spiritului scriitor al orașului.

Parisul, capitală a secolului al XIX-lea, după formula consacrată a lui Walter Benjamin [Benjamin1989], este unul din orașele eterne, care simbolizează axa, în jurul căreia Istoria a făcut un salt enorm. Ambițiosul oraș deține multe priorități, constituind unul din centrele eterne ale civilizației. Dinamic și novator, Parisul nu a mers în pas cu timpul, el a mers întotdeauna înaintea timpului. Fascinația Parisului are misterul său. Cert este însă că literatura a contribuit în modul cel mai serios la afirmarea mitului acestui oraș, născut în urma prodigioasei dezvoltări urbane. Parisul este o reprezentare obsesivă în mentalul colectiv, un obiectiv care trebuie atins într-o glorie, succes și prosperitate.

Cu toate că mitul Parisului ca subiect are o anumită istorie, puține studii de ansamblu s-au făcut în acest domeniu. Evident, indicații precise figurează în studiile lui L. Olschki despre Parisul în epopei, ale lui P. Champion despre Parisul până în secolul al XVI-lea, ale lui P. Citron despre poezia Parisului de la Rousseau la Baudelaire, cât și studiile altor scriitori (chiar dacă cuvântul *mit* nu figurează în titlu), care includ diferite momente ale genezei, evoluției, înfloririi și decadenței mitului Parisului). Cât privește propriu-zis mitul Parisului, el pare să fie descoperit de Roger Caillois, într-un capitol aparte *Mitul Parisului* din remarcabilul său eseu *Mitul și omul* [Caillois 2000]. În pofida căilor de cercetare deschise și observațiilor profunde făcute, exploratorul a fost primul care a avertizat și asupra caracterului fragmentar al cercetărilor, cât și aspectului provizoriu al concluziilor sale.

Mitul Parisului i-a naștere, cum arată Pierre Citron [Citron1961:24], odată cu J.-J. Rousseau și preromantici. Cristalizarea mitului Parisului are loc sub acțiunea factorilor istorici și a concurenței renumelui cu alte orașe, a căror tradiție literară acumulată în texte biblice, antice și străine este absorbită de metropola franceză. Comparația cu alte orașe este exploatată pentru a conferi Parisului semnificații suplimentare: „O, Paris, Paris! Tu ești adevăratul Babilon,- exclamă falsul Sir Williams din *Le Club des Valets de Coeur* – adevăratul câmp de luptă al inteligențelor, adevăratul templu în care răul își are cultul și pontifii săi (...)” [după Caillois 2000:117]. Născut în circumstanțe istorice precise (revoluția din 1930) și axat pe o orientare politică (imaginea Parisului victorios și luminos, distrugător al tiraniei, flacăra a libertății umane care va subzista și în viitor), mitul Parisului

concentrează totodată și o energie a trecutului Parisului, încă neutilizată de literatură: Parisul revoluției din 1789 și Parisul Evului mediu.

Roger Callois, însă, situează veritabilul mit al Parisului la fel de precis ca Pierre Citron, însă ceva mai târziu: "către 1840 se constată o schimbare importantă survenită în lumea exterioară, îndeosebi în decorul urban. Totodată ia naștere o concepție despre oraș impregnată de un caracter net mitic, concepție care atrage după sine o evoluție a eroului și o revizuire severă a valorilor romantice" [Ibidem:125]. După cum vedem, la Roger Callois, spre deosebire de Pierre Citron, constituirea mitului Parisului nu ține doar de cauze externe istorice, dar (ceea ce este foarte important) și de evoluția procesului literar. Probabil, deosebirile temporale se datorează faptului, că Pierre Citron făcea referință mai mult la aspectele politico-istorice ale mitului (definit de colectivitate, care justifică, susține și inspiră existența unei comunități, a unui popor sau a unei societăți, exemplu al comportamentului social și investit cu autoritate și forță coercitivă), pe când Roger Callois – mai mult la cele literare: „tocmai când mitul își pierde puterea morală de coerciție, atunci devine literatură și obiect de satisfacție estetică” [Ibidem:115].

Sentimentul epic, adus de respirația istoriei, determină conceperea Parisului ca o energie. Formele pe care le primește această energie sunt, în domeniul imaginilor, cele ale forțelor naturii având valoare dinamică – în primul rând oceanul și vulcanul – și cele ale ființei vii, constituite prin uniunea strânsă a corpului și a sufletului (iluzia romanticilor despre corespondența posibilă între corpul și sufletului Parisului). Orașul a fost deseori asimilat cu o ființă vie de tip gigant sau militant, considerat coautor al revoluțiilor din 1789, 1830 și celor ulterioare. Însă mitul Parisului, constituit în mare parte din energia revoluționară, fie și ridicat la nivel de cult, nu mai găsește cu ce să-și întrețină elanul în continuare.

Dezvoltarea ulterioară a mitului Parisului are loc prin afirmarea primatului său spiritual, al cărui prim profet a fost Alfred de Vigny, urmat la scurt timp de Victor Hugo: "La fonction de Paris, c'est la dispersion de l'idée. Secouer sur le monde l'inépuisable poignée des vérités, c'est là son devoir et il le remplit (...); le magnifique incendie du progrès, c'est Paris qui l'attise (...). Voilà trois siècles que Paris triomphe dans ce lumineux épanouissement de la raison..." [Hugo 1987:125]. Se constată în acest moment al istoriei literaturii franceze un fenomen mai rar, care ține de solidarizarea genurilor literare și a diverșilor scriitori cu spiritul timpului și poporului: mândrie și demnitate pentru Paris.

Descoperirea legăturii personale cu Orașul și a rezervelor sale de energie sunt însoțite de indignarea de a le resimți disponibile atât pentru bine, cât și pentru rău. Fascinația exersată asupra ansamblului de scriitori de mitul Parisului se traduce printr-o masă enormă de texte în care Parisul este explorat sub toate aspectele, unele din ele nemaivând nimic cu dinamismul revoluționar original. El este transportat și se renovează în domenii ale manifestărilor spectaculoase: sărbători, baluri, carnavaluri, etc., cât și a subteranelor Parisului, tradiție care vine din literatura popula ră. Aceste reprezentări ale Parisului ca deznădejde sau cloacă iau amploare în special în roman.

Numeroși sunt acei autori care au contribuit la conturarea mitului literar al Parisului, fără a pune același conținut sub această etichetă. Acest mit global cuprinde, ca orice mit cu o biografie solidă, anumite imagini vechi care au devenit clișee, dar (partea cea mai prețioasă) primește aspecte schimbătoare de la epocă la epocă și nuanțate de la scriitor la scriitor. Astfel, Pierre Citron menționează suprapunerea consecutivă a diverselor imagini ale Parisului: Parisul sacru, Parisul solemn, Parisul revoluționar, Parisul îndrăgostiților, Parisul napoleonian, Parisul libertin, Parisul fermecător sau Parisul fantastic în care s-au cristalizat forme noi ale poeziei Parisului [Ibidem: 387, 389].

Stilul folosit în toate scrierile despre Paris este apropiat de acel al poemelor epice, care preamărește sistematic personajele și întrebunțează aceleași formule convenționale, căpătând aspect aproape ritual. Literatura scrisă, constată Pierre Citron, este mărturie faptului că tendința epică în descrierea Parisului primează asupra tendinței lirice, care pune accent pe emoția personală în fața Parisului și exploatează ideea pe care poeții si-o fac despre metropolă ca despre o ființă care, poetic, are o existență exterioară comparabilă cu cea a unui erou de epopee [Citron, ibidem: 387]. Acum însă grandoarea și eroismul nu mai sunt obligate să îmbrace costumele eroilor lui Racine sau Corneille, decorul urban este investit cu calități epice. Reprezentarea Parisului îmbracă în modul cel mai evident structura mitică: „Cetății tentaculare i se opune Eroul legendar menit s-o cucerească (...), iar celebrul strigăt al lui Rastignac este de o discreție neobișnuită” [Callois, ibidem:117].

Analizând ansamblul de mituri despre Paris, autorul va ajunge la concluzia că epopeea posibilă a Parisului – erou, care se naște, crește, acționează și moare, nu a fost încă scrisă. Sutele de opere în care s-ar putea găsi fragmente ale unei atare epopei sunt atât de disparate încât imaginea Parisului se dispersează într-o mulțime de figuri. Nu mai are destulă coerență și unitate pentru a prinde corp. Chiar dacă există în conștiința colectivă, în literatură are o reprezentare fragmentară și difuză. Nici Parisul – decor nu scapă acestei impresii difuze, schimbându-se de la scriitor la scriitor: cel din *Notre-Dame de Paris* de Victor Hugo nu coincide cu cel al aceluiași autor în *Les Misérables* sau în *La Comédie humaine* de Balzac [Callois, ibidem: 387]. Această distincție dintre Parisul–erou și Parisul-decor este mai mult teoretică, deoarece în scrieri noțiunile se suprapun în imaginea Parisului poetic prin alchimia personală a scriitorilor. De fapt, nu există aproape nici un roman din acea vreme care să nu conțină o cât de vagă aluzie la capitală.

Ridicarea Parisului la rang de mit înseamnă o luare de poziție în favoarea modernității (se cunoaște locul important pe care acest concept îl ocupă la Baudelaire) și semnifică mai întâi de toate opoziție față de caracteristicile romantismului: gustul pentru pitorescul exotic, pentru, culoarea locală, pentru gotic, ruine și fantome. În proză, Hugo cedează curentului romantic cu sclipirile exotice din *Les Orientales* și *Han d'Islande* și scrie *Les Misérables*, în bună parte epopee a Parisului. Formarea proletariatului adaugă mitului un constituant minor

reprezentat prin misterele străfundurilor care se aseamănă cu Curtea minunilor sau cu alte aspecte similare din Evul mediu romantic.

Pentru Hugo sau Michelet, pe întreaga perioadă de creație, Parisul va rămâne farul viitorului. Manifestând un atașament profund față de acest oraș, Hugo investea Parisul cu ambiții napoleoniene: „Au vingtième siècle, il y aura une nation extraordinaire (...) Cette nation aura pour capitale Paris, et ne s'appelera point la France; elle s'appelera l'Europe” și chiar: „Elle sera plus que nation, elle sera civilisation (...). Unité de langue, unité de monnaie, unité de mètre, unité de méridien, unité de code (...); (vom remarca cât de multe din ultimele se vor realiza [Hugo 1987: 123-124]. Dar pe măsură ce această metaforă se uza, ea a rămas la marginea literaturii, imediat după dispariția marilor romantici. Vestigiile acestei metafore s-au mai păstrat în operele celor care privesc Parisul de departe, de exemplu la Maïakowsky sau Ramuz.

În reprezentarea orașului în romanul francez din secolului al XIX-lea se resimte o incontestabilă transpunere a savanei și a pădurii lui Fenimore Cooper, în care fiecare e ramură frântă, fiecare amprență lăsată semnalează, fiecare trunchi de copac ascunde arcul unui răzbuțător. Acest împrumut a fost recunoscut de toți scriitorii, cu Balzac în frunte, ca hotărât în primul rând pentru romanul polițist, dar și pentru alte tipuri de romane. Astfel de romane cum ar fi *Les Mohicans de Paris* de Alexandre Dumas, cu titluri dintre cele mai semnificative, sunt destul de frecvente. Balzac, Dumas, Sue și Hugo au reprodus povestirile americane pentru a reprezenta aspecte ale aspectelor secrete ale capitalei.

O altă influență semnalată este cea a romanului negru, *Les mystères de Paris* de Eugène Sue amintesc *Les Mystères du Château d'Udolphe* și a romanului polițist. Chesterton semnala acest fapt vizavi de Londra, dar el este la fel de important și pentru Paris: „Această concepție a mării cetăți înțelese ea însăși ca o ciudățenie izbitoare și-a găsit cu siguranță *Iliada-i* proprie în romanul polițist. Nimeni nu s-a putut abține să nu remarce că, în aceste povestiri, eroul sau anchetatorul străbat Londra cu o nepăsare față de congenerii lor și o nonșalanță comparabilă cu aceea a unui prinț din povești, călător în țara elfilor” [Chesterton 1901:158]

Reprezentarea orașelor în prima jumătate a secolului al XIX-lea răspunde solicitărilor sociale legate de afirmarea societății burgheze și instalării unei noi populații muncitorești. Pe de o parte, romanele lui Balzac abundă în descrieri fidele a noilor cartierelor pariziene. Pe de altă parte, vom găsi la Zola descrierea orașului industrial, acumulare dezordonată de uzine și de case muncitorești. Câteva aspecte se degajă în reprezentarea orașelor care domină în secolul al XIX-lea. Mai întâi de toate, menținerea criticii sociale, care se răsfrânge asupra actorilor și mecanismelor de schimb (bani, faceri, corupție), cât și asupra efectelor sociale (dispariția vechiului mod de producție și de schimb, schimbarea locului de trai a muncitorilor, schimbarea comportamentului locuitorilor etc.). Este lumea descrisă în romanele lui Balzac, Zola, Maupassant, Dodet. Acestui mit al orașului corupt, apropiat de interpretarea epocii Luminilor, îi corespunde cel al Orașului-Popor, al cărui apogeu îl constituie Comuna din Paris.

A descrie Parisul, înseamnă, la autorii cei mai importanți, a prezenta o figură mitică. Fiecare din ei a lăsat imaginea inconfundabilă a orașului. Diversele metode și procedee creează imagini ale Parisului, diferite de Parisul real și care constituie, în definitiv, un oraș imaginar, fantastic, dotat cu o viață proprie. Imaginea Parisului s-a schimbat destul de mult pe parcursul secolului al XIX-lea : de la orașul-lumină a inteligenței la Hugo până la orașul-infern și luptă la Zola. De unde, în locul luminii, apare un uriaș întuneric, iluminat de vicii. Scriitorii au creat mituri diferite ale Parisului, acordate modificărilor sociale: Balzac și Zola continuă tradiția orașului corupt, preluată din epoca Luminilor; pe când literatura Comunei va da naștere mitului Orașului-Popor. Baudelaire a fost un pictor al cartierelor periferice, al fabuloaselor lucrări și demolări ale celui de-al doilea Imperiu.

Balzac dezvoltă mitul Parisului în sens baudelairian mai mult decât oricare altul. Baudelaire era de părere, la fel ca Hugo, că Balzac este mai mult vizionar, decât realist: „De nenumărate ori am fost uimit să văd că marea glorie a lui Balzac a fost aceea de a trece drept un observator. Mie mi s-a părut întotdeauna că principalul său merit a fost acela de a fi un vizionar, și încă unul pasionat” [articol despre Théophile Gautier, *Salon de 1846*, cap. IV]. Lansând teoria eroismului modern, Baudelaire s-a gândit în primul rând la Parisul lui Balzac și Eugène Sue: „Spectacolul vieții elegante și al miilor de ființe fără căpătâi care circulă prin subteranele marelui oraș – criminali și femei întreținute - , *La Gazette des Tribunaux* și *Le Moniteur* dovedesc că trebuie doar să deschidem ochii ca să ne cunoaștem eroismul” (Baudelaire, *Salon de 1846*, cap. XVIII). Gustul acesta al modernității merge atât de departe, încât se extinde până la detalii ale modei și vestimentației. Studiate aprofundat, ele sunt convertite în probleme morale și filozofice, pentru că reprezintă realitatea imediată sub aspectul ei cel mai frecvent întâlnit și cel mai vizibil. E.R.Curtius a precizat că aceste detalii vestimentare manifestă printre altele „o transpunere în registrul capricios și surâzător a luptei patetice și violente dintre forțele noi ale epocii” [Curtius, *Balzac*, trad. fr.:194-195].

Această teorie a eroismului modern are drept corelat direct un erou modern pe măsură, „orașului mitic, *creuzet al pasiunilor*, care exaltă și macină unul după altul caracterele oțelite, trebuie să i se opună un erou animat de voința de putere, ca să nu spunem de cezarism” [Callois 2000:122]. Eroii moderni nu mai au nimic cu eroul romantic maladiv, visător, pasiv și neadaptat. „În fond, nici eroul romantic, nici eroul *modern* nu sunt satisfăcuți de starea de fapt pe care le-o creează societatea. Dar unul se dă în lături, pe când celălalt decide s-o cucerească, astfel încât romantismul ajunge la o teorie a plictisului, iar sentimentul *modern* al vieții la o teorie a puterii sau, cel puțin, a energiei” [Ibidem:123]. „Destinul unui om puternic este despotismul”, scria Balzac, iar E. R. Curtius comentează că el a descris „ființe care, ieșite de sub imperiul neliniștii și al tulburărilor vieții sentimentale, eliberate de dezgustul paralizant de viață, au găsit drumul responsabilității morale, al activității eficiente, al credinței care sfărâmă toate obstacolele” [Ibidem, 303]. Mai păstrând un dram de romantism, personajele din

La Comédie humaine sunt, în primul rând, deliberat implicate în acțiune. „Orice ar fi, eroi civilizatori ca Benassis, sau cuceritori, ca Rastignac, personajele lui Balzac, când ajung foarte aproape de țintă, în fața realității care devine aspră când vrei s-o cuprinzi, lasă de obicei în urmă un trecut oarecum tulbure, neclar sau dificil, înrudit cu viața predecesorilor lor din frumoasa epocă romantică, trecut în care s-au format și ale cărui amprente le păstrează, dar de care se îndepărtează fără nostalgie și care, prin toate aceste caracteristici, ar putea corespunde, în mitologia clasică, perioadei zise de ocultare ce precedă întotdeauna, pentru erou, perioada încercărilor și a triumfului (...) [Callois 123].

Seducția malefică a Parisului îi atrage pe provincialii care debutează pe scena pariziană plini de iluzii și de voința de ascensiune socială. Eroii sunt atrași de mirajele Gloriei, Puterii, Dragostei, Banilor, Reușitei. Astfel, Destinul, Puterea, Pasiunea, Energia, Revolta, Viața sunt, în mare parte, componentele mitului Parisului. [Sârbu1999:18]. Și mai departe: „Coordonata spațială contribuie la dezvăluirea mesajului narativ sau dramatic.(...) Una din funcțiile esențiale ale spațialității este cea de a exprima axiologia personajelor, raporturile individului cu lumea, iar, în teatru, conflictele dramatice și pluralitatea schemelor actanțiale [Ibidem, p.18-19].

La Zola, mitul Parisului se rezumă la personajul prostituatei Nana, constata L. Chevalier în *Les Parisiens* : ”Paris est une femme (...). C’est par Nana, la belle faubourienne, prostituée au pouvoir et à la finance, que la caricature résume le comportement politique de Paris, par cette belle fille du peuple, manches retroussées, dit son mépris” și se descompune în mituri secundare: Banca, Halele (*Le Ventre de Paris*), Bursa (*L’Argent*), Bistro-uri (*l’Assomoir*). Spre deosebire de Balzac, Zola instituie supunerea ființelor față de lucruri - ființe mute care le guvernează destinele. Parisul, cu ansamblul de instituții, este unul din ansamblurile majore din cele mai complete. Chiar și în *Germinal*, unde acțiunea are loc în întregime în provincie, Zola are nevoie de profilul romantic al îndepărtatei capitale: „Où était-ce, là-bas? Paris sans doute. Mais il ne le savait pas au juste, celui se reulait dans un lointain terrifiant, dans une contrée inaccessible et religieuse, où trônait le dieu inconnu, accroupi au fond de sontabernacle. Jamais ils ne le verraient, ils le sentaient seulement comme une force qui, de loin, pesait sur les dix milles charbonniers de Montsou” [*Germinal*, O.C., p.235]. Emile Verharen are dreptate când spune că întreaga serie *Rougon-Macquart* este orientată spre Paris și că Zola resimte un puternic magnetism parizian [*La Nation Belge*, 12 april, 1891]. Stefan Max semnaleză la Zola două feluri de descrieri ale Parisului : una „științifică”, „pozitivistă”, bazată pe evocarea ansamblurilor arhitecturale și cealaltă senzuală, bazată nu pe clădire, ci pe senzația pe care o provoacă această construcție. Mult mai importantă, din această perspectivă, se consideră sesizarea armoniei și a raporturilor între om și obiectele pe care le percepe [Max1966:27-29]. De altfel, o tehnică asemănătoare va fi utilizată mai târziu de Noul Roman : găsirea de raporturi necunoscute între om și obiecte, fără ca autorul să procedeze la explicare exhaustivă.

O variantă aparte a mitului a fost valorificată în romanul de anticipare al lui Jules Verne, aflat la intersecția gustului pentru călătorii și a gustului pentru știință. Jules Verne încorporează cunoștințele enciclopedice (cu alte cuvinte, vulgarizarea matricei comune a cunoașterii în sânul culturii date) în romanul de călătorie, care leagă de întotdeauna intenția pedagogică recunoscută de o inițiere mitică. Acest roman face apel la imaginar, care, delăsând miturile multisekulare, le conferă un profil științific. Acest roman de science-fiction poate fi interpretat ca mitic prin excelență, cum știința este punct de plecare pentru reverie. Plecând de la extrapolarea științifică, opera lui Jules Verne a lansat la scară largă reveria mitică, care va fi preluată de autori ca Louis Boussenard, Paul d'Ivoi, Robida și alții.

Chateaubriand a fost printre primii care au lansat atacul contra mitologiei, provocând o nouă dispută între Antici și Moderni, adepți și dușmani ai mitului. Unii Moderni chiar susțin că literatura este adversarul mitului. Nu prin faptul că semnificația mitului slăbește, ci prin faptul, că mitul se devalorizează, degradează (v. Denis de Rougemont, *L'Amour et l'Occident*; Claude Lévi-Strauss, *Le Cru et le Cuit*. Lévi-Strauss făcea, în amintita lucrare, o remarcă interesantă despre faptul că nu pretinde să arate cum oamenii gândesc în mituri, ci cum miturile sunt gândite de oameni, fără știrea lor).

P.Citron va constata că, pe la 1962, mitul Parisului este o temă „exorcizată”, el subzistă sub forma vagă a fantasticului urban sau a șarmului parizian, sesizabil în *l'Education sentimentale* și în poemele lui Verlaine. Parisul este exclus din geografia literară, care nu mai are nevoie de un Paris – far demistificat. Astfel Emma Bovary nu va merge niciodată la Paris și, în romanul care îi poartă numele, Leon, secretar de notar, va reveni liniștit de la Paris unde termină fără sclipire studiile pentru a se instala în Normandia, a se căsători cu fiica unui fermier și a deschide un birou de avocatură.

Receptat ca un loc de progres științific și tehnologic, orașul devine spre sfârșitul secolului al XIX-lea simbolul declinului uman, ceea ce Robert Redeker numește „dëshumain” (inuman) [Redeker 2000]. Raportul la origine armonios între oraș și om degradează vertiginos, orașul acumulând tot mai multe stereotipuri negative. Mitul răsturnat al tiparului celest va fi întrupat de orașul-mutant. Orașul devorează, macină, ucide cu violență sau otrăvește încet, pervers. Relația om și natură, om și cosmic degradează, orășeanul ca demiurg al propriei cetăți, al propriului cosmos răstoarnă logica acestei relații cândva echilibrate. În aceste confruntări, literatura caută să surprindă și să exprime particularitatea sensibilă a implicării umanului, ca sferă și cosmos.

Această realitate ternă și banală predispune la o proliferare a miturilor, prin care imaginația creatoare găsește alienarea sufletelor înfometate de mister. Câți cititori nu așteaptă de la literatura de ficțiune realizarea speranțelor pe care le așteaptă în zadar de la viață! Este vorba aici, remarca Henri Morier, de o dublă funcție psihanalitică a mitului, care constă în maniera directă a creatorului-romancier și în cea indirectă a cititorului de a se elibera. Romanul este mitic în măsura în care el

permite scriitorului de a informa sub formă de ficțiune ceea ce viața i-a refuzat în realitate [Morier 1989: 813].

Roger Callois avansează concluzii pe potrivă lucrării sale despre faptul că mitul Parisului anunță despre ciudatele puteri pe care le va avea literatura și despre transpunerea imaginarului în viața exterioară. Toate acestea „lasă să se întrevadă o coerență nebănuită și, drept urmare, o putere de convingere, dacă nu chiar de presiune și de aservire care, în sfârșit, face din literatură ceva serios” [Callois, ibidem:126]. O trăsătură importantă a mitului este tangența cu lumea cunoașterii și totodată cu lumea acțiunii, mitul „înseamnă întotdeauna o creștere a rolului imaginației în viață în măsura în care, prin natura sa, el este susceptibil să incite la acțiune. Dimpotrivă, o literatură de refugiu și evaziune rămâne exclusiv literară, pentru că servește la procurarea celor mai ideale, celor mai inofensive dintre satisfacțiile de substituire, determinând, în consecință, un recul al imaginației în domeniul exigențelor practice. Reiese din toate acestea că romantismul de veche practică este prin esență în totală incapacitate de a crea mituri. El producea, desigur, cu ușurință basme cu zâne și povești cu fantome, se scâldea în fantastic, dar, tocmai prin aceasta, se îndepărta de mit. Într-adevăr, mitul, *imperativ și exemplar*, nu are nimic comun cu înclinația pentru supranatural care acționează ca un *derivativ* și manifestă doar o adaptare insuficientă la societate, în loc să reprezinte o viziune colectivă, exaltată și captivantă a acesteia” [Idem].

Mitul, întotdeauna legat de creșterea rolului imaginației în viață, este susceptibil de a incita la acțiune. Platon credea că mitul are, prin conținutul său simbolic, o mare forță de convingere. Ca ilustrată a acestui aspect a operei lui Balzac, cercetătorii amintesc că din timpul vieții autorului se constituiseră, în Rusia și la Veneția, cercuri de bărbați și femei care își distribuiau rolurile personajelor din *La Comédie humaine* și se străduiau să trăiască după modelul lor.

Mitul Parisului reflectă, precum am putut vedea, un continuu balans între iluzie și realitate, între vis și viață. Saturația sa simbolică și organizarea compactă continue să frapeze imaginația. Densitatea mitului este orizontul de proiecție în literatură a unor probleme al căror destin în istoria civilizației scriitorii l-au putut surprinde înaintea altora. Mitul Parisului, asemenea altor mituri importante, denunță cu multă pregnantă, puterea literaturii asupra realității.

Referințe bibliografice:

1. Benjamin, Walter. *Paris, capitale du XIXe siècle*, Paris, Les éditions du Cerf, 1989.
2. Boia, Lucian, *Pentru o istorie a imaginarului*, București, Humanitas, 2000.
3. Brunel, Pierre. *Dictionnaire des mythes littéraires*, Paris, Editions du Rocher, 1988.
4. Callois, Roger, *Mitul și Omul*, București, Nemira, 2000.
5. Chesterton, G.K. *Defence of the Detective Story*, In: *The Defendant*, London, 1901

6. Citron, Pierre *La poésie de Paris dans la littérature française de Rousseau à Baudelaire*, Paris, Les Editions de Minuits, 1961
7. Coman, Mihai. *Mitos și Epos*, București, Cartea românească, 1980
8. Dauglas, W.W. *The Meanings of „Myth” in Modern Criticism*, in: *Modern Philology*, v.50,1952-1953.
9. Durand, Gilbert *Structurile antropologice ale imaginarului*, București, Univers enciclopedic, 2000.
10. Hugo, Victor. *Paris*, in: *Anthologie de l'oeuvre de Victor Hugo*, Lille, Paris, 1987, Conseil international de la langue française.
11. Max, Stefan. *Les métamorphose de la grande ville dans „Les Rougon-Macquart”*, Paris, Nizet, 1966.
12. Morier, Henri. *Dictionnaire de Poétique et de rhétorique*, Paris, PUF, 1989.
13. Redeker, Robert. *Le désumain-Internet, l'école et l'homme*, Editions Itinéraires – „Zone libre”, 2000.
14. Sellier, Philippe. *Qu'est-ce qu'un mythe littéraire?*, 1984, *Littérature*
15. Sârbu, Anca. *Timp și spațiu în literatura franceză din secolul al XIX-lea*, Iași, Ed. Universității „Al. I. Cuza”, 1999.
16. Wunenburger, Jean-Jacque. *Utopia sau criza imaginarului*, Cluj-Napoca, Dacia, 2001.

Victoria Baraga OTHELLO – tragedia unei erori epistemico-existențiale

Prin natura sa, mereu tinzând spre verticalitate, de obicei, cu prețul sacrificiului, tragedia întotdeauna a atins sferile înalte ale afectivității; iar cercetarea ei este deosebit de relevantă atât prin deschiderea a noi direcții gnoseologice, cât și prin colaborarea unor domenii ale activității umane precum arta, mitologia, hermeneutica. Ipostază a ființării, tragedia apare ca rezultat al unei erori de factură epistemico-existențială. De aceea prezintă interes să stabilim tipul erorii ce dă naștere tragediei și, mai ales, să urmărim variantele particularizării acesteia. În vederea scopului propus, drept obiect al studiului nostru vom lua încântătoarea tragedie shakespeariană *Othello*.

Incontestabil e faptul că *Othello* este tragedia unei gelozii sau a încrederii înșelate, că suferința și moartea celor doi soți ce se iubesc sunt impulsionate de lucrarea unei invidii și uri nemărginite a unui om abject sau că avem o ilustrare excepțională a mării teme shakespeariene – raportul esență-aparență – mai ales prin figura lui Iago pe lângă prima impresie, o lectură mai atentă ne favorizează și revelarea prin generalizare a două principii ce implică două moduri de a fi și de a gândi. Convențional le vom numi principiul unității și cel al dualității.

Ambele principii sunt la fel de necesare și importante din punct de vedere al dialecticii. Unitatea semnifică însușirea de a avea temelie și înălțime acestea fiind

însoțite de consolidare, adică, în primul rând , reprezintă verticalitatea ființei umane, precum și virilitatea. Principiul unității este unul activ: al facerii, al înfăptuirii. Iar conduita umană ce se află sub egida acestui principiu se distinge prin statornicia conduitei morale, civice sau militare. Dualitatea este simbolul opoziției contrariilor, al ambivalențelor și dedublărilor, ea denotă echilibrul sau conflictul dintre real și latent. Cifra doi este “prima și cea mai radicală dintre diviziuni, cea din care decurg toate celelalte” [1, p. 452]. Prin urmare, una dintre trăsături este cea a tendinței spre separațiune și multiplicare. Nu întâmplător, conform viziunii filozofice orientale, doiul semnifică principiul feminin. Este oportun să menționăm că “printre redevabilele sale ambivalențe există și aceea că el poate fi tot atât de bine germenul unei evoluții creatoare , cât și a unei involuții dezastruoase” [1, p. 452]. Fiind un principiu pasiv, la nivel mental și comportamental se manifestă prin polisemie și compromis, flexibilitate și abilitate.

Probabil, fără dificultăți, ne putem da seama ca dintre principalele personaje ale piesei, Othello este un exponent ce ar putea reprezenta principiul unității, iar Desdemona – cel al dualității. Othello întruchipează unitatea spiritului și a trupului, a forței și a bunului simț. Îl cunoaștem ca un voinic curajos, victorios și măreț ce poartă cu demnitate reputația de om onest. Ajunge a fi om model sau un obiect al invidiei – este un aspect secundar. Important e că s-a pomenit a fi purtătorul unei aure a onoarei la a cărei bază au stat așa calități reale ca vigoarea și eroismul, sinceritatea și corectitudinea, devotamentul și credința. Savoarea renumelui și a gloriei, pot fi motivate prin sensibilitatea poetică de structură romantică ce o avea Othello, dar și prin gândirea sa ce înclina spre subiectivism, exclusivism, visare.

