

SUMAR:

EMINESCIANA

MIHAI CIMPOI. "Evul miez" eminescian

TEORIE LITERARĂ

ANATOL GAVRILOV. Proza rurală, sămănătorismul și problema sincronizării

ALINA TOFAN. Protocronismul: teorie și interpretări

LITERATURĂ COMPARATĂ

SERGIU PAVLICENCU. De la literatura comparată la studiile despre traducere:
traducerea artistică din perspectivă feministă

ANDREI MURAHOVSKI. Viața sentimentală a studentului în romanul *Derrière la vitre*
de R. Merle

VICTORIA BARAGA. Mitul cristic și perspectiva lui Leonid Andreev

TATIANA CIOCOI. Despre feminism în literatură

ADRIANA KORONKA. *Glafira*, de V. Eftimiu, și *Mariana Pineda*, de F. Garcia Lorca:
două fațete ale iubirii

PAULA ARMASAR. Despre funcția clișeului la Flaubert

LETIȚIA BRĂTULESCU. Impresionism și naturalism în viziunea lui Emile Zola

LILIA DON. Ecouri dostievskiene în studiile criticilor de la "Gândirea"

LITERATURĂ CONTEMPORANĂ

VIORICA ZAHARIA-STAMATI. Magdalena: un destin bulversat

FELICIA CENUȘĂ. Tehnica romanului *Cubul de zahăr* de Nicolae Popa

**VIORICA ZAHARIA-STAMATI. "Un hectar de umbră pentru Sahara": tentația
formulei epice obiective**

POETICĂ

LUMINIȚA BUȘCĂNEANU. Alexandru Macedonski. Artă și Eros. Dominante cromatice

ALIONA GRATI. Magda Isanos: spațiu și timp

OLIMPIA LUJAN. Dumnezeu în poezia lui T. Arghezi și N. Davidescu

RECONSIDERĂRI

GALINA IONESI. Tipul inadaptablei abulic. Suprasensibilii lui Alexandru Vlahuță și Ioan
Alexandru Brătescu-Voinești

SAVA PÂNZARU. *Mistificare? Nicidecum!* Pe urmele unui roman al lui Leon Donici-
Dobronravov

LILIA PORUBIN. *Un cavalier al Sfântului Duh*: Leon Donici

VLAD CARAMAN. Forme ale narațiunii în romanul lui Constantin Stere

LITERATURĂ VECHĂ

VLAD CHIRIAC. Scrisul și limbile utilizate în Moldova (Sec. XV-XVII)

DISOCIERI

ALEXANDRU BURLACU. *Critica literară în 2002*

MITOLOGIE, ETNOLOGIE, FOLCLORISTICĂ

VICTOR CIRIMPEI. Folclorul mitologic românesc. permanență confirmare cu actualitatea

ARCA LUI NOE

PETRU BUTUC. Unități propoziționale din perspectiva predicativității

CAROLINA ROTARU. Barthes și metodică predării limbilor străine

OLESEA CERTAN. Notițe despre un nou Bacovia

EFIMIA IURCENCO. Relații intertextuale în *Toiașul păstoriei* de Ion Druță

ELENA BUCUCI. Viziuni realiste: Marin Preda / Ion Druță

АНДЖЕЙ КЛИМЧИК. Границы свободы информации в сфере частной жизни человека с позиций Европейского Суда по правам человека

ВЛАДИМИР ГРИГОРЬЕВ, АНДЖЕЙ КЛИМЧУК. Некоторые проблемы свободного доступа к информации в условиях концентрации СМИ

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

eminesciana

Mihai Cimpoi “EVUL MIEZ” EMINESCIAN

Pentru Evul Mediu, noțiune care apare pentru prima dată la umaniștii italieni din secolul al XIV-lea și la cărturarii germani și francezi din secolul al XVI-lea și care desemnează în mod obișnuit în Dicționarele enciclopedice “perioada de la sfârșitul lumii antice (476 d. Hr.) până la începutul epocii moderne se dau date diferite: secolul al III-lea până la al VII-lea pentru început (Toynbee propune ca dată de declanșare a fazei finale a Antichității anul 375 și anul morții lui Teodosie 395 ca piatră de hotar între Antichitate și Evul Mediu), și secolele al XIV-lea și al XV-lea pentru sfârșit (Iohan Huizinga, în cunoscuta sa lucrare despre amurgul evului mediu); unii istorici, precum englezul G. M. Trevelan, consideră ca hotar secolul al XVIII-lea care precede “epoca tehnicii” sau “revoluția industrială”.

În mod obișnuit Evul Mediu este considerat ca epocă de tranziție și legături complexuale cu alte epoci, de “înmanuchieri” și conexiuni cu alte perioade. Este, în fond, legat de Renaștere, fiind chiar, în viziunea unora, o Prerenștere (“Renașterea carolingiană”, “Renașterea ottonică”, “Renașterea italiană”) și, inseparabil de Bizanț, preocupat intens de Antichitate. Marca fenomenologică medievală o imprimă “primăvara etnică” (după o expresie eminesciană), adică nașterea națiunilor și conștiinței naționale individualizate, exprimate în ideea de unitate (în Franța, Anglia), patrie, continuitate (în Italia). Statele naționale ca organisme istorice moderne apar după 1500 sau după 1492, unificarea statală având loc abia în secolul al XIX-lea (Italia, Germania și, bineînțeles, România). Prin urmare, este considerat secol al naționalităților.

Istoriografia ne mai propune și o altă schemă de periodizare: de la cucerirea Italiei de către Clovis până la sfârșitul Războiului de o sută de ani; de la căderea Imperiului roman de apus (secolul al V-lea) până la revoluțiile burgheze din Anglia (secolul al XVII-lea) și din Franța (secolul al XVIII-lea), pentru Rusia data limită fiind stabilit anul 1861; pentru țările române se propune perioada dintre secolul al X-lea – ultimele decenii ale secolului al XVIII-lea (prima fază a feudalismului), etapa finală a feudalismului târziu începând la sfârșitul secolului al XVIII-lea și sfârșind la 1848.

Eminescu vorbește constant despre “suta a șaptesprezecea” ca despre o culme istorică românească; o putem subînțelege prin urmare, ca o piatră de hotar între Evul Mediu și Modernitate.

Dinu C. Giurescu consideră ca limită a Evului Mediu românesc secolul al XV-lea. În secolul al XVI-lea românesc se poate considera o tradiție culturală bine consolidată, un cult al continuității și “legăturilor”, adică al trecutului, și imaginea **lumii ca istorie**, ca succesiune a evenimentelor supuse mișcării și schimbării. “Atitudinea individualistă” se conjugă cu o concepție universalistă, cursul “național” fiind racordat la cursul “universal”. Înțelegerea **lumii ca istorie** implică și înțelegerea lumii ca **istorie culturală**. “Secolul al XVII-lea, prin întâia jumătate, va aduce, în concepția istoricilor români, punctul de vedere integrator” [7, p. 111].

După cum se vede, istoricii moderni stabilesc, ca și Eminescu, “Suta a șaptesprezecea” ca epocă ce impune clar pragul de trecere de la Evul Mediu la modernitate.

“Timpul de înflorire” este, pentru Eminescu, epoca lui Matei Basarab, deci “suta a șaptesprezecea” care întrerupe șirul istoric al “domniei străine” și al “putrejunii bizantine”, “care a îmbătrânit înainte de vreme poporul român”. “Acum două sute aflăm o mulțime de caractere ale evului mediu, notează poetul: aflăm pe jurați în chestii civile, ceva cu totul medieval, gratuitatea serviciilor publice, o jurisdicțiune limitată a proprietarilor mari pe pământurile lor, dar caracterul esențial al feudalității e natura proprietății, lipsa proprietății de mijloc și a celei mici. Sistemul feudal e un sistem al libertății celei mai mari, al descentralizării, al autonomiei comunale și al neatârării claselor, iar Evul Mediu i se pare lui Eminescu priitor unui stat sănătos, așezat pe temeiuri juridice stabile: “Lipsa aproape absolută de legi scrise în evul mediu ne dovedește o stare de deplină sănătate a statului. El n-avea nevoie de rețete scrise de avocați pentru a trăi” (**Teoria statului natural și a celui artificial, Timpul** din 26 iulie 1880). Evul Mediu este cel care face din principii transcendente, din credințe ale omenirii mijloace pentru scopuri de altă natură: “Astfel preoțimea evului mediu explică evangheliul astfel, încât făcea ca popoarele să îngenunche și sub jugul unui rege rău” (**Echilibrul**). Absurdul realităților politice românești este simbolizat prin medievalul Don Quijote:

“Deși nu sperăm din partea confracților de la “Românul” că vor recunoaște pe față eroarea lor, fie voluntară, fie involuntară, dar una știm: că în contra evidenței lupta e absurdă și ridiculă ca și aceea a celebrului erou de la Mancha. Absurzi sunt oamenii adeseori, ridicoli însă nu vor să fie nici când, și teama de ridicol, pe care confracții trebuie s-o fi având, ne deschide perspectiva de-a vedea dispărând, din dicționarul nostru politic cuvântul **reacționar** (subl. în text – n.n.), căruia lipsește orice teme istoric, precum nu are nici o îndreptățire socială.

(**Portretul constituțional, Timpul** 15 mai 1880).

Eroul cervantesc este invocat și cu alte ocazii: Cele mai decăzute populace din Europa, a cărei vanitate și lăudăroșenie nu e decât o lungă și scabroasă Donquixotiadă” (**Echilibrul**).

Evul Mediu, ca epocă de tranziție cu adevărat mediană identificată cu o cumpănă a istoriei, nu putea să nu-l preocupe pe Eminescu. Denumit adesea și Evul Miez, el se impune nu doar ca un topos mitopo(i)etic, ci are și un aspect de doctrină care se înscrie în filosofia eminesciană a istoriei. Evul Mediu face parte, în viziunea poetului, din “șirul fenomenologic” al istoriei. Mulți dintre eroii săi visează să se transporte, prin metempsihoza sprijinită pe teoria migrării arhaelui, în Evul Mediu moldav: “Dacă-aș pute și eu să mă pierd în infinitatea sufletului meu, pân în acea fază a emanațiunii lui, care se numește epoca lui Alexandru cel Bun”, reflectează eroul nuvelei filosofice **Sărmanul Dionis**. Poetul însuși se strămută cu ajutorul fanteziei, la “o mie patru sute”, care este, firește un an-cumpănă.

În viziunea lui Hegel care l-a marcat, bineînțeles, pe Eminescu, Evul Mediu apare ca “o epocă de aur” și totodată ca o perioadă a marilor contradicții.

În reprezentarea lui Hegel, Evul mediu este dominat de “contradicția minciunii infinite”, care generează o reacțiune a națiunilor contra imperiului franc stăpânitor, apoi o reacțiune a singuraticilor indivizi față de constrângerile statului, puterii legale și sistemului juridic ce au dus la izolarea și lipsa lor de protecție, și, în sfârșit, o reacțiune a bisericii, ca reacțiune a Spiritului față de realitate (aceasta din urmă a reprimat starea de sălbătăcie a indivizilor, dar infiltrarea principiului lumesc în ea a laicizat-o). În ciuda acestui ghem de contradicții, cerul spiritului s-a înseninat pentru omenire prin trei fapte: s-a realizat o restaurație a științelor (a **humanioarelor** în spirit antic), au înflorit artele frumoase, au fost descoperite America și căile spre Indiile Orientale, toate aceste asemuindu-se cu “o **auroră**, care după lungi furtuni pentru prima dată anunță din nou o zi frumoasă”. “Această zi, precizează Hegel, este ziua universalității care se ridică în sfârșit după lunga și teribila noapte a Evului Mediu, și care prin științe și impuls inventiv, adică prin cele mai nobile și înalte trăsături, caracterizează ceea ce spiritul omenesc, eliberat prin creștinism și emancipat prin biserică, reprezintă ca fiind eternul și adevăratul său conținut” [6, p. 380-381].

Pentru epoca modernă, marcată de cultura intelectului reflexiv, de stabilirea unor “forme generale, legi, obligații, drepturi, reguli” Evul Mediu rămâne “o epocă de aur” [5, p. 16].

Deosebit de semnificativă este conceperea de către Eminescu în spiritul Evului Mediu a **cumpenei**, a **rațiunii** ca “dreaptă măsură”.

Identificarea, pe la sfârșitul secolului al XII-lea și începutul secolului al XIII-lea, a rațiunii cu **ratio** se făcea pe temeiul **logosului** aristotelic, înțeles anume ca **ratio**. Psihologia scolastică definea prin **ratio** ființa rațională, adică omul, deosebit de animal. Termenul conlocuia cu alți termeni care configurau procesul gândirii considerat deosebit de misterios: **intellectus** (sinonimul grecescului **nous**), facultas, cogitativa, mens, sapientia, prudentia [4, p. 625].

În domeniul eticii, **ratio** era identic cu “**moderația** (modus), cu **dreapta măsură**, cu “calea de mijloc în morală”. Matematicienii sunt cei care impun semnificația originară din latină: “o proporție între două cantități” (în franceză, **raison**; în italiană, **ragione**, în engleză **ratio**). “Cam în aceeași vreme, menționează un cercetător, administratorii adaptaseră ideea la cota de hrană sau de furnituri corespunzătoare, fiecărui membru al unui grup important de soldați, de exemplu, sau de călugărițe (în engleză și franceză, **ration**; în italiană, **razione**). Spre sfârșitul secolului al XII-lea, negustorii italieni au ajuns să conceapă noțiunea de “măsură” cu un sens și mai concret; pentru ei, ratio reprezenta tija orizontală a unei balanțe (ca în expresia franțuzească mesure de ruban, măsură de panglică) [4, p. 626].

Am demonstrat că în însemnările manuscrise și în genere în mitopo(i)etica eminesciană **balanța** se configurează ca o obsesie noțională și simbolică.