Desdemona, la rândul său, reprezintă farmecul făpturii feminine. Ea este tandră, grațioasă, vioaie, bine dispusă. Jovialitatea ei inocentă o remarcă și Othello, când încearcă să justifice comportamentul Desdemonei: “Nu pot să fiu gelos pe-a mea soție / Că-i mândră, că-i plac mesele și lumea, / Că-i gureșă, sprintară, când se spune / Că joacă bine. Unde e virtute / Cu-atât mai virtuozitate-s toate acestea” [2, p. 313].

Sufletul Desdemonei este ludic și ambiguitate, trupul ei, ca reflecție a acestuia, - erotism și ispită. “Dintre toate personajele feminine ale lui Shakespeare, Desdemona este cea mai senzuală” [3, p. 116]. Captivată fiind de personalitatea lui Othello, îl iubește, devenind o soție cinstită și credincioasă. În același timp (aproso despre dualitatea ființei feminine), nu doar neintenționat, ci într-un mod inconștient și chiar neprihănit, creează un climat erotic care-i face pe bărbații din piesă – Roderigo, Cassio, Iago – să fie atrași sau chiar obsedați de ea. Desdemona are în firea ei un germen al vicleniei și Othello știe că nu e cusur, ci o trăsătură care o face mai drăgălașă: “Șireată mică! Afurisit să fiu / De nu-mi ești dragă! Haos ar fi iarăși / Când nu te-aș mai iubi” [2, p. 311]. În ceea ce privește abandonarea casei părintești, indubitabil, acest gest ridicol nu poate fi interpretat decât ca un act juvenil al unei copile pentru care dragostea este o stea călăuzitoare, și nu ca un act de trădare.

Dacă imaginea lui Othello și cea a Desdemonei reprezintă o variantă a tipului clasic al bărbatului și femeii, atunci figura lui Iago ilustrează un caz aparte. El este un personaj masculin, dar cu o puternică notă de feminitate, autorul îl prezintă drept “muieratic”. Dominat aproape total de principiul dualității, feminismul său se manifestă în termenii degradării oribile. La el dualitatea degenerază în duplicitate, principiul diviziunii în cel al dezmembrării sau al desființării, caleidoscopul ambiguității în derută, înțelepciunea șarpelui în hidoasa viclenie, iar harul artistic într-o cursă diavolească. Chiar de la începutul piesei se arată că în el clocotește o ură nemărginită, o invidie nedeterminată și o încinsă dorință de răzbunare, iar calea aleasă este în mod deliberat cea a fățărniciei perverse: “Nu sunt ceea ce sunt” [2, p. 269]. Nu știu cum se face dar exemplaritatea talentului lui Shakespeare se realizează tocmai grație acestui personaj, care la rândul său este și el talentat, doar de orientare malefică. Planul lui Iago, denotă o anumită competență în arta militară. Activitatea lui pare a fi o adevărată manevră ce are strategie și tactică. Strategia sa este o mărturie a monstruoziității lumii lui Iago, pe când tactica ne relevă îndemânarea și iscusința aplicării unor valori ce descind din principiul dualității. Regizor desăvârșit al unei lumi infame, Iago de-a dreptul hipnotizează nu doar victimele sale, ci și cititorul. Ispitele sale sunt fermecătoare, raționamentele sale ambigui și echivoce sunt splendide, jocul său are valoare estetică. Folosindu-se din plin de stratagema retragerii și / sau a înaintării, manipulează o diversitate de procedee și metode ce denotă cunoașterea unor domenii ca retorica, semantica, poetica, psihologia, pedagogia. Mijloacele practice totuși îi trădează scopul ocult. O fire vigilentă își poate da seama că, de fapt, acest personaj malefic, deliberat, creează o confuzie logică care duce la una de ordin existențial, că acesta alunecă sau avansează imperceptibil fără pic de compromis, că dintr-o gamă largă de simulări cea mai frecventă e simularea fidelității neapreciate etc. Iago înfățișează un exemplu convingător în care intelectualul speculativ zăpăcește rațiunea sănătoasă; deși bun cunoscător al psihologiei umane, nu simte căldura sufletului, nu vede și cu atât mai mult nu conștientizează sacralitatea spiritului. Logica lui e sterilă, e văduvită de miez. Tocmai de aceea drumul pe care mergea cu atâta îndârjire nu la dus decât spre prăpastia întunericului etern. Vrând să se răzbune prin înșelare, nimerește în propria sa cursă.

Se știe că, în orice sistem dinamic ce se află în funcțiune normală, elementele constitutive conlucrează în favoarea menținerii acestuia. Iar pentru păstrarea securității, în cadrul sistemului există și mecanisme ce detectează și reglează unele deraieri sau defecțiuni. Ceva similar se întâmplă și în piesa lui Shakespeare.

În spațiul diegezei, Iago este singurul personaj, care, datorită spiritului de observație și intelectului, observa un fenomen care altora le scapă și anume creșterea unei rupturi în relațiile celor două principii. Doar că acest personaj realizează o falsă conciliere a principiilor, servindu-se de “scopul său”. Iago îi face lui Othello – necunoscător al fenomenelor ce descind din principiul dualității – o adevărată incursiune în natura lucrurilor și a firii umane, vorbind de discrepanța dintre esență și aparență. Însă Iago abordează în exclusivitate varianta în care

aparența este impecabilă, iar esența – detestabilă. Astfel, el nu face decât să absolutizeze propriul mod de a fi și să reducă valoarea lumii la perversiunea sa indicibilă. Substituind locul Desdemonei, prin comportamentul său servil, cât și prin afirmații de tipul să-l iubește pe Othello și că-i este credincios, Iago, temporar, obține un schimb impropriu de relații. Spre sfârșitul “prelucrării” lui Othello, Iago vorbește într-un limbaj elevat, cu elemente poetice, iar Othello preia limbajul infect al lui Iago. Dar acest fapt este superficial. Schimbul limbajelor n-a adus însă la schimbul firii. De aceea experimentul doar a agravat situația.

Dar există în natură și o modalitate firescă de a concilia principiile ce se opun. Aici autoritatea o are adevărul regizor al destinelor. Natura lucrează poate dur, dar eficient și întotdeauna în favoarea binelui. Dar aici trebuie să menționăm că este vorba de binele integrității sistemului universal și nu de binele uman sau particular (individualist). Observăm că relaționarea principiilor nominalizate se efectuează în două sensuri: constructiv sau creator și distructiv. Cel dintâi este principal, diriguitor și axial, pe când al doilea este auxiliar, dar la fel de necesar.

Conlucrarea creatoare a principiului unității și al principiului dualității poate avea la bază doar ceva indestructibil, și aceasta este iubirea. Iubirea a săvârșit miraculoasa unire a două lumi, a două rase prin cuplul Othello-Desdemona.

Dar atunci când iubirea este substituită de idei, concepte, categorii umane, intervine distrugerea ca operație curativă. Este distrugerea întru creare. Acest mecanism intră în funcțiune atunci când se comite o eroare sau un șir de erori grave din punct de vedere al universului, al iubirii. În conflict personajele sunt focalizate în funcție de problema lor comună. Tipul erorii lor comune ține de o solidificare epistemică. Personajele au greșita încredere în faptul că lucrurile sunt definitive și constante fără a vedea devenirea acestora, apariția sau retragerea unor aspecte. Pe de altă parte, fiecare dintre personaje crede că Universul se reduce la propria sa lume, că ea este model absolut, că lucrurile decurg după legitățile acestei lumi, iar ceea ce nu se încadrează sunt doar niște excepții efemere și neîntemeiate. Nimeni nu încearcă să observe lumea așa cum este. Tot o văd prin propria lor prismă. Da, e adevărat că Othello este îndrăgostit de farmecul feminin al Desdemonei, e atras de lecțiile de logică ale lui Iago, totuși manifestă un nostim infantilism în gândirea analitică și o totală necompetență în psihologia omenească și în firea feminină, în special, așa că absoluta credință în onestitate, pe cel mai viteaz luptător, îl înfățișează complet dezarmat și vulnerabil. Desdemona la rândul ei, fascinată fiind de măreția lui Othello, nu-i vede limitele și nu-i vine să creadă că ea însăși este pentru el o cursă. Iar Iago, orbit de propriile vicii nici nu admite că la baza lumii ar sta binele, adevărul, dreptatea. Același lucru se poate afirma și despre celelalte personaje.

Un atare mod de receptare neagă complexitatea și / sau integritatea în diversitate a lumii. Dar conform unei legități superioare în vederea salvării organismului, unității, se sacrifică partea. Tocmai de aceea se efectuează lovitura destabilizării fizice. Prin operația înjosirii fizicului se readuce spiritul la normă.

Substanța tragediei constă în imposibilitatea de a înțelege și de a accepta realitatea ca dat necesar, iar leziunile corporale sau moartea sunt acte purificatorii. Pentru însuși Othello omorul este un ceremonial purificator, poate nu tocmai familiarizat lumii moderne, dar maurul altă soluție nu știa. De aceea uciderea Desdemonei este o încercare de a salva iubirea ce se află dincolo de lumea carnală. Sinuciderea este iarăși o formă specială de a deznădăcina propria eroare. Deci e limpede că simpla moarte a personajelor nu indică prezența unei tragedii.

Tragedia este îngenuncherea necesară a celor ce întruchipează principiul unității în fața realității și importanței principiului dualității în dezvoltarea evolutivă a lucrurilor. Tragedia este doar a lui Othello, o tragedie dublă – află autentică nevinovăție a Desdemonei post-mortem –, iar toți ceilalți sunt victimele aceluiași tip de eroare. Nici Iago nu poate fi personaj tragic. El poate fi înțeles, dar nu emoționează, nici mila măcar nu o merită precum Desdemona, el are nevoie de profilaxia iadului spre care se îndreaptă în tăcere. Ar fi puțin dacă am afirma ca este un personaj negativ, el este un rău necesar. În cele din urmă, în fața iubirii indestructibile, Iago este desființat ca figură: personajul și-a îndeplinit rolul până la epuizare. Urmează doar tăcerea vindicativă. Tragedia s-a sfârșit. Cortina s-a tras – conlucrarea principiului unității și a celui a dualității revine la normal, păstrând amintirea erorilor recente.

Referințe bibliografice:

1. Jean Chevalier, Alain Cheerbrant. *Dicționar de simboluri*, vol. I, București, 1994.
2. William Shakespeare. *Opere*, vol. VI, *Othello*, București, 1987.
3. Jean Kott. *Shakespeare, contemporanul nostru*, București

Ecaterina CRECICOVSCHI

POSTROMANTISMUL ÎN POEZIA ENGLEZĂ DIN EPOCA VICTORIANĂ

“Fenomenele de tranziție și locul lor în procesul literar, național sau universal, reprezintă un aspect mai puțin studiat – afirmă S. Pavlicencu. - În orice caz, aproape că nu au fost atestate lucrări dedicate acestei probleme, deși referințe episodice la asemenea fenomene (epoci, perioade, curente, școli, stiluri, genuri etc.) putem întâlni în mai multe cercetări despre evoluția literară. De cele mai multe ori, aceste fenomene de tranziție sunt menționate sau amintite doar în treacăt, alteleori se caracterizează unele trăsături ce vorbesc despre legătura cu fenomenele anterioare sau cu cele posterioare. În general, s-ar părea că lucrurile sunt destul de clare, când ne adresăm, însă, unui material literar concret dintr-o țară sau mai multe, ne confruntăm cu un șir de probleme ce necesită o abordare specială, îndeosebi când trebuie să definim locul fenomenelor de tranziție în cadrul evoluției procesului literar sau să stabilim frontierele lor cronologice. Necesitatea unei abordări cu adevărat științifice a acestei probleme devine tot mai

actuală, dacă judecăm după numeroasele scheme ale evoluției literaturii universale, în care criteriile de împărțire, de fracționare a procesului literar sunt atât de diferite, uneori contradictorii, încât fenomenele de tranziție pur și simplu dispar, se pierd” [1, p. 67].

Tranziția în literatură, fenomenologia tranziției literare ocupă, prin urmare, un loc aparte, deoarece în literatură tranziția nu are doar înțelesul său etimologic sau cel folosit în mod curent. Mai mulți cercetători au încercat să definească noțiunea de tranziție, să precizeze locul fenomenelor de tranziție în cadrul evoluției procesului literar, să stabilească frontierele lor cronologice etc., dar este mai dificil să afirmăm că există un model cât mai adecvat pentru cercetarea fenomenelor de tranziție în procesul literar.

Cu atât mai mult cu cât fenomenele de tranziție nu s-au manifestat cu aceeași forță în toate literaturile. Drept exemplu elocvent ne poate servi postromantismul în literatura engleză din secolul al XIX-lea. Reprezentând doar unul din totalitatea subsistemelor care marchează perioada victoriană, postromantismul englez urmează să fie delimitat cronologic și tipologic.

În faza incipientă, postromantismul în poezia engleză din secolul al XIX-lea, s-a dezvoltat ca o continuare a romantismului, ca apoi, întărindu-și pozițiile, să-și delimiteze propriile principii. De fapt, în pofida marilor modificări ale mentalității culturale din epoca victoriană, literatura de după 1850, nu are o voce diferită de cea de dinainte de 1830. Romantismul nu constituia doar o amintire, chiar dacă erau puțini acei care declarau că rămâneau credincioși ideilor lui estetice, ci continua să influențeze conștiința unei epoci, în care scriitori cu un profil atât de diferit ca Dickens, Thackeray, Tennyson, Browning, Arnold, Rossetti, Morris, Swinburne încercau să deslușească deteriorarea tragică a raporturilor dintre oameni.

Deși ecourile concepțiilor romantice erau resimțite anume în poezia victoriană, unii critici au considerat epoca, de la bun început, drept neprielnică pentru poezie, ea concurând cu romanul, care se bucura de o mai mare popularitate datorită caracterului său proteic și spiritului epocii. Mai mult decât atât, pe parcursul anilor '30-60, poeții romantici erau deseori neînțeleși de public. Filozofia estetică a lui Keats a fost redescoperită mult mai târziu, poezia lui Byron a fost prejudiciată, iar Coleridge, la rândul său, a fost blamat pentru incoerență și o viață discreditată de consumarea opiului.

Astfel, poezia engleză își manifestă *“inadaptabilitatea”* [2, p. 77], în noul context cultural al perioadei victoriene. Producția poetică victoriană, complexă și variată în implicarea ei literară, era considerată un discurs literar marginal, un gen literar nesemnificativ, care nu corespundea preferințelor publicului cititor victorian. Influențată imaginar și stilistic de Keats (Tennyson, Arnold, Hopkins, Morris, Rossetti) și Shelley (Browning, Swinburne, Hardy), poezia din această epocă a mizat, în special, pe expresia sinceră în practica poetică, însoțită de simplitatea exprimării unui adevăr emoțional, deși fără succes, poeții preferând mai mult deghezarea în exprimarea eului, asumându-și multiple identități prin intermediul tehnicii poetice a monologului dramatic. Este, totuși, incontestabil

faptul că “forța de sugestie nu e comparabilă cu cea a marilor romantici de odinioară, deși un element definitoriu pentru sensibilitatea romantică se păstrează nealterat în lirica victoriană, și anume proiecția **eului**, arhitecturarea individului pe măsura unui univers imens” [3, p. XV].

Altă fațetă a poeziei victoriene ar fi interesul pentru situații imaginare, fapt ce a contribuit la extinderea creațiilor cu caracter imaginar, precum și preocuparea pentru alte realități spațiale și temporale - antichitatea greacă, medievalismul european - preocupări care exprimă, de fapt, tema majoră a poeziei victoriene, adică evadarea. Desigur, multe alte momente și aspecte posibile ce țin de motivul evadării ar putea fi evidențiate, bunăoară, starea psihologică intermediară dintre viață și moarte, zi și noapte, veghe și somn, stări reflectate în strânsă legătură cu natura, precum și anumite fenomene ale naturii (asfințitul, amiaza, “*apusul roșietic*” la Tennyson), în timp ce viața sau moartea reprezintă o stare tranzitorie între ele, deși deseori eul liric tinde spre cea din urmă. S-ar părea, astfel, că natura reflectă sentimentele umane și influențează stările sufletești, conform viziunii romantice, deși ea oferă într-o măsură mai mică un univers al evadării, univers oferit mai des de călătorii, rătăcirii (*Childe Harold's Pilgrimage* (1812-1818) de G. G. Byron) sau de refugiul în cadrul artistic (odele lui Shelley și Keats, *Andrea del Sarto*, (1855) de R. Browning, și, în special, producția poetică a mișcării preraphaelite).

S-a observat, de asemenea, că poeții victorienii au manifestat interes pentru anumite genuri și forme metrice, practicate de romantici. Semnificative pentru posteritate rămân asemenea specii ca **drama lirică**: *Empedocle pe Etna* (*Empedocles upon Etna*, 1852) de M. Arnold, “*Atalanta în Calydon*” (*Atalanta in Calydon*, 1865) de A. Ch. Swinburne, *Domnitorii* (*Dynasts*, 1903-1908) de Th. Hardy, **poemul narativ**: *Idilele regelui* (*The Idylls of the King*, 1859) de Tennyson, **pastorală**: *Enoch Arden* (1864) de Tennyson, *Savantul pribeag* (*Scholar Gipsy*, 1853) de M. Arnold, **sonetul**: ciclul *Casa vieții* (*House of Life*, 1848-1881) de D. G. Rossetti, *Dragoste modernă* (*Modern Love*, 1862) de G. Meredith, **elegia**: *Thyrsis* (1863) de M. Arnold etc.

Pe lângă realizările sus-numite, poeții din epoca victoriană au îmbogățit resursele limbajului poetic. Ei au redescoperit tradiția romantică de descriere a locurilor exotice și a culturilor străine. D. G. Rossetti a stabilit legătura cu literatura italiană. W. Morris a exploatat resursele islandeze, iar câțiva poeți victorienii s-au preocupat de subiecte antice grecești. Poezia victoriană se caracterizează, de asemenea, prin varietate metrică, precum și experimentare, poeții utilizând sonetul, strofa spenseriană, versul alb etc.

Însă inovația poezilor victorienii ține mai ales de *monologul dramatic*. De fapt, monologul dramatic este o formă nouă, atribuită tradiției vechi, care trebuie diferențiată de revelațiile lui Hamlet sau Macbeth, ei fiind sinceri în încercarea de a înțelege situația lor, precum și de a-l ajuta pe cititor s-o perceapă. Mai mult decât atât, există deosebiri importante între monologul dramatic, monodramă și alte forme ale monologului, deși toate implică adresarea unui personaj despre care

cititorul știe ceva din timp. În cazul monologului dramatic victorian, împrejurările caracteristice sunt implicite, cititorului revenindu-i funcția de a surprinde autenticitatea personajului și a situației în care acesta este implicat. O altă trăsătură ar fi că majoritatea poemelor din această categorie sunt adresate, în special, de către personaje istorice, fundalul istoric preferat fiind, de obicei, Renașterea ca epocă a individualismului umanist, cât și de către personaje din mituri, legende, poezia devenind astfel *un studiu psihologic și o analiză mintală*, care denotă interesul poetului pentru libertatea spirituală a personalității umane și afirmarea de sine. Se pare că poeții din perioada victoriană erau fascinați de posibilitățile *dramei introspective*, în care personajul nu mai este un subiect deținând controlul asupra limbii la dorință, ci, mai degrabă, este expus influenței limbii, care vorbește în defavoarea lui. Interesul poezilor victorienți pentru individ este motivat, de fapt, de viața contemporană extrem de dinamică, precum și de gândirea epocii, procedeul dat permițându-le să creeze universul evadării și să exprime emoții și teme neacceptate de moravurile timpului. Cel care a perfecționat forma monologului dramatic în poezia engleză este R. Browning. Tennyson a utilizat forma ocazional, iar unii poeți moderni, ca R. Frost și T. S. Eliot, au considerat-o destul de convenabilă.

În general, evoluția poeziei victoriene se prezintă ca ceva impunător, în pofida faptului că este marcată de procesul complex de asimilare, precum și de negare a tradiției anterioare. Oricum, Lionel Trilling și Harold Bloom consideră că nici un poet victorian n-a atins gradul cel mai înalt al cutezanței romantice, care-i permitea unui W. Blake, W. Wordsworth sau P. B. Shelley să creadă că ei reprezentau *viziunea divină* a timpului lor. Într-o oarecare măsură așa s-a întâmplat că soarta poeziei victoriene să fie întotdeauna discutată și evaluată prin prisma romantismului, deși valoarea ei rămâne incontestabilă: *“Poezia secolului al XX-lea va fi definită în raport cu poezia victoriană, dar nicidecum poezia victoriană nu va fi considerată o pregătire pentru modernism”* [4, p. 1].

Prin urmare, postromantismul englez reprezintă doar o *“punte”* la modernism, adică un fenomen de tranziție care apare *“între două moduri de fremăt”* [4, p. 9]. Mai mult decât atât, postromantismul englez manifestă un șir de trăsături caracteristice fenomenelor de tranziție, cum ar fi lipsa unei estetici proprii, a unui *“sistem de norme literare”*, ale căror *“apariție, desfășurare, diversificare, integrare și dispariție”* [1, p. 74] trebuie tratate suficient de precis, precum și lipsa acelei viziuni unitare asupra lumii, numită *“cosmoviziune”* și determinată de structurile social-politice ce afectează toate produsele culturii etc. Cu alte cuvinte, postromantismul englez este ceea ce Hugo Friedrich intuiește prin *“romantism deromantizat”* [5, p. 26] autorul vizând faptul că romantismul își stigmatizează urmașii chiar și în faza crepusculară.

Referințe bibliografice:

1. Pavlicencu S. *Receptare și confluențe*, Chișinău, 1999.
2. Golban P. *A Student's Guide to English Literature*, Chișinău, 1998.

3. Grigorescu D. *Prefață*. În *Antologie de poezie engleză de la începuturi pînă azi*, Vol. 3, București, 1983.
4. *Nineteenth-Century Literature*, Vol. 52, Los Angeles - London, 1996.
5. Friedrich H. *Structura liricii moderne*, București, 1969.

Nicolae Bilețchi

Proza basarabeană și modelele ei

Procesul literar basarabean din ultimul secol a avut un destin atât de întortocheat, încât l-a determinat pe cercetătorul Mihai Cimpoi

să-l asemuiască cu acel al Bibliotecii din Alexandria, “Literatura basarabeană, zice el, este întru totul asemenea Bibliotecii din Alexandria: cum ai putea să investighezi și să valorifici întregul ei fond de cărți, manuscrise, publicații, mărturisiri epistolare când o parte bună din ele au fost arse, nimicite, cenzurate, arestate, bombardate, ascunse în tainițe, dosite după alte cărți sau predate securității spre a fi “lichidate”, puse sub sechestru sau mutate la “Cărți rare”.

Din acest segment de timp perioada interbelică a fost cea mai interesantă în planul căutărilor, dar și cea mai oropsită ca destin literar. Interesantă – pentru că Marea Unire a avut darul de a declanșa toate forțele artistice din ținut, de a stimula energiile creatoare care se aflau în germene. Oropsită – fiindcă, după cel de al doilea război mondial, tot ce a existat mai înainte a fost pus la index. Anume această ultimă situație a favorizat apariția mitului comunist cum că în spațiul basarabean din acest timp nu a existat nici o mișcare literară, mit cu care, din păcate, începuserăm să ne obișnuim, ba chiar, obligați de sistemul totalitar, să-l și propagăm.

Acestui proces de camuflare a adevărului despre procesul nostru artistic, de uitare a rădăcinilor i-a pus capăt mișcarea de renaștere națională începută în a doua jumătate a deceniului opt, ce s-a soldat cu o revedere și o reconsiderare a patrimoniului cultural, în primul rând, a valorilor literare din perioada interbelică. Au fost scoase din anonimat revistele și ziarele, au fost repuși în drepturile lor scriitorii pe nedrept ținuți la index, au fost reabilitate și apreciate la justa lor valoare curente literare, orientările stilistice, platformele filozofice etc. Printre cercetătorii antrenați în această muncă, deloc ușoară, dar nobilă – Vasile Badiu, Mihai Cimpoi, Alina Ciobanu, Sava Pânzaru, Alexandru Burlacu – numele ultimului se impune în mod deosebit. Anume lui îi aparțin: cartea *Scriitori de la “Viața Basarabiei”* (în colaborare cu Alina Ciobanu), culegerea de studii și eseuri *Critica în labirint*, micromonografiile *Mișcarea literară din Basarabia anilor 30:*

atitudini și polemici și Proza basarabeană: fascinația modelelor, asupra căreia dorim să ne expunem opinia.

A te pronunța însă doar cu privire la această carte e aproape imposibil, pentru că-să ne amintim de metafora lui M. Cimpoi – ea nu putea fi alcătuită decât din “cioburile” valorilor literare de mai înainte. Deja în cartea *Critica în labirint* autorul evidențiază în capitolul semnificativ intitulat *Tradiționalism și modernitate*, consacrat literaturii din perioada interbelică, câteva repere teoretice care conturau climatul artistic al epocii: spiritul autohton, polemicile generaționiste, însemnele tradiționale și cele novatoare ale genurilor, îndeosebi ale romanului etc. Cea de a doua carte, *Mișcarea literară din Basarabia anilor 30: atitudini și polemici*, vine să aprofundeze ideile discutate în primul studiu, imprimându-le dimensiuni noi, deschizându-le perspective nebănuite și orientându-le spre prefigurarea unui sistem artistic. “Analiza creației celor mai reprezentativi scriitori basarabeni prin prisma problemei “tradiționalism și modernitate”, zice autorul, este o cale sigură de examinare a structurii literaturii române din Basarabia ca un început de constituire a unui sistem artistic. Fenomenul literar basarabean la sfârșitul anilor 30 evoluează spre un “nou regionalism”, spre un regionalism integrator, ce se manifestă ca o diversitate a unității noastre naționale și spirituale”.

În cioburi, așchii, crâmpoie și manifestări literare sporadice Alexandru Burlacu știe să întrevadă direcții, să vadă contururi de noi platforme ideologice și artistice, să prevadă itinerare și orientări stilistice nebănuite. Sunt datorii obișnuite ale criticului, ni se poate reproșa. Da, dar cu condiția unei dezvoltări normale a literaturii. În condițiile în care activează criticul nostru lucrurile sunt cu totul de altă natură – mai greu de depistat, mai dificil de analizat, mai anevoios de supus generalizărilor. Și totuși, abnegația cu care a lucrat criticul de-a lungul timpului a dat rezultate frumoase.

Faptul că în ultima sa carte, intitulată *Proza basarabeană: fascinația modelelor*, autorul face analize la nivelul modelelor e în acest sens un exemplu revelator. Modelele puteau apărea numai pe un fundal ideatic și artistic bine constituit. Și meritul cărților lui Al. Burlacu, care au anticipat micromonografia „Proza basarabeană: fascinația modelelor”, Chișinău, „Cartier”, 2000, a fost acela de a-l constitui.

Micromonografia e alcătuită din două compartimente: „Proza basarabeană: fascinația modelelor (anii 20- 30) și *Texistențe aleatorii*”. Structurarea materialului pare simplă, dar dincolo de ea un cercetător atent distinge mutații care conduc anume la o atare compartimentare. În a sa *O istorie deschisă a literaturii române din Basarabia* Mihai Cimpoi afirmă că, “ruptă abuziv de contextul literaturii române care de altfel a cunoscut și ea o fază proletcultistă literatura basarabeană a trebuit să fie, pe cont propriu, o literatură și încă o literatură națională” (p.153-154). Afirmarea criticului e susținută de impresia creatorului. “Romanul moldovenesc contemporan, susține Ion C. Ciobanu într-un interviu, este generat de o nouă realitate. Supus unor astfel de criterii, putem spune că este abia la începuturile lui”. Așadar, absența tradițiilor, lipsa eșantioanelor, pe de o parte, și

fascinația modelelor, pe de alta. Sesizați, desigur, o polemică nedisimulată în căutările literaturii, o controversă evidentă în aprecierea lor și – principalul – prezența mitului despre care vorbeam. Cercetătorul Alexandru Burlacu vine să spulbere acest mit, dovedind cu lux de amănunte că am avut în spațiul basarabean opere de valoare și modele demne de urmat. În primul rând, autorul ne amintește în studiul *Camil Petrescu și însemnele noi ale romanului* că genul românesc de la noi a fost încadrat în căutările literaturii mondiale în sensul opțiunii: proză balzaciană ori proustiană. Faptul că, contrar mitului amintit, am avut un roman deschis spre căutări rodnice nici nu mai e pus la îndoială. El a fost dovedit prin analize minuțioase și sinteze prețioase în cărțile precedente ale dlui Alexandru Burlacu.

În drumul ei anevoios spre obținerea specificului național proza noastră trebuia să se apropie, înainte de toate, de modelul povestitorului de la Humulești. Și faptul că micromonografia lui Al. Burlacu începe anume cu studiul *Proza basarabeană și modelul Creangă* nu e deloc întâmplător. În mod subtil, cu acuitatea necesară și spiritul critic mereu atent la nuanțe și treaz la valoare de perspectivă, cercetătorul depistează însemnele binefăcătoare crengiene asupra prozelor lui Gh. Madan, N. Spătaru, Sergiu Matei Nica, V. Pogolșa, D. Timonu ș.a. Operația e deosebit de valoroasă dacă ținem cont că de cele mai multe ori se efectuează, la o atare adâncime, pentru prima dată. Salutăm aceste depistări rodnice care excelează cu constatarea, ce e drept, puțin cam exaltată: „Pe parcursul unui secol întreg cei mai reprezentativi scriitori basarabeni stabilesc relații intertextuale cu opera lui Ion Creangă la nivel de expresii, motouri, citate ascunse, la nivel de imitație a spectacolului existențial, pastişe sau plagiat de diferit ordin” (p.16), dar regretăm afirmația d-lui cum că “în rătăcirile ei naturaliste și sămănătoriste proza basarabeană se apropie instinctiv de folclor sau de modelul Creangă” (p.17). Regretăm, zicem, pentru că – în partea stângă a Prutului! – sămănătorismul a avut, în multe privințe, alte funcții decât în partea dreaptă. Anume aici el, în manifestările lui sănătoase, a susținut în anii 20- 30 regionalismul care trebuia să reprezinte partea noastră de zestre în momentul intrării în ansamblul general al culturii naționale, anume el, mai târziu, în lupta cu totalitarismul, a fost acela care a contribuit în mod simțitor la întărirea legăturilor cu trecutul, cu datinile ancestrale, cu rădăcinile arhetipale, cu matricea spirituală a neamului.

Problemele deci se impun a fi studiate în mod diferențiat. De la o orientare la alta. Chiar de la un scriitor la alt scriitor. E tocmai ceea ce face dl Alexandru Burlacu trecând de la I. Creangă la modelele elaborate de Leon Donici (*Un antiutopist modern: Leon Donici*), Constantin Stere (*Modele prezumtive în romanul lui Constantin Stere*), Liviu Rebreanu (*Momentul Rebreanu în anii 30*), Camil Petrescu (*Camil Petrescu și însemnele noi ale romanului*).

Dintre toți prozatorii Camil Petrescu a fost acela care a supus cel mai serios transformărilor romanul românesc. Situația a fost de natură

să-l alarmeze chiar și pe un critic atât de familiarizat cu cele mai extravagante metamorfoze artistice ca George Călinescu: ”Cum se face, se întreba el, că

romancierii români nu sunt nici balzacieni, nici dostoevskieni, nici flaubertieni, dar au devenit, toți deodată, proustieni?” În realitate, dincolo de această larmă, se ascunde un fapt mai mult decât ordinar: M. Proust deschidea o nouă pârtie pentru genul epic și romanul românesc nu putea să nu fie ademenit de ea.

Saturat de aspectul de frescă, de personajul omniscient, de situațiile prea bătătorite și avid de noi perspective, care acum trebuiau să fie nu cele exterioare, ci cele interioare, romanul românesc, prin principiile teoretice și preceptele practice propuse de Camil Petrescu, înainta spre tehnicile narative (jurnale intime, dosare de existență, pasiuni psihanalitice, obsesii exotice etc.) ale operei epice de tip proustian. Aceste însemne noi sunt urmărite atent de către cercetător pe întreaga arie romanescă a timpului, dar mai ales în pânzele epice unde, vorbind în termeni biologici, altoiurile s-au prins pe portaltoiurile basarabene: *Însemnările unui flămând* de Ioan Sulacov, *În ghearele vulturului* de Lotis Dolenga, *Music-hall* de Alexandru Robot și altele. Munca, evident, nu a fost ușoară. A fost însă novatoare și, din acest motiv, regretăm că această linie a căutărilor romanului basarabean nu a fost punctată și în perspectiva ei care s-a produs în anii 60 prin romanele lui Vl. Beșleagă, Vl. Ioviță, G. Meniuc ș.a. Paralela, suntem convinși, ar fi fost și instructivă, și de perspectivă.

Celelalte studii consacrate influențelor romanului românesc asupra celui basarabean poartă un caracter deschis polemic cu acel mit despre care vorbeam că țintea să nege complet existența formelor epice mari în spațiul literar din stânga Prutului. “Existența unui roman basarabean, se întrebă cercetătorul în studiul *Momentul Rebreanu în anii 30*, nu rareori este contestată. Și atunci, ce vorbă poate fi de legătură sau contingente între Liviu Rebreanu și un fenomen inexistent?” (p.499).

Spre deosebire de oponentii săi, Alexandru Burlacu nu neagă existența în anii 30 a unui roman basarabean. Apoi înseși influențele sunt sesizate de el nu numai decât în mod frontal, ci și pe cale intermediară, moment nerecunoscut de către mulți, dar susținut în ultimul timp cu ardoare și pe bună dreptate, credem noi – de cercetătorul rus Vadim Kojinov. “Scriitorul, amintește acesta, s-ar putea nici să nu-și dea seama de acea moștenire perfectă și, fapt esențial, bogată în conținut pe care o primește din mâinile generațiilor anterioare”. Ceea ce poate să nu știe scriitorii, ar trebui, în concepția cercetătorului Al. Burlacu, să știe apreciatorii. Influențele, așadar, planează în aer și scriitorul le captează ca pe un dat obiectiv.

Urmând această logică, Alexandru Burlacu depistează influențe rebreniene în romanele *Dar anii trec*, *În drumul nostru și Înapoi* de Nicolae Spătaru, *Pământ viu* de Sabin Velican, *Pământul ispitelor și Satele* de B. Jordan, *Al nimănui* de Dominte Timonu, *În ghearele vulturului* de Lotis Dolenga, *Însemnările unui flămând* de Ioan Sulacov, *Music.hall* de Alexandru Robot, găsește în romanul lui C. Stere *În preajma revoluției* urme din Caragiale, Arghezi, Anghel, Urmuz, ca să nu mai vorbim de amprente din proza universală: Rabelais, Swift, Balzac și alții prin care cunoscutul scriitor basarabean se ridică la rangul de prozator total. Până

și în refuzul lui Leon Donici de a accepta utopiile sistemului totalitar criticul vede o tendință modelatoare de intuire de noi structuri românești.

Viziunea în cauză repune romanul basarabean al anilor treizeci în drepturile lui, îl așază pe temeiurile unor tradiții naționale și mondiale trainice, demonstrând cu prisosință că în acest spațiu am avut modele care ne-au fascinat și continuă să ne țină treaz interesul pentru ele.

Pe linia căutării modelelor fascinante se înscriu-deși nu rareori angajate în alte realități artistice – și o serie de articole din cel de al doilea compartiment al cărții, intitulat *Texistențe aleatorii: În așteptarea noului val, "Oceanul întors" sau despre (t)existența lui Radu Popescu, Tehnica narativă în "Povestea..."* lui Vasile Vasilache, *Un opinioman pe insula lui Circe (în tranziție)*, *Cu Ion Simuț la un alt Rebreanu, Paraliteratura: o lume falsă de hârtie și cerneală, Despre structura imaginarului blagian și Un critic nou în ofensivă*. Rămase la jumătatea de drum între recenzia propriu-zisă și studiul critic nefinisat, cercetările în cauză scot totuși în evidență noi eșantioane românești capabile să înfiripe un dialog instructiv cu cele din anii treizeci, să proiecteze direcții modelatoare proaspete, ce ne aduc la gândul rostit de cercetătorul Ion Simuț, dar caracteristic și pentru Alexandru Burlacu: " Scriind îmi construiesc o casă, o casă în care își dau mâna timpurile, se împletesc tradiții, se condiționează tendințele.

Această unică respirație a articolelor din cele două compartimente ne-a determinat să numim, fără a ne teme de învinuirea de supralicitare a valorilor, cartea *Proza basarabeană: fascinația modelelor* nu culegere de articole, ci micromonografie. Și tot ea face imposibilă atașarea la carte a câtorva articole – *Bunul simț ca argument, Poeți junimiști văzuți de Eugen Lungu, Ana Mircea Petean și jocul de-a poezia și Slăbiciuni pentru femei, pisici și literatură* – interesante, ca atare, dar totuși în dezacord cu această unică respirație, ultimul studiu răsunând, prin cuvintele obscene folosite, cam strident și în liniștea etică a acelei case pe care, scriind, zicea că o construiește Ion Simuț și în care îi place să-și rânduiască gândurile și lui Alexandru Burlacu. Cât ne privește, rămânem totuși îngăduitori la aceste aventuri ceva mai mult decât amoroase, mângâindu-ne cu ideea că, de!, într-o casă populată de oameni supradotați cu pasiuni mari se întâmplă de toate.

Am încercat, în măsura în care aceasta se poate face într-o recenzie, să scoatem în evidență mostrele de construcții românești depistate în proza basarabeană a anilor 30 de cercetătorul Alexandru Burlacu în cartea sa de dată recentă – *Proza basarabeană: fascinația modelelor* – am făcut o tentativă, depășind spații și călcând în alte zone temporale, de a arăta că valorile artistice, odată descoperite, devin disponibile, indiferent de proiecția lor cronotopică, am căutat, făcând toate acestea, să demonstrăm importanța nu numai istorico-literară, ci și actuală a eșantioanelor epice elaborate în anii 30. Concluzia la care ajungi după lectura cărții *Proza basarabeană: fascinația modelelor* e că destinul procesului literar basarabean din anii 30 deja nu mai poate fi asemuit cu cel al Bibliotecii din Alexandria. În urma străduințelor cercetătorilor noștri, printre care

Alexandru Burlacu ocupă un loc de frunte, valorile au fost repuse în drepturile lor. Vor urma, desigur, descoperiri noi, se va simți pe ici-colo nevoia unor reevaluări, nu este exclus chiar că unele momente vor cădea din circuitul literar, dar, oricum, în linii mari, acum putem afirma cu siguranță că tabloul artistic e conturat și că în această muncă de redescoperire a valorilor micromonografia *Proza basarabeană: fascinația modelelor* își are partea ei de contribuție.

Victoria Baraga

Despre literatura în tranziție

Apariția volumului *Tranziția în literatură* [1] de Sergiu Pavlicencu – hispanist și profesor universitar – nu poate fi decât îmbucurătoare. În acest studiu micromonografic, autorul, cu o anumită modestie, aduce idei novatorii în spațiul basarabean, așa încât să nu “șifoneze” ideile consacrate, dar totuși să expună un adevăr care demult, la urma urmei, se cere a fi spus. Fiind preocupat de probleme dificile de literatură, Domnul Pavlicencu cu deosebit interes cercetează aspecte vulnerabile ce țin de științele literare actuale abordând subiecte ca procesul literar și problema periodizării, evoluția literară și teoria polisistemelor. Merită atenție secțiunea despre modelul conceptual al tranziției în literatură, pe care îl prezintă ca un mecanism dialectic. Probabil, pentru a nu bulversa formele monolitice de gândire, dar totuși evitând ideile exclusiviste, autorul ia drept garanți ai propriei opinii teoriile unor specialiști cu renume mondial. Având un conținut mai mult descriptiv-analitic, studiul, a cărui sinteză este mai degrabă implicită, e orientat în direcția reevaluării fenomenelor literare. Atât secțiunile teoretice, cât și cele argumentativ-ilustrative vizează reabilitarea importanței epocilor și curentelor de tranziție în literatură, tranziția fiind un indice al viabilității. Abordând fenomenul tranziției ca o coexistență a două perioade dintre care una se află în descendență, iar alta în ascensiune, studiul insistă asupra necesității decentralizării formelor vechi în favoare gestației celor noi, astfel încât este pusă în lumina valorii eterogenitatea secundarului, care este un adevărat rezervor de arhetipuri. În acest sens, V. Nemoianu afirma: “Marginalitatea este mai amplă decât centralitatea, diversitatea mai amplă decât claritatea, și potențialitatea mai amplă decât actualitatea” [2, p.6]. Nu poate fi trecută cu vederea nici clasificarea specială în curente literare anticipatoare, recuperatoare și recurente, acestea, la rândul lor, fiind exemplificate prin noțiuni și termeni frecvent utilizați. Referindu-se la trăsăturile specifice ale curentelor, autorul nu pregetă să facă delimitare între postmodernism și noua avangardă.

Bine documentat și încheșat, fără pretenția unei explorări exhaustive, studiul micromonografic *Tranziția în literatură* se încadrează în categoria temelor actuale ce se află sub genericul interferenței și medierii. Sensibil la lucruri originale, receptiv la noutăți revelatoare, ca orice adept al culturii fiind de partea evoluției și

nu de cea a progresului, ar părea că Domnul Sergiu Pavlicencu face o invitație la colaborare în favoarea adevărului.

Referințe bibliografice:

1. Sergiu Pavlicencu, *Tranziția în literatură*. Studiu micromonografic, Chișinău, 2001
2. Virgil Nemoianu, *O teorie a secundarului*, București, 1997

Olga Irimciuc

Motive bahtiniene în critica literară șaizecistă din Republica Moldova

În scopul profesionalizării gândirii critice și al formării unui veritabil discurs metaliterar, capabil să reliefeze originalitatea operei de artă, generația șaizecistă (M. Cimpoi, M. Dolgan, E. Botezatu, I. Ciocanu, A. Gavrilov ș. a.) se familiarizează cu concepțiile și ideile puse în circulație de criticii și scriitorii moderni: Baudelaire, Sartre, Camus, R. Barthes, Iu. Lotman, T. Vianu, V. V. Vinogradov, M. Bahtin ș. a.

Unul dintre conceptele în vogă în critica literară a fost cel al **cronotopului**, lansat de M. Bahtin. Aproape toți exegeții din această generație se referă la problema **timpului** și a **spațiului** în creația literară, moment semnificativ, fiindcă corelația dintre **timp** și **spațiu** într-o operă literară este unul dintre aspectele fundamentale ale structurii literare. În studiul *Формы времени и хронотопа в романе* M. Bahtin explică prin exemple concludente că **cronotopul** realizează unitatea și unicitatea textului literar, reliefând, în același timp raportul acestuia față de realitate (“Хронотоп определяет художественное единство литературного произведения в его отношении к реальной действительности” [1, p. 391]). Cronotopul este o expresie a raportului operă / realitate prin faptul că realizează simbioza dintre factorii lingvistici și extralingvistici în cadrul textului literar. Or, este cazul să ne amintim în acest context că **topos**, unul dintre lexemele componente ale noțiunii examinate, semnifică în știința literară motivul (sau tema) reluat cu insistență în literatură, mizându-se pe efectul lui referențial și afectiv indubitabil. Prin urmare, toposul și cronotopul sunt niște convenții, nu doar de natură literară (specifice genurilor sau speciilor), ci și de natură psihologică, etnică sau antropologică. Astfel se explică succesul de care s-a bucurat acest concept în critica literară din Republica Moldova, căci, prin evidențierea cronotopului unei opere, se reliefa încă o dată coordonatele definerii ale specificului național.

Un alt moment interesant ar fi acela că exegeții șaizeciști vor analiza specificul cronotopului nu doar în baza unor opere epice, cum procedează în studiul menționat M. Bahtin, dar și referindu-se la texte lirice. Asemănarea izbitoare sau chiar coincidența cronotopurilor *epici* și *lirici* nu este nici ea întâmplătoare dacă luăm în vedere scopul utilizării lor și faptul că proza moldovenească este totuși, în mare măsură, una de factură lirică.

Vom menționa că, pe lângă studii răzlețe cronotopului i se va dedica și un capitol (Capitolul II. *Începuturile romanului. Intuirea coordonatelor de spațiu și*

timp) din monografia lui N. Bilețchi *Romanul și contemporaneitatea* (1984). Exegetul, urmând cu fidelitate ideile bahtiniene, își propune să stabilească aspectele specifice ale corelării timpului și spațiului în proza moldovenească. N. Bilețchi observă că metamorfozele produse în literatură, începând cu apariția nuvelor drugiene, se datorează în mare măsură intuirii coordonatelor cronospațiali, diferențierii conceptelor de timp istoric, timp fiziologic, timp interior, timp al scriiturii etc. Astfel, “proza se ridică deasupra realității ca s-o sintetizeze, ea scruta timpul din perspectiva trăirilor umane ca să-l condenseze, pătrunde în adâncurile vieții ca apoi s-o transfigureze, sonda dimensiunile cuvântului casă-i exploreze nu numai conținutul informativ, ci și sensurile-i latente” [2, p. 85-86]. Deci timpul și spațiul devin elemente intrinseci ale literarității, contribuind la consolidarea unui limbaj inedit – limbajul poetic.

În aceeași ordine de idei, M. Cimpoi, de exemplu, examinând cronotopul prozei și liricii moldovenești (în lucrările *Disocieri*, 1969; *Alte disocieri*, 1971; *Focul sacru*, 1975), menționează că specific pentru literatura română din Republica Moldova este un topos și un cronos aparte, ciclic, idilic, sugerat atât prin indicii spațio-temporali concreți (satul, natura), cât și prin motivele **casei**, **izvorului**, **pietrei** etc. De aceea reluarea acestora nu este accidentală, ci motivată de matricea stilistică a poporului nostru. Concepția blagiană a **spațiului mioritic** este preluată de critic (anume preluată, căci utilizarea în volumul *Disocieri* a versurilor lui L. Blaga – *Eu cred că veșnicia s-a născut la sat. / Aici orice gând e mai încet / Și inima zvâcnește mai rar, / Ca și cum n-ar mai bate în piept, / Ci adânc, în pământ, undeva* – ne face să credem că exegetul era familiarizat cu opera poetică și filozofică a gânditorului român) pentru comentarea textelor poetice:

- Utilizarea obsesivă a adverbului **mai** într-o poezie pentru copii semnată de G. Vieru (*La noi mai dulce-mi pare / Și pâinea din ștergar / Și apa din izvoare / Și-acel cireș amar. / Mai verde e pământul, / Mai scurt e lungul drum. / La noi chiar și omătul / Mai cald e nu știu cum*) este explicată în felul următor: “acest **mai** pare unora convențional și banal; dar el are, cu toată elementaritatea lui, o încărcătură afectivă puternică, sugerând un destin aparte, irepetabil” [3, p. 67].

- Laitmotivul **casei părintești** în opera lui D. Matcovschi trădează aceeași structură psihico-spirituală a omului marcat de nostalgia începuturilor, structură care “a generat o mișcare de regresie temporală, de valorizare pozitivă doar a trecutului, îndeosebi a celui îndepărtat” [4, p. 10]. “Autorul revine adesea la casa părintească, la pământ, menționează criticul, fiindcă vede în ele punctul de plecare în lume, răscrucea timpurilor (este motivul de ordin filozofic...), fiindcă, în al doilea rând, se reculege și se înnoiește (este motivul de ordin psihologic și moral)” [5, p. 22]. Acest topos deosebit creează și un cronos aparte: “**Casa-prilej pentru intimitate** – este timpul împlânzit și înfruntat de cuplul conjugal: *Clipele se trec încete, / Cad din ceas, de pe perete / Și se sfarmă pe podea / Și pe fruntea mea și-a ta*” [6, p. 168].

De altfel acest timp ciclic, idilic, este unul dintre topoi determinativi pentru cultura românească, căci are o motivație etno-psihologică. Prin urmare, utilizarea lui mizează pe ethos-ul (prin ethos înțelegem încărcătura emoțională pe care o transmite textul literar) cititorului originar al acestui spațiu cultural, căci capacitatea de sugestionare a unui discurs nu este dictată doar de factorii literari, ci mizează, în primul rând, pe capacitatea receptorului de a reacționa la anumiți stimuli. Astfel, ethos-ul sau pathos-ul, momente prin excelență subiective, dar care joacă un rol determinant în plasarea operei pe scara axiologico-estetică, au la bază valori obiective.

Asupra problemei timpului și a spațiului se pronunță și Eliza Botezatu în monografia *Cheile artei* (1980), dedicată operei lui G. Meniuc. Criticul evidențiază existența unui spațiu imens ce se întinde “de la *prispa cu brâie albastre* până-n cele patru orizonturi”. Încercând să atesteze unele asemănări între lirica lui G. Meniuc și cea a simboiștilor francezi, criticul sesizează că particularitățile comune țin și de predilecția pentru un cronotop aparte, cum este **necunoscutul, depărtările imaginare**: “Obsesia necunoscutului, care-i făcea pe Baudelaire și Rimbaud să vorbească despre *abisul de azur*, aduce și în creația poetului basarabean zbulciumul acesta între *azur* și *iad*. *Azur sau iad să depăn?* – se întreabă el în *Cerc medial* și le deapănă deopotrivă pe ambele: ba e cuprins de dorul depărtărilor imaginare (*Iarăși plec, căsuța mea, departe, departe...*), ba e copleșit de stările de anxietate” [7, p. 19]. Specificarea acestor motive comune poeziei simboliste franceze și liricii meniuciene evidențiază tendința criticii șaizeciste de a integra literatura națională în spațiul universal de valori, dar reprezintă și o încercare de abordare comparativistă a textului literar.

Un alt concept, preluat de la M. Bahtin, este cel al **dialogismului**. El a fost aplicat, cu precădere, la analiza liricii lui G. Vieru. În monografia *Întoarcerea la izvoare* (1985) M. Cimpoi semnalează că “sub aspect structural, erosul lui Vieru este esențial dialogic, conversația patetică dintre parteneri neavând rosturi pur tehnice de organizare a viziunii. Dialogul e mijlocul efectiv de a valorifica rolul egal al lor, acreditat de ethosul și ontologia iubirii, ei amândoi fiind creatorii cu drepturi plenipotențiare al noului mit al genezei” [8, p. 67]. Analiza liricii de dragoste din perspectiva dialogismului permite o abordare filozofică a acestei teme și contribuie la evidențierea originalității operei lui G. Vieru în cadrul poeziei (române și universale) erotice din secolul al XX-lea. Criticul moldovean observă că poezia viereană se opune celei occidentale în care dragostea înseamnă neființă prin faptul că, asemenea cântecului de dor, “care subsumează tot complexul de legături afective cu viața, este... argumentul suprem al ființei în fața amenințărilor neființei” [8, p. 63]. Or, dialogul devine sinonim cu ideea de viață, iar absența acestuia egalează moartea.

Pornind de la ideea că dialogismul constituie una dintre particularitățile esențiale ale liricii lui G. Vieru, criticul M. Dolgan aplică acest principiu la analiza integrală a operei poetului șaizecist (nu doar referindu-se la lirica erotică, cum procedea anterior M. Cimpoi). Astfel, articolul *Dialogismul discursului liric al*

lui Grigore Vieru (în *Literatura română postbelică. Integrări, valorificări, reconsiderări*, 1998) constituie un nou pas în interpretarea stilului vierean, un capitol important al esteticii literare, căci înțelegerea actului literar ca discurs, structură dialogală este unul dintre principiile criticii moderne, care, ea însăși “se consideră drept un dialog între **eu și celălalt**” [9, p. 44]. Întrebându-se ce câștigă, în plan literar-artistic, lirica viereană când apelează la dialog, criticul M. Dolgan specifică: “Comunicarea dialogală stimulează și tensionează mesajul liric, îl colorează nu numai emotiv, ci și intonațional, favorizează un contact mai intim și mai degajat cu realitățile evocate, generează o **atmosferă de egalitate și echitate morală între interlocutori**”; “În plan estetic propriu-zis, prin dialogul real sau imaginar G. Vieru își scutură poezia de tot ce e balast *gândirist* și imagistic, de tot ce e poliloghiu și ornamentație gratuită” [10, p. 383].

Utilizând conceptele bahtiniene în procesul de interpretare a textului literar, critica șaizecistă din Republica Moldova face pași semnificativi spre reabilitarea esteticului într-o cultură compromisă de cultul nonvalorii și spre profesionalizarea discursului metaliterar.

Referințe bibliografice:

1. Бахтин М. М. *Вопросы литературы и эстетики*, Москва, Художественная литература, 1975.
2. Bilețchi N. *Romanul și contemporaneitatea*, Chișinău, Știința, 1984.
3. Cimpoi M. *Focul sacru*, Chișinău, Cartea Moldovenească, 1975.
4. Afloroaei Șt. *Întâmplare și destin*, Iași, Institutul European, 1993.
5. Cimpoi M. *Disocieri*, Chișinău Cartea Moldovenească, 1969.
6. Cimpoi M. *Alte disocieri*, Chișinău Cartea Moldovenească, 1971.
7. Botezatu Eliza. *Cheile artei*, Chișinău Literatura artistică, 1980.
8. Cimpoi M. *Întoarcerea la izvoare*, Chișinău, Literatura artistică, 1985.
9. *Terminologie poetică și retorică*, Iași, Editura Universității “Al. I. Cuza”, 1994.
10. Dolgan M. *Dialogismul discursului liric al lui Grigore Vieru. În Literatura română postbelică. Integrări, valorificări, reconsiderări*, Chișinău, 1998.

Victor Cirimpei Gândire mitologică perpetuu redimensionată

La subiectul propus: *Gândire mitologică perpetuu redimensionată*, în rândurile de mai jos, ne vom referi la aspectele generale-introductive ale problemei: mitologia ca noțiune, caracterul gândirii mitologice, mitologia și folclorul, perceperea pseudorealului mitologic, calitatea embrionară de artă în expunerea mitologică, varietăți și categorii mitologice românești în folclor și literatură, valoarea surselor de gândire mitologică.

Așadar, ca să vorbim despre gândirea mitologică, dintru început arătăm că prin aceasta înțelegem ansamblul de reprezentări fanteziste ale oamenilor din societatea străveche-patriarhală, create în încercarea de a explica originea universului, fenomenele naturii, viața societății; caracterul ireal al acestora datorându-se necunoașterii legilor obiective de ființare a lumii.

Preponderent fantezistă la obârșie, gândirea omenească pe parcursul istoriei, treptat impulsionată de schimbările economice, sociale și spirituale, se completează-întregește cu viziuni realiste, ajungând astfel ca în zilele noastre sfera naturii sale mitologice de odinioară să fie redusă la zero. Cu toate acestea, cazuri de tratare mitologică a unor aspecte ale realității înconjurătoare mai avem și în prezent, și ele vor fi atâta timp cât vor exista sau vor apare noi enigme ale naturii.

Elementele realiste ale gândirii mitologice au dus nașterea folclorului mitologic, adică a miturilor ca artă.

Avându-și originea în milenii preistoriei, gândirea mitologică și folcloric-mitologică oferă moduri naturale, naive și rudimentar veridice de înțelegere și interpretare a lumii obiective. Acest fel de gândire, premergător conceptelor religioase arhaice (fetișismul, zoomorfismul, totemismul, animismul, magia), apoi completat și cu viziunile acestora, dezvoltat și diversificat continuu în variante specifice anumitor ginți, triburi, etnii și comunități etnice, poate fi detectat, relictic, sub forma unor precepte, credințe, eresuri, culte, motive și subiecte de creații folclorice, precum și în opere de artă cultă la majoritatea popoarelor contemporane, nemaivorbind de mitologiile bine conservate datorită scrisului timpuriu, ale lumii vechi (sumeră și akkadă, hitită, hanaaneică și biblică, hindusă, iraniană, greacă și romană).

Probleme particulare privind relațiile dintre om și mediul ambiant, cum ar fi: obținerea hrănilor, evitarea frigului și a fierbințelii, importanța existențială a apei, aerului și focului, nevoia de odihnă și somn, precum și probleme globale, ca nașterea spațiului extraterestru și a Pământului, geneza omului și a vietăților, originea plantelor, a minereurilor, fenomenelor meteorologice și a calamităților naturii, destinul uman și sfârșitul lumii – toate acestea și multe altele au frământat mintea omenească dintotdeauna și de pretutindeni, inclusiv pe cea a strămoșilor preistorici și ancestrali ai românilor. Pentru fiecare din aceste probleme au fost elaborate explicații realiste și fanteziste, invocându-se acțiuni și obiecte cu însușiri miraculoase, acceptabile astăzi doar în parametrii gândirii de tip artistic. Pentru autorii primitivi ai miturilor orice manifestări ale mediului înconjurător, terestru și extraterestru erau concepute ca realitate vie. Insuficiența cunoaștere a legilor de existență și evoluție a lumii îi face să-și imagineze o lume cu însușiri de materie contrare firescului.

Veacurile se perindă iar odată cu aceasta are loc acumularea experienței de viață și perceperea pseudorealului mitologic. Apare posibilitatea interpretării miturilor ca artă, un rol important avându-l aici predilecția pentru tradiție, frumos și miraculos. Ceea ce a fost mit-cunoaștere fantezistă, devine mit-artă, deși acest fel de artă nu este special, ci ingenuu elaborat după legi care au anticipat legile artei. Metafora, hiperbola, personificarea și alte procedee ale artei, în mitologie corespund expunerii sincere și naive a unor miracole în care omul primitiv credea cu adevărat. Zmeoaica ori altă ființă monstruoasă, creată de imaginația primitivă, se deplasează fulgerător de repede, „cu o falcă în cer și cu alta în pământ”; având o asemenea gură, ea poate înghiți totul ce-i iese în cale. Imaginea îi era sugerată

omului primitiv de starea de frică față de feluritele vicisitudini ale vieții de fiecare zi, inclusiv nemijlocita vecinătate cu gura larg deschisă a unui rinocer sau dinozaur; el o transmite generațiilor următoare, și de abia atunci când imaginea respectivă nu îl va mai îngrozi, omul o va trata ca pe un fel de a spune ceva impresionant, frumos, artistic. Cu adevărat poetică imaginea devine atunci când este raportată nu la zmei, ci la oameni sau la alte ființe reale.

Miturile în general nu pot fi creații artistice, ele sunt mai degrabă *un fel de înțelegere a lumii*, o contopire afectivă cu fenomenele acesteia, decât un gen de artă a cuvântului. Dar miturile sunt pe larg valorificate artistic în rituri, ceremonii, orații, cântece, dansuri, înscenări populare. Calitatea embrionară de artă a exprimării mitologice, precum și bogăția materialului astfel exprimat, constituie un inepuizabil tezaur pentru elaborarea de subiecte, motive și procedee poetice pentru folclor, literatură, pictură, sculptură și alte arte. Bogat inspirate din mitologie sunt astfel de capodopere literare, ca: *Istoria lui Ghilgameș* la sumero-akkadieni, *Mahābhārata* și *Ramayana* la indieni, *Iliada* și *Odiseea* la greci, *Edda* la popoarele germanice, *Kalevala* la finlandezi.

În ceea ce privește arealul românesc, viziuni mitologice, miteme, relice mitice avem în descântece, basm, colindă, orația mare de Anul Nou, povestea cu animale; în unele povestiri și legende (ultimele două fiind numite uneori, impropriu, mituri), cântece lirice, de ritual, baladice; în formule invocative și de incantație, teatru popular-folcloric și alte specii ale creației orale anonime românești.

Personajele mitologiei române, benefice ori malefice, cu nume directe sau perifrastice, cu funcții și profiluri influențate de creștinism (greu descifrabile ca zei, semizeii, demoni sau eroi), în stadiul actual al cercetărilor pot fi apreciate caracterologic cu mare aproximație ca:

- a) responsabili ai sferelor de importanță esențială pentru om (Coloianul, Daina / Fata-Pădurii, Doamna-Florilor, Drăgaica, Muma / Vâlva-Pădurii, Păpăruța, ursitoarele), pe lângă aceștia – cu funcții în anumite medii de activitate (Clatină-Munți, Faurul-Pământului, Sfarmă-Piatră, Strâmbă-Lemne; Gerilă / Zgriburilă, Flămânzilă, Ochilă / Lungilă / Țintilă, Păsărilă, Setilă) și făcători de rele (Boala-Vacilor, Ceasul-Rău, Ciurma, Deochiul, Holera, Moartea, Pustia, Stahia, Vântul-Rău, Zburătorul);
- b) stăpâni ai luminii și atmosferei (Baba-Dochia, Crăciun, Crivăț, luceferii, Miezul-Noptii, Murgilă, Soarele);
- c) viețuitoare secunde – animale, păsări, insecte etc. (Albina, Ariciul, Calul, Cerbul, Corbul, Dulful-Mării, Șarpele, Vidra);
- d) plante-copaci (Bradul/Copacul-Vâlvei, Mărul, Stejarul) și plante-ierburi (Iarba-Fiarelor, Mătrăguna, Pelinul, Sânziana);
- e) ape (Apa-Sâmbetei, Dunărea, Marea-Neagră).

Paralel cu acestea acționează personaje-mulțimi - masculine (balaurii, belciugarii, moroii, pricolicii, strigoii, uriașii, zmeii) și feminine (dânsele, ielele, joimărițele, nemaipomenitele, rusaliile, sânziennele, șoimanele, zânele).

Sub influența religiei creștine, unele personaje – vechi divinități, demoni sau eroi – ale păgânismului au căpătat semnificație nouă sau porecle de batjocură, fără afectarea fundamentală, în limbajul folcloric, a funcționalității lor primare (Aghiută, Irod, Irodoaea, Necuratu, Sarsotea, Satana, Sărsăilă, Sfânta-Vinere, Sâmedru, Sâchetru, Sânt-Ilie, Sotea, Striga, Ucigă-I-Crucea).