Pentru poet, determinant este **principiul cumpănit** care stabilește între toate echilibrul și suprimă tensiunea. Între cunoaștere și cumpănire este pus un semn de identitate absolută, omul fiind o **ființă cumpănitore**, axată pe mai multe cumpene. **Cumpănire** înseamnă, esențialmente, **moderare, echilibrare, centrare**. Centrarea fenomenologică (ontică) este omologată de obicei cu centrarea psihică. (Or, Evul Mediu este preocupat de o moderare și centrare rațională atât în domeniul psihic, cât și în cel etic în care se caută **rezonabilitatea, calea de mijloc**). Configurarea hărții gândirii în spirit medieval îl preocupă și pe poetul nostru care adună toate mișcările – centripetale și centrifugale – într-o mișcare unică rectilinie. “Mișcarea centripetală insolațiune, notează el, produce mișcare (rotațiune) adecă **mijlocul e medie**, limba cumpenei, de la centripetală și centrifugală” [1, XV, 298]. În ierarhia dispunerii grafice sunt delimitate clar mișcările închise în semicercul bolții și întretăiate în cruce de cele încapsulate în arc și liră (asupra tuturor conotațiilor simbolului a se vedea capitolul **Cumpăna eminesciană** în volumul nostru **Cumpăna cu două ciuturi, carte despre ființa românească**, Timișoara, 2000, p. 99-119).

Moderația este cerută de poet mai cu seamă ca expresie a “legăturii naturale între trecut și viitor”, a organicismului său doctrinar. Eminescu constată cu regret lipsa unei reacțiuni în țările românești împotriva “raționalismului strălucit și spiritual, lipsit de cunoștințe pozitive” al secolului al XVIII-lea: “Zeița rațiunii credea în apus să pună lumea în orânduială numai prin propriul aparat al deducțiunilor logice, ale căror premize nu erau bazate nici pe experiență, nici pe organizația înnăscută a statului și a societății, ca obiecte ale naturii. Golul nostru intelectual, setos de civilizație, a primit fără control, fără cântărire idei și bune și rele, și potrivite și nepotrivite, ba națiunea întregă, cu prea puține excepții, nu vedea că nici odată **o vorbă** [subl. în text – **n.n.**] nu poate înlocui o realitate, că niciodată fraza culturii nu e echivalentă cu munca reală a inteligenței și mai ales cu întărirea propriei

judecăți, care e cultura adevărată, că niciodată fraza libertății nu e echivalentă cu libertatea adevărată, care e facultatea de a dispune de sine însuși prin muncă și prin capitalizarea muncii” [2, p. 33].

Lui Eminescu îi repugnă preluarea inculturii și vechiului spirit bizantin care s-au infiltrat în formele noi ale civilizației apusene: “Deci tocmai lipsa unei reacțiuni adevărate, raționalismul foarte strălucitor, dar și foarte superficial al epocii trecute, au făcut ca introducerea tuturor formelor nouă de cultură să se întâmple fără controlul, fără elementul moderator al tradițiilor trecutului. În loc ca un spirit nou de muncă și de iubire de adevăr să intre în formele vechi ale organizației noastre, s-a păstrat din contra incultura și vechiul spirit bizantin, care a intrat în formele nouă ale civilizației apusene. Nu ceva esențial, nu îmbunătățirea calității a fost ținta civilizației române ci menținerea tuturor neajunsurilor vechi, îmbrăcate în reforme costisitoare și cu totul în disproporție și cu puterea de producțiune a poporului și cu cultura lui intelectuală” [2, p. 34].

Bizantinismul înseamnă, în viziunea eminesciană, “mizerie morală și intelectuală încuibată timp de o mie de ani (adică de la suplantarea romanilor în Bizanț de către greci și romani), “corupție seculară”, “pungășie și spionaj secular”, care i-a contagiât și pe turci “cu toată zestrea lor umană de probitate și vitejie” și n-a putut să lase urme în ființa fizică și morală atât de impresionabilă a omului. Spiritul satiric se traduce și aici într-o definiție plastică memorabilă, poetul vorbind despre “cocoașa morală” a fanarioților, în a căror suflet, creier și vertebre au trecut “o mie cinci sute de ani de putrejună bizantină”. Fanarioții sunt blamați pentru că sunt, prin însăși ființa lor de “canalie intelectuală”, refractară la adevăr: “Căci ceea ce această canalie intelectuală nu poate pricepe niciodată este *adevărul*” (subl. în text – n.n.) [2, XIII, p. 352].

“Raționalismul strălucit și spiritual, lipsit de cunoștințe pozitive”, “raționalismul frazelor, gol, inspirat, inexact” producător de “forme goale, coji” este blamat de Eminescu în **Studii asupra situației**. Ca domnitor medieval exemplar apare Alexandru cel Bun care este invocat adesea în publicistică; în polemicile cu Nicu Xenopol privind originea sa vorbește despre faptul că terminația numelor “nu oprește pe părintele meu de a fi fost **boier** moldovenesc, nici fie cu bănat, proprietar de moșie, alegător în colegiul I și în rând cu neamuri care fără îndoieli se pot urmări pân-în timpul lui Alexandru cel Bun” [1, XIII, p. 352].

Pentru Eminescu suta a XV este “avanscena teatrului Universului, ocupată de **români**” (subl. în text – n.n.); personalitățile reprezentative a acesteia sunt: Ioan și Matei Corvin în Ardeal, Banat și Ungaria, Mircea și Vlad Dracul în Țara Românească, Alexandru și Ștefan cel Mare în Moldova [1, XIII, p. 568]. Poetul e de părere că “Până în suta a șaptesprezecea sub Matei Basarab românii erau relativ unul din popoare cele mai culte din Europa și incomparabil mai cult decât germanii sau ungurii, tot astfel în suta a

XV românii au fost unul din cele întâi popoare militare și războinice. Două state puteau să-i întrecă: Spania și Turcia” [1, XIII, p. 569].

Epoca lui Alexandru cel Bun, este, ca și cea a lui Mircea cel Bătrân și Ștefan cel Mare, o **epocă de aur** [1, XII, p. 395].

În diferite locuri Alexandru cel Bun este folosit ca argument al **permanenței** românești în Basarabia: (“La anul 1407 Alexandru cel Bun regulează prin o convenție încheiată cu negustorii din Lemberg negoțul de import, export și tranzit”, [1, X, p. 53]. “La începutul veacului al cincisprezecelea, sub Alexandru cel Bun avem dovezi sigure și autentice că Basarabia era a Moldovei”; alte argumente sunt întâlnirea cavalerului Guillebert de Lannoy cu Alexandru cel Bun la Cetatea Albă care avea un pârcălab moldovean, prescrieri de vămi de la 1407 pentru negustorii poloni la Tighina și Cetatea Albă. Într-o altă polemică, Alexandru cel Bun îi servește drept dovadă prin faptul că se numea “Voievod” al țării Moldovenești al onoarei trecutului în raport cu epoca “Straussberg-Brătiana” [1, XII, p. 90].

Într-o altă polemică cu I.C.Brătianu, considerat “suflet bântuit de patimă”, este amintit faptul că în “herbul” lui Alexandru cel Bun ar fi fost configurați crinii Casei de Valois [1, XIII, p. 463]. Recursul la marca domnitorului împinge până la grotesc schița fenomenologică a unei serii de evoluțiuni a vederilor poetice greșite și ambițiilor, a căderilor dintr-o extremă în alta a conservatorilor: “Ca un asemenea crin alb să se prefacă în ardei roșu, de proveniență fanarioto-bulgară, iată un problem psihologic ce merită atenție” [1, XII, p. 463]. Conservatorii trec, în proiecția satirică a lui Eminescu, prin aceleași prefaceri tragice din alb în negru, din floare de crin în mătrăgună ca și Timon din Atena a lui Shakespeare.

În plan practic, Evul Mediu este văzut ca o perioadă ce asigură bunul mers al breslelor. “Evul Mediu avea o formă pentru păstrarea fiecărei ramuri de producțiune, și-aceasta era autonomia breslelor și îngrădirea lor față cu orice agresiune de din afară. La noi evul mediu au ținut până mai ieri-alaltăieri, și mulți bătrâni vor fi ținând minte epoca în care un străin nu putea fi breslaș. Nu mai pomenim că pricinele dintre breslași se hotărau la staroste și se întăreau numai de Vodă; nu mai pomenim apoi că instituția a fost atât de puternică încât împărăția, totdeauna foarte diplomată, a Austriei și-au introdus consulatele în țară sub numele și forma de starostii de breaslă. Deci *salus reipublicae summa lex esto*. Puțin ne pasă pe baza căror principii metafizico-constituționale s-ar fi putut realiza bunul trai al claselor României, destul că aveau dovadă că pe calea liberalismului mergem tocmai dimpotrivă [1, X, p. 31]. Ceea ce îl apropie pe Eminescu de Evul Mediu și de Renaștere este, înainte de toate, viziunea organică asupra lumii. **Organicismul** eminescian, după cum am arătat și altă dată, are un aspect doctrinar, ținând de viziunea ontologică a poetului, bazată pe (de)plinătate și dreapta cumpănă. Idilicul este exprimat fie în idilă, fie în pastorală, fie în cadru mai larg de basm, baladă sau nuvelă realistă sau utopică (**În curtea cuconului Vasile Creangă, Cezara**).

Nu este vorba despre o nostalgie romantică, de refugiu în **otium**, într-un spațiu edenic estetizant; în discuție e viziunea organic-armonioasă asupra lumii. Eminescu vede lumea, în spirit medieval și renescentist, anume ca organism, ale cărui membre se interrelaționează sub semnul întregului.

În contextul creștinismului Eminescu consideră că Evul Mediu n-a fost posibil: “Evul miez al Creștinismului este imposibil. Este învierea unor lucruri care nu sunt înnăscute sufletului omenesc” [3, p. 63]. Evul Mediu apare ca o **cumpănă ontologică**, servind drept o linie mediană a lumii și ființei care se găsește în ea ca entitate întrebătoare, ca punct solstițial. În viziunea palingenetică eminesciană, axată deci pe o succesiune deterministă de înfloriri și decăderi perfect geometrică, Evul mediu este un ev de aur, către care ținesc toate proiecțiile idealității. El apare, în consecință, și ca **model ontologic**, ca tărâm pur al împlinirii și punct luminescent superior al ființei care se proiectează prin devenire arheală, prin emanație, printr-o reprezentare a întrupării unui arheu spiritual, a omului veșnic (“Omul are-n el numai șir, ființa altor oameni viitori și trecuți”, spune Ruben în **Sărmanul Dionis**) și a călătoririi lui, ca ființă inalterabilă, ca “unul și același **punctum saliens**”, ca “Ahasfer al formelor” de-a lungul timpului și spațiului în mii de oameni.

Pentru poet, Evul Mediu este, în **Scrisoarea IV**, însuși timpul ideal al fanteziei: “Fantazie, fantazie, când suntem numai noi singuri, / Ce ades mă porți pe locuri și pe mare și prin crânguri! / Unde ai văzut vrodată aste țări necunoscute? / Când se petrecură-aceste? La o mie patru sute?”.

Măsură absolută a tuturor timpurilor, Evul Mediu apare ca o întrupare însăși a **blestemului**, adresat unui veac “în care poezie și visuri sunt un fleac”: “Sincer, îți vine soarta s-o sudui, s-o blestemi: / Blăstămurile înseși poet te arată iarăși, / Al veacului de mijloc blăstămul e tovarăș” (**Icoană și privaz**).

Așa cum în lanțul palingenetic eminescian al trecerilor succesive ale spiritului universal, amintit în **Memento mori**, Evul Mediu nu-i decât tot o verigă mediană de aur, “un punct de tranzițiune” central, este firesc ca Sărmanul Dionis să viseze la o transpunere în epoca lui Alexandru cel Bun, deci tot la 1400: “Trăiesc sub domnia lui Alexandru-Vodă ș-am fost tras de-o mână nevăzută în vremi ascunse în viitorul sufletului meu”; “Dacă lumea e un vis – de ce n-am pute să coordonăm șirul fenomenelor sale cum voim noi? Nu e adevărat că există un trecut – consecutivitatea e în cugetarea noastră – cauzele fenomenelor, consecutive pentru noi, aceleași întotdeauna, există și lucrează simultan. Să trăiesc în vremea lui Mircea cel Mare sau a lui Alexandru cel Bun – este oare absolut imposibil? Un punct matematic se pierde-n nemărginirea dispozițiunii lui, o clipă de timp în impartibilitatea sa infinitezimală, care nu încetează în veci. În aceste atome de spațiu și timp, cât infinit! Dacă-ș pute și eu să mă pierd în infinitatea sufletului meu pân în acea fază a emanațiunii lui care se numește epoca lui Alexandru cel Bun de exemplu...”.

Evul Mediu este plin de eticitate, ca să zicem așa, axându-se pe o concepție morală despre lume. Păcatul, devenit chiar personaj, impune un permanent examen de conștiință. Patristica vede în păcatul originar săvârșit de Adam și Eva un răspuns la toate problemele morale cotidiene: “Omul, corupt prin natura sa, poartă în el ereditatea acestei corupții și sfârșește inevitabil prin a reproduce la infinit mecanismul primului păcat. Dorința de a delimita în interiorul greșelii universale care se întinde asupra întregii omeniri sfera de culpabilitate a individului luat în parte și de a defini contururile responsabilității morale când este vorba de fiecare act considerat în parte marchează nașterea teologiei păcatului” [4, p. 587].