Miturile sunt: etiologice (care încearcă să lămurească originea diferitelor lucruri), cosmogonice și astrale, calendarice, eroice, despre sfârșitul lumii etc.

Pe baza unor aspecte ale mitologiei au fost create cântecele epico-eroice *Voinicul și Balaurul, Fratele, sora și Zmeul, Stoian și Vidra*; unele cântece lirice despre doină (Doina), urât (Urâtul), noroc (Norocul); proverbe despre vinere (Vinerea), malancă (Malanca), rohmani; baladele: *Holera, Cucul și Turturica, Doi iubiți, Soarele și Luna*; poemele: *Eroul Ciubăr-Vodă și Dragoș de Constantin Stamati, Dochia și Traian, Sirena lacului, Moșii de Gheorghe Asachi, Baba Cloanța, Crai nou, Ursiții, Strigoii, Zburătorul, Răzbumarea lui Statu-Palmă* de Vasile Alecsandri, basme de Ion Creangă, poemele *Strigoii, Demonism, Luceafărul* de Mihail Eminescu, romanul *Adam și Eva* de Liviu Rebreanu, povestiri de Vasile Voiculescu.

Ca obiect al științei, mitologia începe să fie studiată în epoca Renașterii.

Dar până în secolul al XVIII-lea, în Europa, era studiată în special mitologia antică, a grecilor și romanilor. Interesul manifestat față de istoria, cultura și mitologia Egiptului, ale popoarelor Americii și Orientului, înlesnește trecerea la cercetarea comparativă a mitologiei diferitelor popoare. Romantismul sporește interesul pentru mitologie. Începe colectarea și valorificarea legendelor, basmelor și miturilor propriu-zise, ia naștere așa-numita școală mitologică – miturile fiind considerate un important izvor al culturii naționale, ele ajutând la explicarea genezei și semnificației multor fenomene folclorice.

Atât enumeratele componente ale urmelor de mitologie română, cât și reminiscentele mitologice (unele doar în vechile documente scrise) sumero-akkadiene, semite și africane; aztece, maya și amerindiene; etrusce, grecești și romane; celtice și basce, scandinave și finlandeze, baltice și slave; caucaziene, iraniene, hinduse, iakute, ale eschimoșilor; chineze, japoneze, ale popoarelor Oceaniei și ale celorlalte popoare de pe glob – continuă să influențeze, redimensionat, gândirea, folclorul și diferitele genuri de artă ale contemporaneității actuale, de la începutul mileniului al treilea după Hristos. Sursele mitologice, cu toată vechimea lor paleo- și neolitică, își păstrează viabilitatea ca modele de „gândire omenească în continuă refacere, exprimând curgătoarea, zbuciumata și creator-dezvoltata realitate istorică”*.

• A.F.Losev, *Antičnaja mifologija v ejo istoričeskom razvitii*, Moscova, 1957, p. 11. Pentru o documentare mai amplă – surse de caracter general: Mircea Eliade, *Istoria credințelor și ideilor religioase, I: de la epoca de piatră la misterele din Eleusis; II: de la Gautama Buddha până la triumful creștinismului*, Traducere [din franceză] de Cezar Baltag, București, 1981 (I), 1986 (II); *Mifologičeskij slovarj*, Redactor principal - E. Meletinskij, Moscova, 1990; Victor Kernbach, *Dicționar de mitologie generală. Mituri, divinități, religii*, București, 1995; privind anumite popoare: M. I. Steblin-Kamenskij, *Mif* [la islandezi], Leningrad, 1976; G. G. Stratanovič, *Narodnye verovanija naselenija Indokitaja*, Moscova, 1978; B. N. Putilov, *Mif-obrjad-pesnja Novoj Gvinei*, Moscova, 1980; Maria Ioniță, *Cartea vâlvelor. Legende din Apuseni*, Cluj-Napoca, 1982; Ivanička Georgieva, *Bălgarska narodna mitologia*, Sofia, 1983; Romulus Vulcănescu, *Mitologie română*, București, 1985; Maria Ioniță, *Drumul urieșilor. Basme, povești și legende din Apuseni*, Cluj-Napoca, 1986; Mihai Coman, *Mitologie populară românească, I: Viețuitoarele pământului și ale apei; II: Viețuitoarele văzduhului*, București, 1986 (I), 1988 (II); Idem, *Mitologia populară românească – argument al continuității și dinamicii civilizației tradiționale* // „Revista de etnografie și folclor”, t. 33 (1988), nr. 1, p. 9-16.

Lucia Berdan

Artur Gorovei, clasicul (In memoriam. 50 de ani de la moarte)

Dacă imaginea unui clasic se construiește în timp, să relevăm câteva momente importante din receptarea clasicului Artur Gorovei în cei 50 de ani scurși de la moartea sa. Călăuză ne va fi observatorul necruțător și totodată cel mai autorizat, în materie de etnologie al acestei perioade, savantul Petru Caraman, prieten și admirator al lui Artur Gorovei. Din acest punct de vedere, Petru Caraman ar fi fost poate cel mai în măsură să ne dea o istorie a folcloristicii românești a acestei perioade, prin comparație cu ceea ce se realizase până atunci.

La 19 martie 1951 a murit cărturarul fălticenean Artur Gorovei la venerabila vârstă de 87 de ani. După o viață pusă în slujba cetății, ca intelectual și om politic, “conul Artur”, intelectual animator al unei generații de învățători sătești, dispuși să-l urmeze în opera de salvare și punere la adăpost, prin publicații, a culturii populare autentice, a murit sărac, umilit, uitat de o societate în transformare, preocupată de impunerea altor valori. Mai bine zis, a “dărâării fără pic de scrupule a toată buna tradiție etnografică, ce se înfiripase la noi, în răgazul de pace dintre cele două războaie mondiale” după cum observa Petru Caraman în scrisorile sale.

Așa se face că după 1948, Artur Gorovei și cartea sa *Noțiuni de folclor* figurau pe lista autorilor și cărților interzise (a se vedea, cartea lui Iordan Datcu, *Sub semnul Minervei*, 2000).

La puțin peste 10 ani de la moartea lui Artur Gorovei și totodată la centenarul nașterii sale, în 1964, Ion Mușlea, într-un studiu consacrat lui Artur Gorovei, după ce aprecia meritul esențial al cărturarului de organizator și director al revistei *Șezătoarea*, cu care se identifică, se întreba: “Dar care este aportul lui Gorovei ca om de specialitate? El nu avea pregătire științifică. S-a familiarizat cu domeniul folclorului studiind manualele franceze. Pe atunci, în Franța, Paul Sebillot, considerat astăzi unul din precursorii folcloristicii, reprezenta acțiunea de culegere a folclorului. După modelul școlii franceze, Artur Gorovei nu se interesează decât de folclorul literar” (vezi *Cercetări etnografice și de folclor, I*, Minerva, 1971, p. 323).

În 1971, la 20 de ani de la moartea lui Artur Gorovei lucrurile au început să se mai deschidă în ce privește receptarea clasicului. Iordan Datcu publică acum articolul *In memoriam Artur Gorovei*, în *Revista de etnografie și folclor*, pe care i-l trimite lui Petru Caraman, cu care era în corespondență, prilej pentru savantul ieșean de a comenta avizat și în manieră proprie așa-zisa comemorare care s-a făcut la Iași, la Filiala Academiei: “Un simulacru de comemorare la care cei prezenți erau aproape numai oameni din generația mea, cu foarte puține excepții din generația imediat succedentă. Nici un student pe care să-ți oprești privirea ațintită spre viitorul românesc... Eu le-am spus celor de față ... cât de adânc tulburat sufletește, cât de amărât și de indignat a fost Gorovei în ultimii ani ai vieții sale, nu numai din pricina atitudinii dușmănoase a oficialității față de persoana lui, dar mai ales din cauza ravagiilor care le-a făcut pe vremea aceea această oficialitate pe teren folcloric ... cum a fost năruită tradiția cea bună care se înfiripase cu atâtea sacrificii în țara cu cel mai bogat tezaur folcloric...” (Petru Caraman, *Studii de folclor 3*, Minerva, 1995, p.116).

În 1970 apăruseră *Scrisori către Artur Gorovei*, volum îngrijit de Maria Luiza Ungureanu și publicat la Editura Minerva, care a prilejuit specialiștilor și oamenilor de cultură, care l-au cunoscut și apreciat pe A. Gorovei, bucuria reîntâlnirii, prin scrisori, cu un cărturar, nici pe departe provincial în idei, ci deschis către intelectualii de valoare din întreaga țară și la curent cu cele mai noi cercetări din străinătate și apariții în domeniul etnologiei și antropologiei. Petru Caraman observă imediat schimbarea de atitudine în receptarea lui Gorovei, în aceleași scrisori către Iordan Datcu: “Volumul pe care l-ați publicat Dvs. la Minerva reprezintă, după părerea mea, o deosebită importanță în mișcarea folcloristică actuală. El constituie un corpus impresionant de documente autentice care pune în lumină figura unui om pe cât de modest pe atât de meritos în ogorul folclorului românesc... A fost atunci epoca eroică a folclorului în țara noastră. Gorovei purta pe umerii săi, ca un alter Atlas, întreaga povară a unei discipline abia conturate la noi. Gorovei s-a arătat perfect conștient de însemnătatea apostolului său ... [El] ... a salvat atunci ceea ce se putea salva în acele vitrege

condiții, creînd și întreținînd un curent care n-a murit. Lumina lui, sfoasă la început, a pîlpîit din ce în ce mai viu pînă-n perioada contemporană cînd de la făclia lui au pornit să se aprindă și altele. Aici e marea valoare a lui Gorovei” (*Studii de folclor* 3, 1995, p. 398). În același volum este inclusă și o admirabilă scrisoare din 1930 a lui Petru Caraman către Artur Gorovei. Deși nu-l cunoștea atunci personal pe A.Gorovei, P.Caraman îi scria: “Totuși, eu de mult vă cunosc domnule Gorovei. Vă cunosc și vă stimez ca pe unul din capii mișcării folcloristice de la noi din țară, iar de cînd s-au stins Pamfile și Marian, ca pe singurul care conduce cu rîvnă acest curent și care salvează prestigiul pentru asemenea preocupări cu totul neglijate” (*Scrisori către Artur Gorovei*, 1970, p.80-81).

În 1972 apare valoroasa lucrare monografică a lui Petru Ursache închinată *Șezătorii* lui Artur Gorovei, punct de plecare pentru toate cercetările în această direcție. Tot din 1972 Iordan Datcu începe reeditarea lucrărilor clasice ale lui Artur Gorovei, mai întîi cu *Cimiliturile românilor*. Pentru comemorarea a 25 de ani de la moartea lui Artur Gorovei, Iordan Datcu a scos volumul Artur Gorovei, *Literatură populară. Culegeri și studii*, ascultînd și de această dată de sfatul lui Petru Caraman care îi scria: “Domnule Datcu, peste puțin se va împlini un sfert de veac de la stingerea lui Gorovei. Atunci va trebui cu orice preț ca Gorovei să fie comemorat frumos, pentru ceea ce trebuie să însemne în conștiința contemporanilor noștri valoarea folclorului românesc pe care Gorovei l-a prețuit și l-a adunat cu sacră pasiune” (*Studii de folclor* 3, 1995, p.337). Al doilea volum reeditat din opera lui Gorovei, *Literatură populară*, apare în 1983 și cuprinde valoroasa lucrare din 1931, *Descîntecele românilor*, moment de răscruce în studierea științifică a descîntecului românesc.

În 1990, Sergiu Moraru, de la Academia din Chișinău, (acum regretatul nostru coleg) la sfatul și cu sprijinul profesional al lui Iordan Datcu, publică în Editura Hyperion din Chișinău volumul Artur Gorovei, *Folclor și folcloristică*, un eveniment pentru cercetătorii basarabeni. Destinul nu l-a ajutat pe colegul nostru să-și vadă împlinite și alte proiecte la care visa cu suflet de român.

În 1992 s-au sărbătorit la Fălticeni 100 de ani de la apariția revistei Șezătoarea, eveniment la care am participat și noi, împreună cu scriitorul Grigore Ilisei și cu etnologul Iordan Datcu. Cu toate eforturile oficialităților n-a fost un eveniment grandios, așa cum și-ar fi dorit Petru Caraman: “Se vie acolo țara la cuibul *Șezătorii* lui. Așa se cade, nu altfel. E o datorie de onoare din partea țării.” (*Studii de folclor* 3, p.317).

Din 1967, de cînd am publicat primul studiu despre *Reviste de folclor în tradiția “Șezătorii” lui Artur Gorovei*, reeditat în 1992, ne-am preocupat și noi de studierea operei lui Artur Gorovei, urmărind relația Artur Gorovei și Academia Română, sau valoarea de simbol al unității naționale prin limbă, folclor a revistei *Șezătoarea*, prima revistă românească de folclor, sau cercetarea descîntecului în viziunea lui Artur Gorovei. Teza de doctorat a colegei din Chișinău, Loreta Handrabura, despre Artur Gorovei, susținută la Iași, în 2000, (lucrare care se va publica) este încă o contribuție la cunoașterea mai detaliată a operei lui Artur Gorovei, care va

deschide calea publicării și altor monografii atât de necesare despre clasicii Teodor T. Burada, Elena Niculiță-Voronca sau Tudor Pamfile.

E o datorie de onoare a specialiștilor de astăzi, cum ar fi spus Petru Caraman, de a dovedi că își cunosc și își prețuiesc înaintașii clasici ai domeniului. Aceasta și pentru că tradiția nu a murit. Ea este ca o “coloană de marmură rămasă de la un templu vechi”, cum spunea filologul Ovid Densusianu, care face legătura între generații.

Loreta Handrabura

Artur Gorovei: un cărturar în actualitate

“Marile personalități ale trecutului, afirmă criticul literar E. Botezatu, referindu-se la cel comemorat astăzi, răzbat spre noi cu lecția lor de viață și de creație, de muncă și de slujire unui ideal”.

Mergând pe această idee, constatăm că ea se regăsește și în mărturisirea pe care septuagenarul A. Gorovei o făcea unui prieten: “Mi se pare că nu concep viață decât așa cum am dus-o până astăzi: lucrând”.

Și dacă această lecție este receptată diferit de la o generație la alta, este un fenomen firesc. Ceea ce rezistă însă timpului este *valoarea*, de aceea datoria noastră morală, a urmașilor, este să o *repunem în circuit*.

Articolul nostru – *Artur Gorovei: un folclorist în actualitate* – se înscrie, în planul continuității, într-un proiect de cercetare pe care l-am început acum șase ani, trecând între timp și un doctorat în litere cu subiectul *Artur Gorovei. Studiu monografic*, subiect pe care continuăm să-l investigăm urmărind același obiectiv-cadru - de *recuperare și de repunere în valoare a operei cărturarului*.

Studiul nostru sistematic reprezintă, bineînțeles, și continuarea unui parcurs străbătut, așa cum precizam și cu altă ocazie, de nume reprezentative în etnologia românească precum Ion Mușlea, Gr. Vrabie și nu în ultimul rând Iordan Datcu și Petru Ursache, contribuția celor din urmă fiind substanțială.

Entuziastă și difuză activitatea lui A. Gorovei (1864-1951) s-a desfășurat în planuri atât de diverse și, de cele mai multe ori, cu un amatorism atât de evident, încât tema comunicării noastre, în formula propusă, poate să ridice un semn de întrebare. Nu însă, credem noi, și în cadrul acestei reuniuni la care participă cercetători și buni cunoscători ai vieții și operei celui care a stăpânit deopotrivă legea scrisă explicând-o “pe înțelesul” consumătorului neavizat în broșuri de popularizare a științei și culturii, dar și pe cea nescrisă, pe carea avea să o descopere cu adevărat și să o cerceteze metodic prin și cu *Șezătoarea* (1829-1932).

Dacă supunem contribuția etnofolclorică a lui A. Gorovei în ansamblul culturii românești de la sf. sec. al XIX-lea și până în momentul de față unui examen critic obiectiv, observăm că o bună parte din creația sa rămâne de referință în domeniu prin nota de *originalitate și actualitate*.

Întru susținerea ideii de mai sus, am conceput și structurat demersul nostru pe câteva argumente pertinente, după noi.

Personalitatea științifică a lui A. Gorovei se impune în folcloristica românească și cea europeană prin *Șezătoarea*, în primul rând, - cea dintâi revistă de specialitate din România, care a devenit în timp o valoroasă arhivă a creației populare românești valorificată pentru ulterioare teoretizări și exemplificări.

Plasând revista în plan diacronic, constatăm, fără rezerve, că publicațiile ulterioare Șezătorii nu au avut nici ponderea, nici ecoul și nici rolul acesteia în cultura românească.

Numele directorului e legat organic de cel al revistei: “Și eu am trăit prin *Șezătoarea* și ea prin mine”; conchidea A. Gorovei într-o scrisoare adresată lui A.G. Stino.

În istoria folcloristicii *directoratul* folcloristului din Fălticeni se înscrie ca un model de consecvență și tenacitate, de acumare a greutăților ca parte componentă a luptei pentru o idee. Astăzi o asemenea inițiativă este abandonată deoarece se mizează excesiv pe faptul că a dărâma este mai ușor decât a construi. În acest sens, facem trimitere la o lucrare recentă intitulată *Tudor Pamfile și revista “Ion Creangă”*, semnată de D. V. Marin, în care rolul revistei din Fălticeni și al directorului ei sunt minimalizate fără argumente bine întemeiate, în favoarea publicației bărlădene și a conducătorului ei. Or, studiile de exegeză ale lui Ion Mușlea, O. Bârlea, I. Datcu, P. Ursache pun în lumină cu pertinentă științifică locul și rolul revistei în contextul folcloristicii românești demonstrând contrariul.

Din metoda de culegere promovată insistent de director prin intermediul *Șezătorii* reținem următoarele: impunerea metodei cartografice; înregistrarea variantelor; culegerea elementelor lexicale populare și publicarea primului vocabular onomastic din 1893; elaborarea în același an a primului glosar de cuvinte dialectale din munții Sucevei; notarea exactă a textului folcloric; respectarea formei basmului din care se desprinde caracterul național românesc.

Cel de-al doilea argument pe care se sprijină demonstrația noastră se referă la cele 4 monografii folclorice: *Cimiliturile românilor* (1895), *Credinți și superstiții ale poporului român* (1915), *Descânțele românilor* (1931) și *Ouăle de Paști* (1937). Acestea formează partea de rezistență din moștenirea etnofolclorică a cărturarului. Ele au devenit clasice, iar cercetătorul începutului de secol XXI continuă să le valorifice. Mărturie ne stau lucrările din ultimile decenii, care pun în discuție aceleași subiecte abordate și de A. Gorovei acum 60-70 sau chiar 100 de ani în urmă și în care se citează uneori copios din sintezele folcloristului. Câteva titluri sunt relevante: *Ipostaze ale maleficului în medicina magică* de Antoaneta Olteanu; *Ornamentul în arta populară românească* de T. Bănățeanu și Marcela Focșa; *Etnoiatrie - iatrosophie* de V. Bologa; *Arta încondeierii ouălor* de Cornel Irimia și Nic. Dunăre; *O viziune românească a lumii* de Ovidiu Papadima; *Universul mitic al românilor* de O. Kernbach ș.a.

Și reeditarea operei folcloristului de către Iordan Datcu, care manifestă o preocupare statornică pentru acest segment definitoriu al creației lui A. Gorovei, este o dovadă certă a faptului că monografiile amintite și câteva studii comparative sunt indispensabile studiului științific al folclorului actual.

Este regretabil faptul că nu a fost reeditat în volum și studiul despre *Ouăle de Paști* (1937), care a ajuns astăzi o raritate bibliografică, cu atât mai mult cu cât modelele utilizate de români în secolele trecute și citate de monografist conservă în simbolistica desenelor vechi motive caracteristice popoarelor sedentare de o circulație foarte redusă astăzi.

Referindu-ne pe scurt la fiecare monografie în parte, în ordinea apariției lor, punctăm următoarele. Deși nu a epuzat repertoriul speciei, *Cimiliturile românilor*, ca de altfel și *Credinți și superstiții...* sau *Descânțele românilor*, sunt primele colecții tip corpus de acest fel. Studiile lui G. Pascu, Ov. Papadima, I.C. Chițimia, Lidia Sfârlea, S. Moraru, R. Niculescu și ale altor specialiști, care au cercetat tematica, structura și poetica speciei, oferindu-ne observații concludente despre specificul ghicitorii românești, utilizează baza de date la nivelul textului din lucrarea lui A. Gorovei în primul rând.

Volumul *Credinți și superstiții ale poporului român*, pentru care folcloristul a fost premiat de Academia Română, după o perioadă de “refugiu în ilegalitate forțată”, ca rezultat al preceptelor regimului comunist, a revenit astăzi în atenția cititorului.

Explicația este simplă. Studiul mentalităților sub aspect etnologic, social, psihologic, istoric etc., într-o Europă care tinde spre formarea unei comunități din state atât de diferite, este un imperativ al timpului.

Culegerea despre superstiții răspunde deopotrivă tituror științelor preocupate de această problemă fiind singulară ca studiu despre evoluția formelor de gândire ale poporului român.

Fiecare specialist regăsește în acest material, ce se rezumă la arealul românesc și a cărui vechime se situează cu preponderență în sec. XVI-XIX având o accesie până în timpuri imemorabile, exemple și o informație inedită. Etnologici și sociologici ca Ion A. Condrea, Aurel Cozma, Ernest Bernea, Gh. Pavelescu, Antoaneta Olteanu vor scruta prin prisma culegerii lui A. Gorovei ipostaze cu privire atât la fondul național de credințe și superstiții, cât și la cel universal impregnant în celui dintâi și invers; vor stabili mecanismul formării acestora și circumstanțele determinante; vor arăta specificul receptării fenomenelor și lucrurilor din jur cât și potențele logico-intuitive ale omului superstițios etc. Șirul problemelor ar putea fi continuat. Noi am semnalat doar o parte dintre acestea, care pot fi elucidate în baza corpusului de texte la care ne referim, elaborat de A. Gorovei, mai întâi de toate, întru aceeași idee romantică de salvare a tezaurului spiritual al poporului, ce mai păstra la începutul sec. al XX-lea ”supraviețuiri” dintr-un trecut îndepărtat.

Subiectul culegerii *Credinți și superstiții ale poporului român* este, într-adevăr, foarte complex, dificil și mereu actual, datorită faptului că explorează zonele “ascunse” ale spiritului uman. Omul contemporan emancipat și civilizată se arată tot mai curios față de credințele și superstițiile depozitate în sistemul său de gândire și, implicit, în cel comportamental.

În ce privește studiile *Descântecele românilor* și *Ouăle de Paști*, trebuie să precizăm că acestea servesc drept model până astăzi; modelul unui specialist și om cult care și-a permis și abordări comparative. Prezumția lui Moses Gaster referitoare la volumul despre descântece s-a adeverit în timp: “Cartea dumitale va rămâne un monument neprețuit și baza nestrămutată pentru cercetările științifice asupra originii acestor descântece și paralele lor în literatura universală.”

În contextul cercetărilor etnografice din țară și de peste hotare, lucrarea lui A. Gorovei *Ouăle de Paști* (1937) este prima monografie și cel mai întins studiu în Europa.

Afirmația, precum ne-am convins consultând și lucrări din străinătate, rămâne valabilă și peste șase decenii de la apariția monografiei.

Rezumând cele consemnate mai sus, A. Gorovei folcloristul a fost un deschizător de drumuri, fapt pentru care specialistul de azi, dar și cel de mâine se va apleca mereu asupra operei sale stabilindu-i valoarea și locul de fiecare dată.

Judecând din perspectiva celor consemnate mai sus, dar și a celor cinci decenii care au trecut de la moartea folcloristului fălticenean, conchidem că A. Gorovei nu s-a numărat practic niciodată printre cei uitați de generațiile următoare, dimpotrivă, fiecare dintre acestea a descoperit noi valențe ale complexelor și unicelor sale sinteze consacrate culturii populare și cunoașterii aprofundate a spiritualității românești.

Vasile Pavel

Despre motivare
și forma internă a
cuvintelor

Existența a două tipuri de cuvinte – motivate și nemotivate – caracterizează toate limbajele naturale umane. Această particularitate constituie una din universalile semantice. Privite din acest unghi de vedere, limbile lumii se deosebesc doar prin “proporția diferită” a cuvintelor motivate sau nemotivate [10, p. 255].

Cercetările asupra unor limbi romanice au arătat că majoritatea cuvintelor din vocabularul principal se caracterizează, de regulă, prin absența motivării lor la etapa actuală. Dimpotrivă, cele mai multe unități lexicale care nu se includ în acest fond sunt motivate [cf.: 5, p.228-238].

Cuvintele motivate au formă internă ușor sesizabilă. Altfel spus, ele au însușirea de a-l trimite pe vorbitor la un alt nume. Lexemele *sărăriță* sau *sărar* ne amintesc de *sare*, după cum forma *fumător* ne amintește de cuvântul (a) *fuma*.

După opinia unor lingviști, facultatea cuvintelor motivate de a face trimitere la alte nume constituie “baza cercetării în teoria denominării” [4, p. 228) sau, cu alte cuvinte, în onomasiologie. Material extrem de sugestiv în

această privință ne oferă graiurile teritoriale, limba vie. Originea inovațiilor o descoperim mai lesne în activitatea concretă a indivizilor vorbitori.

În lexic se reflectă întreaga experiență umană. Denumirile ca semne ale limbii sunt legate de realitate prin relațiile de reflectare și de desemnare.

Motivarea face parte din procesul complex al denominării. Noua formă de exprimare – cuvântul sau îmbinarea de cuvinte – este în bună măsură determinată de *premisele* denominării, și anume de motivarea semnului lingvistic, adică de găsirea semnului reprezentării obiectului care va sta la baza formării denumirii. Analiza imaginilor primare, care stau la baza noilor cuvinte, ne ajută să înțelegem mecanismul motivării și al denominării

în general. Într-adevăr, cuvintele sunt memoria imaginilor [1, p.]. Un cuvânt nou apare pe baza unui alt cuvânt vechi. În timpul căutării numelui pentru noul obiect vorbitorul compară, prin intermediul asociațiilor de idei, noul obiect cu altele vechi. Astfel este găsit semnul caracteristic pentru lucrurile omogene (sau doar aparent omogene), iar ca urmare va fi găsit și numele vechii realii. Anume atare cuvânt va servi atât pentru desemnarea semnului motivant, adică a motivemului, grație imaginii senzoriale, cât și pentru denumirea obiectului respectiv în întregime. După opinia lui G. W. Leibniz, percepția senzorială ne oferă obiectul, noțiunea ne oferă numele lui.

Unitățile denominative, menite să desemneze concepte, lucruri noi, apar prin crearea de derivate semantice (*mălai* “porumb” în graiurile maramureșene < *mălai* “mei”), derivate afixale (*tîmplar* < *tîmplă* “catapeteasmă”+ suf.-*ar*), îmbinări de cuvinte (*gură de ham*, *față de masă*), împrumuturi lexicale (*hotar* < magh. *határ*), calcuri semantice (*mâță* “cange” în unele graiuri din jurul Chișinăului și de peste Nistru, formă calchiată după rus. *koška*, ucr. *kitka* “cange”, “pisică”) etc.

Imaginile primare nu copiază lucrurile. Vorbind despre forma internă a limbii (a unităților lexicale), W.von Humboldt arăta că, de regulă, cuvântul nu reprezintă nemijlocit imaginea obiectului, ci impresia produsă de obiect asupra “spiritului”. Segmentarea aceluiași continuum semantic diferă de la un idiom la altul. Imaginile primare pot fi dintre cele mai diverse pentru redarea unei idei. Aceasta se explică atât prin factori de natură ontologică, cât și prin factori de natură culturală, psihologică, lingvistică.

Forma internă ca manifestare abstractă a semnului reprezentării obiectului – a motivemului – constituie un criteriu relevant pentru stabilirea specificului național al idiomului lingvistic în domeniul vocabularului. Spre exemplu, nu este o simplă întâmplare că românii încep multe din cântecele populare cu “frunză verde” și că folosesc expresiile *a te paște o primejdie*, *a închea o prietenie* sau *mințe de încheagă apele*. Asemenea expresii evocă imagini legate de codrii noștri seculari și de păstorit, una din cele mai vechi preocupări ale neamului nostru.

În același timp, forma internă reprezintă și un criteriu în investigațiile confruntativ-tipologice ale resurselor lexicale din diferite limbi, dialecte sau graiuri. În acest domeniu de creativitate glotică, în domeniul denominării, constatăm procese corelate și structurate, deși la prima vedere ele par a fi mai degrabă haotice și întâmplătoare.

Cercetările pe care le-am întreprins pe baza datelor geografiei lingvistice demonstrează că în cazul aceluiași sferă semantice motivarea unităților de nominație este în mare parte asemănătoare la nivelul tipurilor de semne motivante, al m o t i v e m e l o r, “al clasei de semne omogene” [cf.: 3, p.

12]. Considerăm că relevarea unor asemenea potriviri de motiveme, în cadrul *grupelor tematice de cuvinte*, constituie o problemă actuală a teoriei denominării.

Prezentăm din această perspectivă doar câteva din principalele rezultate ale unei atare investigații. Materialul factual privind tipologia denumirilor este colectat din graiurile românești de la est de Prut.

1) Vocabularul ornitologic cuprinde: denumiri onomatopice (*bufă, bufnă, bufniță; cronc, croncan, croncău* “corb”), denumiri care indică locul de trai (*dumbrăveancă*), hrana întrebuintată de pasăre (*cînepar, albinar* “prigorie”), culoarea penajului, forma sau alte semne exterioare (*țigănuș* “sitar negru”, *jiletcar* “coțofană”, *botgros*), formații care indică anumite deprinderi ale păsării (*fundac, cufundar, ciocănitore*) sau denumiri-metafore generate de ciripitul păsării (*fluierar, fluieraș, ciobănaș* “sticlete”).

2) Vocabularul micologic are drept bază sau și caracteristică onomasiologică cuvinte-semne care indică locul de creștere a plantei (*ciupercă de gunoi*), forma realiilor comparate (*urechiușă, creasta cucușului*), culoarea (*burete galben, gălbior*), gustul (*iuțan, iuțar, burete iute, ciupercă iute* “burete-de-mai”) sau consistența plantei (*ciupercă grasă* “hrib”).

3) La formarea denumirilor de profesii se iau în considerație procesul muncii (*croitor, vânzător, mulgătoare, prășitoare*), unealta, vehiculul cu care se lucrează (*plugar, cosaș, căruțaș*) sau produsul muncii (*lingurar, cojocar, sumănar, olar*).

4) La baza formării vocabularului cromatic este pus semnul comun al culorii obiectelor comparate (*sfecliu, bostăniu, curechiu, glodiu, vișiniu, portocaliu, liliachiu*).

Se constată astfel că principiul denominării se caracterizează printr-un anumit “atașament” tematic.