Or, concepția morală despre lume este, după Hegel care întrebuintează o expresie kantiană, “un cuib întreg de contradicții”. Conștiința fixează un moment, trece nemijlocit la altul, suprimând pe primul; “dar deîndată ce a fixat pe acest al doilea, ea îl prefacă (verstellt) pe acestea din noi, și face mai degrabă o esență din momentul opus” [16, p. 348]. “Omul conține în el o contradicțiune adâncă”, citim în notele manuscrise eminesciene studentești, și reprezintă “oarecum **nașterea** eternă”: “Această devenire eternă află în om o putere numai mărginită. Din această contradicțiune a puterii mărginite și-a destinațiunii nemărginite rezultă ceea ce numim **viața omenească**. Viața e lupta prin care omul traduce destinațiunea sa, intențiunile sale în lumea naturei. Această viață întrucât are de obiect realizarea scopurilor personalității în obiectele naturii se numește **lucru**. Întreaga viață omenească e o viață a lucrului. Aceste noțiuni se acopăr una pe alta. Cuprinsul acestui lucru e un proces prin mijlocul căruia omul face din scopurile sale cuprinsul naturii” [3, p. 153]. “Viața e așadar o antiteză”, “antitezele sunt viața”, iată alte definiții hegeliene pe care le întâlnim în notele manuscrise ale poetului.

La “cuibul întreg de contradicții”, descris fenomenologic și de Kant prin câmpuri categoriale, se referă și Eminescu în manuscrisul 417 v. (coloana a II-a):

“Antinomiile

În teză se ia spațiu, timp, cauzalitate ca mărimi determinate.

În antiteză ele se iau ca mărimi infinite.

În amândouă Kant are dreptate” [1, IX, p. 688].

“Grecii au necunoscut natura și valoarea lucrului, notează altundeva poetul. Ei n-au înțeles că lucrul nu este numai o **servire** (subl. în text – n.n.), că el e o **devenire**, o creare, o regenerare a propriei sale persoane, că lucrul nu produce numai, ci că el câștigă. Îndreptățirea, pe care o are lucrul la dezvoltarea omului, ei nu voiau s-o cunoască ci, din contra, acela era privit ca sclavie, ca destinul specific al omului neliber. Ei asta e răul, de care-a pierit Grecia” [1, IX, p. 632]. Evul Mediu oferă tocmai teren pentru infinite certuri asupra idealismului și materialismului: “Adăugăm că Plato a adus idealismul în lume; a adus o cestiune asupra căreia s-a certat secolii Evului Miez, lupta careia i-a pus căpăt Kant, cu critica rațiunii pure – adică cestiunea dacă

noțiunile sunt ceva real sau nu. El a conceput cugetarea că lucrurile concrete, câte sunt supuse experienței simțurilor noastre, nu sunt nimica real ci numai o putere. Ceea ce putem vedea din operele lui, e recunoașterea puterii mari a vieții averilor și ura contra proprietății. El nu voia să înlăture bunurile, ci numai proprietatea, căci bunurile erau și pentru condițiunile de trai. Deși el nu se ocupă cu lumea reală, totuși chiar liniamentele principale ale cugetării lui arată că el a fost un eflux natural al timpului său. El se ocupă prea puțin de ceea ce-i pozitiv și practic; filosofia lui coprinde dialectică și intuițiune, nu însă obiecte” [1, IX, p. 632].

Eminescu operează, în poemele sale dacice, un transfer de medievalitate. Imaginarul său ne prezintă, ca în **Melancolie**, o proiecție chiasmatică ce “încurcă” și suprapune planurile evocării. “Dacia din **Memento mori** este o Dacie mitică, aceasta din **Gemenii** lasă o puternică impresie de medievalitate, deși e vorba de o epocă arhaică, observă pe bună dreptate George Gană (vezi vol. **Melancolia lui Eminescu**, București, 2002, p. 212). Palatul dacic seamănă mai mult cu unul gotic, regele are în preajma sa “voievozi de țări și de olaturi”, nuntașii sunt și voievozi și boieri, iar Sarmisegetuza se identifică de fapt cetății Suceava. “Această orientare spre medievalitate a imaginației istorice a poetului a însemnat și transferurile de materie dinspre **Bogdan-Dragoș** spre **Gemenii** sau de aci spre prima parte din **Scrisoarea IV**”, observă același cercetător.

Există, indiscutabil, o Dacie medievalizată eminesciană. Sub semnul acestui transfer al imaginarului mitopo(i)etic dintr-o viziune pur mitică într-o viziune istorică, ce este de fapt una mitico-istorică, are loc și o deplasare de “datare” a nașterii poporului român. Dacia devine Codru, văzut ca o cetate naturală, Dochia se transformă în mama lui Ștefan cel Mare, însuși Ștefan cel Mare (Mușat) nu este altceva decât un nou Decebal, binecuvântat de cele trei ursitori, care, ivite din teii sădiți de Dochia străveche, își asumă rolul lui Zamolxe, anunțând premonitoriu genialitatea copilului: “Cerul când o să te scoli / Ți-o trimite soli, / Căci ți-e dat acum de soarte / Viață fără moarte / Și ți-e dată tinereța / Fără bătrâneță”.

Medievalismul se intersectează, în imaginarul eminescian, cu **dacismul**. Dacia, redevenită Moldova medievală cu voievozi de tipul regilor shakespearieni, trebuia să-și afle expresia în marele proiect de tinerețe **Dodecameron dramatic**.

Preocupările de istorie ale lui Eminescu, frecvente și obsesive (remarcate încă în școală de memorialiști), se materializează în monumentalele proiecte de poeme și drame istorice din tinerețe adunate sub genericul **Dodecameron dramatic**, în arborescentele scheme hronografice, în catagrafierile de fapte politice, în tablourile sinoptice ale evenimentelor de felul “Tablou sinoptic de evenimente de la 395 în Bizanț, Roma, Bulgaria, Serbia, Polonia, Moldova, Țara Rom., Ungaria” din manuscrisul 2270, 99 v – 100 urm., în meticuloși arbori genealogici ai domnitorilor români, în planuri

mitopoetice (**Planul lui Decebal**, de exemplu) și diorame cosmo-istorico-filosofice realizate (**Memento mori**). Ele au fost puse în evidență de G. Călinescu [8, p. 368-385], dovedind **ipostaza de Poet-Filosof al Istoriei**. Deși documentarea lui e uneori greșită și, bineînțeles subiectivă, important este aliajul dintre poezie și istorie ca atare dintre istoric, înțeles ca polihistor (termenul îl atestăm în însemnările manuscrise) și poet, conceput ca al “semnelor vremii profet”. Călinescu remarca tocmai “amestecul de adevăr și eroare” și “documentarea destul de largă”, deși foarte liber folosită: “Proiectele de poeme și drame istorice ale lui Eminescu aduc un amestec de adevăr și eroare, a căror proporție e schimbată după cum poetul are sau nu momentan la îndemână cărțile trebuitoare. Deși **Letopisețele** i-au fost o lectură de temelie, el nu le are și nu le folosește întotdeauna . În **Gruie-Sânger** aduce pe acel scornit Bogdan-Dragoș și-l face contemporan cu mai vechiul Tugomir Basarab, dându-i un pisar din vremea lui Alexandru Lăpușeanu. Aceasta nu poate fi socotită neștiință, ci licență literară, mai cu seamă că în **Bogdan-Dragoș** dovedea o documentare destul de largă, deși foarte liber folosită, cum se constată dintr-o repede analiză” [8, p. 373].

Cât privește **Memento mori**, Călinescu observă că “trebuie desfăcute două elemente deosebite: cronologiile civilizațiilor și filosofia pesimistă a mortalității lor” [8, p. 373]. Eminescu pune totul aici pe firul mitopoieticofilosofic al **circularității** istorice, al mișcării rotatorii finaliste-deterministe “de la mărire la cădere”. “Evul miez” are în acest șir circular, o poziție **solstițială**, deci miezos-luminescentă, el fiind un punct de tranzițiune, de transmutare către o stare nouă a lumii. El este, în definitiv, evul-cadavru, care ascunde germenii vieții unui alt ev ce se anunță conform principiului rotatoriu al istoriei. Poetul mișcă uriașa roată a vremii anume după voia fanteziei, oprind-o “la vo piatră ce înseamnă a istoriei hotară”. Evul mediu este, în această întoarcere cu repejune a “codrilor de secolii” și a “oceanelor de popoare” în “lungul secolelor curs”, doar ca un hotar, doar ca un conglomerat de “secoli lungi ce-au rămas văduvi de a Romei spirit mare”. Evul Miez este identic, în plan mitopoetic, “Miazănoptii”, iar Regele acestui ev este “bătrânul rege Nord”. Toate sfârșesc într-o tăcere eternă albă încadrată într-un măreț tablou boreal în care uriașele proiecții mitice se potențează cu un fast baroc ce devansează textualizările postmoderne: “Miazănoaptea-n visuri d-iarnă își petrece-a ei viață. / Doarme-n valurile-i sfinte și-n ruinele-i de gheață, / Însoțită de-ani o mie cu bătrânul rege Nord, / Ce, superb în haina-i albă, barba-n vânturi, fruntea ninsă, / Rece suflă,-n nori aruncă vocea-i turbure și plânsă, / Îmbătat de mândre stele și cântat de-al mării-acord. // Reci și tristi petreceau sorții; iarna-n zilele-i eterne / Văl de-argint peste pustiuri ca lințoliu îl așterne. / Vânturi reci îs respirarea undelor ce-au amorțit; / Arfa lui prin nourii strigă – inima-i ger și gheață – / Marea, ca să delireze, vânturi să mugească-nvață – / Stelele s-oglină-n neaua pe pustiul nesfârșit”. “Bătrânul rege Nord” este însoțit de Miazănoaptea, care apare, într-un autentic cuplu

mitic, ca o regină nordică, configurată și ea în tușe romantice dense, sub semnul albului de lînțoliu așternut peste pustiurile septentrionale. Așa cum se întâmplă în viziunile intens ontologizate eminesciene, survine o provocare de logică dinamică (lupasciană): **tăcerea** e străbătută de strigătul arfei Regelui Nord, de mugetul vânturilor și delirul mării, de lumină înseninătoare a stelelor, astfel încât visurile de iarnă se amestecă dialectic cu “visul unei nopți de vară”: “Atunci luciul mării turburi se aplană, se-nsenină / Și din fundul ei sălbatec auzi cântec, vezi lumină - / Visul unei nopți de vară s-a amestecat în ger”. Frământarea răscolitoare a lumii, sub autoritatea Regelui Nord și a Miazănoptii, e, de fapt, una demiurgică, deoarece marchează o facere de eră nouă: “Să o smulgă, s-o arunce în zbuclirea noii eri”.

Evii cunosc mărirea și căderea sub semnul spiritului (hegelian) “ce-adânc se zbate într-a populilor fire”, spiritului “ce-a vremii fapte, de-ar ieși, le-ar face prav”.

Știm că Evul Mediu avea cultul Romei care rămânea în concepția mediavalilor ca “oraș sfânt”, deși urbea eternă fusese cu totul demolată de vizigoți la anul 410 al erei noastre. Roma renăștea prin secolul al XV-lea, odată cu revenirea definitivă a papilor, ceea ce îndreptățește pe un istoric al Evului Mediu să vorbească despre faptul că aceeași stea marchează înserarea și apariția zorilor: “La fel cum și aceeași stea anunță noaptea (Vesper) și indică răsăritul soarelui (Lucifer), această fază seculară de transformări urbane marchează dispoziția orașului medieval “creștin” și nașterea modernului “oraș al Papilor” [4, p. 681]. Și Eminescu opune căderii Romei voința de a gândi măreția ei, de a recrea spiritul mare a “orașului Sfânt”: “Și deși-n inima noastră sunt semințe de mărire, / Noi nu vrem a le cunoaște; căci *străina-ne* (subl. în text – n.n.) gândire / Au zdrobit a vieții uriaș, puternic lanț; / Secoli lungi ce-au rămas văduvi de a Romei spirit mare/ L-au creat... În noi *el este*; noi îl stingem. Dacă moare, / Noi murim... ramul din urmă din trupina de giganți. // Când îi cugeți, cugetarea sufletu-ți divinizează. / În trecut mergem cum zeii trec în cer pe căi de raze. / Peste adâncimi de secoli ne ridică curcubeii; / Un popor de zei le trecem, căci prin evi de vecinicie / Auzim cetatea sfântă cu-nmiita-i armonie..., / Și ne simțim mari, puternici, numai *de-i gândim pe ei*” .

Invocarea **efemerității**, însoțită de chemarea elegiacă **memento mori**, este un loc comun al poeziei Evului Mediu având cunoscute antecedente în creștinism, islamism și păgânismul grec. Motivul cunoaște o largă sferă de valorificare, fiind întâlnit – în registre mitopoietice clasiciste, baroce, romantice, simboliste – la Hafiz, Villon, Deschamps, Byron, la Miron Costin al nostru și la un mare număr de poeți medievaliști trecuți în reviste de Iohan Huizinga: Bernard de Morlay (“Est ubi gloria nunc Babylonia? nunc ubi dirus/ Nabugodonasor, et Darii vigor, ieleque Cyrus?”), Jacopone di Todi (“Dic ubi Solomon...”), Chastellain (“A la terre et à la vermine: / Dure mort tout beauté fine”).