Potriviri de motiveme se constată și în idiomuri diferite. Bunăoară, în limbile română și rusă la baza denumirilor de profesii sunt puse aceleași modele semantice: “procesul muncii” → “persoană” (rom. *vânzător*, rus. *prodaveț*), “produsul muncii” (rom. *cizmar*, rus. *sapojnic*) etc. Și pentru multe alte limbi se constată aceleași modele semantice.

Motivarea în cadrul acelorași grupe lexico-tematice, acelorași sfere semantice diferă, însă, mai des la nivelul semnului motivant concret. Motivemul “culoare” pentru denumirea ciupercii comestibile “*Cantharellus cibarius*” este unul și același în limbile română și rusă, în timp ce semnul concret al reprezentării obiectului diferă în aceste limbi: comp. rom. *gălbior, burete galben*, rus. *lisicica*, literal “vulpiță”, adică ciupercă de culoarea vulpei [mai amănunțit, vezi: 6, p. 33-42; *Idem*, p. 91-118].

Forma internă ca manifestare abstractă a semnelor ce servesc de punct de plecare pentru descoperirea motivării sensurilor constituie un criteriu și în studierea expresiilor frazeologice din diverse limbi. Privite prin prisma experienței umane, fenomenele lumii materiale, susține Ametista Evseev, conțin unele posibilități prevalențiale de simbolizare, de folosire a lor ca elemente ale formei interne în cadrul expresiilor frazeologice. Nu este întâmplător faptul că în majoritatea limbilor cuvintele *gură, limbă, cap, nas, mână, picior, ochi* sunt folosite ca elemente de bază în componența expresiilor frazeologice: *a înțepa cu limba, a avea limbă scurtă, a avea mâncărime la limbă*; rus. *dlinnâi jazâc, boltati jazâcom, çesati jazâcom* [2, p. 129-138].

Asemănările, potrivirile de motiveme în domeniul vocabularului motivat se datorează, firește, și fenomenelor de contact cultural și lingvistic. Amintim aici de existența unor numeroase frazeologisme internaționale, de expresii biblice, expresii celebre în general, cum ar fi: *Călcâiul lui Ahile, Mărul discordiei, firul Ariadnei, pasărea Phoenix*.

Descrierea motivării primare, a formelor interne ale cuvintelor și expresiilor frazeologice conduc la stabilirea comunităților și deosebirilor tipologice în domeniul vocabularului motivat.

Sondajele de până acum vizează mai mult formele interne ale unor elemente lexicale aparte. Observațiile au demonstrat în acest caz diversitatea de forme interne. Descrierea acestora în cadrul ansamblurilor de denumiri, al grupelor tematice de cuvinte conduc, însă, și la stabilirea unei anumite tipologii a denumirilor și a unor procese corelate și structurate. Expresivitatea face parte din zona de creativitate în care idiomuri diferite se apropie, se înrudesesc printr-o “convergență asociativă, bazată pe asemănări de profunzime” [8, p. 110; *Idem*, p. 43].

În concluzie, noțiunile de *motivare* și de *formă internă* necesită o examinare atentă prin prisma teoriei denominării.

Motivarea vizează procesul de reflectare în baza percepțiilor senzoriale a imaginii primare a semnului unui obiect în denumirea lui, iar forma internă a cuvântului reprezintă manifestarea abstractă a semnului reprezentării obiectului, a motivemului.

Termenul *motivem* se referă la clasa de semne omogene (sau aparent omogene).

În cadrul aceluiași sferă semantice din diferite idiomuri motivarea unităților de denotație este adesea asemănătoare sau chiar identică la nivelul *tipurilor de semne* ale obiectelor, dar diferă mai ales la nivelul semnului motivant concret.

Studiul asupra motivării denumirilor trebuie considerat ca deosebit de important pentru evidențierea caracterului de sistem al vocabularului.

Asupra acestei probleme vom reveni într-un alt studiu.

Referințe bibliografice:

1. Florian Bratu. *Memoria imaginii*, Editura “Junimea”, 1999.
2. Ametista Evseev. *Forma internă: criteriu în studierea confruntativ-tipologică a resurselor frazeologice // Analele Universității din Timișoara, Seria Științe filologice, XV, 1977.*
3. M. M. Ghinatulin. *K issledovaniiu motivații lexiceskih ediniț*, Alma-Ata, 1973.
4. E. S. Kubrjakova. *Teoria motivații i opredelenie stepeni motivirovannosti proizvodnogo slova // Aktualinâe problemî russkogo slovoobrazovania. Naucinâe trudî Taşkentskogo universiteta*, tom 174, Taşkent, 1976.
5. Paul Miclău. *Semiotica lingvistică*, Timișoara, 1977.
6. Vasile Pavel. *Cu privire la tipologia motivării unităților de denotație // Limba și literatura moldovenească*, 1981, nr.3.
7. Vasile Pavel. *Leksiceskaja nominația*, Chișinău, 1983.
8. Gheorghe Rusnac. *Etimologie structurală // Revistă de lingvistică și știința literară*, 1995, nr.6.
9. Gheorghe Rusnac. *Etimologia structurală: principii, metodă și obiective. // Revistă de lingvistică și știința literară*, 1996, nr.6.
10. Ullmann S. *Semanticeskie universalii // Novoe v lingvistike*, tom.5, Moscova, 1970.

Tudor Colac

PROLEGOMENE la semnificația unui presupus hobby cinegetic (A fost Eminescu vânător ?)

“Eu nu strivesc corola de minuni a lumii
/și nu ucid/ cu mintea tainele ce le-ntîlnesc/
în calea mea...”

...Drumurile din Țara de Sus întotdeauna îți lasă impresia că au un punct de pornire din geneza neamului nostru. Oriunde ai poposi, întâlnești acei stâlpi de hotare pe care natura i-a împlântat în spiritualitate, de parcă matricea geografică s-ar fi modelat din istorie și din datul moștenit, întru dreaptă judecată a faptelor și lucrurilor, spre învățătură și pildă. Aflarea în sânul naturii carpatine înseamnă și conștientizarea unei anume stări de spirit: ești om și deci ești o părticică din acest miracol, natura, iar aerul, munții, izvorul, ecourile codrului îți sunt lăsate pentru a-ți întări gândul și a-ți purifica și tămădui cugetul.

Pomenindu-te pe aceste întinderi cu lumini de cleștar și miresme de ierburi tescuite în roua sihăstriilor, sentimentul dintâi este acela al netemeinicieii prețului tăcerii, al liniștii din jur și din lăuntru-ți. Tărâmurile de aici te îndeamnă să îngenunchezi în preajma unor cetăți zidite în memorie: Dragoșa, afluent pe Valea Moldoviței, comuna Boureni, dealul Bourului, izvoarele Boului Mic și Boului Mare, apoi localitățile Zâmbreni, Zimbreasca, Zimbroya, Dealul Zimbrilor și Muntele Zimbru, izvorul Zimbrului, Darul Zimbrului, Valea Zimbrului, Piatra Zimbrului etc.

Te întrebi fără să vrei: oare poetul nepereche fascinat de spectacolul-minune, de marele spectacol al naturii, a contemplat la fel ca și noi aceste mărturii ale heraldicii voievodale, cu zvon de clopote mănăstirești amplificate de buciumele cerbilor cernute nostalgic prin catedralele sihlelor cu miros de rășină?

În revista "*Vânătorul și Pescarul Român*" nr.1 din 2001 la pagina 24 rubrica *Însemnări vânătoarești* inserează un titlu intrigant: *Mihai Eminescu, vânător*. Autorul Aurel Hărăguș, scrie: "Redau mai jos un citat semnificativ în acest sens din mărturisirea lui Corneliu Botez: "Scrisoarea către Corneliu Botez" pag.384, din lucrarea *Eminescu. Un veac de nemurire*: "Când venea vara în vacanțe de la Viena, mergeam amândoi la vânătoare de rațe sălbatice la un iaz de pe moșia Cucoreni, proprietatea unui boier autohton tot de întâia ordine ca și Balș, hatmanul Anastasie Bașotă (cel cu Institutul de la Pomârla), el cu pușca adusă lui Iurașcă de la Jeltuchin, și pe care o luase tata la moartea lui Iurașcă și o transformase la un armurier din Iași din cu cremene în cu capse, și eu cu una mai mică pe care o avea tata de la Balș. Dar tot gânditor; vorbea el, spunea, râdea, dar iar rămânea gânditor".

Înainte de a încerca a descompune pe detalii acest "amănunt necunoscut în biografia eminesciană... plăcerea poetului de a se bucura de farmecul vânătorii", după cum scrie A.Hărăguș, vom constata unele inexactități nesemnificative în fond ale autorului însemnării vânătoarești din *VPR*. În primul rând, mărturisirea aparține nu lui Corneliu Botez ci lui Matei Eminescu, fratele longeviv al poetului. Scrisoarea adresată lui C.Botez, ca și câteva fotografii solicitate de acesta lui Grigore și Teodor Goilev (i-au fost expediate cinci ilustrații) fiind datate 20 april 1909 au apărut reproduse în același an în *Omagiu lui Eminescu*, volum editat sub îngrijirea lui Corneliu Botez. Iar citatul de mai sus a fost reprodus după *Eminescu. Un veac de nemurire*, album alcătuit de Victor Crăciun, studiu introductiv de

Alexandru Piru, volumul 2, *Postumitatea*, editura Minerva, București, 1991. La pagina 385 și nu 384 cum a indicat autorul din *VPR* găsim și citatul respectiv.

Am scris mai sus și repet că nu e nici umbră de impietate în inexactitățile neînsemnate, pe care m-am simțit dator să le semnalez odată fiind descoperite.

Ca și colegii de la revista citată mă simt ispitit de aceiași pasiune cinegetică surprinsă în mărturisirea fratelui poetului, ademenit de împărăția stufului și papurii, acolo unde “Lacul codrilor albastru / Nuferi galbeni îl încarcă...” și unde “E-un miracol de tei în crânguri, / Dulce-i umbra de răchiți...”

Aș vrea să ne fie înțeleasă intenția de a încerca totuși, în context, o aprofundare a sensului pe care îl înglobează noțiunea de *vânător* atunci când este raportată la acest “păcat” poate cu totul accidental și, probabil, ne semnificativ, pentru poet. Deși nu poate fi comparat în această ipostază cu V. Alecsandri, spre exemplu, care a scris, bunăoară pastelul *Vânătorul* la 1868 sau *Vânători și vânătoare* la 1871 și de unde am putea deduce că autorul lor a fost printre cei care a purtat “fierul pe umăr” sau cum e cazul lui M.Sadoveanu, vânător incurabil etc.

În acest context e cazul să recunosc cu mâna drept inimă că nu mă pretind eminescolog. Frumoasele prilejuri de abordare a comemorării nașterii lui M.Eminescu în timpul de la urmă, apoi acea libertate a tratării tematicii respective din ultimul deceniu m-a făcut să-mi asum îndrăzneala de a vă îndemna la acest popas eminescian.

Să fim înțeleși în aceste modeste rânduri, abundența documentelor eminesciene la orice capitol de istorie, filozofie, estetică, folclor fiind evidentă, m-a surprins și mi-a trezit curiozitatea în mod deosebit scrisoarea formulată atât de categoric “Mihai Eminescu-vânător”.

Recunosc, sufăr și eu de această patimă de a ieși cu pușca “de-a umărul” cam de vreo trei decenii bune. Dar simt datoria de a-l avertiza tot odată pe cititor că vânez mai mult imagini și impresii.

După cum bine se știe, este răspândită ideea că vânătorii în general sunt oameni mai mult sau mai puțin ciudați, tipi cam fiecare cu bizareria sa și mai ales cu acea proverbială fantezie avansată a exagerării, preamăririi faptelor, lucrurilor până la demensiuni anecdotice.

Să fie acestea caracteristice și pentru poetul drag?

Scrisoarea... citată ne-ar permite să credem că poetul a avut mai multe plimbări de acest fel “când venea vara în vacanțe de la Viena”. Aceste vacanțe de vară puteau fi în 1870-1874, suficiente pentru a se lăsa atras de patima cinegetică. Dar nu există mărturii în acest sens, cum s-a mai spus. Doar că acel “iaz de pe moșia Cucoreni” îl va inspira de atâtea ori pe parcursul scurtei vieți... A fost mereu mistuit tânărul Eminescu de acele “iazuri mari înconjurată cu papură ce-și înălța ciucălăii coțți la soare” ca și de pădurea Baisei din preajmă:

*“Fiind băiet păduri cutreieram
Și mă culcam ades lângă izvor,
Iar brațul drept sub cap eu mi-l puneam,
S-aud cum apa sună-ncetișor...”*

În zona Ipoteștilor mai erau pădurea Ursachi, pădurea Budăi, pădurea Cervicești, pădurea Ichim – toate cu izvoare, pâraie și lacuri de argint tresărind și legănându-se sub soare. Misterul codrilor de-aramă, tainele ce-ascund pe zâna cea bună care apare noaptea pe lună în luminiș, lângă lac și unde “pe frunze-uscate sau prin naltul ierbii / Părea c-aud venind în cete cerbii” îi tulburau imaginația.

Probabil că fratele, căpitanul Matei va fi fost un bun țințaș și degetul de pe trăgaci nu întârzia să prindă la orizont zborul în traiectorie al rațelor. Mihai însă “tot gânditor” și “iar rămânea gânditor”, fiindcă pușca în mâinile lui era, poate, un simplu condei, iar el, frapat de acea senzație de îngrămădire vegetală virgină, își nota pe filmul retinei: “Parc-ascult și parc-aștept / Ea din trestii să răsară...” (Nu rața, desigur!).

În ce privește starea de spirit, temperamentală a lui Eminescu să consemnăm și descrierile lui Augustin Z.N.Pop, care afirmă că poetul încă din copilărie începuse să se închidă în sine: “mergea totdeauna privind în pământ, cu capul puțin plecat în jos și mai totdeauna gânditor”, remarcând și că îi “plăcea singurătatea și dezmembrarea trecutului”. (*Contribuții documentare la biografia lui Mihai Eminescu*, București, 1962, pag.265,271).

Și amicul său Ioan Slavici vine să explice că “Eminescu fugea de orișice îngrămădire de oameni și se simțea bine singur în mijlocul naturii” (I. Slavici, *Pagini alese*, București, 1959, pag.105).

Pentru romanticul Eminescu natura este un prilej de meditație în legătură cu sentimentul vieții eterne a vegetației, “al dezagregării și agregării materiei, într-un cuvânt, al decreptitudinii metafizice” (G. Călinescu, *Opera lui Mihai Eminescu*, Chișinău, Hyperion, 1993, pag.221).

Oare nu de dorul acestor priveliști și imagini de la pârăul Murelor, de la izvorul cu teiul sfânt, de la stânca stearpă, castelul singuratic sau de la salcâmul în floare tânărul Mihăiță evadează de la Național-Hauptshule din Cernăuți și parcurge pe jos până la Ipoteștii dragi circa 110 km.? Și aceasta nu numai o singură dată...

Revenind la citatul în cauză din *VPR*, să notăm că la timpul respectiv era firesc pentru un pretins boier ca Gheorghe Eminovici prezența armeei de vânătoare în gospodărie, mai ales că fiul Matei era militar. Adevărat însă că armele au avut și un impact tragic în familia căminarului. Pe data de 7 martie 1884 feciorul Nicu se împușcă. La fel, cu 11 ani în urmă procedase și un alt fiu al său Iorgu.

Documentele timpului atestă prezența armelor în familiile boierești nu doar ca piese la modă sau pentru “nevinovate” plăceri, ci ca o necesitate. Astfel, un inventar al domeniului Dumbrăvenilor constată “14 oameni cu puști” înlocuiți cu păzitorii curții, iar proprietatea marelui moșier C.Balș includea, printre altele, și “24 de puști, 5 pistoale, 19 săbii”, dar și “3002 cărți în limbile română, germană, franceză, rusă, latină și greacă”. (D. Ivănescu, *Eminescu în documentele de familie*, în *Eminescu: sens, timp și devenire istorică*, volum îngrijit de Gh. Buzatu, St. Lemny și I. Saizu, Iași, 1988, pp.1022-1023).

Un exemplu de altă natură îl relevă pe unul din urmașii lui Balș cu Ana Balș: “fiul, minor încă, bazându-se pe o avere colosală, terorizează pe toți cei din jur, nu vrea să învețe nimic, insultă dascălii aduși de Hurmuzaki, petrece noapte de noapte pe la baruri și în localurile din Iașii acelor ani, *trage cu arma pe străzi*, fiind nevoie de intervenția poliției...” (Tot acolo, p.1025, sublinierea noastră).

În cartea sa *Ipotești. Casa memorială Mihai Eminescu* autorul Valentin Coșoreanu consemnează și el faptul că “Matei își amintește că, în anul următor (1870 – nota noastră) a fost cu Mihai la o vânătoare de rațe. Ținea minte bine, căci avea reper izbucnirea războiului franco-german. Aici și acum va fi scris Eminescu *Făt-Frumos din lacrimă*” (p. 103).

Într-adevăr *Făt-Frumos din lacrimă* datează cu 1870, iar unul din personaje *Genarul* ne apare “pierdut în sălbatecele sale vânători” departe cale de până la șapte zile...

Străină de noi intenția de a trasa o tangentă, chiar și ipotetică, dintre “a fost cu Mihai la o vânătoare de rațe” și personajul “pierdut în sălbatecele sale vânători”.

Asemenea imagini cinegetice nevinovate întâlnim și în alte creații, înserate în ediția *Mihai Eminescu. Poezia populară*, Antologie, prefață și comentarii de Leonid Curuci, Chișinău, Literatura artistică, 1989.

Spre exemplu, în *Mușatin și codrul*, poem de amploare, neterminat găsim motivul folcloric al codrului ce vorbește cu omul și cu păsările, imagini mitologice cu zâne, descrierea vânătorii cu arcul și cu șoimul. Tânărul voievod “Cum venea la vânătoare / Purta arcul pe spinare...”, “De ochește-o căprioară- / Șoimul pe de-asupra-i zboară, / De-și întinde mâna-n sus – / Șoimu-n palmă i s-a pus...” (p.238).

În compartimentul *Bocete*:

*Frunză verde lemn uscat,
S-a dus Iancu la vânat,
Să vâneze-o căprioară,
Căprioară roșioară
Și pe la bot gălbioară,
Căprioară n-a vânat,
Iancu singur s-a-mpușcat...”* (p.35).

Și la subcapitolul *Folclorul obiceiurilor familiale*, în *Orație de nuntă* găsim o splendidă descriere a vânătorii rituale prenupțiale, de inspirație livrescă:

*“Alergarăm,
De vânarăm:
Munți de brazii
Cu ochi de iaz
Și de fagi,
Precum ni-s dragi
Cerule și cu stelele,*

*Plai cu floricelele,
Prin vâlcele
Viorele,
Și prin sate răsfirate
Vânarăm fete minunate”* (p. 28)

Imagini cu “arcuri de vânătoare” la domneasca cetățuie vom admira și în *Dragoș Vodă cel Bătrân* scrisă pe la circa 1880 (p. 248).

Dacă cititorul observă, încercăm în aceste rânduri să facem abstracție de “plăcerea poetului de a se bucura de farmecul vânătorii”, despre care scrie A.Hărăguș. Acest detaliu direct este absent în amintirile lui C.Botez. Întâmplător oare? Căci magistrul Corneliu V.Botez a solicitat și a primit mai multe răspunsuri de la informatorii săi botoșeneni, ca proiect al cercetărilor pe viu inițiat de G.T.Kirileanu. Printre acestea o serie de amintiri, ilustrații, fotografii etc. ce i-au permis publicarea la 1909 a documentarului biografic *Omagiu lui Mihai Eminescu*, despre care am scris mai sus.

Încercăm să convingem cititorul că anume peisajul nevinovat, simțirea cuvioasă față de natură ar fi potrivnice unui sentiment eminescian pretins vânătoresc:

“În pădurea nepătrunsă,
O căscioară e ascunsă.
Nu-i aproape sat, nici drum,
Singurică-mi stă acum,
Doar din horn îi iese fum...”

Plăcerea poetului în *Ursitoarele* este anume această “pădure nepătrunsă”, fără intervenția cuiva și mai ales fără larma goanei vânătorești. Poetul își dorește ca simbol al naturii zămislite de el în opera-i nu “parchete” amenajate de *Romsilva* sau *Moldsilva*, ci acea natură arhaică primară, pe care omul nici nu are a o știe. Chiar și Mușatinii nu ar fi recunoscut împrejurimile Sarmisegetuzei dacice:

“Acu cinci sute de ai
Numai codru îmi erai...
Împrejur creșteau pustii,
Se surpau împărății,
Neamurile-mbătrâneau,
Crăiile se treceau,
Numai codrii tăi creșteau...”

Fauna cinetică este o noțiune pe care poetul o descrie “nu realist, ci sintetic”.

În intenția de a “descrie Moldova după pretinsa însemnare a unui om din veacul trecut, Eminescu ne pune sub ochi un soi de junglă cu desăvârșire arhaică, unde până și oaia este sălbatică: “... Prin nisipul pâraielor ce se încep din munți se găsește praf de aur, prin codri sunt cerbi, ciute, căprioare, bivoli sălbatici și în munții despre apus o fiară, pe care moldovenii o numesc zimbru. La mărime ca un bou dumesnic, la cap mai mic, grumazu mai mare, la pânțele subțiratec, mai înalt în picioare, coarnele îi stau drept în sus, sunt ascuțite și numai puțin plecate într-o parte. Fiară sălbatică și iute, poate să saie ca și caprele de pe o stâncă pe alta. Pe lângă hotară, despre câmpuri, sunt mari cârduri de cai sălbatici. Oile cele sălbatice caută de pășune îndărăpt hrana lor, căci în grumazul cel scurt nu au nici o încheietură și nu pot să-și întoarcă capul nici într-o parte din dreapta sau din stânga”. (G. Călinescu, *Opera lui Mihai Eminescu*, Chișinău, Hyperion, 1993, pp.210-211).

Despre oaia sălbatică pretins identificată cu antilopa saigacă ce păștea în mărginimea Nistrului scrisese cu peste un secol și jumătate mai înainte și Dimitrie Cantemir, la care face aluzie poetul. Însă Eminescu este predispus la o faună și floră exotică, grandioasă, crudă, fabuloasă. Se pare că asemenea imagini i le-au oferit împrejurimile Ipoteștilor încă din copilărie:

“... Adesea la scăldat mergeam
În ochiul de pădure,

*La Balta mare ajungeam
Și la-l ei mijloc înotam
La insula cea verde.”*

Și în timp ce un buciom cânta atât de tainic și cu dulceață poetul visa cu ochii deschiși:

*... Pre frunzele-uscate sau prin naltul ierbii,
Părea c-aud venind în cete cerbii...*

Mai târziu va reveni la acest motiv:

*Și prin vuietul de valuri,
Prin mișcarea naltei ierbi,
Eu te fac s-auzi în taină
Mersul cârdului de cerbi...*

Nu numai în proză ci și în versuri întâlnim aceleași animale și păsări ocrotite de zeița vânătorii Artemis / Diana:

*Caii mării, albi ca spuma,
Bouri nalți cu stema-n frunte,
Cerbi, cu coarne rămuroase,
Ciute sprintene de munte.*

Apoi...

*Cucul cântă, mierle, presuri –
Cine știe să le-asculte?
Ale păsărilor neamuri
Ciripesc pitite-n ramuri
Și vorbesc cu-atât de multe înțelesuri.*

Printre celelalte păsări cântate de poet vom găsi pitpalacul, corbul întunecat, rândunica, vulturul albastru, filomela, acvatica codobatură, lebăda nordică, dar și cucușul. Toate împreună formează “o mulțime de norod”.

Creația lui Eminescu abundă în descrieri ale naturii, la început în culori deschise, foarte vii, copleșitoare chiar, apoi, cu timpul, devenite mai estompate. În schimb pana-i de maestru surprinde mai întâi trăsături particularizate cu flori albastre, crini, lăcrămioare, viorele, nuferi galbeni, trestii, răchite, pelini, flori de tei, romanițe, trandafiri roșii etc., pentru ca ulterior să cuprindă imaginea materiei fizice în toată plenitudinea ei

cosmică, privită ca o entitate metafizică. Natura contemplată de poet reprezintă universul alcătuit din câmpiile moldave domoale, văile piezișe de munte, marea și râul ca un ecosistem integru, cerul, luna, stelele și, peste care, mai presus de toate, “împărat slăvit e codrul...”

Poetul investește această lume de insecte, fluturi și păsări a pădurii cu cea mai de prețuită calitate, aceea a perpetuării și, deci, a veșniciei. Elementele ce ar ține de domeniul faunei și florei, al naturii în genere, numai într-o singură creație eminesciană, poemul neterminat *Călin* sunt enumerate de circa o sută treizeci de ori, detaliu remarcat de majoritatea cercetătorilor-eminescologi.

Păsările “care se duc ca gândurile” sunt văzute de Eminescu drept “copiii pădurii”. Fenomenele silvestre în totalitate angrenate în cursul vremii pe anotimpurile anului, pe ideea persistentă a revenirii, crează o priveliște sintetică suprarealistă (G. Călinescu). Codrul, simbol al permanenței, împreună cu marea, luna, soarele ar fi prototipi ai universului, cu însemne ale eternului, dar și ale divinului.

Ca peisaj privit prin prisma melancoliei eminesciene, sentimentul naturii a fost înălțat la nivel de o “estetică a melancoliei” (A. Pleșu).

Fiind la vârsta copilăriei, adolescenței, tinereții sau senectuții, ne vom simți pătrunși, încântați de acea armonie ce afectează pentru totdeauna visele, speranțele la contactul purificator cu natura:

*Codrule, codruțule,
Ce mai faci drăguțule...*

* * *

*N-oi uita vreodată, dulce Bucovină,
Geniu-ți romantic, munții în lumină,
văile în flori,
Râuri tresăltânde printre stânce nante,
Apele lucide-n dalbe diamante
Peste câmpii-n zori...*

În unele creații de sorginte folclorică, cu variante ale unor versuri ce sunt reluate, în special ne referim la motivul codrului singuratic, poetul apare într-un fel resemnat în fața acestui templu al naturii:

*Codrule, Măria-Ta,
Lasă-mă sub poala ta,
Că nimica n-oi strica
Fără num-o rămurea,
Să-mi atârn armele-n ea...*
(*Codrule, Măria-Ta*)

În *Revedere, Mușat și ursitoarele, Povestea Dochiei și ursitoarele, Oliolio, codruțule* ș.a. poetul reia imagini ce întregesc cadrul natural:

*... Ia eu fac ce fac demult:
Iarna lupul îl ascult,
Cum la margini de pârâu,
Hăulește a pustiu...*

* * *

*... Și în valurile ierbii
Pășteau ciutele și cerbii,
Și prin munți pierduți în nouri
Avea cârduri mari de bouri...*

* * *

Din codri lupii urlă, câinii latră...

Valori semantice figurate evocând natura însoțesc o seamă de creații eminesciene ce evocă nume de localități, personalități de rezonanță istorică, artistică, filozofică, științifică etc. Ar fi circa o sută de nume proprii urmate de altele 58 ce definesc termeni diferiți, cu semnificații de esență pentru originea noastră etnică. Bunăoară, termenul *Dacia*, cu 26 de ocurențe definește în primul rând “un tărâm mitic, cu un peisaj luxuriant, fabulos și cu un popor de martiri”. (Ștefan Badea, *Semnificația numelor proprii eminesciene*, Editura Albatros, București, 1990, pag.68). Figura legendară a lui Mircea cel Bătrân este aureolată de sprijinul naturii-mame: “tot ce mișcă-n țara asta, râul, ramul / Mi-e prieten numai mie, iară ție dușman este”.

Desigur, adepții tagmei vânătoarești nu mi-ar ierta omiterea unui detaliu prezent, de fapt, în fiecare partidă la parocopitate. La închiderea sezonului de vânătoare, în miez de iarnă, nu odată i-am auzit pe confrășii cu arma pe umăr șoptindându-se:

*Mai suna-vei dulce corn
Pentru mine vre odată?...*

Nu toți erau conștienți de profundele semnificații ale versurilor eminesciene.

Cornul, cornul de pădure cum ar zice nemții, cornul de vânătoare la noi este prezent în cele mai frumoase poezii lirice ale lui M.Eminescu.

*Peste vârfuri trece lună,
Codru-și bate frunza lin,*

*Dintre ramuri de arin
Melancolic cornul sună.*

Cornul e orchestrat alături de alte instrumente muzicale sau frunza copacilor într-o gamă de nuanțe deosebit de impresionantă: buciul ce sună cu jale, fluierul ce murmură-n stână, toaca ce răsună mai tare, cu mâna ce în van pe liră lunec, vântu-mi bate frunza-mi sună, prin vârful lungi de brad pătruns-a talanga, un fluier de doine și altul de hore etc.

În poemul *Mușatin și codrul*, descriindu-l pe Ștefan-Vodă tinerel, “Codrul i se închina / Și din ramuri clătina”, propunându-i să-l aleagă

*“Împărat izvoarelor
Și al căprioarelor,
Așezat la vre-un pârâu
Să scoți fluierul din brâu,
Tu să cânti și eu să cânt,
Frunza-mi toată s-o frământ...”*

În aceeași creație cornul exprimă stări melancolice, dar și mobilizarea chemătoare la unire de cuget și simțire:

*O, atunci un corn îmi sună,
Toți copacii împreună
Mișcă falnic frunza-n lună,
Iară lumea mea s-adună...*

* * *

*Și pornește-atunci un zbcium,
Sun-un dulce glas de bucium,
Pe cărări fără de urme
Vin cerboaițele în turmă...*

Cornul lui Decebal cheamă la luptă pentru eliberarea și renașterea națională: “Răsunând din deal în deal / Cornul mândru triumfal / Al craiului Decebal /... Căci la sunetul din corn / Toate-n viață se întorn.”

În *Doina* este invocat Ștefan cel Mare “clopotele să le tragă” și “ca să-ți mântui neamul tău.../ Tu te-nalță din mormânt / Să te-aud din corn sunând / Și Moldova adunând. / De-i suna din corn odată / Ai s-aduni Moldova toată, / De-i suna de două ori, / Îți vin codrii-n ajutor, / De-i suna a treia oară, / Toți dușmanii au să piară, / Din hotară în hotară...”

În *Peste codri sta cetatea...* se regăesc elemente din mai multe creații eminesciene pe teme folclorice: *Luceafărul*, *Fata în grădina de aur*, *Călin* și din alte poeme și poezii, liantul sonor fiind același glas de corn:

*Peste vârful trece lună,
Tânguios un corn răsună,
Petrecând cu-atâta drag
Toată rariștea de fag,
Mai începe, mai se pierde,
De-i răspunde codrul verde,
Fermecat și îndrăgit
De-acel sunet rătăcit...*

* * *

*Glasul cornului străbate
Dulcea ta singurătate...*

Tot aici însă:

*Glasul cornului străbate
Neagra ta singurătate,
Valului de sunete,
Draga mea, supune-te...*

Motivul chemător din creația citată:

*“O, auzi sunând
Pe cărare corn,
Căci spre tine blând
Îl întorn.”*

este reluat și în *Mii de stele, dulce sară...*

*O, auzi sunând
Din cărare corn,
Înspre tine blând
Eu să mă întorn...*

Tânărul pe cal negru are-n plete flori de tei “și la șold un corn de argint”

*Și prin sunet blând de ape
Parcă vine mai aproape
Glas de corn din depărtare
Tot mai tare și mai tare...*

Aceeași senzație sonoră, dar în descrescendo, o trăim și în finalul lucrării:

*... Iară cornul lui duios
Sună dulce dureros,
Mai încet în codrul verde
Se tot pierde, se tot pierde...*

În sfârșit, alte câteva precizări în legătură cu numele ce figurează în scrisoarea ce ne-a prilejuit acest comentariu. Numele *Iurașcă* din *Scrisoarea* către Corneliu Botez poate aparține stolnicului Vasile Iurașcu, mai întâlnit și ca Iurașc. Pe la 1804 acesta ocupa funcția de vechil al boierului Iordachi Balș zis Bălușcă. Vasile Iurașcu era socrul lui Gheorghe Eminovici, tatăl cu multă afecțiune pentru fiica Raluca, viitoarea mamă a lui Mihai Eminescu. În anul 1828 stolnicul Vasile Iurașcu dădea pentru armata rusă în trecere spre Focșani cupe ce constau din grâu, orz și fân. Se știe că a murit în 1852.

Și încă un amănunt remarcat de Augustin Z. N. Pop, care îl identifică pe postelnicul Vasile Iurașcu din Peletinci-Neamț cu stolnicul Vasile Iurașcu, această legătură genealogică rămânând sub semnul întrebării din cauza unor necorespunderi de vârstă. Un zăpis de arhivă de la 1 decembrie 1801 afirmă că Vasile Iurașcu postelnicul era “feciorul lui Ion Iurașcu, nepot al lui Apostol Iurașcu, strănepot lui Neculai Iurașcu jicnicier...” (D. Ivanescu, lucrarea citată, pp. 1036-1037).

Istoriograful exprimă rezerve și față de numele generalului din scrisoarea în cauză. Acesta, la 1829 putea fi confundat cu “deplin împuternicitul prezident Divanului Moldovei și Valahiei, general-leitenant Joltuhin”. În unele dispoziții numele lui apare și în varianta Zaltuhin. Însă acest nume nu figurează ca general în listele unităților militare în trecere pe traseul Ipotești-Joldești-Cucorăni. Adevărat, nici nu ne-am propus să epuizăm un

chestionar ca ar da un răspuns la întrebarea, a cui era arma cu care a fost poetul la vânătoare de rațe.

În legătură cu Anastasie Bașotă venim cu precizarea că “în anul 1854 logofătul Anastasie Bașotă... cumpără la mezat moșia Cucorăni, Loieștii și a cincea parte din Ipotești...” În aceste documente de proprietate Anastasie Bașotă renumit prin scrupulozitatea cu care făcea însemnările, găsim și numele unei vechi familii răzășești Ipatie, de unde și Ipoteștii, tot el fiind și ctitorul bisericii ce mai târziu a devenit proprietatea familiei Eminovici (D. Ivănescu, pp. 1031-1032).

Mult mai atractiv ni s-a părut în legătură cu această scrisoare prilejul de a pune în discuție elementele complementare unei eventuale tematici cinegetice. Acea vrajă ce ne copleșește sufletul și care emană și din multitudinea și diversitatea agenților faunistici și floristici ai plaiului țării, de asemenea, din acea modalitate unică de a-i travesti, concerta, armoniza în operă. Fiindcă am mai putea vorbi despre multe alte elemente ale naturii, mediului traduse în creația poetului ca niște componente firești ale cosmosului, fără de care viața ar fi searbădă: salcâmul de lângă casă, apoi bradul, stejarul, paltinul, mesteacănul, arinul, fagul din codru, teiul sfânt, plopul, nucul, salcia, liliacul, cireșul, vișinul, mărul etc.

Marcat existențial, străfulgerat până în adâncul sufletului de “doruri vii și patimi multe”, trăite din plin în matricea Ipoteștilor scumpi, așezare “ce-și da coastele cu Cucorăni”, poetul exprimă această stare cu o sinceritate copleșitoare:

*... Astăzi chiar de m-aș întoarce
A-nțelege n-o mai pot...
Unde ești, copilărie,
Cu pădurea ta cu tot?*

Valentin Burlacu

Fondul de carte de limba română în instituțiile cultural-educative din Moldova (1944-1950)

După reanexarea Basarabiei în 1944, regimul sovietic a revenit, *de jure* și *de facto*, la politica țaristă de rusificare strategică a teritoriilor ocupate, de deznaționalizare acerbă a populației autohtone. Însă tehnicile și strategia țaristă de rusificare a românilor basarabeni sunt îmbogățite, de această dată, cu mijloace și procedee uneori fățiș brutale, alteori subtile și diabolic sofisticate. Iată de ce, pentru a facilita procesul de deznaționalizare a românilor din stânga Prutului s-a purces nu numai la închiderea hotarelor, dar și la izolarea cultural-spirituală. După exodul masiv al intelectualilor peste Prut, după decimarea celor rămași sau

surghiunirea lor în regiunile trans-uralice, specialiștii în rusificare au dat lovitură lor de grație tot cu *ajutoare frățești*. Iar *ajutorul frățesc* era susținut de *noua ideologie*.

O națiune, în concepția stalinistă, este definită prin câteva elemente esențiale: stat și teritoriu, bază economico-socială, suprastructură pe potruva sistemului politic, limbă și cultură proprie. Dacă la primele trei componente noul stat, iar de aici și noua națiune, cum-necum, în mod arbitrar, salvau unele aparențe ale “teoriei nației”, atunci *limba* și *cultura* au creat noului regim cele mai multe bătăi de cap. Conform unor concepții proletcultiste *limba* și *cultura* erau considerate drept elemente constituente ale *suprastructurii* unei societăți. De aici, dacă se schimbă *baza*, trebuie schimbată și *suprastructura*, iar în continuarea acestei logici trebuiesc schimbate și *limba*, și *cultura*. În Republica Autonomă Moldovenească experimentul lingvistic a avut consecințe nefaste, când s-a încercat inventarea *limbii moldovenești* care trebuia să substituie limba “română salonă”, adică limba saloanelor. “Democratizarea” limbii a dus la artificializarea și deznaționalizarea a unei bune parte a populației autohtone într-un termen record de câteva cincinale. A fost interzis accesul la valorile spiritualității românești, au fost interziși clasicii literaturii române. Anume problema *limbii* și *culturii* i-a făcut pe specialiștii în deznaționalizare să lanseze *teoria celor două limbi, două culturi, două popoare, două națiuni*. În munca aceasta de deznaționalizare un loc aparte l-au avut instituțiile cultural-educative.

În genere, întreaga activitate cultural-educativă, ideologizată la maximum, a avut drept obiectiv de bază cultivarea românofobiei, falsificarea identității naționale. Peste noapte toți românii basarabeni s-au trezit moldoveni. Cu ajutorul activiștilor, noile autorități au recurs la o *revizuire* a valorilor spirituale și naționale. Chiar de la început grafia latină a fost substituită prin cea chirilică, iar limba română denumită oficial „limba moldovenească”. De aici și lupta cu analfabetismul, în limbajul epocii, lichidarea neștiinței de carte alături de lichidarea dușmanului de clasă. În urma naționalizării totale, inclusiv a întregului fond de carte, sub motivul „curățirii” bibliotecilor de literatură antisovietică sunt scoase din circulație și nimicite, trecute la index cărțile românești.

Deja la 31 iulie 1944 biroul C.C. al P.C.(b) M. a obligat Comisariatul Învățământului și Direcția Generală pentru Literatură și Edituri a R.S.S.M. “să facă ordine în biblioteci” și în termen de două săptămâni să extragă toată literatura, editată sau adusă în Moldova de către “ocupanții germano-români”. La rândul ei, Secția de propagandă și agitație a C.C. al P.C.(b) M. a preconizat în vara lui 1944 “extragerea literaturii cu conținut antisovietic” din biblioteci, cluburi și alte instituții. Realizarea acestui plan a fost pusă pe seama funcționarilor Direcției Generale pentru Literatură și Edituri a R.S.S.M., cu începere chiar din iulie 1944, sunt delegați în deplasări speciale pentru “a controla și extrage literatura fascistă din bibliotecile și școlile republicii”, avându-se în vedere, desigur, literatura română, manualele școlare [1, p. 27].

Pentru a umple vidul creat artificial, o dată cu sustragerea literaturii românești, se impunea cu stringență asigurarea instituțiilor cultural-educative cu cărți sovietice. În documentele timpului, iar mai apoi și în istoriografia sovietică, este reflectat și propagat pe larg așa-zisul “ajutor frățesc dezinteresat” acordat republicii în restabilirea și completarea fondului de carte al bibliotecilor. Un argument în acest sens este hotărârea C.C. al P.C.(b) din toată Uniunea “Despre măsurile în vederea construcției național-culturale în R.S.S.M” din 14 iunie 1944 în conformitate cu care a fost expediat în republică primul lot mare de cărți. [2, p. 141-143]. Deja în a doua jumătate a anului 1944 instituțiile cultural-educative din republică au primit din alte regiuni al imperiului sovietic 131 mii de cărți [3, p. 5]. Acest proces a continuat și în anii următori [4]. Evident, toate cărțile expediate erau în limba rusă.

Completarea bibliotecilor cu cărți are loc și pe calea editării lor chiar în republică și în tiraje mereu sporite [5]. Cu toate acestea, în pofida dezvoltării bazei poligrafice a republicii, expedierea cărților din alte regiuni ale imperiului, fondul de carte al bibliotecilor rămâne neînsemnat. O atare stare de lucruri se explică, în primul rând, prin motive de ordin ideologic. Anume în această perioadă, începând cu anii 1946-1947, se desfășoară cea de a doua campanie de “curățire” a fondului de carte în fosta Uniune Sovietică. Ea a fost organizată în corespundere cu faimoasele hotărâri adoptate de C.C. al P.C.(b) din toată Uniunea în domeniul culturii, artei, literaturii și vizau lupta cu „cosmopolitismul” și cu influențele occidentale considerate, în limbajul timpului, drept expresie a “închinării față de Apus”. Lupta cu “ideologia burgheză”, combaterea “naționalismului burghez”, exprimarea atitudinii de clasă în aprecierea valorilor spirituale este însoțită de absolutizarea preceptelor comuniste în defavoarea principiilor general-umane. Iată de ce, ignorarea valorilor spirituale de sorginte națională sunt calificate drept reminiscențe ale trecutului, iar în consecință acestea, conform opiniilor neo-proletcultiste, nu corespund ideologiei revoluționare. Astfel se face că sunt sustrate din circulație chiar cărțile editate în anii noului regim totalitar, care, din considerente ideologice, nu se înscriau în canoanele bolșevice [6]. În “lista neagră” a scriitorilor interziși, operele cărora sunt excluse din catalogul bibliotecilor, sunt incluși clasicii literaturii ruse sau sovietice printre care L. Dostoievski, A. Ahmatova, B. Pasternak ș.a.

În același timp M. Eminescu, V. Alecsandri, I. Creangă sunt considerați de apologeții regimului “scriitori burghezi români”. Conținutul operelor semnate de marii clasici “nu corespunde nicidecum epocii sovietice și nu au nimic comun cu literatura moldovenească”. Motivul principal pentru care clasicii literaturii române sunt trecuți la index, rezidă, de fapt, în mesajul care afirmă “interesele naționaliste ale burgheziei române”, operele acestora sunt “de orientare antirusească” și cheamă “la crearea României de la Tisa până la Nistru” [6, p. 208]. Cu referire la destinul operelor clasicii literaturii române, în ținutul dintre Prut și Nistru, M. Cimpoi susține că “exilul basarabean constă în înstrăinarea de patria culturală

adevărată, în privarea (până prin 1956) de acces la valorile clasice, apoi prin limitarea acestui” [8, p. 17].

Lista lucrărilor ostracizate se completează în permanență și cu cele ale scriitorilor contemporani din republică. Aceștia erau criticați dur și sancționați metodic pentru “denaturările burghezo-naționaliste din literatura artistică moldovenească”. Scriitorii sunt admonestați pentru păcatul de evocare prea frecventă a figurilor lui Ștefan cel Mare și Bogdan Voievod, în timp ce Kotovski, Lazo și alți eroi ai războiului civil și ai mișcării revoluționare din Moldova sunt dați uitării [9, p. 207-208]. Una dintre direcțiile prioritare ale politicii de stat, promovate de autoritățile comuniste în Basarabia, deveniseră astfel ignorarea valorilor spirituale românești.

În acest context, eficacitatea lucrului cultural-educativ desfășurat de biblioteci depinde în mod direct de calitatea fondului de carte, repartizarea lui pe domenii. Spre exemplu, conform datelor de la 1 ianuarie 1947 fondul de carte al instituțiilor cultural-educative era de 525 mii exemplare, fiind repartizat în felul următor: social-politică – 149,5 mii, artistică – 110,2 mii, științe naturale – 32,1 mii, agricolă – 44,3 mii, restul 188 mii – broșuri și reviste [10, p. 21]. În anii următori acești indici, în linii generale, s-au păstrat, constituind la sfârșitul anului 1950 următorul tablou (în procente): social-politică – 22,8, științe naturale – 7,5, tehnică – 6,8, agricolă – 8,7, artistică – 29,3, pentru copii – 14,6, ș.a. – 10,3 [11]. Preconizarea literaturii social-politice (cu preponderență a lucrărilor lui V. I. Lenin, I. V. Stalin și a *Cursului scurt al istoriei P.C.(b) din toată Uniunea*, biografiile “conducătorilor”) a dus la transformarea bibliotecilor în instituții ideologice ale regimului de ocupație.

Oficial, din considerente practice, regimul sovietic a acceptat la început utilizarea de către populațiile neruse a idiomurilor lor naționale: în primul rând, pentru că înlăturarea acestora nu s-ar fi putut înlăptui peste noapte și, în al doilea rând, pentru a evita grave reacții și mișcări cu caracter național. În al treilea rând, la Kremlin se știa că cea mai eficientă propagandă comunistă se face în rândul diverselor grupări etnice din imperiu în propriile lor limbi [12, p. 61-62]. Concomitent, regimul stalinist a conceput un vast program de rusificare, tocmai prin intermediul sistemului educativ. Deloc întâmplător, o situație deplorabilă se înregistrează în asigurarea bibliotecilor cu literatură în limba română, editată pe baza grafiei chirilice. Astfel se face că, pe parcursul anilor 1944-1950, cărțile în limba română constituie doar 6-15% din fondul bibliotecilor [13].

Deși uneori în cadrul lucrărilor plenarelor C.C. al P.C.(b) M., Sesiunilor Sovietului Suprem al republicii, deciziilor organelor de resort era semnalată această stare de lucruri, motivele ideologice ale asigurării insuficiente a bibliotecilor cu cărți în limba română erau camuflate, invocându-se, de regulă, cele de ordin material, tehnic ori chiar de ordin secundar. Ele se reduceau la neconcordanța dintre organizațiile care editau, realizau și propagau cărțile (edituri, organizațiile de comerț, instituțiile cultural-educative) [14, p. 198-199], “atitudinea birocratică nepăsătoare a unor lucrători cu posturi de răspundere în răspândirea

cărților sovietice moldovenești” [15], baza materială slabă a industriei poligrafice și de edituri din republică, insuficiența resurselor financiare alocate bibliotecilor, lipsa încăperilor corespunzătoare pentru păstrarea fondului de carte etc. În realitate, asigurarea nesatisfăcătoare a bibliotecilor cu cărți în limba română, care constituia totuși circa 70% din tirajul editat în republică [16], refuzul de a edita operele clasicilor literaturii române, chiar și în ediții strict selectate [17, p. 108-109], se înscriu perfect în contextul măsurilor trasate de partid ce favorizau substanțial asimilarea lingvistică a populației băștinașe. Cartea, care în toate timpurile a jucat un rol important în difuzarea valorilor culturale, datorită politicii de promovare a spiritului comunist se transformă așadar într-un mijloc de dogmatizare, impunere a valorilor antinaționale.

Cu alte cuvinte, activitatea instituțiilor cultural-educative a erodat, în mod direct sau indirect, valoarea cea mai de preț a poporului nostru, spiritualitatea lui. Ea a vizat în primul rând, substituirea limbii, culturii și civilizației populației majoritare autohtone cu cele străine, rusești. Ostracizarea limbii și literaturii române, concomitent cu impunerea, inclusiv prin intermediul instituțiilor cultural-educative, a limbii și literaturii ruse au favorizat substanțial asimilarea lingvistică, contribuind, în ultimă instanță, la cultivarea în conștiința multor români din stânga Prutului a unei atitudini neglijente față de limba, literatura și cultura proprie.

Referințe bibliografice:

1. Elena Postică. *Rezistența antisovietică în Basarabia. 1944-1950*. Chișinău, 1997.
2. *Cultura Moldavii za godî sovietscoi vlasti*. Smaranda Vultur. Doc., Tom II, Ciasti I, Chișinău, 1984.
3. Arhiva Națională a Republicii Moldova, Fondul 3026, inventarul 1, dosarul 5.
4. Arhiva Organizațiilor Social-Politice a Moldovei, Fondul 51, inventarul 4, dosarul 31, p. 7; *Sovietscaia Moldavia*, 3 fevrălea, 21 fevrălea, 4 aprelea 1945; *Moldova Socialistă*, 13 decembrie 1945;
5. Arhiva Națională a Republicii Moldova, Fondul 3026, inventarul 1, dosarul 5, p. 2; *Sovietscaia Moldavia*, 14 iulea 1945; *Moldova socialistă*, 5 ianuarie 1946.
6. Arhiva Națională a Republicii Moldova, Fondul 2848, inventarul 2, dosarul 30, p. 314, d. 76, p. 381; Arhiva Organizațiilor Social-Politice a Moldovei, Fondul 51, inventarul 8, dosarul 391, p. 16.
7. Mihai Cimpoi. *O istorie deschisă a literaturii române din Basarabia*. Chișinău, 1997.
8. Arhiva Organizațiilor Social-Politice a Moldovei, Fondul 51, inventarul 8, dosarul 3.
9. Ibidem, inv. 5, d. 503, Arhiva Națională a Republicii Moldova.

10. Ibidem, d. 177, p. 2, Arhiva Organizațiilor Social-Politice a Moldovei, Fondul 51, inventarul 9, dosarul 326, p. 16.
11. Ion Constantin. *Basarabia sub ocupație sovietică de la Stalin la Gorbaciov*, București, 1994.
12. Arhiva Organizațiilor Social-Politice a Moldovei, Fondul 51, inventarul 5, d. 502, p. 8, inventarul 9, dosarul 326, p. 16; Arhiva Națională a Republicii Moldova, Fondul 3026, inventarul 1, d. 39, p. 31; d. 44, p. 2.
13. Ibidem, F. 2848, inventarul 2, d. 75.
14. Șestaia Sessia Verhovnogo Sovietsa Mold.S.S.R. 10-11-12 iulie 1946, sten. Otciot. Gosud. izdatelistvo Moldavii., Chișinău 1947, p. 78;
15. Ibidem. De exemplu, în anul 1946 au fost publicate în Moldova 210 denumiri-cărți cu un tiraj de 3912 mii exemplare, inclusiv în limba română 148 cărți cu un tiraj de 3427 mii exemplare, iar în anul 1950 au fost editate 554 titluri de cărți cu un tiraj de 4457 mii exemplare, inclusiv în limba română 356 și 3332 mii exemplare. Vezi: *Culturnoe stroitelstvo S.S.S.R. Stat. Sb., M., 1956*, p. 318-319;
16. Vtoraia Sessia Verhovnogo Sovietsa Mold.S.S.R. Vtorogo sozâva, 12-14 maia 1948. sten. Otciot. Gosud. izdatelistvo Moldavii., Chișinău 1948.

Caragiale și Stere

Volumele VI. *Ciubărești*, VII. *În ajun* și parțial VIII. *Uraganul* ale romanului *În preajma revoluției* de C. Stere conțin numeroase pagini de satiră a societății românești de la finele secolului al XIX-lea - începutul secolului al XX-lea. Ideea este remarcată de majoritatea exegeților lui Stere, fiind accentuată îndeosebi de N. Manolescu, care afirmă că *Ciubărești* e un roman satiric, pe alocuri remarcabil prin sarcasmul lui. Tocmai acest fapt îl apropie pe Constantin Stere de marele nostru scriitor satiric Ion Luca Caragiale. Stere și Caragiale au ca obiect de studiu, dintr-o perspectivă satirică, societatea românească de la finele secolului al XIX-lea.

Modalitățile comicului și satirei utilizate de Ion Luca Caragiale sunt preluate, în întregime sau parțial, de Constantin Stere în romanul *În preajma revoluției*. În primul rând, se relevă *comicul de nume*, caracteristic ambilor autori. Intenția satirizatoare este evidentă mai ales în numele inventate, chei de descifrare, vizând aspecte caracterologice ale personajelor: la Stere – Vasile și Sică Credință, soții Gârlă, Bivolaru, Pădureanu, Crăsneanu, Turcu, Popalogueanu, Chiricuță; la Caragiale – Titircă Inimă-rea, Venturiano, Farfuridi, Pristanda, Brânzovenescu,

dar este transparentă și în numele specific românești Nitza Vasilescu, Ipolit Mircescu sau, Nae Ipingescu, Ștefan Tipătescu etc.

Comicul de limbaj și vocabularul constituie un alt moment comun în satira celor doi autori. În romanul *În preajma revoluției* pot fi depistate fragmente întregi care își află corespondențe pe potrivă în textele caragialiene. Astfel, Vania Răutu este destinatarul următoarei explicații a sergentului de la “carantină”: “- Păi, trebuie să vie! Trebuie să i se fi tiligrafat la Iași, că ați venită. De patru zile nu s-a coborât nici un câne de om p-aci. D-aia îi lipsă...” [1]. Este un “monolog” similar cu cel din *Telegramele* lui Caragiale: “*Onor. prim-ministru. București. Repet reclama telegrama No... Petiționat parchetului. Procoror lipsește oraș mănăstire maici chef. Substitut refudat păra vini procoror. Tremur viața me, nu mai putem merge cafine. Facem responsabil guvern. Costăchel Gudurău. avocat, aleg. col. I, fost deputat*” [2].

Stere își înzestrează anumite personaje cu un vocabular artificial, forțat, abundând în clișee verbale, jocuri de cuvinte, cacofonii etc. Vărul Zamfirache își etalează, mândru de propriile “performanțe”, meritele sale oratorice în sala de judecată: “Eu atunci, întrerup pe grefier și-mi citesc considerentele: - Considerând că, conform art. de procedură civilă, urmările silite nu pot avea loc după apusul soarelui; Considerând că lumânările sunt aprinse, și, deci, soarele este apus...” [1]. La Caragiale, Rică Venturiano, “foarte încurcat, se scoală de jos și se dă înapoi împiedicându-se” și face public un enunț incoerent și absolut ininteligibil: “Madam! Să am pardon! Scuzați! Cicoană! Considerând că... adică, vreau să zic, respectul... pardon... sub pretext că și pe motivul... scuzați... pardon...” [2]. *Clișeele verbale și jocurile de cuvinte* accentuează efectele comico-satirice ale situațiilor evocate, dar și caracterele personajelor antrenate în acțiunea epică sau dramatică. De altfel, comicul sau grotescul situațiilor este pus în lumină de personaje construite după tipare comico-satirice consacrate: soțul înșelat, femeia adulteră, don-juanul, politicianul corupt, demagogul etc.

Atât la Ion Luca Caragiale, cât și la Constantin Stere personajele comice există prin limbaj, situații, nume, caractere. Ironia și satira sunt asimilate ca formă de expresie artistică. În consecință, opera literară însumează comicul de situație, de caracter, de limbaj și actualizează, de obicei într-un context satirizant și prin intermediul personajelor reprezentative, grave probleme umane și sociale.

Referințe bibliografice:

C. Stere, *În preajma revoluției*, Vol V-VI, Chișinău, 1991.

I. L. Caragiale, *Opere alese, vol. I-II*, București, 1972.

Alexandru Burlacu

Poezia basarabeană. Elemente ale poeziei eminesciene

Modelul eminescian stă la baza unei noi imagini a lumii. Toți poeții români l-au rescris și îl rescriu în felul lor pe Eminescu, pentru că Eminescu e „**un etalon al poeticității**” [1, p. 17], dar și **un model stimulator** în cele mai importante metamorfoze ale poeziei românești.

Cu referire la starea de lucruri din poezia basarabească, N. Costenco semnala că basarabenii trebuie dintr-o dată să creeze și „pentru clasici, și pentru romantici, și pentru parnasieni, sămănătoriști, poporaniști, moderniști și pentru cei cu tendințe sociale etc.” [2, p. 114]. Este discutabilă teza conform căreia scriitorul basarabească trebuie să parcurgă etapele succesive ale poeziei române începând de la iluminiști, pașoptiști până la sămănătoriști sau simboliști. Dar realitatea e că în poezia basarabească coexistau într-o simbioză foarte eterogenă mai multe tendințe ce reflectau **diferite etape ale evoluției poeziei românești**. Este foarte prețioasă întru susținerea acestei teze observația lui Mihail Sadoveanu din *Prefață la Flori de pârlăoagă* de Pan. Halippa: „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 pârlăoagă* e un produs deosebit al obijduitei Basarabii. El se ridică pe propriile-i mijloace în armonie cu începuturile de cultură ale moldovenilor de peste Prut și cu nevoile lor sufletești. El este pentru Basarabia ceea ce au fost pentru Moldova și Muntenia poeții renașterii noastre dinainte de Eminescu” [3, p. 3]. Cu alte cuvinte, M. Sadoveanu subliniază un adevăr: limbajul și poetica lui Halippa sunt ale unui scriitor din prima jumătate a secolului al XIX-lea. Și aceasta, din păcate, după ce Mihai Eminescu a unificat limba română. Ca poet, Pan. Halippa este desuet chiar față de predecesorii săi pașoptiști, care, în poezia lor, erau mult mai subtili decât autorul unor stihuri precum cele din *Flori de pârlăoagă*. Din perspectiva sadoveniană, se pare că **renașterea basarabească ar reedita statutul poetului pașoptist**. Cu toate acestea, necesitatea arderii etapelor se face stringentă. Mai mult. Atitudinile lui Sadoveanu, în privința „întâzierii” scriitorului basarabească, coincid întru totul cu cele ale lui Eugen Lovinescu. Este un moment, puțin spus, nesemnificativ, întrucât aceste mari spirite s-au situat, în abordarea problemelor literare, pe poziții categoric adverse.

Câte generații, atâția Eminescu. Mereu nou și mereu același. E o idee ce poate fi ușor ilustrată și cu generațiile poezilor basarabeni. Spre exemplu, Eminescu în lectura poezilor generației Unirii este în primul rând autorul poeziei *Doina*. În primul număr al revistei *Viața Basarabiei* este reprodus fragmentul din poezia *La arme*: „Auzi... Departe strigă slabii / Și asupriții către noi: / E glasul blândeii Basarabii / Ajunsă-n ziua de apoi. / E sora noastră cea mezină, / Gemând sub cnutul de Calmuc, / Legată-n lanțuri e-a ei mână, / De ștreang târând-o ei o duc. / Murit-au? Poate numai doarme / Și-așteaptă moartea de la câni? / La arme! / La arme dar Români!”.

Poeții generației Unirii au preluat tradițiile eminesciene cu precădere în poezia ocazională. Mai multe imnuri consacrate Unirii semnate de Sergiu Victor Cujbă, Pan. Halippa, Ion Buzdugan, Elena Dobroșinschi-Malai ș.a. merg pe „linia”

Eminescu-Goga. Poezia generației Unirii este, în esență, o „cântare a pătimirii noastre”.

În disputa dintre tradiționaliști și moderniști, Eminescu e un model atât pentru unii, cât și pentru alții. Din poezia lui Eminescu sunt asimilate **temele, motivele, limbajul** și, cum ar zice I. Em. Petrescu, „**schemele structurante ale imaginii**” [1, p. 39]. Cei mai eminescieni dintre basarabeni sunt Ion Buzdugan, N. Costenco, Magda Isanos, Robert Cahuleanu.

Poetul basarabean se remarcă prin explorarea peisajului, apropiindu-se de universul idilei eminesciene.

Din imaginarul eminescian sunt preluate elemente din panorama unei țări paradisiace, evocându-se vârste eroice (*Dacia mitică* din *Păstori de timpuri* de I. Buzdugan), **muntele** cu funcție de **axis mundi** etc.

Magda Isanos, născută la 16 aprilie 1916, la Iași în familia medicului Mihai Isanos. În copilărie și adolescență a trăit la Chișinău, unde a făcut studii secundare și liceale. A publicat versuri în revistele liceale din Chișinău *Licurici*, *Crai nou*, *Ghiocei*. Mai târziu a colaborat la *Viața Basarabiei*, *Pagini basarabene*, *Cuget moldovenesc* ș.a., iar în perioada studiilor la Facultatea de Drept din Iași – la *Însemnări ieșene*, *Jurnalul literar*.

În decursul scurtei sale vieți a publicat o singură culegere *Poezii* (1943). Împreună cu scriitorul Eusebiu Camilar, soțul ei, a scris drama, *Focurile*, care apare după moartea coautoarei, în 1945, și obține premiul anual pentru debut, acordat tinerilor scriitori de Editura Fundațiilor Regale. Volumele publicate postum *Cântarea munților* (1945), *Țara luminii* (1946), *Poezii* (1947), *Versuri* (1964), *Confesiuni lirice* (1989), întregesc imaginea liricii Magdei Isanos.

Poeta a murit la 17 noiembrie 1944, la București.

Magda Isanos preia gestică ceremonială a îndrăgostiților, imită pătrunderea cuplului într-un spațiu securizant, transfigurează *insula lui Euthanasius*, *muntele sacru*, reinterpretează simbolurile eminesciene, asimilează tehnici poetice, deprinde construcția în stilul lumii-grădină, modul prin care spațiul mitic se instaurează în locul spațiului fizic ș.a.

Robert Cahuleanu (adevăratul nume – Robert Eisenbraum), născut la 28 octombrie 1920, în orașul Cahul. A absolvit liceul *Carol al II-lea* din Bolgrad în iunie 1939. A debutat cu versuri în 1932 în publicația *Îndrumarea tinerimii*, foaia elevilor de la liceul *Ion Voievod* din Cahul. Până la 1940 a colaborat la revista *Bugeacul*. În 1939-1940 a lucrat învățător în comuna Tartaul de Salcie din județul Cahul.

Rămas în Basarabia după 28 iunie 1940, a activat ca pedagog la liceul *Ion Voievod* din orașul natal, apoi la liceul *B.P. Hasdeu* din Chișinău.