Preluând motivul în registru personal, Eminescu îl purifică, îi imprimă un fior elegiac discret care înlătură nota macabră și grosolană medievalistă. El se impune mai degrabă sub aspect de sentință ecleziastică senină, apoftegmatică: “În van căta-veți ramuri de laur azi, / În van căta-veți mândre simțiri în piept./ Toate trecură: / Viermele vremurilor roade-n noi” (**În van căta-veți...**). În contextul elegiei e invocată mai întâi strălucirea pierdută a antichității grecești și latine: “Nu e antica furie-a lui Achille, / Nu este Nestor blândul cuvântător. / Aprigul Ajax / Țarină-i azi, și nimic mai mult. // Și unde-i Roma, doamnă a lumii-ntregi, / Și unde-s vechii și marii Caesari? / Tibrule galbăn, / Unde e astăzi mărirea ta? / Chiar papii mândri cu trei coroane-n cap, / Păstori de nații cu strâmbă cârjă-n mâni, / Pulbere-s astăzi. / Pulbere sunt chiar vii fiind”. Expresia biblică “în van”, care capătă prin reiterare aliterativă o trenă sonoră monotonă, are bătăi metronomice atât de firești pentru o tânguire elegiacă. În finalul celei de-a doua părți a poeziei, se reia prima strofă, reluare ce atestă cursul circular, leitmotivic al gândului marcat de conștiința inhibitoare, deci închisă în sine, a efemerității și labilității. Trecerea vremii șterge și mărirea Renașterii, Michelangelo și Rafael nemaiînvingând granitul și pânza: “Căci nu-i s-ardice bolțile de granit, / Un Michelangelo nu-i să facă iar / Ziua din urmă. / Templele vechie pustie rămân. // Să-nvie pânza, Rafael astăzi nu-i, / Nu-nvie dalta-n mâinile cele noi. / Moartă rămâne / Marmura grea sub ochiul mort. // În van căta-veți ramuri de laur azi, / În van căta-veți mândre simțiri în piept. / Toate trecură: / Viermele vremurilor roade-n noi”.

Alunecarea în golul neantului are loc, la Eminescu, fără panica viscerală medievală, motivul fiind cufundat în ceea ce am putea denumi **solemnitate ontologică**, străină hieratismului religios și directității reprezentării morții caracteristice Evului Mediu. Amărăciunea de cenușă a acordurilor de lamento, jelălnicia sufletească pustiitoare se rafinează, devine discretă prin așezarea **sub specie eternitas**. “Timpul mort și-ntinde membrii și devine veșnicie”, spune poetul în finalul marelui poem **Memento mori**, eliberat de “întrebările de tine”, de “enigmele din cari ne simțim a fi compuși”, de frământările metafizice, generate de încercările de a căuta sensurile lumii și ființei; “gândirile-s fantome, când viața este vis”, iar bătăile lumii se sting în lumina “eternei păci”, care e “luminos și mândru țel”, lucind ca un soare în noaptea vecinică a lumii.

Eminescu se detașează de lirismul paradigmatic medievalist în ce privește modul de a exprima dragostea, ca sentiment uman cel mai ontologizat, cel mai luminescent/obscur, cu cel mai înalt grad de acaparare. Evul Mediu încerca să îmbine simbolic elementul senzual cu cel spiritual, părăsind modul teoretic curtenesc (spiritualizat) și îmbrățișând modelul antic natural. Sentimentul ca atare comporta un sens universalist, unind toate formele vieții. “Toate virtuțile creștine și sociale, întreaga desăvârșire a formelor de viață, erau contopite, prin sistemul dragostei, în cadrul iubirii

credincioase” [10, p. 167]. Punând accentul pe pasionalitate, poezii medievaliști nu puteau obține în genul epitalamic o stilizare a directității vitaliste sexuale și a substraturilor păgâne obscure, care impregnează faimosul **Le Roman de la Rose** al lui Guillaume de Lorris și Jean Clopinel, o înlăturare a notei cinice și scabroase. Se generalizează, astfel, formele srandartizate, ludice convenționale care au rolul să impună un ideal practic.

Eminescu, așa cum o spune în câteva poezii, nu acceptă curtenirea, jocul, amuzamentul frivol în dragoste care pentru el e un sentiment ce ține de “farmecul sfânt”. Pasiunea erotică e serioasă, profundă, luând aspect de cutremur ființial; pasionalitatea e trăire mistuitoare, consum extraordinar de nervi, de “sânge” (“Știai c-o măestrie ce nu am cunoscut-o / Ca nervul cel din urmă în mine să-l trezești”). Configurării baroce a angelității medieval-romantice a femeii i se asociază o simțire “dureros-demonică” ce “sufletul despică”, o trăire organică, la limită, curată. Dragostea e, în definitiv, cunoaștere a esenței ființei: “S-ar pricepe pe el însuși acel demon... s-ar renaște / Mistuit de focul propriu, el atunci s-ar recunoaște / Și, pătruns de-ale lui patimi și de-amoru-i cu nesațiu, / El ar frânge-n vers adonic limba lui ca și Horațiu, / Ar atrage-n visu-i mândru a izvoarelor murmuri, / Umbra umedă din codri, stelele ce ard de-a pururi, / Și-n acel moment de taină, când s-ar crede că-i fericite, / Poate-ar învia în ochiu-i ochiul lumii cei antice...”

Din simbolistica medievală Eminescu preia **castelul**, care este și un **topos** romantic deosebit de frecvent, asociat unui cadru specific al singurătății, și al misterului, de unde așezarea lui adesea într-un loc pitoresc, într-un peisaj fantastic. El poate fi un palat regal, o domă întristată și solitară, o cetate, de obicei ruinată (“Pe deasupra de prăpăstii sunt zidiri de cetățuie”, citim în **Călin**), locuri de reclusiune ale fetelor de împărat, la care se adaugă mai puțin fastuoasele iatacuri, cerdacuri, ferestre, balcoane. Iubitul în ipostază medievală de Cavaler cu ghitara apare, printre altele, în **Scrisoarea IV**: “Singur numai cavalerul suspinând privea balconul / Ce-ncarcat era cu frunze, de îi spânzur prin ostrețe / Roze roșie de Șiras și liane-n fel de fețe”).

În Evul Mediu castelul semnifică **o dominare**, o supunere: “Castelul este înainte de toate o casă, o reședință aristocratică ce adăpostește alături de familia sa, un om care este un stăpân, un **dominis**, cu oamenii din **domus**, rude, ofițeri, oameni de-ai casei, servitori. E deci nevoie de o locuință mare, ceea ce o distinge deja de celelalte locuințe ale oamenilor. Însă ea are, în plus, rolul unui semn: trebuie să materializeze, să facă sensibile locul și rangul celui care o ocupă și care-i este stăpân. Reușește acest lucru prin dimensiunile sale, dar și prin situarea în general pe un loc înalt, dominant, și prin etalarea puterii conținute în fortificații, turnuri, porți, creneluri” [4, p. 89].

Mitopo(i)etica îmbogățește sfera conotativă, însuși **Romanul unui trandafir** reprezentând o femeie ca un turn în asediu, apărat de personaje alegorice precum Refuz, Limbă Rea, Gelozie care întâmpină o întregă Armată a Dragostei. Așa cum consemnează și Michael Ferber în **Dicționarul**

de simboluri literare (Chișinău, 2001) castelul presupune un **asediu** al unei femei, dar și al rațiunii sau al sufletului (la Spenser).

Deși valorifică și acest loc comun al **asediului**, Eminescu înfățișează de obicei castelul ca un loc al **idealității** romantice, al răsfrângerilor prismatice ale frumuseții în ea însăși. Palatul de stânci al Zânei Miradoniz este inundat de păduri de flori care ca “arborii-s mari”, de “roze ca zorii, / Și crini, ca urnele antice de argint”, de fluturi ce sunt asemenea “copilelor cu ochi rotunzi și negri”, de “o florărie de giganti”. Undele se aruncă unele în altele, cărările sunt presărate cu pulbere de argint, cireși în floare scutura zăpada lor, configurând o “mândră nemaivăzută feerie”.

La Eminescu apare și o semnificație simbolică mai profundă: castelul este locul de întâlnire a contingentului și transcendentului, este punctul geometric de răsfrângere a unuia în altul: “Și sălcii sfinte mișcă a lor frunză / De-argint deasupra apei și se oglindează / În fundul ei, astfel încât se pare / Că din aceeași rădăcină crește / O insulă în sus și una-n jos”.

“Negrul castel” de unde pământeană Cătălina îi trimite pătimașa chemare erotică sideralului Hyperion e de asemenea un punct de intercomunicare a contingentului și transcendentului. Sălaș al tainei, vrăjii și inefabilului, forței sacre, Castelul mijlocește o proiecție a visurilor și dorințelor, fiind un adăpost securizant al “transcendenței spiritualului”. El poate fi capătul drumului pământesc care sfârșește cu o împlinire, cu o iluminare, cu o dragoste realizată, căci simbolizează “conjugarea dorințelor” și aventura inițiatică încheiată cu bine; fiind situat pe locuri înalte, el se delimitează de “cercul strâmt” al lumii și se contopește cu cerul. E simbolul, prin urmare, al sufletului singuratic, condamnat la neîmplinire, al destinului încremenit într-un mediu infernal (castelul negru) sau destinului desăvârșit (castelul alb). “Castelul cu luminile stinse, care nu este neapărat castelul negru, simbolizează inconștientul, memoria confuză, dorința neprecizată; castelul luminat, care, nici el, nu este castelul alb sau de lumină, simbolizează conștiința, dorința aprinsă, proiectul realizat [11, p. 261].

Cavalerul din **Scrisorile** eminesciene nu doar își proiectează “dorul demonic”, “feeria unui mândru vis de vară”, patimile și “amoru-i cu nesațiu, întreaga “lume de gânduri”, ci desfășoară în evantai baroc o meditație asupra legilor naturii, asupra sfințeniei dragostei, asupra lumii ca “teatru de păpuși” (altă temă medievală) și eternității artei.

Eminescu concepe castelul ca pe o simbolizare a frumuseții (a mândreței) și a perfecțiunii spirituale, obținută prin dragostea curată, prin pasiunile “inimii albastre” și opusă realității prozaice. Această antiteză este obiectul discuției dintre Bogdan și Roman în proiectul de tragedie istorică **Bogdan Dragoș**, scriere de tinerețe contaminată cu **Diamantul Nordului**: “N-am spus-o eu? Castelul? / Castelul? E desigur vreo moară cu guzgani, / Iar cerbii, caii, ciute... vreo turmă de cârlani - / Iar locul? E vreo bahnă ce mai n-

o ai cunoaște, / Din care toată noaptea îți cântă... mii de broaște; / Și totuși ce castele! Ce locuri! Ce mândrețe! / De inimă albastră – ce foc! of! tinerețe!”

Castelul eminescian semnifică statornic înălțarea, proiectarea în transcendent, fiind un topos al **ascensionalității**: “Înrădăcinată-n munte cu trunchi lung de neagră stâncă, / Repezită mult în aer din prăpastia adâncă, / Ampăratului cel Roșu stă măreața cetățuie, / Poalele-i în văi de codru, fruntea-n ceruri îi se suie” (**Călin-Nebunul**). G. Călinescu găsea o identitate deplină între acest castel, Sarmisegetuza din **Memento mori**, situată în spațiul fabulos al Valhallei, palatul văzut de Miron din **Miron și frumoasa fără corp** (“Când pe valuri trece luna / El văzu prin lunci alese / Un palat lucind departe, / Ce lucește parc-ar arde. / El intră pe scări de-ogindă / Și prin salele deșarte, / Pe covoarele din tindă”) și palatul din **Fata-n grădina de aur** (“În vale stearpă unde stânci de pază / Înconjurau măreața adâncime, / Clădi palat din pietre luminoase, / Grădini de aur, flori de-ntunecime”).

Castelurile (palatele, domele, cetățuile) se înscriu în uriașele construcții arhitecturale, imaginate între pământ și cer cu sens suitor, năzuitor și reprezentând un punct mobil ce se desfășoară în infinitate prin așezarea din stâncă pe stâncă, de mur pe mur, prin întinderea enormă a scărilor, arcurilor, columnelor, arcadelor, cupolelor, prin simpla cufundare în înălțime a muntelui: “Dar cât ține răsăritul se-nalță-un munte mare - / El de două ori mai nalt e decât depărtarea-n soare - / Stâncă urcată pe stâncă, pas cu pas în infinit / Pare-a se urca – iar fruntea-i, cufundată-n înălțime, / Abia marginile-arată în albastra-ntunecime: / Munte jumătate-n lume – jumătate-n infinit. // Iar în pieptu-acestui munte se arată-o poartă mare- / Ea: înalt este boltită și-ntră-adânc în piatra tare, / Iar de pragu-i sunt unite nalte scări de negre stânci, / Care duc adânc în valea cea de-acol-abia văzută...” (**Memento mori**). Toate aceste proiecții fabuloase fac parte dintr-o ontologie a mișcării, constituite din viziuni perspective și retrospective, ascensive și descensive. “Poetul vede aproape ogival, notează Călinescu. Prin asta imaginea capătă însă mai multă proiecție pe firmament, mai multă aspirație către cer, ca în cazul templului iudaic, care are și el arcuri” [9, p. 265].

Viața simplă ca formă de viață ideală opusă vieții curtenești este o temă pe care Evul Mediu îl preia, cu note specifice, din Antichitate. Deosebirea constă, după Huizinga, în faptul că nu mai avem o pastorală pură, limitată la un cadru idilic; este “o expunere pozitivă și negativă a aceluiași sentiment”, care cuprinde atât năzuința spre o viață frumoasă, intensă, plină de iluzia fericirii, fastului, cât și dorința de a fugi de artificiile și convențiile curții într-o atmosferă de **aurea mediocritas**, în studiu, muncă și odihnă. Această bifurcare a năzuinței de a îmbrățișa idealurile cavalerismului medieval se întâmplă pe la 1400, anul axial eminescian, în perioada pre-umanismului francez datorită acțiunilor programatice ale partidului reformaționist al marilor concilii.

Expresia antitetică apare în epistolele unor teologi și politicieni precum Pierre d'Ailly sau în creația unor poeți de curte de felul lui Eustache Deschamps, Alain Chartier, Charles de Rochefort, Jean Meschinot (“Curtea, spune acesta din urmă, e o mare, din care se ridică valuri de înfumurare, furtuni de pizmă...”) Pastorală nu e un gen literar oarecare, o descriere a vieții simple, ci un mod de trăire și de **Imitatio Christi**: “Era o ficțiune, că în viața pastorală omul gustă simplitatea liniștită a dragostei. Într-acolo ar fi vrut oamenii să fugă, dacă nu în realitate, cel puțin în vis. Idealul pastoral a fost nevoit să servească drept leac pentru elaborarea minților din spasmele unei dogmatizări și formalizări limfatică a dragostei. Oamenii tânjeau după eliberarea din strânsoarea concepțiilor de fidelitate și slujire cavalerescă, din aparatul pestriț al alegoriei. Dar și din grosolănia, egoismul și restricțiile sociale ale vieții amoroase reale. O dragoste simplă, ușor de satisfăcut, în mijlocul nevinovatei plăceri de a gusta natura...” [10, p. 204].

În poezia și proza lui Eminescu, idilicul apare ca formă naturală de trăire și de eliberare de convenții; ea reprezintă o ficțiune, o fugă într-o atemporalitate ancorată în timpurile de aur ale Evului Mediu și protoistoriei dacice. **Idilicul**, în concepția lui Hegel, nu ține de domeniul **idealului**, care se opune existenței naturale, “chingilor atârării de influențe exterioare”, “caracterului finit al tuturor fenomenelor”, limitelor și “substanțialității”, adică tuturor evenimentelor lumii și legăturilor din ele. El este identic poeticului pur, poeticului în sine, dorului de absolut care nu vrea să coboare în sine, și nici nu vrea să ancoreze în exterioritatea sa, căci poetul e cuprins “de o groază de real” (Hegel exemplifică prin Novalis).

E adevărat că **idilicul** se opune prozei existenței evolute prin simplitate, dar conținutul lui propriu-zis nu poate fi considerat terenul cel mai propice idealului, căci “acest teren nu cuprinde în el cele mai importante motive ale caracterului eroic – patrie, moralitate, familie etc. – și dezvoltarea acestor motive; din contra, tot miezul conținutului se reduce, eventual, la faptul că s-a pierdut o oaie sau că s-a îndrăgostit o fată”. Astfel, argumentează în continuare filosoful, “idilicul și servește adesea de refugiu și înseninare a sufletului, la care se adaugă adesea și o anumită dulcegărie și moliciune somnolentă, ca, de exemplu, la Gessner” [5, p. 197]. Stările idilice din vremea sa, cele erotice cu nota lor familiară și rustică, băutul cafelei în aer liber, care produce un sentiment de mulțumire etc. prezintă interes de mică o importanță”. **Hermann și Dorotea** lui Goethe este un model de felul în care un artist de geniu face legătură între un subiect mărginit luat din prezent și cele mai mari și considerabile evenimente ale lumii.

Modul liric idilic eminescian nu se cade să fie limitat la cultivarea măiestrită a “noii egloge”, a pastoralăi sau idilei ca specii. Idilicul e, la poetul nostru, utopic, opozitiv (față de convenții, reguli, limite), configurând o schemă ontologică universalistă. În contrapondere cu afirmația hegeliană, el

reprezintă tocmai o zonă a idealității. Implică, prin urmare, aceeași plenitudine a trăirii, ca și manifestarea conștiinței tragice.

Momentul fericit, dulce-sentimental, gessnerian al dragostei idilice, obține intensitate ca și suferința. Prețul unei “oare de iubire” e însuși moartea, în **Pe lângă plopii fără soț**; pentru o noapte bogată de dragoste în cadru rustic, poetul și-ar da “viața lui toată” (**Sara pe deal**). Cadru idilic este unul visat, deci unul compensativ, realizat dintr-un **plin ontologic**, “construit” în somn din îmbinări de convenții de basm și de baladă romantică (cu atmosferă estivală, imaginată în plin crivăț de iarnă, cu nouri sparte de o “armonioasă lună”, cu lanuri înflorite prin care iubitul strânge “mândre flori câmpene pentru iubită), ca în poemul **Când crivățul cu iarna...**: “Dar toate-acele basme în somnu-mi mă urmează, / Se-mbină, se-nfășoară, se luptă, se desfac, / Copilele din basmu, cu ochii cu dulci raze, / Cu părul negru coade, cu chipul dulce drag, / Și feți-frumoși cu plete în haine luminoase, / Cu ochi căprii, nalți, mândri ca arborii de fag, / În visele din somnu-mi s-adun să se îmbine, / Fac nunți de patru zile și de patru nopți pline”.

Momentul idilic eminescian se consumă repede, la cota cea mai înaltă a intensității, în plan iluzionar compensativ, sfârșind cu o “înseninare” tragică: vine în final momentul treaz sau “deștept” (cum zice poetul) al constatării că prezența Ei a fost doar fantomatică, ficțională, că totul a fost o “îmbinare” fabuloasă de “icoane” angelice și că “Totuși este trist în lume” (**Floare albastră**).

Idila este cultivată, în antichitate, de Teocrit și Vergiliu, în evul mediu, de poeții italieni (sec. al XVII și XVIII-lea), iar în secolul al XVIII-lea de francezul Andre Chénier și de elvețianul Gessner, de rușii Karamzin și Jukovski, de englezii Goldsmith Cowper, Smollett, de germanii Goethe, Voss.

Teoreticienii idilei – de la Jean Paul la Hegel și Friedrich Schlegel – extind semnificația tradițională și etimologică ce se conține în grecescul **eidullion** și latinescul **idyllium** (mic tablou poetic de inspirație rurală și pastorală), vorbind despre o stare de spirit beatitudinală într-un **univers închis**, despre o identificare perfectă a idealului cu realitatea, așa cum remarca Schiller, despre echilibrul și seninătatea clasicistă care domină. Apare și delimitarea dintre pastorală ca gen și idilă ca model: “Dacă pastorală ca gen include scrieri asemănătoare în termeni de formă, stil sau chiar finalitate, modelul idilic nu **definește** (subl. în text –n.n.) o clasă de obiecte (literare). El nu constituie frecvent subiectul unei opere literare în sine, reprezentând, mai curând, un număr de funcții posibile **într-o** serie; texte în proză, poetice, lirice, epice, dramatice sau chiar teoretice pot, în egală măsură, să-l cuprindă sau să-l evoce la modul aluziv. De asemenea, spre deosebire de pastorală, modelul idilic depășește rareori granițele secolelor al XVIII-lea și al XIX-lea. El joacă un rol important, atât în neoclasicism cât și în romantism: în primul, temperează duritatea purismului clasicist, făcând loc concretului, în cel de-al doilea, se situează în antiteză cu titanismul romantic, oferind un

fundal contrastiv, sigur, pentru aventură și mister” [12, 16]. **Toposul** idilic presupune un mocosmos (sat, castel, insulă, peșteră, pădure) e fără tensiune ontologică, e bine armonizat, organic, estetizat, marcat sub toate aspectele de idealitate. “Spațiul real” este substituit prin “spațiul poetic”.

Poetul nostru reia, cu unele note interpretative proprii, concepția medievală, reluată din Antichitate, despre **strălucirea** puterii. **Memento mori** reprezintă, în compartimentul despre **Evul Mediu**, tocmai gândirea **înstrăinată și văduvă** a modernității în raport cu “spiritul mare” al Romei: “Secoli lungi ce-au rămas văduvi de a Romei spirit mare / L-au creat – În noi **el este**, noi îl stingem. Dacă moare, / Noi murim... ramul unul din urmă din tulpina de giganți”.

Discursul istoric trebuia, în Evul Mediu, să stimuleze ritualul de putere, legând, juridic, pe potențaii vremii prin continuitatea legii, iar, pe de altă parte, să intensifice strălucirea forței. Sunt două funcții, pe care istoricii Evului Mediu le conjugă pentru a configura ca atare imaginea puterii, ci a o revigora și a o întări: “Pe de o parte, aspectul juridic: puterea leagă prin obligație, prin jurământ, prin aranjament, prin lege; și, pe de altă parte, puterea are o funcție, un rol, o eficacitate magică: puterea uimește, puterea împietrește. Jupiter, zeul intens reprezentativ al puterii, zeul prin excelență al primei funcții și al primului ordin în tripartiția indo-europeană, este în același timp zeul legat și zeul care fulgeră. Ei bine, părerea mea e că istoria, așa cum continua ea, încă, să funcționeze în Evul Mediu, cu căutările ei vizând vechimea, cu cronicile sale, ținute zi după zi, cu culegerile ei de exemple pe care le pune în circulație continuă să fie o astfel de reprezentare a puterii, care nu este doar o imagine a puterii, ci și o procedură de revigorare a ei” [13, p. 80].

Sfârșitul Evului Mediu aduce, însă, și un alt tip de discurs istoric, eminentamente biblic și cvasi-ebraic, care e “un discurs al revoltei și al profeției, al cunoașterii și al chemării la răsturnarea violentă a ordinii lucrurilor”. Societatea, într-un atare discurs, pe care îl rostește agitatorul în **Împărat și proletar**, nu mai este un tot armonizat, care justifică rolul strălucitor al puterii, ci o societate cu structură binară, expresie a unei orânduiri “crude și nedrepte” “ce lumea o împarte în mizeri și bogați”. Discursul agitatorului proletar cheamă la sfărâmarea imaginii strălucitoare (“de granit, de purpură, de aur”) a celor mari: “Sfarmați tot ce ațâță inima lor bolnavă, / Sfarmați palate, temple, ce crimele ascund, / Zvârliți statui de tirani în foc, să curgă lavă, / Să spele de pe pietre până și urma sclavă / Celor ce le urmează pân’ la al lumii fund! // Sfarmați tot ce arată mândrie și avere, / O dezbrăcați viața de haina-i de granit, / De purpură, de aur, de lacrimi, de urât - / Să fie un vis numai, să fie o părere, / Ce făr’ de patimi trece în timpul nesfârșit” (**Împărat și proletar**).

Mintea e considerată de marele solitar insular Euthanasius un **advocatus diaboli** care urzește doctrine amăgitoare pentru lucrătorii statului,

pentru soldați, pentru principii și pentru proști: “Doctrinile pozitive, fie religioase, filosofice, de drept ori de stat nu sunt decât tot atâtea pleduării ingenioase ale minții, ale acestui advocatus diaboli, care e silit de voință ca să argumenteze toate celea. Acest mizerabil avocat e silit să puie toate într-o lumină strălucită și, fiindcă existența este în sine mizerabilă, el e nevoit să împodobască cu flori și c-o aparență de profundă înțelepciune mizeria existenței, pentru a înșela în școală și în biserică pe tucanii cei mici, cari intră abia în scenă, asupra valorii vieții reale. Pentru lucrătorii statului onoarea, pentru soldați gloria, pentru principii strălucirea, pentru învățați renumele, pentru proști cerul, și astfel o generațiune înțală pe cealaltă prin acest advocatus diaboli moștenit, prin acest sclav silit la șireție și sofisme, care aicea se vaieră ca popa, colo face mutre serioase ca profesor, colo parlamentează ca avocat, dincolo taie fețe mizerabile ca cerșetor. Acest din urmă o face pentr-un păhar de vin ce-l are în petto, altul printr-un titlu, altul pentru bani, altul pentru o coroană, dar la toți în esență este aceeași, un moment de beție” (**Cezara**).

Marii domnitori sunt înconjurați, la Eminescu, cu aură de strălucire asemenea celeia a principilor pomeniți în nuvela **Cezara**. Poetul este un cultivator al **vechimei** antice și medievale, de care amintea Michel Foucault. **Vechimea** e un topos mitopo(i)etic și totodată un principiu doctrinar. **Dacismul** implică **redacizarea** (“Totul trebuie redacizat”). Dacia e simbolul romantic în timp ce Roma e simbolul clasic al vechimei. Domnitorii moldoveni și munteni sunt prezentați într-o atmosferă patriarhală de o simplitate pastorală și marcați de bunătate creștinească. Decebal, Ștefan cel Mare, Mircea cel Bătrân, Mihai Viteazul, Alexandru cel Bun semnifică momente de vârf de împlinire istorică, fiind alter ego-uri ființiale ale poetului. Tot astfel, ca o întruchipare a vechimii apare și Nichita, împăratul Muntenegrului, într-o secvență publicistică: “Nu trebuie să uităm că Nichita însuși este un cântăreț însemnat al faptelor străbune, el unește lira cu spada, e simplu în obiceiuri, vorbește și se poartă ca fiecare din poporul său și joacă rolul lui Ahil în acea adunare de bătrâni care formează senatul muntenegrean și unde se vor găsi mulți Nestori cu basmele albe și cu sfatul dulce ca fagurul de miere”.

Ștefan cel Mare este, înainte de toate, “un erou viteaz” (**Imn lui Ștefan cel Mare**), Mircea cel Bătrân e “un bătrân atât de simplu, după vorbă, după port” (**Scrisoarea III**).

Nu găsim, evident, la Eminescu un medievalism paradigmatic; doctrinarismul cultural medieval și canonul mitopo(i)etic medieval îi marchează gândirea, fie exprimată în formula lirică (stilul gnomic, de “glosă” și sentințe; lumea ca teatru, cavalerismul, “lumea pe dos”, lumea ca o carte, cultivarea unor altor **topoi** ca **fortuna labillis**, castelul, idilicul **locus amoenus**), fie în forme pur conceptuale, care își găsesc expresia și în poezie (polaritatea natură / rațiune sau mintea ca advocatus diaboli, refuzul

raționalismului strălucitor, elogiul Renașterii, conceperea circulară a istoriei, a “uriașei roți a vremii”, a universului și lumii ca scenă în care să dea un război a tuturor contra tuturor etc., viziunea universalist-atemporală, conjugarea perspectivei universale cu cea rațională, organicismul etc.).

Un lucru e cert: Eminescu însușește **medievalismul** doctrinar-mitopo(i)etic prin **modernitate**, prin sinteza de stiluri, formule și concepte pe care o impune aceasta. E de observat că el cultivă în chip alternativ sau amalgamat clasicismul, romantismul și barocul, schimbând mereu atmosfera și culorile mediilor în care se transportă imaginar: Dacia e “poartă solară”, Grecia se naște din “întunecata mare”, “poartă-n ceruri a ei temple ș-a ei sarcini de ninsoare, / Cer frumos, adânc-albastru, străveziu, nemărginit”, Spania medievală e plină de castele “cu muri cerniți și colțuri de crepote, Rusia este cufundată în “ruinele-i de gheață”.