În timpul războiului a fost redactor la ziarele *Raza* și *Basarabia* și la revista *Basarabia literară*. Între anii 1936 și 1940 a publicat volumele de versuri:

Melancolie (1936), *În zodia cumpenei* (1939), *Cântece de dor și de război* (1944) și sceneta *Poemul dezrobirii* (1943). În martie 1944 s-a refugiat la Brăila și a lucrat un timp la redacțiile ziarelor *Expresul*, *Facla*, *Ancheta* și *Înainte*. După război semnează cu pseudonimul Andrei Ciurunga. Din 1946 se angajează la *Flacăra*, în București, iar în februarie 1950 este arestat pentru editarea în condiții ilegale, în 1947, la Brăila, a plachetei *Poeme de dincoace*. Eliberat la 13 mai 1954, continuă să scrie versuri în care metafora este dominată de o revoltă latentă, colaborează, sub pseudonim, la publicațiile *Rebus*, *Urzica*, dar în 1958 este arestat din nou. Grațiat în urma decretului din iulie 1964, revine la arma sa de totdeauna – condeiul, deși este silit să presteze munci modeste pentru a-și asigura existența. În 1967 este reprimat în Uniunea Scriitorilor din România și reintră în viața literară românească. După război a publicat volumele de versuri: *Decastihuri* (1968), *Vinovat pentru aceste cuvinte* (1972), *Argument împotriva nopții* (1979), precum și cărți pentru copii.

Trăiește la București.

Elementele caracteristice codului romantic impregnează poezia lui Robert Cahuleanu, care în placheta de debut dă numeroase pastişe de *idile eminesciene*. Pasticate sunt imaginile lacului, pădurii, ceremonialul iubirii, versul și ritmul eminescian. Volumele lui R. Cahuleanu – *Melancolie*, *Zodia cumpenei*, *Poemul dezrobirii*, *Cântece de dor și de război* – cu toate riscurile pe care le comportă, sunt expresia unui eminescianism care-și caută puncte de reper în sfera experienței senzoriale, specifică unei alte epoci *în țara lui Roș împărat*. R. Cahuleanu încearcă să asimileze mai multe elemente constitutive ale paradigmei eminesciene, dar mimetismul copleșitor, lipsa unui curaj al experimentării, *miza pe poetica „văzului”* și nu pe *poetica „viziuni”*, utilizarea unui limbaj preponderent *„tranzitiv”* în defavoarea celui *„reflexiv”* ilustrează *modelul pașoptist al poeticității*, caracteristică liricii eminesciene din perioada începuturilor.

Structura poeziei basarabene este esențialmente una eminesciană. Atât tradiționaliștii, cât și moderniștii îl revendică pe Eminescu. Anume în jurul acestor doi poli gravitează celelalte linii de forță mai puțin accentuate. Astfel, reflexele parnasiene în poezia lui Petru Stati, Nicolae V. Coban, Olga Vrabie, Alfred Tibereanu ș.a. pot fi concepute ca o reacție la poezia subiectivistă, egocentristă a simboलिștiilor. Lirismului eminescian din poezia simboलिștiilor i se contrapune o poezie obiectivă, centrată pe ideea *„artei pentru artă”*. În legătură cu aceste orientări se fac remarcabile zonele noi de poezie. Poezia basarabeană de inspirație istorică va căuta și ea *Insula lui Euthanasius*, va încerca să exploreze *mitul dacic*, reconstituind o *Arcadie autohtonă*. O dată cu acestea, poezia basarabeană încearcă și ea nostalgia *„vârstei de aur”*, are idealul voievodal, cântă iluzoria societate bazată pe legile pământului etc. Ipostaza preferențială și dominantă a poetului basarabean este cea a unui bard în *„variante ritualizat-mesianică a poetului*, cultivat de epoca pașoptistă într-o tradiție ce trece prin romantism și Renaștere,

revendicându-și drept prim avatar imaginea platoniciană a poetului inspirat de muză din dialogul *Ion*” [4, p. 17]. Renașterii basarabene îi este specific **poeta vates**, de altfel, o preferință a tânărului Eminescu.

Parnasianismul, care este o reacție la poezia romantică, a apelat la trecutul grec și latin, obținându-se o osmoză de mitologii, arhetipurile cărora le identificăm în poezia lui Eminescu. În ultimă instanță, poezia absolut străină de problemele sociale, morale sau politice este, la parnasienii basarabeni, una în tradiție eminesciană. Cum altfel am explica frecventarea de către P. Stati, A. Tibereanu, N. Coban a poeziei cu formă fixă (sonet, rondel).

Indiferența față de utilitatea socială sau morală, cultul frumuseții pure la poeții parnasieni din Basarabia este doar o aparență, deoarece în subtextul acestei replici depistăm o repulsie față de poezia lipsită de rigoare și excesiv sentimentală. Aici parnasienii se întâlnesc cu preocupările grave ale sămănătoriștilor, care au și ei un cult al lor pentru trecutul voievodal. Și toate aceste explorări sunt dominate de viziunea eminesciană asupra trecutului nostru.

Un alt exemplu e cel cu privire la **arhetipul spiritului angajat**, care la Eminescu îl alcătuiește **orfismul**. Chiar poezia lui Vladimir Cavarnali, care la prima vedere ține de alte modele, stă oarecum sub semnul Eminescu. Poetul cântă la „o liră nebună” sau „suavă”, răscolind energii nebănuite: „Eu voi umbri albastra nevinovăție a cerului, / Când vor porni să chiuie poemele pământurilor, / să-mi odihnesc lira suavă-n mărgăritare, / Pe jăratecul potolit și uman al tuturor stelelor” (*În slovele mele*). **Orfismul**, o dimensiune esențială în poezia lui Eminescu, își află la poetul basarabean o nouă interpretare. Orfeul lui Cavarnali e un profet. Pe aceeași linie se identifică mai multe ipostaze ale eului poetic.

De la Narcis la Hyperion – iată două ipostaze extreme ale statutului eului poetic. Metamorfozele poeziei basarabene țin preponderent de **statutul eului poetic**. O tipologie a eului poetic include în primul rând pe **mesianicii, înstrăinații, dezrădăcinații, apolinicii, dionisiacii, orficii** foarte la modă în anii '20-'30. Nu sunt rare cazurile **dispariției elocutorii** (Mallarmé) a eului. Poezia basarabeană merge pe „linia” Eminescu-Goga, Eminescu-Blaga, Eminescu-Arghezi, Eminescu-Barbu. Chiar și modelele consacrate Charles Baudelaire, Arthur Rimbaud, Stephane Mallarmé, Walt Whitman, Guillaume Apollinaire, Rainer Maria Rilke, Paul Valéry ș.a. sunt acreditate prin modelele Arghezi, Blaga, Barbu etc. Excepție fac modelele Maiakovski și Esenin, ultimul dominant la Vladimir Cavarnali și ceilalți poeți bugeceni.

Modelul eminescian, stimulator și foarte frecvent în poezia interbelică, își află nu numai prozeiști sau ucenici, dar și nihilști inveterați. De remarcat că atitudini antieminesciene veneau și din partea unor talente în afirmare, cu orientări avangardiste.

Atitudinile antieminesciene sunt destul de frecvente în poezia interbelică. Eminescu este un punct de orientare în noile căutări artistice. Astfel, nihilismul zgomotos al „pretinșilor sfărâmători de icoane” își are diverse explicații în unele „estetici generaționiste”, polemici de creație între școli și curente literare. În cazul

dat nu e vorba de confuzii sau superficialități proletcultiste, la care s-au dedat din plin unii poeți.

Lucrând cu idei gata făcute, Bucov, spre exemplu, profanează *Doina* în care e sublimată întreaga concepție politică a lui Eminescu. Cităm din *De la Nistru până la...*, o specie de poezie hibridă, amestec de parodie, gen kominternist, cu reportaj versificat: „De la Bugeac / până la Bărăgan / mi s-a plâns orice țăran sărman, / că nu mai poate străbate / și nu de „străinătate”... / Căci chiar neaoșii stăpâni / fură-al nostru miez de pâini / și ne lasă pustii, nemâncăți și jefuiți”.

Sau o altă strofă cu „mare efect” demascator: „De la Dunăre la Tisa / calea vorbei ni-i închisă, / calea vorbei drepte, frate - / și nu de străinătate, / căci în „nouă sute șapte” / nu ne omora străinul, / ci boierul nost-stăpânul. / Averescu nu e grec, / da-i al nostru câine bleg... / Dar, fărtați, nu e nimica, / de nu plouă, tot mai pică. / Măi iobagule-iobag, / fă-ți din seceră ciomag”.

Antieminescianismul lui Bucov, într-un sens, e și o expresie a opticii noii clase – cea proletară – asupra lumii și omului, asupra literaturii și culturii în genere. În asemenea atitudini Bucov nu e solitar, dar nici atât de original cât e, spre exemplu, Vladimir Maiakovski, care scanda faimoasa lozincă *Долой Пушкина с корабля современности!* Este o atitudine caracteristică tuturor futuriștilor.

În pofida unor rătăcirii, poezia basarabeană, în momentele ei esențiale, încearcă să asimileze creator valorile moderniste din anii '20-'30 ce-și au sorginea în paradigma eminesciană.

Referințe bibliografice:

1. Petrescu I. Em. *Eminescu și mutațiile poeziei românești*. – Cluj-Napoca, 1989.
2. Costenco N. *Literatura basarabeană de astăzi // Viața Basarabiei*.- 1937. – Nr. 5-6.
3. Sadoveanu M. Prefață – în: *Pan. Halippa. Flori de pârlăoagă*. – Iași, 1921.
4. Petrescu I. Em. *Eminescu. Modele cosmologice și viziune poetică*. – București, 1978.

Alina Ciobanu-Tofan

Spiritus loci sau afirmarea alterității în literatura română din Basarabia

Cultura și literatura unei țări sunt de neconceput fără orgoliul “vizei de ieșire” din ariile restrictive (cronologice, geopolitice, spirituale, etnice) originare. Lipsa totală sau parțială a acestui orgoliu se traduce de fapt în incapacitatea dezolantă de integrare istorică și culturală într-un fenomen global și de conectare la fluxul *universal* al ideilor și operelor. Predominarea imperativului lui “bun pentru afară” este însă dezastruoasă pentru afirmarea reală a oricărei identități spirituale, abandonate, renegate, escamotate de dragul evadării într-o universalitate idealizată

sau imaginară. Găsirea echilibrului este nu doar un exercițiu permanent (de rutină?) de luciditate, ci o necesitate etern stringentă, a cărei neglijare are, de obicei, efecte exact contrarii așteptărilor. Cu o redundanță inexorabilă, confruntarea spiritului românesc cu dimensiunile universaliste capătă sensuri adverse: pe de o parte, se manifestă voința depășirii complexelor provinciale în numele sincronizării cu valorile recunoscute, iar pe de alta, – refuzul violent al influențelor, contaminărilor, modelelor “străine”, presupus inadecvate conținutului specific național, încăpățânarea în promovarea unor ideologii și mentalități protocronice, izolarea / dizolvarea forțată în atemporalitate și a(na)cronie. Tendințele (aparent) antinomice sunt apanajul eternei dispute dintre tradiționaliști și moderniști și ilustrează gradul de intensitate (direct proporțional cu conținutul conceptelor respective) al opoziției dintre “vechi” și “nou”.

Revenirea în prim plan a problemei “ieșirii în afară” a culturii și literaturii române în epoca interbelică demonstrează permanența și acuitatea sincronismului. Soluțiile acceptate și promovate corespund, în cazurile fericite, specificului și condițiilor concrete ale momentului, dar de regulă implică derularea polemicilor de amploare. Pentru unii, sincronizarea înseamnă “ieșire din provincialism” și din mediocritate, afirmarea “vocației europene” și universale, pentru alții, – subminare a chiar “temeiurilor” ființei naționale, pulverizare în neant a moștenirii spirituale, renegare a propriei identități. În mediul cultural basarabean opoziția tradiționaliștilor a fost susținută și de adepții regionalismului cultural, care proclamau *spiritus loci* drept axă a lumii și universului.

După cum se știe, participarea la universalitate a unei culturi nu exclude, ci revendică *alteritatea, diferența*, considerată și asumată (mai ales în ultimul timp) drept un indiciu, dar și un sinonim al autenticității. Exaltarea spiritului autohton în cultura și literatura română din Basarabia interbelică ilustrează o nevoie specifică de autoafirmare imperioasă a identității naționale, care se simțea amenințată de “invazia” influențelor din exterior. Experiența înstrăinării forțate timp de peste o sută de ani de matricea originară explică “întârzierea” basarabenilor în cultura românească și europeană, dar și reticența vădită față de idei, modele, structuri “străine”. O manifestare extremă a acestei reticențe (condiționate în bună parte de istoria Basarabiei) a fost și primitiva profilaxie defensivă, complacerea în anacronisme sterile, proclamarea (nu neapărat și promovarea) autarhiei spirituale integrale, autosuficiența culturală, estetică, ideologică, respingerea în bloc a oricărui tip de influență, altfel zis reeditarea desuetelor teze sămănătoriste. În acest context, *spiritus loci* devine atât expresia rezistenței fățișe sau subterane în fața “sincronizărilor” mimetice, superficiale, false, afectate și în fața vehiculării “formelor fără fond”, cât și teza preferată a tradiționaliștilor, regionaliștilor, protocroniștilor de tot soiul. Falsa modernizare sau sincronizare, dezvoltată lamentabil în adaptările epigonice, sterile, futele ale modei / modelelor artistice “de import”, în snobismul literar, afectează dintotdeauna, până la subminare, “substanța” și “realizarea de sine” a culturi naționale. În condițiile resurecției generale a ideii de specific național, etalarea și exploatarea spiritului locului / local

este un principiu fundamental al ideologiei regionalismului cultural, dar și un loc comun în literatura interbelică. În anii '20-'30 ai secolului trecut confruntarea tradițiilor cu modernitatea în mediul basarabean este reductibilă și la raportul antinomic regionalism (/ provincialism)- universalism (/ occidentalism / europeism). Regionalismul cultural se manifestă ca o tentativă de legitimare a specificului local în perimetrul valorilor spirituale naționale. Localismul basarabean este generat nu atât de dorința de decentralizare a vieții literare, cum s-a întâmplat în alte culturi europene, ci de descoperirea și (re)punerea în circulație a unor teme și valori estetice mai mult sau mai puțin inedite, ne(re)cunoscute la Centru: regiunea în articulațiile sale intime, regionalismele, lumea rurală, viața populară, peisajele autohtone etc. Opoziția bipolară dintre Provincie și Centru, devine, ca și în cultura franceză, "limbajul simbolic în care pot fi traduse toate relațiile duale sau ierarhice: dintre dominanți și dominați, dintre oraș și sat, dintre cultură și natură, dintre apartenența internațională și identitatea națională" [1, p.10]. Totodată, cultivarea particularismului este doar intermitent apanajul tendințelor izolaționiste, deoarece are la origine, dar și ca finalitate logică "aspirația de ridicare la statutul unei comunicări "universale" a marginalității , "provinciei" etc.", deschizând "o cale cu totul convenabilă de integrare culturală" [1, p. 157] într-un context extraregional. Și este într-adevăr de-a dreptul surprinzător să constatăm în ce măsură localismul (mai ales ca mod de legitimare identitară, individuală sau colectivă) poate interfera cu modernitatea.

Procesul literar din Basarabia interbelică reflectă atmosfera euforico-optimistă de renaștere spirituală, însumând, într-o intenție vădită de "ardere a etapelor" (ca reflex al sincronizării "recuperatorii"?) idei și obiective renaștentiste, iluministe, romantice, sămănătoriste, suprapuse sau ajustate ideii de specific național. Un rol determinant în formularea și promovarea unor programe ideologice și estetice congruente în mediul cultural regional l-au avut publicațiile periodice *Viața Basarabiei* (Chișinău, 1932-1940, București, 1940-1944), *Cuget moldovenesc* (Bălți, 1932-1937, Iași, 1938-1943) *Pagini basarabene* (Chișinău, 1936), *Itinerar* (Chișinău, 1938-1939), *Poetul* (Chișinău, 1937-1938), *Bugeacul* (Bolgrad, 1935-1940) etc., în special polemicile și schimbul de replici între colaboratorii acestora, adepți ai tradiționalismului sau ai modernismului. Anume disputele dintre tradiționaliști și moderniști au favorizat afirmarea orientării autohtoniste a revistei *Viața Basarabiei*, dar și a potențialului creator al regiunii, poezia și proza basarabeană constituindu-se și maturizându-se la interferența "vechiului" cu "noul", tradiției cu modernitatea, modelelor clasice cu cele contemporane. I. Buzdugan, C. Stere, Pan. Halippa, L. Donici, P. Stati, Vl. Cavarnali, G. Meniuc, N. Costenco, Al. Robot, Magda Isanos, T. Nencev, Nicolai V. Coban, S. Matei Nica, S. Sârbu, S. Grosu ș. a., din diverse perspective estetice, proiectează în literatură dimensiuni atât protocroniste, cât și sincroniste ale "conștiinței de sine" autohtone.

După cum s-a mai spus, cultura și literatura română din Basarabia interbelică a constituit timp de jumătate de secol (1940-1989) "pata neagră" din istoriografia

noastră contemporană. În ultimul deceniu reabilitarea și reconsiderarea moștenirii spirituale a devenit o preocupare constantă a istoriei și criticii literare din Republica Moldova. “Micul război al antologiilor”, axat cu precădere pe obiectivul popularizării scriitorilor basarabeni, a creat un teren propice interpretărilor, studiilor monografice, sintezelor privind fenomenul cultural în ansamblu, dar și anumite aspecte semnificative ale acestuia, cum ar fi resurecția ideii de specific național, regionalismul cultural, generaționismul etc. O dimensiune fundamentală pentru cultura și literatura română din Basarabia în anii ‘20-’30 este *spiritus loci*, spiritul autohton local, piatra de temelie și rațiunea animatoare a ideologiei regionalismului cultural (basarabean) interbelic. Amploarea promovării lui *spiritus loci* în spațiul basarabean este relevată de orientarea și conținutul principalelor reviste culturale regionale (în special *Viața Basarabiei*, *Cuget Moldovanesc*, *Pagini basarabene*).

Fenomenul cultural basarabean prezintă implicarea reală a conștiinței autohtone în aventura afirmării particularităților identitare regionale. Tendința eliberării de complexe și a legitimării fondului basarabean în cultura română devine sinonimă cu reconsiderarea conceptului și conținutului lui *imago mundi* din perspectiva “originalității naționale”. Lumea și universul sînt interpretate ca apanaj al punctului de vedere vernacular. În mod surprinzător, etalarea bombastică a spiritului autohton nu se rezumă la caracterul lui refractar-“rebel”, non-conformist și, în anumite privințe, inovator al spiritualității regionale.

Viața literară din Basarabia interbelică a fost marcată de interferența modelatoare a celor două mituri coabitante ale civilizației moderne: *mitul Provinciei* și *mitul Centrului*. Diferențierea, prin modul de raportare la criteriile și ierarhiile valorice naționale și universale, a punctelor de vedere asumate a declanșat în mediile culturale reacții polemice, confruntări intermitente sau de durată între tradiționaliști și moderniști, “protocroniști” și “sincroniști”, manifestându-se însă în toată amploarea prin ideologia și estetica regionalismului cultural.

Regionalismului cultural este un concept lax și pretabil unor nuanțări interminabile, a cărei esență însă se exprimă prin *spiritus loci*, concept cu un conținut de asemenea variabil de la țară la țară. În condițiile modernizării perpetue, apariției și dezvoltării unor posibilități enorme de informare și comunicare (altfel zis de circulație a ideilor), proliferarea “centrelor culturale” a depășit în mod evident perimetrul metropolelor tradiționale. Astăzi, provincia (istorică sau geografică) poate deveni cu același succes: a) (epi)centrul eșuării, benevole sau condiționate, în cel mai acerb provincialism; b) punctul de debut (centru sau margine?) al “ieșirii din provincialism”, din anonim și izolare ori c) chiar centrul unor inițiative, acțiuni, realizări globale.)

Exaltarea spiritului local în literatura română din Basarabia este, în virtutea circumstanțelor istorice și culturale, expresia unui mod de rezistență seculară subterană în fața pericolului disoluției într-o mare cultură (rusească) străină și a unei “conștiințe sporite de sine” a potențialului creator local, identificată simbolic

cu locul de origine și animată în epocă de imperativele autoafirmării în contextul întregi(te)i culturi românești. I. Buzdugan, C. Stere, L. Donici, Pan. Halippa, P. Stati, Vl. Cavarnali, Al. Robot, Magda Isanos, N. Costenco, G. Meniuc și mulți alții reprezintă pe plan literar diverse aspecte ale posibilităților de exprimare și realizare a scriitorilor români din Basarabia, dar și atitudinile și tendințele caracteristice mediului artistic autohton.

Conștiința apartenenței la o cultură nicidecum marginală, ci marginalizată de istorie (cum este și cultura română în ansamblu) devine propulsivă (în direcția universalității) anume prin hipersensibilitatea (organică totuși?) pentru specificitate, particularisme, identitate națională, “mesianism” etnocultural, o hipersensibilitate evident ostilă imitației mecanice. Oricât de paradoxal ar părea la prima vedere, încrederea în valoarea spiritului autohton, “provincial”, chiar cu exagerările “regionaliste”, este dovada sigură a unei imperioase tendințe (intrinseci?) de integrare în cultura națională și universală, adică de dublă sincronizare a literaturii române din Basarabia.

În fine, se impune constatarea că în epocă reconsiderările partizane ale opoziției provincial-universal au alimentat în egală măsură protocronismul și sincronismul, orientări conceptual și structural disjuncte, opuse, dar care, în mod paradoxal, se justifică și se completează reciproc. Or, “complexele provinciale” se dezvoltă mai pregnant în raport cu aspirația spre universalitate, iar tendințele protocroniste devin absolut comprehensibile în opoziție cu cele sincroniste. Din această unitate specifică a contrariilor, aflate în permanentă confruntare, se desprinde specificul fenomenului cultural basarabean, caracterizat în ansamblu de asimilare și respingere, de izolare intermitentă și deschidere permanentă, de nostalgia trecutului național și de optimism visceral, stimulative în esență, dar și creatoare de confuzii și rătăcirii dogmatice. Astfel esența prioritară, anticipatoare, “avangardistă” a “protocronismului” autentic a fost redusă în mod frecvent de unii protagoniști procesului literar din Basarabia interbelică la detalii nu întotdeauna semnificative, la “prejudecata “protocroniei”, *id est* a originalității absolute pe de o parte, a presupusei nonvalori a fenomenelor sincronice pe de alta” [3, 47], iar sincronismul ca participare *conștientă* și *creatoare*, activă la circulația și perpetuarea (prin imitare, dar și prin contaminare) a ideilor, formelor, temelor, tipurilor literare a ajuns să fie interpretat, în mod abuziv, ca un pericol al deznaționalizării, inautenticității, cosmopolitismului facil și impostor.

Exagerările și verbalismul gratuit, dogmatismul gălăgios și agresiv prezintă însă nu opțiuni definitive și de fond, ci inerente “păcate ale tinereții”, “maturizarea” autentică a literaturii române din Basarabia realizându-se totuși printr-un permanent și complicat proces de asimilare și respingere, s(t)imulare și rezistență, de legitimare a fondului autohton și de dezvoltare a modelelor / influențelor catalitice.

Referințe bibliografice:

1. A.-M. Thiesse. *Écrire la France. Le mouvement littéraire régionaliste de langue française entre la belle Époque et la Libération*, Paris, Paris, PUF, "Ethnologies", 1991.
2. M. Papahagi. *Cumpănă și semn*. București: Ed. Cartea Românească, 1990.
3. A. Marino. *Prezențe românești și realități europene. Jurnal intelectual*, București: Ed. Albatros, 1978.

Sava Pânzaru

Dosarul Nr. 525006 sau sfârșitul tragic al scriitorului Ioan Sulacov

Până mai deunăzi despre acest prozator basarabean se știa că s-a născut în anul 1908 în orașul Bolgrad într-o familie de oameni săraci. A părăsit clasa a III-a a liceului local de băieți pentru a urma un an școala de arte și meserii, apoi a făcut un curs superior tot de arte și meserii la București. (Dintr-o scrisoare primită de scriitorul Gh. Gheorghiu de la literatul bolgrădean Iacob Slavov, prieten apropiat al lui Ioan Sulacov din timpul activității comune în cadrul grupării literare Bugeacul, (anii '30), în prezent aflat cu traiul în România). La București frecventează cenaclul E. Lovinescu Zburătorul, se dedă științelor psihologice și oculte: la Bolgrad, în deceniul al patrulea, publică broșurile *Mnemonică sau arta de a ne întări memoria, Educarea voinței, Telepatia, Manual de Astrologie, Privirea magnetică, Reeducarea gândirii, Spiritul practic*. Mai știm de asemenea că la editurile bucureștene Șantier și Cultura Poporului Ioan Sulacov publică romanele *Însemnările unui flămând* (1936), *Studentul din Bugeac* (1937) și *Fiul poporului* (1939). Primul apare cu o prefață semnată de Dumitru Barnovschi, istoric și teoretician în domeniul dreptului (*Originele democrației române, Constituția Moldovei de la 1822*), scriitor ("povestea istorică" Cărvunarii, romanele *Neamul Coțofenesc, Conspirația Dărmănescului, Sarea pământului, Se aleg apele, Rumilia* ș.a.). Conform unei informații despre romanul *Însemnările unui flămând* publicată de Iacov Slavov în revista bolgrădeană *Bugeacul* din 1937 (nr. 5-6, ianuarie-februarie), "primul sprijin moral" i-a venit autorului din partea lui Panait Istrati "cu căldură de frate emoționat". Romanul, citim mai departe în revistă, "a trecut și prin mâinile dlor N. Pora, I. Minulescu, D.V. Barnoschi, E. Lovinescu ș.a., care au spus cuvinte bune pentru acest roman" [1, p. 32]. Au fost apreciate pozitiv și celelalte două romane: *Studentul din Bugeac* - de către Bogdan Istru în revista *Viața Basarabiei*; tot despre acest roman s-a scris elogios în ziarul bucureștean de limbă rusă condus de Ion Inuleț *Nașa reci*; *Fiul poporului* a fost analizat de Iacob Slavov împreună cu romanul *Satele* de B. Jordan în *Viața Basarabiei* etc. Cu alte cuvinte, la vârsta sa de mai puțin de 30 de ani Ioan Sulacov, de origine bulgar, se impune în mod serios opiniei literare a timpului cu trei romane scrise și publicate doar în 3-4 ani. Adică existau motive solide pentru a-l considera scriitor cu reale și frumoase perspective. Dar...

"În 1940, citim în scrisoarea primită de dl. Gheorghe Gheorghiu de la Iacov Slavov, revine la Bolgrad împreună cu familia, dar la finele lunii iunie este arestat

la reclamațiile adversarilor săi politici, trimis în judecată la Cetatea Albă, unde se pierde la începutul războiului în 1941".

Că "finele lunii iunie" 1940 nu înseamnă altceva decât 28 iunie, adică invazia Armatei Roșii în Basarabia, este clar pentru oricine. Iar aceasta ne conduce la concluzia că Ioan Sulacov trebuia să fie arestat de H.K.B.Д.-ul sovietic ("arestat și exterminat de securitatea sovietică în 1941" scrie acad. M. Cimpoi în *O istorie deschisă a literaturii române din Basarabia*, 1996, p. 99). Rămâne, prin urmare, să căutăm sensul ascuns al frazei "arestat la reclamațiile adversarilor săi politici". Care puteau fi aceștia?

Lucrurile devin absolut clare imediat ce ne adresăm dosarului de anchetă nr. 52506, din care aflăm că în luna iulie 1940 au fost arestați de către organele H.K.B.Д.-ului din regiunea Ismail Grinberg Leiba Fișerovici, Kovaciov Panțelimon Dmitrievici, Fiodorov Piotr Mihailovici și Sulacov Ivan Ivanovici. "Adversarii politici" ai celui ce în realitate se numea Ioan Sulacov, după cum vedem, încetează de a mai fi o enigmă. Tot aici își ia începutul și răspunsul la întrebarea formulată în titlul articolului de față: cum s-a prăpădit scriitorul bolgrădean Ioan Sulacov? Și mai aproape de esența chestiunii: pentru ce a fost arestat chiar în prima lună după ocuparea Basarabiei de către sovietici?

Am avut ocazia să scriu și mai înainte despre literați basarabeni arestați de serviciile speciale sovietice după iunie 1940 și mai târziu, însă cazul Ioan Sulacov constituie un episod absolut inedit, iar acest inedit, după conținutul dosarului examinat în articolul de față, constă în motivul de arestare și acuzare: până la "restabilirea" puterii sovietice în Basarabia, citim în dosarul de anchetă, Grinberg, Sulacov, Kovaciov și Fiodorov "au colaborat cu siguranța română, îi predau pe cei suspectați că iau parte în activitatea comunistă" etc. L. Grinberg i-a numit pe Kovaciov, Fiodorov și Sulacov "agenți secreți ai siguranței de la Bolgrad". La anchetă Ioan Sulacov a mărturisit că, începând cu anul 1929, a fost membru al organizației comsomoliste inegale din orașelul Bolgrad, că în 1931 a fost angajat de către inspectorul siguranței pentru sectorul de sud al Basarabiei Popescu de a lucra în folosul siguranței, că întreținea legături directe cu inspectorul Popescu, de la care primea însărcinări "cu caracter provocator" de dare în vileag a organizațiilor comuniste ilegale din Bolgrad etc. Lui Ioan Sulacov i se incrimina în mod deosebit și cel mai grav faptul că drept rezultat al activității sale "provocatoare" în anul 1931 organizația comunistă ilegală din Bolgrad este demascată și toți membrii ei sunt arestați. Inculpatul, se spune în dosarul de anchetă, și-a recunoscut vina. Dosarul i-a sfârșit abia la 11 februarie 1941 în orașul Akkerman, iar a doua zi este aprobată sentința de acuzare. Atât Ioan Sulacov, cât și ceilalți trei, cădeau sub acțiunea articolului 54-13 al Codului Penal al R.S.S. Ucraineană din anul 1927, conținutul căruia presupunea "lupta activă împotriva clasei muncitoare și a mișcării revoluționare", ceea ce prevedea drept pedeapsă declararea inculpatului "dușman al oamenilor muncii" (truditorilor) cu confiscarea averii, expulzarea din U.R.S.S., privarea de libertate pe termen de la 3 până la 25 de ani, împușcare!

Procesul durează trei zile (17, 18, 19 aprilie 1941) la Judecătoria Regională Ismail. Sentința: Grinberg, Fiodorov și Sulacov trebuiau să fie împușcați (care a fost soarta lui Kovaciov - nu se știe: posibil să fi fost, din anumite motive necunoscute, grațiat, ceea ce li s-a refuzat celorlalți trei - e posibil să fi fost chiar el turnătorul). În ziua de 28 aprilie 1941 Sulacov, împreună cu Grinberg și Fiodorov se mai aflau la închisoarea nr.2 a H.K.B.Д.-ului din orașul Akkerman. Măsura de pedeapsă îi era cunoscută - anume în această zi a și depus cerere de grațiere.

Se impune concluzia: vine un cotropitor lacom și puternic, își violează în mod nerușinat legile și spiritul și-i declară dușmani ai "clasei muncitoare" și ai "mișcării revoluționare" pe cei ce erau chemați să sprijine și să apere temeliiile și securitatea Statului, pentru că Basarabia, în timpul cât Ioan Sulacov era "agent secret al siguranței din Bolgrad", constituia o parte componentă a Statului Român cu toate serviciile lui speciale. Însă chiar acum e momentul oportun să vărsăm lumină asupra esenței cu adevărat odioase a politicii U.R.S.S. față de Basarabia ocupată în iunie 1940. Ce-i drept, a trecut de atunci prea mult timp, dar și până astăzi nu poate fi dat uitării faptul că românii de peste Prut, veniți poate pentru prima oară la rude sau la prieteni și "prinși" de "eliberatori" la 28 iunie în Basarabia, erau declarați "cetățeni sovietici". Cu alte cuvinte, "lucra" cu forță majoră "legea" sovietică din 1938 *Despre cetățenia U.R.S.S.* Acolo, printre altele, se declară că "toți acei, care înainte de 7 noiembrie 1917 erau supuși fostului Imperiu Rus, sunt cetățeni ai U.R.S.S.". Adică la vârsta numai de nouă ani, neștiind nimic despre acest lucru, românul basarabean Ioan Sulacov deja era în mod automat și inevitabil (printr-o "lege" ticluită peste două decenii!) cetățean sovietic. Pomenita mai sus lege ține de luna august 1938, adică cadrează de minune cu faimosul pact Ribbentrop-Molotov prin care, după cum se știe, Basarabia era sacrificată imperiului comunist-stalinist. Despre aceasta însă se va afla mult mai târziu.

Lui Ioan Sulacov, după cum s-a văzut mai înainte, i se incrimina "lupta activă împotriva clasei muncitoare și a mișcării revoluționare". Să examinăm pe scurt acuzația în lumina materialelor de arhivă, dar mai ales în cea a adevărului istoric. La început să încercăm a răspunde la întrebarea: împotriva cărei "clase muncitoare" a luptat "activ" Ioan Sulacov, cetățean al Statului Român, împotriva clasei muncitoare din care țară. R.S.S. Ucraineană? Dar partea de nord a Bucovinei și județele Hotin, Akkerman și Ismail ale Basarabiei vor fi "donate" de către Kremlin Ucrainei prin "legea" din 2 august 1940, adică cu zece ani mai târziu de când Ioan Sulacov își desfășura "lupta activă împotriva clasei muncitoare". Ne trezim astfel în fața unei veritabile absurdități: instanțele judiciare ale Ucrainei, care nu demult devenise ca prin minune "proprietăreasă" a mai multor teritorii străine, inclusiv județul Ismail cu orașul Bolgrad, locul de trai și de luptă a lui Ioan Sulacov, îl judecă și-l condamnă la moarte pentru că acesta în anii 1929-1931 luptase "activ" împotriva clasei muncitoare nu din Rusia, Ucraina sau Patagonia, ci chiar din Bugeacul natal!! Acum să vedem ce înseamnă "clasa muncitoare" nu în viziunea noului "stăpân" al raioanelor de sud basarabene, ci în realitate.

Da, străduințele de vreo doi-trei ani ale lui Ioan Sulacov s-au încununat cu demascarea și arestarea în 1931 la Bolgrad a unui grup de 21 de ilegaliști, opt dintre care au fost condamnați de organele judiciare române. Însă iată cine erau printre "muncitorii" arestați în noaptea spre 17 octombrie 1931: Marușenco Nicolai, condamnat mai înainte la pușcărie pentru activitate comunistă; Beniamovici Iacov, osândit mai înainte la cinci ani pușcărie pentru activitate comunistă și teroristă în județul Cetatea-Albă; Stoianov Victor, Motașenco Nicolai și Maslinicov Nicolai – membri ai organizației comsomoliste ilegale din Bolgrad. Despre aceasta comunică în aceeași zi printr-o telegramă chesturii de poliție Ismail subinspectorul de poliție Popescu, șeful nemijlocit, după cum s-a menționat mai înainte, al lui Ioan Sulacov (a se vedea Filiala Ismail a Arhivei de Stat a regiunii Odesa, f. 312, reg.I, dos.69, f.7).

Culegerea de documente și materiale *Lupta oamenilor muncii din teritoriile ucrainene de pe Dunăre pentru eliberarea socială și națională 1918-1940* (Odesa, 1967, în limba rusă) ne demonstrează în modul cel mai convingător (în primul rând prin materiale de arhivă românești) că demascarea de către Ioan Sulacov a grupului de ilegaliști-teroriști constituie doar un mic episod în lupta împotriva mișcării comuniste subversive foarte bine organizată și foarte larg răspândită în sudul Basarabiei după Unire, căpătând un avânt deosebit în anii 1918-1932.

Scopul final și pârghiile principale de dirijare ale acestei mișcări cu caracter și orientare net prosovietică devin clare pentru orișicine în timpul procesului "celor 500" ca urmare a așa zisei răscoale "țărănești" de la Tatar-Bunar din septembrie 1924. Scriitorul și publicistul basarabean Leon Dobronravov-Donici, aflat în acel timp cu traiul la Paris, a fost printre primii care a pătruns profund și corect în esența lucrurilor și a evenimentelor. Astfel, în Scrisoarea I pariziană din ciclul România atacată (1925), putem citi următoarele: "Dl Henry Torres (avocat francez la procesul "celor 500" – S.P.) e anarho-comunist, și în calitate de membru al acestui partid e foarte interesat ca "procesul Tatar-Bunar" să fie arătat lumii întregi drept rezultat al domniei românești în Basarabia, susținând că poporul moldovenesc e într-atât iritat contra românilor, încât vrea să treacă sub domnia Sovietelor, și recurge la arme, la răscoală, bunt" (Leon Donici. *Marele Arhimedes. Proză literară, publicistică, receptare critică*. Ediție îngrijită, prefață, tabel cronologic, bibliografie de Ana-Maria Brezuleanu. București, 1997, p. 307). Și un crâmpel din Scrisoarea a doua: "« ... » peste vre-o săptămână după sosirea mea la Paris (sfârșitul anului 1924. – S.P.) a ajuns aici știrea despre unele turburări țărănești în Basarabia, în regiunea Tatar-Bunar. Ziarele sovietice sosite de la Moscova la Paris înfățișau aceste turburări ca o "protestare a țăranilor împotriva României", ca o exprimare a dorinței lor de a trece sub puterea Sovietelor. Bineînțeles, nici un cuvânt că aici au lucrat agenții sovietici după ordinele primite de la Moskova" (Ibidem, p. 313).

Autorul scrisorilor citate avea absolută dreptate – o confirmă procesul de judecată asupra participanților la răscoala din satul Tatar-Bunar. Bineînțeles, nu

poate fi pusă la îndoială participarea la “răscoală” și a țăranilor moldoveni hipnotizați de propaganda antiromânească a aventurii comuniste, dar în cazul de față e mult mai important să-i scoatem la lumina zilei pe cei ce-au constituit “nucleul”, forța motrice, generatorul de energie distructivă. Cine au fost ei ?

Răspunsul ni-l dă chiar ediția odesită nominalizată mai înainte în compartimentul despre Tatar-Bunar. La proces pe locul de frunte s-a plasat Andrei Kliușnikov (alias Vasiliu Nicolaevici Nenov, numele conspirative Nenov, Șarov ș.a.). “Adjunct” i-a fost Iustin Batișcev. Primul, rus de naționalitate, nimerise în Basarabia din or. Sapojoc, gubernia Reazan; cel de-al doilea venise să le facă “dreptate” țăranilor moldoveni din Bujeac tocmai din satul Soldatscoie, gubernia Voronej. (După înăbușirea răscoalei este arestat și condamnat pe viață la ocnă; în 1940 este eliberat de oștirile sovietice; ulterior – pensionar personal). La crearea comitetelor revoluționare în județele Cahul, Ismail, Akkerman pentru pregătirea răscoalei lui Nenin îi ajutau agenții comuniști Șișman și Kolțov. Și ultimul moment important: la întrunirea decisivă din ajunul răscoalei (15 septembrie 1924) la domiciliul învățătorului din s. Tatar-Bunar Kiril Nazarenko, întrunire condusă de Nenin, au fost prezenți, afară de pomeniții deja Nazarenko, Batișcev, Kolțov, Alexei Pavlenko (alias Dobrovolskii), Nikita Lisovoi, Grigorii Cernenko (alias Mudrâi) ș.a.

La 16 septembrie 1924 satul Tatar-Bunar era în mâinile rebelilor pregătiți și înarmați după toate regulile artei militare (comitetele revoluționare aveau în structura lor secțiile militare, de legătură, spionaj, contraspionaj, de informație ș.a.), iar puterea legală răsturnată. În aceeași zi Nenin ține o cuvântare înflăcărată în fața populației locale și declară solemn că Basarabia este proclamată Republică Sovietică Moldovenească și că România din acest moment nu mai are nimic comun cu această provincie (a se vedea: *Борьба трудящихся украинских Придунайских земель за социальное и национальное освобождение. 1918 – 1940.* (сб. документов и материалов). Одесса, 1967, p. 92-93).

E cel mai potrivit moment să revenim la scrisorile pariziene ale lui L. Dobronravov-Donici: “Judecând după afirmațiile inculpaților (pe care le găsesc în ziarele rusești de la Chișinău), se poate deduce că procesul de la Tatar-Bunar e rezultatul unei propagande sovietice clandestine, e o încercare bolșevică de a începe revoluția în România prin Basarabia” (Op. cit., p.307). din perspectiva deceniilor ce s-au scurs și fiindu-ne cunoscută adevărata desfășurare a evenimentelor, am putea să-l “corectăm” pe autorul scrisorii în felul următor: Republica Sovietică Moldovenească dintre Prut și Nistru, adică Basarabia ruptă de la România, le trebuia celor veniți de prin guberniile Reazan, Voronej etc. (în realitate – conducerii bolșevice de la Kremlin) nu pentru a transforma revoluția basarabeană în una “permanentă” și a o desfășura în partea dreaptă a Prutului (pentru mișcarea revoluționară România își avea comuniștii “săi”). Ținta, continuând să fie de tragere lungă, publicistul basarabean de la Paris: Basarabia românească (sub formă de Republică Sovietică) trebuia reîntoarsă cu orice preț la Basarabia rusească, precum fusese între anii 1812 – 1918. În ce fel ? Destul de

simplic. Să ne amintim pe această linie un eveniment ieșit din comun după importanța sa politică și istorică: la mai puțin de o lună de la începutul răscoalei de la Tatar-Bunar I. V. Stalin ordonă crearea (“din considerente politice” – expresia îi aparține) în stânga Nistrului a Republicii Autonome Sovietice Socialiste Moldovenești, ceea ce s-a și întâmplat la 12 octombrie 1924. La această formație autonomă indiscutabil artificială și forțată urma, putem presupune, să fie alipită “Republica Sovietică Moldovenească” proclamată la 16 septembrie același an în satul Tatar-Bunar de comunistul – terorist din gubernia Reazan Vasilii Nicolaevici Nenov (Nenin). În acel an de o nouă “alipire” a Basarabiei elaborată la Kremlin n-a devenit o realitate atât de mult jinduită de Soviete – ea este transpusă în viață prin violență diplomatică și forță militară la 28 iunie 1940. Tragicul eveniment poate (și trebuie) privit și apreciat ca o continuare și încununare cu succes a ceea ce nu le-a reușit bolșevicilor în 1924.

Aici am putea pune punct, dar nu înainte de a ne întoarce încă o dată la articolul 54-13 al Codului Penal al R.S.S. Ucrainene din 1927, conform căruia urmau să fie pedepsiți cei patru arestați la Bolgrad pentru “lupta activă împotriva clasei muncitoare și a mișcării revoluționare”: Ioan Sulacov și ceilalți trei inculpați puteau fi declarați “dușmani ai oamenilor muncii” cu confiscarea averii, expulzarea din U.R.S.S., privarea de libertate pe termen de la 3 până la 25 de ani și, în sfârșit, pedeapsa capitală: împușcarea. Conform unei astfel de legi cu un diapazon de măsuri de pedeapsă atât de larg (numai privarea de libertate de la trei până la douăzeci și cinci de ani ce înseamnă:) permitea instanțelor judecătorești ucrainene să formuleze sentințe dintre cele mai arbitrare.

Articolul penal în discuție le impunea judecătorilor împușcarea lui Ioan Sulacov, dar ei aveau mâini libere să aplice și celelalte măsuri de pedeapsă: expulzarea din U.R.S.S. (pentru Sulacov acesta putea fi expulzarea peste Prut, în România), privarea de libertate ș.a.m.d. I s-a aplicat însă pedeapsa cea mai cruntă și cea mai inexplicabilă din punct de vedere uman. Și această pedeapsă e necesar s-o privim prin teribila formulă prezentă în articolul 54-13: dușman al oamenilor muncii, cunoscută și în varianta mult mai înspăimântătoare “dușman al poporului”. Numai că nu-i prea ușor să găsim, ca și în alte cazuri, răspuns la întrebarea: “dușman” al cărui popor a fost Ioan Sulacov, care a subminat din interior mișcarea comunistă (“revoluționară”!) diversionistă nespuse de agresivă, militarizată, bine camuflată și foarte larg răspândită mai ales în raioanele de sud ale Basarabiei? Ce fel de “dușman al poporului” a fost Ioan Sulacov, dacă la hotarul anilor 20-30 activează clandestin pe teritoriul statului, al cărui cetățean era și ale cărui interese le apăra?

Răspunsul, probabil, trebuie să-l căutăm în logica de a gândi și a acționa a unui agresor puternic și mișel ce-ți ocupă țara și vatra, îți violează tradițiile și legile, îi împușcă și-i spânzură pe cei ce-au stat la straja securității statului declarați “dușmani” ai nu se știe cărui “popor”.

Angela Sângereanu

Drama *Moartea lui Lermontov* de C. Stamati-Ciurea

Din scrierile dramatice ale lui C. Stamati-Ciurea *Moartea lui Lermontov* merită o atenție deosebită. Definitivată, în versiune rusească, în 1884 și publicată (în ediție aparte) în 1885 la Odesa, drama i-a favorizat scriitorului basarabean intrarea în societățile literare moscovite.

Rămasă mulți ani netradusă, piesa a fost tălmăcită abia în zilele noastre (1956-1957) de Gheorghe Bogaci și inclusă în *Opere alese* ale scriitorului, având meritul de a fi prima lucrare dedicată ilustrului scriitor rus și evocând momente concrete din viața lui. Investigațiile realizate de Elena Ciornaia îi permit să conchidă (sprijinindu-se pe informațiile furnizate de V. Manuilov, M. Ghelberson, V. Vațurov ș. a.), că *Moartea lui Lermontov* este “Prima scriere dramatică inspirată de scurta, dar plină de adâncă semnificație biografie a acelui meteor al poeziei ruse care a fost Lermontov” [1, p. 5].

Nu se știe prea multe lucruri despre destinul scenic imediat după apariție. Autorul însuși mărturisește că scriitorii și criticii ruși au așezat-o “între opurile clasice, cu toate că reprezentarea ei a fost interzisă de cenzură” [2, p. 3].

E firesc să ne întrebăm de la bun început: de ce Lermontov? Motive ar putea fi multe și le vom invoca doar pe câteva. Nu înainte de câteva precizări. Cercetări obiective, competente și penetrante au analizat și proiectat locul lui Lermontov în literatura rusă [3]- nu vom insista asupra vieții și activității lui decât în măsura în care ar putea explica interesul scriitorului nostru pentru Lermontov.

Lermontov a fost o mostră de civism, de dăruire - până la uitare de sine - pe altarul patriei. Exponent al tineretului postdecembrist, el și-a iubit țara cu un sentiment adânc de devotament, dar și de durere. Sentimentul de singurătate, repulsia față de mediul aristocratic, un analitism subtil logodit cu criticismul necruțător împreună cu particularitățile temperamentale și conceptuale distincte - toate făceau din Lermontov o figură remarcabilă.

Revoltatul romantic, protestatarul patetic, scriitorul prefigurează și respinge, în opera sa, demența unui regim opresiv,ptomovând în literatură un patos civic ce permite să se vorbească despre etapa Lermontov. Lermontov a fost o personalitate neordinară a literaturii și culturii ruse, pe care a cunoscut-o și propagat-o și tatăl scriitorului nostru. Dimitrie Popovici, cunoscut exeget al romantismului românesc, includea în cartea sa un capitol special *Legături cu literatura rusă*, vorbind și despre ecouri, și despre traduceri din creația lui Pușkin și Lermontov. Opera lui Constantin Stamati, menționează cercetătorul, în mare parte nu este “decât reflexul literare rusești”, contactul lui cu scrierile lui Pușkin și Lermontov fiind pentru el rodnic și salvator [4, p. 250]. Scriitorul basarabean continuă astfel o tradiție - cultul marilor valori, evocarea marilor personalități - scrierea dramei însemna și un act de comuniune cu valorile. Drama probează interesul scriitorului pentru problema omului de talent, ea fiind dilema unui destin de creator. “Condus de același simțământ al valorii lui Lermontov, care l-a călăuzit

și pe tatăl său, Stamati-feciorul își redeschide atelierul dramatic la 1885, după 30 de ani de tăcere, spre a-i închina marelui liric o tulburătoare dramă - meditație despre destinul omului de creație într-o societate vitregă [5]. Se relevă în gestul scriitorului și interesul lui pentru literatura rusă. Bun cunoscător al literaturii universale, Stamati-Ciurea a îndrăgit și propagat literatura rusă (o probează traduceri, localizările, trimiteri, simpatiile declarate ale autorului), drama despre Lermontov fiind o dovadă în plus a acestei simpatii [1, p. 5].

În sfârșit, nu vom neglija faptul că opera lui Lermontov a constituit un punct culminant al romantismului rusesc, sinteză complexă a tradițiilor romantice ruse cu cele universale (occidentale). Romantismul lui a fost definit adesea drept unul sintetic. "Lermontov a preferat calea opoziției sintetice în stil, de parcă ar fi existat o singură posibilitate de a scrie - împotriva, în ciuda a toate câte au fost. Dar, după cum în fiecare discuție pasionată fiecare din interlocutori reproduce argumentele oponentului, pentru a le respinge, tot așa și caracterul opozant al stilului lermontovian nu însemna o ruptură absolută de stilul celor cărora li se opunea" [6, p. 216]. Scriitorul rus a moștenit și dezvoltat tradițiile romantismului decembrist și ale celui pușkinist, venind cu o notă particulară de pasionalitate, cu o nouă sinceritate a limbajului liric. Toate acestea luate împreună - romantismul, dramatismul, condiția creatorului - au stimulat interesul scriitorului basarabean. Titlul dramei indică momentul (episodul) asupra căruia va insista dramaturgul și ne sugerează și câteva întrebări care adie subtextual: de ce a murit Lermontov? De ce a fost posibilă moartea lui?

Stamati-Ciurea a fost pasionat astfel, nu numai de opera, ci și de Lermontov-omul, personalitatea neordinară despre care am vorbit și care se configurează și din opera lui. Aceasta din urmă n-a fost, așadar, singurul impuls al dramei. Se știe că datele despre moartea lui Lermontov multă vreme nu au fost făcute publice - publicarea lor era interzisă. Cu toate acestea în presa progresistă rusă au apărut unele informații despre felul în care a încetat din viață ilustrul poet. În periodicele rusești din anii 60-70 puteau fi găsite date despre viața, activitatea și moartea lui Lermontov, pe care Stamati-Ciurea le ar fi cunoscut. Scrisă la un interval de peste patru decenii după moartea scriitorului rus, drama conține unele observații asupra biografiei și psihologiei lui. Scrierea dramei a însemnat astfel re-trăirea unui destin, iar prin aceasta - asumarea unei deosebite responsabilități. Vasile Ciocanu menționa că « imaginea lui Lermontov, așa cum se desprinde ea din piesa lui Stamati-Ciurea, are foarte puțin comun cu chipul autentic al poetului. Despre Lermontov amintesc, în această piesă, doar cteva amănunte biografice (protagonistul e "un genial ucenic al muzelor", slujește în armata activă în Caucaz și moare în urma unui duel la 1841, în împrejurimile orașului Piatigorsk ș. a.), precum și o poezie a sa *Любовь мертвеца* citată integral. Celelalte personaje ale dramei sunt întru totul imaginate" [7, p. 178]. La detaliile invocate se adaugă câteva la fel de semnificative: o poezie citată, niște dialoguri concludente, conflictul poetului cu lumea, drama lui cu celelalte personaje sunt, într-adevăr, imaginate - ca în orice operă de ficțiune.

Există totuși suficiente motive pentru a constata caracterul documentar al dramei. Totodată, istoricii literaturii au dreptate să afirme că moartea “genialului poet a fost mai mult un pretext de a trata acest subiect” [7, p. 178] și că “idila dintre Lermontov și Olga Leșchi era pentru el numai un pretext pentru a-și afirma idealul etic, pentru a protesta împotriva societății strâmb alcătuite” [1, p. 5]. Este convingătoare și afirmația că piesa “își trage substanța, fără îndoială, și din viața autorului ei, din experiențele lui fundamentale, din gândurile și convingerile lui cele mai adânci. În ea vibrează, dând viață întregii țesături, și umbrele oamenilor de altădată, dar și informațiile, și ideile din care s-a hrănit conștiința autorului, în momentul actului creator” [1, p. 5].

Subiectul dramei se concentrează asupra iubirii luminoase și chinuitoare a tânărului ofițer de gardă Lermontov pentru Olga Lesschi, o iubire romantică și dramatică și care, până la urmă, le-a fost fatală. E. Ciornaia consideră că idila lui Lermontov și a principesei Olga nu era pentru Stamatii-Ciurea decât “un pretext pentru a-și afirma idealul etic”, pentru a-i permite să evoce câteva situații existențiale tipice și să-l urmărească în ele pe protagonist.

Conflictul dramei l-am mai întâlnit în creația scriitorului, sub alte forme și cu alte personaje: personalitate – societate, poet – societate. “Conflictul piesei îl constituie ciocnirile dintre poet - fire impresionabilă, dezinteresată, capabilă de sentimente profunde, puternice, și bogatul prinț Martov care și-a consumat tinerețea în desfătări de care, obosit acum, își caută o partidă convenabilă pentru a adăuga numelui său un titlu de noblețe mai vechi” [7, p. 180]. Cei doi sunt exponenții a două poziții de viață, a două moduri de a înțelege viața, iubirea. Societatea aristocratică, meschină și capricioasă, este ucigătoare pentru spiritul liber și mândru, ne spune autorul, opunându-l pe tânărul poet acestei lumi. Se confruntă deci interesul material și idealul pozitiv al omului prin excelență, întruchipat aici de Lermontov. Și aria, și semnificația conflictului sunt deci mai largi decât se pare. Se conturează pregnant lașitatea și viciile morale dintr-o lume care sfarmă iluziile; dramele personale se confruntă cu realitățile sociale, iar structura opozantă a personajelor este firească și logică, dacă ne gândim la intenția și finalitatea dramei: de a sublinia opoziția dintre omul superior și lumea insensibilă și opacă. În urma duelului dintre cei doi rivali (Lermontov și Martov) poetul moare, aprofundându-se astfel drama neînțelegerii, a deziluzionării și a singurătății. Toți cei care s-au referit la *Moartea lui Lermontov* au subliniat mesajul protestatar al dramei. Gheorghe Bogaci, bunăoară, considera că “intențiile de demascare și osândire a aristocrației i-au izbutit mai mult dramaturgului în piesa *Moartea lui Lermontov*” [8, p. 428], iar Elena Ciornaia menționa, de asemenea, că “piesa nu e un simplu protest împotriva moralei de fiară, ci și un îndemn la revizuirea conștiințelor” [1, p. 5].

Abordând destinul omului de creație, scriitorul aduce în obiectiv și alte probleme de sens major. El reflectă moravurile aristocrației ruse a timpului, observă relațiile umane, se ocupă și aici de problemele familiei. Transpar motive

multe - dragostea, misterul feminin, eroismul individual, lipsa cenzurii interioare, ardoarea pasiunilor și opreliștile lumii.

Moartea lui Lermontov reflectă drama tânărului ofițer cu har de poet, naiv și credul, iubitor și devotat. Prezentat în dialoguri (pe care scriitorul nu s-a prea priceput să le facă vii și dinamice), în cuvintele altora despre el, în reacții și fapte, el este îndrăgostitul tradițional, cu gesturi tandre, cu porniri sincere. Sufletul lui viu și cald palpită de neliniște, de dor, de singurătate. Acțiuni sunt puține, raporturile de forță se configurează mai mult prin monologuri și dialoguri (monologurile au adesea funcția de relatare). În special replicile medicului Bomon pun în lumină circumstanțele în care își trăiește viața și drama poetul. Credulitatea și onestitatea sunt puse față în față cu infamia și “meritul autorului constă în a fi pus față în față două atitudini, două moduri de tratare a chestiunilor abordate: unul patriarhal, adânc infiltrat în conștiința și practica de viață a aristocrației (reprezentată în piesă de Matilda, de Martov ș. a.) și altul care se anunță și caută să se impună în societate, marcând depășirea vechilor principii (reprezentat de principesa Dușinskaia, medicul Bomon ș. a.). Simpatia lui Stamati-Ciurea e de partea acestora din urmă” [7, p. 180].

Suferința protagonistului culminează în decizia de a accepta duelul, iar moartea lui în timpul duelului capătă o conotație cu multiplu sens: este eșecul unei iubiri și al unui poet, este victoria imposturii, a necinstei și a “monstrului”.

Martov, antipodul protagonistului - și în plan social, și în sens psihologic - este o variantă modificată a realului Martânov. Este tipul omului fără scrupule, unul din “monștri” (cum îi califică medicul Bomon), pentru care nu contează nimic altceva decât interesul. Iar interesul lui este, de astă dată, să capete un titlu de nobil. Trecut prin multe “iubiri”, el își oprește atenția asupra Olgăi tocmai de dragul acestui titlu pe care îl râvnește cu orice preț. Când Olga se sinucide, el nu disperă – se căsătorește cu o altă fiică a Matildei. Fățarnic și laș, el acționează de multe ori sub o formă deghizată, vicleană.

Matilda este considerată a fi exponenta unor idei patriarhale, pe care le formulează într-adevăr cu un patos declarat. În realitate însă puțin îi pasă de obiceiuri, singurul ei interes fiind cel material și țâfna aristocratică. Pragmatică, rațională, rece, ea știe ce face și pentru ce face. Nu are muștrări de conștiință că-și “vinde” propriile fiice, iar pe alocuri gândurile ei sunt formulate cu atâta subtilitate, încât se pare că are dreptate și că autorul însuși crede în ele: “Я люблю молодость, но не такую, которая увлекается идеализмом, не заботясь о том, что жизненные испытания своими уроками за каждым опытом будут срывать цветка идеализма по одному лепестку. И что ж? Когда идеализм улетучится, как роса, мы останемся лицом к лицу с разочарованием, одиночеством и лишениями. Вслед за тем наступит и тот губительный нравственный упадок, который увлекает в бездну пороков не одну несчастную жертву” (“Îmi place tinerețea, dar nu aceea care se înflăcărează de idealism, fără să-i pese că încercările vieții cu lecțiile eu crude vor rupe după fiecare experiență câte o petală din floarea idealismului. Și ce-o să iasă din toate acestea? Când idealismul se va evapora ca

roua, noi vom rămâne față în față cu deziluzia, cu singurătatea, cu lipsurile. Iar după aceasta vine și acea decădere morală, care atrage în vârtoarea dezmațului nu numai o singură jertfă nevinovată”, pag. 348). Vorbind cu atâta patos despre idealism și deziluzie, ea își nenorocește propriile fiice. Insensibilă, ea nu-l înțelege, nici îl apreciază pe Lermontov, umilindu-i, prin indiferență, harul; pentru ea sunt mai importante toaletele de gală, obârșia, minele de aur. Matilda are o psihologie deformată de interese materiale, deformată până la ferocitate, nu întâmplător la finele piesei același Bomon o asociază cu fiarele.

Plăsmuirea dramei pare să aibă și o semnificație politică. Cercetătorul S. Pânzaru constată că “scrierea și publicarea acestei drame în preajma reacțiunii e o probă a faptului că scriitorul își exprimă opoziția antițaristă. În moartea poetului C. Stamati-Ciurea a văzut distrugerea celor mai elementare încercări de manifestare a gândirii libere de a protesta contra despotismului țarist” [9, p. 6]. Or, omul sfidând timpul, lumea și moartea, tragedia omului superior într-o lume absurdă și vicleană sună situațiile-axă. *Moartea lui Lermontov* este o dramă care pornește de la destinul unei personalități concrete (Lermontov), de la un moment concret, evident documentar (perioada serviciului militar în Caucaz), de la episodul finalului tragic al scriitorului și “valorificarea” literară a acestui subiect pus la index de oficialitățile timpului demonstrează atitudinea nonconformistă a autorului.

În *Moartea lui Lermontov* C. Stamati-Ciurea tratează problemele personalității umane din perspectiva raporturilor sociale. “Infuziile” romantice în această scriere dramatică se revelă în construcția și conținutul acțiunii dramatice, în omniprezentul personaj-victimă și în mijloacele artistice utilizate.

Referințe bibliografice:

1. E. Ciornaia. *C. Stamati-Ciurea - autor al primei opere dramatice despre M.Iu.Lermontov // Literatura și arta, 24 februarie 1983.*
2. C. Stamati-Ciurea. *Răsunete din Basarabia*, Chișinău, 1998.
3. А се ведеа: Григорян К.Н. *Лермонтов и романтизм*. М., Л., 1964, И. Андроников. *Лермонтов. Исследования и находки*, М., 1964, Архипова В. А. М. Ю. *Лермонтов. Поэзия познания и действия*. М., 1965; Андреев-Кривич С. А. *Всеведение поэта*, М., 1973; Гирнеман М. *Анализ поэтических произведений. А. С. Пушкин, М. Ю. Лермонтов, Ф. И. Тютчев*. М., 1981; Гинзбург Л. Я. *Творческий путь Лермонтова*, Л., 1940; Максимов Д. К. *Поэзия Лермонтова. Тема простого человека в лирике Лермонтова. // Поэзия Лермонтова*, М.-Л., 1959; Мануйлов В. В. «Герои нашего времени» Лермонтова как реалистический роман. // М. Ю. Лермонтов. *Вопросы жизни и творчества*, Орджоникидзе, 1963.
4. D. Popovici. *Romantismul românesc*. Ed. Tineretului, București, 1987.
5. Informații mai concrete despre atitudinea celor doi Stamati față de literatura rusă le găsim în studiul: V. Ciocanu. *Constantin Stamati. Viața și opera*, Chișinău, 1981.

6. Подгаецкая И. Ю. «Свое» и «Чужое» в поэтическом стиле. Жуковский - Лермонтов - Тютчев. În *Смена литературных стилей*. М., 1974, с. 216.
7. V. Ciocanu. *Scrierile dramatice ale lui Constantin Stamati-Ciurea*. În *Cercetări de istorie literară*, Chişinău, 1978.
8. Gh. Bogaci. *Postfaţă*. În C. Stamati-Ciurea. *Opere alese*. Chişinău, 1957.
9. V. Ciocanu, S. Pânzaru. «Пишу на четырех языках». К. К. *Стамати*. «Загадочный человек», Кишинев, 1991.