Vorbind despre modalitățile formării canonului modern, Curtius menționa doar rolul indirect al clasicismului italian care s-a exercitat asupra teoriei franceze din secolele al XVI-lea și al XVII-lea (nu există un sistem “clasic” încheșat al literaturii franceze; Dante, Petrarca, Boccaccio, Ariosto, Tasso nu au un numitor comun, raporturile lor cu Antichitatea fiind diferite), existența unui clasicism adevărat doar în Franța secolului al XVII-lea (Fenelon considera, la 1693, în Academia Franceză, că un ideal clasic este comun tuturor artelor și epocilor), eterogenitatea stilurilor în Spania “secolului de aur” forma populară, ermetism gongoric, realismul corosiv al romanelor picarești, conceptismul,) și Anglia (în care nu e un clasicism limpede) și coabitarea romantismului cu clasicismul în Germania.

Eminescu, pe acest fundal al contradicțiilor și diversificărilor polare, vine cu o adevărată simbioză a canoanelor antic, medieval și modern. Îmbinâ, astfel, metrul antic cu **prosimetrumul** medieval (cu formele metrice diverse) și cu formulele caracteristice epocii moderne.

Strofa safică din **Odă (un metru antic)** și hexametru homerice (folosite într-un fragment tradus din **Odiseea**) alternează cu gazela orientală și glosa spaniolă, fără nota parodică cervantescă (**Gazel** și **Glossă**), satira horatiană din **Scrisori** cu pastorala medievală (**Sara pe deal**) și poemul baroc de întindere hugoliană (**Memento mori**), romanța “cantabile” de origine folclorică cu basmul, legenda, balada de tip romantic (**Luceafărul**, **Călin**, **Fata în grădina de aur**, **Făt-Frumos din lacrimă**, **Mușatin** și **Ursitorile**) schița metafizică tot de sorginte romantică (**Archaeus**, **Sărmanul Dionis**), sonetul petrarchist-shakespearian (traduce unul din sonetele “divinului brit”) cu terțina dantescă (**Terține; Terține asupra trinității**).

Reflecțiile eminesciene asupra evoluției organice a istoriei, asupra vieții interne a acesteia care stă sub semnul determinismului, se axează, în câteva însemnări manuscrise, pe constatarea involuției formelor spiritului în Evul Mediu creștin. Este un timp **orb**, un timp fără valori. Poezia nu se poate adânci în “schemele” și “coajele vechi” ale antichității sau Evului Meiz,

fiindcă e “nemijlocită”, e aducere directă “a lumii, vieții și pasiunilor în forme estetice”, fără a putea să se joace cu “fantaziile sale”, cu “superstițiile, mistica și spiritele” caracteristice antichității sau cu “precedentele vechi” ale poporului (sunt citate, astfel, **Nibelungile**, în a cărei istorie adevărată poetul romantic nu se mai poate scufunda). Reproducem integral aceste însemnări, în care transpare refuzul eminescian al preluării schemelor vechi în favoarea “cuprinsului adânc de pasiuni și mișcări ale vieții”, pe care-l exprimă cu deosebire medievalul Shakespeare, considerat de poetul nostru exponent strălucit al **naturaletii** (“Shakespeare a vorbit de om – de om cum e. Bețivul său e bețiv, eroul său erou, nebunul său nebun, scepticul său sceptic și fiecare om e muruit din gros cu culoarea caracterului său, căci poporul concepe cum vede și Shakespeare a fost al poporului său prin excelință” [3, p. 551]. “Să stabilim întrucât icoana de fantazie a lumii trebuie să fie îmbisinte în spațiul rațiunii. Este o slăbiciune a poeziei că crede a putea să se joace cu fantasiile sale. – Care-ar fi arta viitorului, în marginile rațiunii. Combinația fantaziei și rațiunii. Îi trebuie ficțiune, superstiție mistică, spiritele. A fost caracteristica timpilor în care poeții cei mari au fost prejudețioși, adică au fost în timp. Poezia: Este scopul ei de a aduce lumea, viața și pasiunile în forme estetice. Ce a folosit intrarea mitologiei antice în poezia modernă. Rămâne ne-nțeleasă pentru mulțime. Ni trebuie școala unor concepțiuni oarecare. În ce cad susținătorii poeziei populare: Vor deveni romantici într-un mod oarecare – adică vor căuta poporului precedente și mai vechi – d. ex. poezia vechei naționalități germanice. Niebelungen. Ce gustare de arte e acela, ca să te adâncești în istoria ce nu-i istorie a acelei poezii. Evul Miez al Creștinismului este imposibil. Este învierea unor lucruri, cari nu sunt înăscute sufletului omenesc. Un aparat, crud, vechi, a-l introduce în estetică. Nu este de trebuință de a cunoaște multe din istoria unui popor în vremi în care a trăit animalic, timpuri orbi. Sunt încercări deșarte, de a rechema cunoștința oarbă a popoarelor, din vremi, în care aceasta nu avea nici o valoare. A reproduce scheme, coaje vechi, este săracie, poezia adevărată e nemijlocită. Pons esinorum. Găsim cu toate astea un cuprins adânc. Metal curat fără de lamură. Heine. Lyrică. Shakespeare în contul timpului. Ne va mișca numai ceea ce în genere umană. Sceneria este romantică. Cuprinsul: pasiunea, mișcările vieții sunt în Sh[akespeare], - Byron [13] Înlăturarea superstițiunii. Trebuie poetul ca să fie servitorul credințelor populare? Goethe (: Faust – P. II).

Originalitate și originalitate. Naturalitate potențată și veridică (însemnare din 9/1 (1873) [3, p. 92-93].

Filosofia istoriei și filosofia artei se încrucișează, în aceste însemnări manuscrise fulgurante care de fapt rezumă mitopo(i)etica eminesciană ce presupune organicitatea, naturalitatea discursului “potențată și veridică”, refuzul excesului de fantazare (fantezia, “mama imaginilor”, trebuie combinată cu rațiunea”, trebuie supusă cenzurii “marginilor” acesteia), modernitate bazată pe ea însăși, fără “prejudicii” mitologice antice și fără

regresiuni romantice în timpi orbi sau cu fond poetic neînțeles (ca în cazul **Nibelungilor**), bazată – apoi – pe expresia nemijlocită a mișcărilor vieții și pasiunilor care constituie de fapt cuprinsul adânc, etern al artei.

De observat că Eminescu admite și nu admite romantica adâncire în antichitate și Evul Mediu. El este totuși plin de **vechime** antică și medievală; adâncirea în aceste două vechimi e una de regăsire a esenței Ființei, a substanțialității acesteia ascunsă în curgere, în devenire sau mai degrabă în revenire arheală. Așa cum contradicțiile se ivesc de oriunde și se adâncesc, el pune conceptual totul în dreaptă cumpănă, într-un **juste milieu**, care e și o noțiune medievală.

Găsim o ontologizare care e susținută evident de o “medievalizare” a viziunii asupra lumii. “Medievalizarea” face parte indiscutabil din romantizarea generală a viziunii. Câțiva **topoi**, caracteristici canonului mitopo(i)etic medieval, sunt reactivii acestei ontologizări: **lumea ca teatru**, **lumea ca o carte**, **lumea ca un cântec**, **Dumnezeu ca Demiurg**, ca ziditor – adică – al lumii și al omului ca parte din “ființa” lui, retras într-o neclintire deterministă.

Risipite prin mai multe poeme, în **Scrisori**, în **Luceafărul** mai cu seamă, aceste motive se focalizează în țesătura textuală a **Glossei**, în care ele se țes, se interțes și inverșes pe un fir intertextual de bătătură într-un efect ciudat al înnodării / deznodării / reînnodării: “Privitor ca la teatru / Tu în lume să te-nchipui: / Joace unul și pe patru, / Totuși tu gici-vei chipu-i...” “Viitorul și trecutul / Sunt a filei două fețe, / Vede-n capăt începutul / Cine știe să le-nvețe...”; “Alte măști, aceeași piesă, / Alte guri, aceeași gamă...”; “Ca un cântec de sireună / Lumea-ntinde lucii mreje; / Ca să schimbe-actorii-n scenă, / Te momeste în vârteje...”.

Toată simbolistica medievală cu fascinația ei negativă este topită în aerul încremenit al ataraxiei stoice. Omul este un spectator pe marea scenă a lumii, dirijată cu sfori din culise de Demiurg; într-o versiune își îndreaptă ochii plini de lacrimile suferinței spre cerul acestuia care este însă un cer al nepăsării: “Omul plânge și se-ndeasă / Cerșetor la preaînaltul, / Parcă cerului îi pasă / De e unul, de e altul / Timpul care bate-n stele / Bate pulsul și în tine; / Îți dă bune, îți dă rele / După rău așteaptă bine” (ms. 2261). Cartea vieții sau Cartea cerului, cartea tristă și încâlcită din **Epigonii** (“ce mai mult o încifrează cel ce vrea a descifra”) devine aici carte redusă la o filă cu două fețe care sugerează reluarea monotonă a învățului, zădărnicia iremediabilă a încercării de a o înțelege. Dulcea muzică de sfere din care e constituit universul, viața de poet în **Scrisoarea IV** și pomenită și în versiunea citată, devine în textul de bază un înșelător cântec de sirene. În **Andrei Mureșanu**, “cartea lumii d-eternă răutate / E scrisă și-i menită”. Dominantă este, totuși, reprezentarea cărților sub semnul sacralității, ca în Evul Mediu. (Asupra metaforelor cărții în Evul Mediu și în contextul romantismului european a se vedea Ernst Robert Curtius, **Literatura europeană și Evul Mediu latin**,

București, 1970, cap. XVI, **Cartea** ca **simbol**, p. 347-404). Ca și Cartea Cerului, Cartea Vieții și Cartea Naturii, Cartea Poeziei e o expresie a sacrului: “Ce e cugetarea sacră? Combinare măiestrită / Unor lucruri nexistente; carte tristă și-ncălcită, / Ce mai mult o încifrează cel ce vrea a descifra. / Ce e poezia? Înger palid cu priviri curate, / Voluptos joc cu icoane și cu glasuri tremurate, / Strai de purpură și aur peste țărâna cea grea” (**Epigonii**).

Topoi sinonimi **fortuna labilis** și **ubi sunt** fac parte din canonul literar medieval, fiind afiliați reprezentării timpului circular și imaginii “lunii înșelătoare” (“mondo falace”). (Petrarca spune în **Triumful timpului**: “Și azi ca ieri, mereu aceeași stradă”; / O bat mereu eternă și rotată”; trad. de Eta Boeriu). Horațiu, Ovidiu și Virgiliu le foloseau ca pe un remediu epidictic (= de consolare). Conotațiile acestor motive – zădărnicia, neputința omenească în fața “jocuriei” cerurilor, “hiclencia” lumii, supunerea vieții noastre “primejdiilor și primenelilor”, trecerea zilelor “ca umbra, ca umbra de vară”, parelnicia (“Fum și umbră sântu toate, visuri și parere”) – sunt valorificate de Miron Costin în poemul **Viața lumii** (a se vedea studiul doct al Sandei Radian **Poemul Viața lumii de Miron Costin și poezia zădărniceii** în volumul său **Corelații între literatura română și literatura universală**, București, 1977, p. 108-115).

Imagina eminesciană a Evului Mediu poate fi conturată mai limpede prin raportarea la mutațiile epistemologice care au loc în epoca medievală ca atare și la felul cum aceasta e înțeleasă de moderni și postmoderni. Este vorba de ceea ce preia și de ceea ce refuză spiritul științific nou. După cum menționează H.-R. Patapievici în cartea sa **Omul recent** (București, 2001), între Evul Mediu și prima modernitate (secolul al XVII-lea) unele atribute se transferă de la sfera ontologică a lui Dumnezeu la domeniul ontologiei lumii sublunare separată de lumea celestă; în locul rațiunii **scolastice** vine rațiunea **tehnică**, iar Dumnezeu e înlocuit cu Natura; ființa înțeleasă în mod platonician e privită acum în devenire, e împământenită în lumea tehnicii cu atributele ei “tari”; timpul se impune ca o categorie centrală a gândirii.

“Dumnezeu e mort, rădăcinile sunt pierdute și nu mai poate fi gândit decât “vecinic”, realitatea ființei se preschimbă în aparență, în fantomă, orice lucru e temporalizat (și nu spațializat) și e considerat purtător de semne ale realității invizibile.

Atitudinea față de Evul Mediu se schimbă radical. Barocul încearcă pentru ultima dată să împace virtutea păgână și virtutea creștină, Renașterea și Evul Mediu. Modernii se delimitează de știința modernă, care își propune ruptura cu trecutul și se delimitează de știința medievală. Acel “există zei”, postulat de Antichitate, e înlocuit cu “există **un** zeu, care este Dumnezeu”, promovat de Evul Mediu apoi cu axioma “lumea poate fi gândită complet fără a mai presupune existența vreunui Dumnezeu, indiferent că este vorba de Dumnezeul filozofilor ori de cel al devoților”, impusă de Modernitate: “Din momentul în care diferența ontologică a putut fi complet eliminată – prin

verificarea tehnică a faptului că nu există nici o deosebire de manipulare între *f i i n ț ă* și *f i i n ț e*, între "este" și "a fi determinat" -, nu s-a mai putut în genere gândi vreo axiomă ontologică care să ne scoată din acest tip de lume" [15, p. 97]. Apartenența confesională a modelat cel mai mult atitudinea față de Evul Mediu: cei care predicau moartea lui Dumnezeu și "barbaria" Evului Mediu opusă Renașterii au fost protestanții, interesați să demonstreze existența unor rădăcini renaștentiste ai Reformei și incapacitatea catolismului de a asigura libertatea și puterea de creație a spiritului uman.

Pentru Eminescu Evul Mediu este **primăvara etnică**, deci o perioadă care a favorizat formarea naționalităților și înflorirea acestora, sau, după cum zice însuși poetul, "tinerețea etnologică": "Evul miez" a însemnat instaurarea spiritului modern, a unui nou fond în formele istorice tradiționale, dovada cea mai elocventă prezentând-o Anglia medievală. Normalitatea dezvoltării istorice a unei națiuni o determină gradul de păstrare a "tinereții organice", **a formelor arheale**, în care se manifestă spiritul modern: "Ar fi absurd din parte-ne a pretinde ca Statele-Unite ale Americii să fie conduse de-o aristocrație istorică, când ea nu s-a putut nici naște pe pământ american; ar fi absurd a pretinde chiar pentru împărăția Braziliei și pentru orice stat, născut în urma acelei primăveri etnice, care se numește evul-mediu. Nici pentru țara noastră n-am gândit vre-odată a propune un sistem, care să învieze veacul al XVII-lea, epoca lui Mateiu Basarab. Cu toate acestea, oricine va voi să definească marele mister al existenței, va vedea că el consistă în înprospătarea continuă a fondului și păstrarea formelor. Forme vechi dar spirit pururea nouă. Astfel vedem cu Anglia, care stă în toate celea, în fruntea civilizației și astăzi vechile sale forme istorice, pururea reînprospătate de spiritul modern, de munca modernă. De aceea o și vedem rămânând ca granitul, măreață și sigură în valorile adâncelor mișcări sociale, de cari statele continentale se cutremură" (**Dezvoltarea istorică a României**).

O manifestare organică a spiritului modern în formele antichității poetul o atestă în cadrul Renașterii și Contrareformei; Rafael, Michelangelo, Corregio, Murillo, Palestrina sunt considerați modele de perfecțiune, de "suflet-mbătut de raze și d-eterne primăveri" (expresia e din **Venere și Madonă**; unde e evocată "lumea ce gândea în basme și vorbea în poezii" și Rafael, emblema ei: "Rafael, pierdut în visuri ca-ntr-o noapte înstelată, / Sufletu-mbătut de raze și d-eterne primăveri..."). Prototipul omului de artă renaștentist este asemuit de poet lui Iisus, prototipul omului moral: "Precum arta modernă își datorește renașterea modelelor antice, astfel creșterea prototipului omului moral, Isus Hristos" (**Învierea**).

În plan mitopo(i)etic pur, Evul Mediu cu "secolii de-ntuneric" a ținut "în lanțuri de umilire" "spiritul, ce-adânc se zbate într-a populilor fire". Evul Mediu s-a topit în lava tuturor evilor repezită vulcanic "adânc, spre cer".

Vremea a fost scoasă, shakespearian, din țâțâne: "Dar de secolii fierbe lumea din adâncuri să se scoale, / Cum vulcanul, ce irumpe, printre nori își

face cale / Și îngroapă sub cenușă creațiunea unei țări, / Astfel fiii tari și tineri
unor secole bătrâne / Lumea din încheieture vor s-o scoată, din țâțâne / Să o
smulgă, s-o arunce în zbuclirea noiei eri” (**Memento mori**).

Spiritul “noiei eri”, spiritul modernității se instaurează însă într-o lume
în care “Deus ist tott” (“Dumnezeu este mort”). Eminescu gândește astfel
trecerea de la Evul Mediu la Modernitate ca o tranziție de la valorile tari la
valorile slabe, la un gol valoric produs de amurgul Dumnezeirii: “Ș-astăzi
punctul de solstițiu a sosit în omenire, / Din mărire la cădere, din cădere la
mărire, / Astfel vezi roata istoriei întorcând schițele ei; / În zădar palizi,
siniștri, o privesc cugetătorii / Ei vor cursul să-l abată... Combinații iluzorii - /
E apus de Zeitate ș-asfințire de idei”.

Nihilul nietzschean se însinuează, astfel, și în gândirea mitopo(i)etică
eminesciană. Poetul nostru nu mai bea din lacul cu apa vie, ca să nu mai vadă
“cursul repetit al istoriei; el bea doar “paharul poeziei înfocate, refuzând să
mai citească în cartea lumii și cufundându-se narcisic în degustarea
fantomelor gândirii și a vieții ca vis, care sunt toate după cum am
demonstrat, topoi medievali: “Și de-aceia beau paharul poeziei înfocate, /
Nu-mi mai chinui cugetarea cu-ntrebări nedezlegate / Să citesc din cartea
lumii semne, ce mai nu le-am scris. / La nimic reduce moartea cifra vieții cea
obscură - / În zadar o măsurăm noi cu-a gândirilor măsură, / Căci gândirile-s
fantome, când viața este vis”.

Poetul constată același punct solstițial, aceeași “asfințire de idei” în
domeniul artelor, considerând mereu drept culmi valorice pe Shakespeare,
Rafael, Michelangelo, Palestrina, Dante, Beethoven: “Stilul elegant al
Arhitecturii Renașterii, cel măreț gotic cedează stilului monoton al
cazarmelor de închiriat, Shakespeare și Molière cedează bufonierilor și
dramelor de incest și adulteriu, cancanul și Offenbach alungă pe Beethoven, -
e o epocă în care ideile mari asfințesc, în care zeii mor” (**Timpul**, 1879);
“Răul ce se naște din lipsa fabricațiunii acestor obiecte s-ar putea vindeca
lesne, căci cromolitografii de pe tablouri clasice italiene ale figurilor sfinte
precum le face un Rafael, un Correggio, un Murillo ar goni lesne și
caricaturile orientale și cele moscovite” (**Fântâna Blanduziei** din 18 martie
1882).

Medievalismul se întâlnește temeinic cu **eminescianismul**, fără a se
identifica în mod absolut. Poetul nostru dă viață nouă canonului literar
medieval, absolvindu-l de convenții și circumscriindu-l nuanțat marilor sale
viziuni asupra lumii, universului, omului și istoriei.

Referințe bibliografice:

1. Mihai Eminescu, *Opere*, ediție națională, București, 1939-1990.
2. Mihai Eminescu, *Opera etico-socială*, 1880-1883, vol. II, București.
3. Mihai Eminescu, *Fragmentarium*, București, 1980.

4. Jacques de Goff, Sean-Claude Schmitt, *Dicționar tematic al Evului Mediu Occidental*, Iași, 2002.
5. Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Prelegeri de estetică*, vol. I, București, 1966.
6. Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Prelegeri de filozofie a istoriei*, București, 1997.
7. Dan Horia Mazilu, *Literatura română în epoca Renașterii*, București, 1984.
8. George Călinescu, *Opera lui Mihai Eminescu*, vol. I, ed. îngrijită de Ileana Mihăilă, București, 1999.
9. George Călinescu, *Opera lui Mihai Eminescu*, vol. II, ed. îngrijită de Ileana Mihăilă, București, 1999.
10. Iohan Huizinga, *Amurgul Evului mediu*, București, 1990.
11. Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dicționar de simboluri*, vol. I, A-D, București, 1999.
12. Virgil Nemoianu, *Micro-Armonia, dezvoltarea modelului idilic în literatură*, Iași, 1996.
13. Michel Foucault, “*Trebuie să apărăm societatea*”, cursuri ținute la College de France, 1975-1976, București, 2000.
14. Ernst Robert Curtius, *Literatura europeană și Evul Mediu latin*, București, 1970.
15. Horia-Roman Patapievici, *Omul recent*, București, 2001.

teorie literară

Anatol Gavrilov Proza rurală, sămănătorismul și problema sincronizării

În literatura română din Republica Moldova s-a dezvoltat și a căpătat amploare de curent dominant o mișcare literară denumită “proza rurală”. E vorba nu de o orientare pur tematică, ci de una ideologico-literară, reprezentată prin creația unor talentați prozatori ca Ion Druță, Vasile Vasilache, Vladimir Beșleagă, Nicolae Esinencu, Vlad Ioviță, Nicolae Vieru ș.a., care manifesta, cum s-a observat mai târziu, unele certe similitudini tipologice cu sămănătorismul și cu neosămănătorismul interbelic. Literatura din România din aceeași perioadă post-proletcultistă a fost denumită “cel de al doilea modernism”. Poate fi înscrisă “proza rurală” (noi luăm cazul extrem, lăsând la o parte proza citadină sau intelectuală a lui Aureliu Busuioc, Serafim Saca, Ariadna Șalari ș.a.) în aceeași perioadă literară cu “cel de-al doilea modernism” într-o eventuală istorie comună a literaturii romane de pretutindeni sau ele reprezintă două etape diferite, nesincronizate?

Această întrebare a căpătat o deosebită acuitate în cadrul unei fructoase polemici pe care Nicolae Bilețchi a inițiat-o cu Valeriu Cristea, care, identificând în proza druțiană unele trăsături sămănătoriste incontestabile, ezită să dea un răspuns la fel de franc: “Este Ion Druță un scriitor sămănătorist?”, oscilând și în finalul articolului *Judecăți și prejudecăți despre Ion Druță*: “Anacronic în momentul ivirii lui în Vechiul Regat, sămănătorismul s-a potrivit ca o mânășă (fie cu un singur deget) Moldovei de dincolo de Prut în conjunctura istorică de după cel de-al doilea război mondial, când cele ce trebuiau apărute, în primul rând, erau tocmai trecutul și satul ca factori conservatori. Opera lui Ion Druță depășește de mult cadrul ideologiei sămănătoriste. Dacă însă și în măsura în care prima o exprimă totuși pe a doua, sămănătorismul face trecerea – prin acest mare exponent al ei – de la minor la major, de la lipsa de valoare sau de la valoarea modestă la valoarea de nivel național și european” [1].

N. Bilețchi consideră că, ținând cont de specificul evoluției literaturii române din Basarabia în raport cu cea din dreapta Prutului, se poate da un răspuns afirmativ categoric: în literatura lui Ion Druță se găsesc “toate semnele curentului sămănătorist”, întreg “universul operelor lui Druță este un univers sămănătorist”. Mai mult, “resurecția – în primul rând prin opera lui Ion Druță – a curentului sămănătorist în literatura din spațiul basarabean <...> a fost, neîndoios, un act pozitiv” [2], iar “mesajul sămănătorist a fost unicul în stare să ne apere ființa” [3].

Ambele răspunsuri suferă, credem, de o anumită unilateralizare a problemei. Ea ni se pare mai complexă și ridică unele întrebări esențiale de care ambii oponenti nu au ținut seama în suficientă măsură. De aceea ne-am inclus în polemică cu trei articole *Curentul literar și valoarea creației individuale* [4], *Sămănătorismul – o expresie specific națională a unui fenomen ideologic literar internațional* [5] și *Antinomia modernism vs tradiționalism...* [6] în care am încercat să răspundem la unele din ele.

În primul rând, ce trebuie să înțelegem prin sămănătorism? În istoriografia acestui curent persistă până astăzi o atitudine contradictorie. De exemplu, D. Micu, cunoscut specialist în problemă, scrie într-un loc din *Scurtă istorie a literaturii române contemporane*: "... Sămănătorismul a ajuns astfel să fie identificat de mulți cu literatura epigonică, minor romantică, paseistă, crescută în paginile *Sămănătorului* și ale revistelor anexe <...> - literatură de idealizare naivă a satului patriarhal și a boierimii de țară, ostilă prezentului și mai ales existenței urbane, punctată uneori de accente xenofobe", iar scriitorășii care "au alcătuit oastea sămănătoristă au pierit, mai toți, odată cu publicația" [7, p. 328]. Iar în alt loc din aceeași lucrare istoricul dă o cu totul altă apreciere tradiționalismului sămănătorist, reprezentat "cam de întreaga proză în duh tradițional", în care integrează, cu unele rezerve, opera lui Druță. "Tematica rurală, poetică de secol al XII-lea. În terminologia istoriei literare: "sămănătorism". Un sămănătorism de calitate superioară, autentic literar. <...> Un «sămănătorism» analog celui din epica sadoveniană de tinerețe" [8, p. 62-63], pe care mai înainte istoricul literar îl considera un scriitor mai curând poporanist decât sămănătorist.

Este evident că și oponentii pun în termenul "sămănătorism" noțiuni diferite. V. Cristea pune în el un sens apropiat de prima definiție a lui D. Micu și valoarea națională și europeană a operei druțiene interpretate în contextul sămănătorismului i se pare un miracol greu de explicat. N. Bilețchi pleacă de la cea de a doua definiție care identifică sămănătorismul cu întreaga "proza în duh tradițional" de cea mai înaltă calitate literară și de aceea declară categoric revigorarea sămănătorismului în creația lui Ion Druță și a altor scriitori basarabeni ca fiind "un fapt neîndoios pozitiv".

După noi, sămănătorismul a fost un fenomen ideologico-literar contradictoriu. El nu poate fi identificat nici cu mișcarea ideologico-literară care s-a afirmat și consumat în primul deceniu al sec. XX, deoarece istoricii și criticii literari continuă să vorbească cu destul temei despre existența unui neosămănătorism interbelic [9]. Dar el nu poate fi identificat nici cu întreaga proză în duh tradițional" de înaltă calitate literară, fiindcă această proză cuprindea și alte curente și mișcări literare: poporanismul, gândirismul, de ex. Oricâte trăsături comune ar fi existat între ele, nu pot fi neglijate nici unele divergențe ideologico-literare esențiale. Asupra unei asemenea deosebiri dintre sămănătorism (paseismul conservator) și poporanism (perspectiva reformatoare a viitorului) atrăsese atenția încă E. Lovinescu, adversarul

ambelor curente. O delimitare exhaustivă a făcut-o mai târziu Z. Ornea [10, p. 362-376].

Cauzele revigorării unor trăsături sămănătoriste în proza rurală din Republica Moldova nu pot fi explicate satisfăcător doar prin condițiile specifice culturale și literare de aici. Proza rurală cvasisămănătoristă din anii 60-70 n-a fost un fenomen regional, ea a cunoscut o amplă dezvoltare și în literaturile din alte republici din spațiul exsovietic și chiar exsocialist, inclusiv în literatura rusă, unde a fost reprezentată de o întregă pleiadă de prozatori de mare popularitate în epocă: V. Belov, V. Astafiev, V. Șukșin, S. Zalâgin, V. Rasputin, A. Nosov, de scriitorul kirghiz de limbă rusă C. Aitmatov ș.a. Unele similitudini (tradiționalismul conservator, opoziția sat-oraș, superioritatea morală a țaranului sau a intelectualului de origine rurală etc.) ale acestei proze multinaționale cu sămănătorismul românesc erau evidente, deși, cu excepția prozei rurale basarabene, de nici o influență a acestuia nu putea fi vorba. E de presupus că fiecare literatură națională își avea propriile sale tradiții similare cu cele sămănătoriste.

Acest fapt ne dă teme să vedem în sămănătorismul românesc nu numai un fenomen istoric literar concret, ci și o expresie specific națională a unui fenomen tipologic internațional, care apare și poate să reapară, în forme literare și naționale noi, în diferite etape ale tranziției de la o civilizație la alta. De altfel, acest adevăr a fost demonstrat referitor la poporanism de către Valeriu Ciobanu [11], care a arătat, pe un bogat material istoric literar, cum în diferite literaturi europene (engleză, franceză, germană, austriacă, elvețiană, cehă, sârbă, rusă ș.a.) în perioada de tranziție la civilizația capitalistă au luat ființă, începând cu secolul XVIII, mișcări ideologico-literare înrudite tipologic cu poporanismul românesc (în care cercetătorul includea și sămănătorismul ca o variantă de “poporanism sămănătorist”).

O asemenea abordare tipologică nu se poate mulțumi cu tratarea “prozei rurale” basarabene ca o renaștere tardivă a tradiției sămănătoriste, considerată în istoriografia românească ca definitiv depășită, anacronică pentru literatura contemporană, ci ne îndeamnă să căutăm și alte cauze decât o simplă continuare a acestei tradiții, continuare care, fără îndoială, a avut loc. Aceste cauze trebuie căutate, credem, în contextul general al epocii anilor 50-70, care s-a caracterizat printr-o criză globală a civilizației industriale, printr-o agravare acută a consecințelor negative ale progresului tehnocratic. Viitorologul american Alvin Toffler [12] vedea în aceste manifestări de criză faza inițială, critică, de tranziție la un nou tip de civilizație, postindustrială, postmodernă, în care vor fi dezvoltate multe valori ale civilizației tradiționale, agrare-meșteșugărești. Despre o nouă șansă istorică pentru țărănimea românească de a-și afirma valorile sale culturale superioare scria și Constantin Noica [13]. Dacă în Occident s-au activizat în această epocă diverse mișcări de alternativă anticapitalistă (în special mișcările neoavangardiste de stânga), în fosta Uniune Sovietică și alte țări socialiste, în care exista încă o țărănime

numeroasă cu un mod de viață tradițional, a căpătat amploare o “proză rurală” cvasisămănătoristă (unii o mai numeau “proză filozofico-morală”), în care erau prezentate într-o lumină critică “marile ajunsuri ale industrializării socialiste” și era demonstrată superioritatea valorilor culturale ale modului tradițional de viață rurală. Desigur, ideologia socială a acestei literaturi era utopică și conservatoare. Nici pentru Republica Moldova ea nu putea constitui un remediu de salvare a ființei naționale, pe care o identifica de fapt cu țărănimea patriarhală care se afla în realitate într-un proces de modernizare ireversibilă. Ea nu putea decât să frâneze formarea intelectualității și a muncitorimii naționale, naționalizarea orașelor, condamnând însăși țărănimea la conservarea unei vieți arhaice, neurbane.

Ca expresie a “ciocnirii civilizațiilor” (S. Huntington [14]) în contextul aceleiași culturii naționale “proza rurală” ar putea fi trecută, conform clasificării lui E. Lovinescu din *Istoria civilizației române moderne*, la “forțele reacționare”. Însă criteriul sociologic, civilizațional nu ne poate da decât o caracterizare unidimensională și, în fond, nejustă despre un fenomen literar în toată complexitatea lui contradictorie. Însuși E. Lovinescu a recunoscut în istoria sa literară că în procesul literar o împărțire tranșantă a scriitorilor și curentelor literare în “forțe revoluționare” și “forțe conservatoare” este cu neputință, fiindcă sincronizarea literaturii române interbelice s-a produs nu numai prin modernism, ci și prin tradiționalismul care de asemenea s-a adaptat sui-generis la “spiritul veacului”, putându-se vorbi de un “tradiționalism sincronizat”. În ceea ce privește crearea romanului românesc modern, E. Lovinescu chiar acorda prioritate tradiționaliștilor.

Același lucru se poate spune și despre contribuțiile literare ale “prozei rurale” basarabene. În primul rând, ea a reflectat cu autenticitate condiția tragică a existenței umane în momentele de răscruce ale civilizației moderne. Ea a ridicat la un înalt nivel măiestria artistică a prozatorului, valorificând cu succes modalitățile tehnice ale prozei moderne și postmoderne. Ea a însușit diverse modalități de aprofundare a analizei psihologice (monologul interior dialogizat, memoria involuntară, fluxul conștiinței, dedublarea interioară, sugestia psihologică ș.a.) [15]. Un exemplu caracteristic este în acest sens proza lui Vasile Vasilache care nu “coboară direct din Creangă” [16, p. 424]. La el narațiunea de tip tradiționalist, cvasifolcloric este doar un arhitext, un fundal pe care autorul, mimând când naivitatea unui candid, când șiretenia țărănească, brodează o scriitură de factură modernă cu certe elemente postmoderniste [17], dând o expresie subtextuală unei viziuni absurdiste pe un substrat de analogii și sugestii mitice hinduse (în *Surâsul lui Vișnu*, de exemplu).

În consecință putem conchide că “proza rurală” basarabeană poate fi considerată un “tradiționalism sincronizat” cu spiritul epocii sale de vârf, că în ea, după cum demonstrează convingător Ion Ciocanu [18], “ruralismul” și-a

găsit expresia artistică cea mai autentică și totodată ea este o depășire a ruralismului [18].

Referințe bibliografice:

1. Cristea Valeriu. *Judecăți și prejudecăți despre Ion Druță* // *Literatorul*, 1995, nr. 5.
2. Bilețchi Nicolae. *Scriitorul și curentul literar* // *Revista de lingvistică și știință literară*, 1988, nr. 1.
3. Bilețchi Nicolae. *De unde vine Ion Druță* // *Literatura și arta*, 1997, 23 oct.
4. Gavrilov Anatol. *Curentul literar și valoarea creației individuale* // *Revista de lingvistică și știință literară*, (1), 1998, nr. 6.
5. Idem. *Sămănătorismul – o expresie specific națională a unui fenomen ideologic-literar internațional*, (II) // *Revista de lingvistică și știință literară*, 1999. nr. 4-6. – 2001, nr. 1-6.
6. Idem. *Antinomia modernism versus tradiționalism sau rațiunea de a fi a conservatorismului*, (III) // *Revista de lingvistică și știință literară*, 2002. nr. 1-2.
7. Micu Dumitru. *Scurtă istorie a literaturii române*, I – București: Iriana, 1995.
8. Idem. *Scurtă istorie a literaturii române*, III – București: Iriana, 1996.
9. Lovinescu Eugen. *Istoria literaturii române contemporane (Capitolele despre sămănătorismul și neosămănătorismul moldovean, muntean și cel ardelean)* // *Scrieri*, Vol. 5. – București: Minerva, 1973.
10. Ornea Zigu. *Sămănătorismul*. Ed. a II-a. – București: Minerva, 1971.
11. Ciobanu Valeriu. *Poporanismul. Geneză. Evoluție. Ideologie*. – București: Tipografia Bucovina, 1946.
12. Toffler Alvin. *Al Treilea Val*. – București: Editura politică, 1983.
13. Noica Constantin inedit. *Manuscrisele de la Câmpulung. Reflecții despre țărănime și burghezie*. – București: Humanitas, 1997.
14. Huntington Samuel R. *Ciocnirea civilizațiilor și refacerea ordinii mondiale*. – București: Antet, 1998.
15. Gavrilov A. *Modalități de caracterizare psihologică a eroului în romanul moldovenesc* // *Reflecții asupra romanului*. – Chișinău: Literatura artistică, 1986.
16. Micu D. Op. cit., vol. 3.
17. Burlacu Alexandru. *Tehnica narativă în "Povestea" lui Vasile Vasilache // Critica în labirint. Studii și eseuri*. Chișinău: Arc, 1997.
18. Ciocanu Ion. *Rigorile și splendorile prozei "rurale" (Studiu asupra creației literare a lui Vasile Vasilache)*. Chișinău: Tipografia centrală, 2000.

Alina Tofan Protocronismul: teorie și interpretări

În anii '20 ai secolului trecut teoria sincronismului lovinescian [1] venea să sintetizeze totalitatea „complexelor” spiritului românesc modern, generate de confruntarea iminentă cu modernizarea occidentală avansată, postulând teza despre **dezvoltarea revoluționară, prin asimilarea unor „forme” noi pentru un „fond” încă vechi**, opusă tezei dezvoltării treptate, organice. În literatură sincronizarea viza, în primul rând, acceptarea rolului propulsiv al imitației și circulației ideilor, formelor, temelor, tipurilor literare. Polemicile virulente în jurul teoriei lovinesciene au favorizat configurarea a două tendințe divergente în interpretarea sensului evoluției culturii naționale în epoca modernă: pe de o parte, tentația sincronizării, pe de alta, afirmarea specificității și originalității fondului național. Implicarea activă a tuturor personalităților timpului în dezbateră caracterului obiectiv, avantajelor și dezavantajelor celor două căi de dezvoltare a civilizației și culturii române a demonstrat o profundă sensibilitate a conștiinței critice românești față de identitatea europeană a spiritualității românești.

În deceniile postbelice „înghețul” totalitar a anihilat practic protagoniștii polemicilor interbelice, chiar libertatea spiritului și de exprimare, ceea ce a determinat instaurarea unei „umbre” penibile asupra sincronismului. „Straniul autotransplant” al modernismului interbelic în anii '60 a însemnat și reiterarea tensiunilor ideatice din deceniile trei și patru. În consecință, reacțiile polemice din în epoca interbelică constituie doar prima etapă din impresionanta carieră a teoriei sincronismului în cultura și literatura română. Dezbateră asupra protocronismului din anii '70 ilustrează filiația unei idei de anvergură în conștiința critică de asemenea un filon fără de care fenomenul literar românesc din deceniul opt ar fi avut, fără îndoială, alte coordonate. Totodată, această polemică ilustrează o nouă etapă în evoluția sincronismului lovinescian.

Teoria protocronismului apare pentru prima dată (inițial ca ipoteză) în studiul *Protocronismul românesc (Secolul XX, Nr. 5-6, 1974)* a profesorului Edgar Papu, care fundamentează în volumul *Din clasicii noștri. Contribuții la ideea unui protocronism românesc (1974)* această teorie, considerând cultura română un fenomen creator și autonom în manifestările sale în materie de creație. Negând sincronismul ca unica formă de comunicare a culturii române cu universalitatea, E. Papu insistă să depisteze în literatura națională valori *anticipatoare* ale unor soluții și fenomene artistice de importanță europeană. Formula de **protocronism românesc este „gândită în opoziție cu ideea sincronismului**, adică a năzuinței ce alimentează o conștiință retardară”, dar opoziția nu este una „în sensul de termeni care se exclud, ci de termeni care se află față-n față, în chip complementar” [3, p. 5]. Teoreticianul protocronismului avertizează din start că „Se vor găsi poate unii preopinenți care să vadă în poziția de față o exagerată îndrăzneală și presumție. Replicând, aş spune, dimpotrivă, că cercetările asupra anticipărilor literare românești se dovedesc prea modeste prin momentul tardiv în care ele au fost

întreprinse față de atenția ce s-a acordat până acum altor sectoare de creație de la noi. Investigațiile, în această privință, n-au început în mod susținut și n-au alcătuit un efectiv moment de cultură decât după 1970, fiind precedate de consemnarea majoră a tuturor celorlalte domenii în lăuntru cărora prima inițiativă a avut loc pe pământul românesc” [3, p. 5]. Originile protocronismului teoretic sînt raportate la anul 1963, când apare la Editura Științifică cartea lui Dinu Moroianu și I. M. Ștefan, intitulată *Focul viu – Pagini din istoria invențiilor și descoperirilor românești*. Urmează apoi lucrarea profesorului Constantin C. Giurescu, cu titlul *Contribuții la istoria științei și tehnicei românești în secolele XV – începutul secolului XIX*, publicată abia în 1973, tot la Editura Științifică, dar care coagulează rezultatele unei preocupări cu mult mai vechi a autorului. Cele două cărți numite sunt, în opinia lui E. Papu, „uluitoare prin conținutul lor”, arătând câtă risipă de ingeniozitate și inventivitate a existat pe pământul nostru de-a lungul veacurilor, mai înainte ca alții să fi ajuns la aceleași cuceriri ale minții” [2, p. 5-6]. Sunt, de asemenea, căutate exemple de protocronism în arta plastică românească – Brâncuși, Andreescu, în muzică – G. Enescu, în istorii și studii literare – „se descoperă” elemente de protocronism în *Literatura română între cele două războaie mondiale* a lui Ov. S. Crohmălniceanu (I, 1967, II, 1974; III, 1975), în *Introducere în opera lui Ion Creangă* (1976) de George Munteanu, în *Eminescu sau gânduri despre omul deplin al culturii românești* (1975) de C. Noica, în *Romanul lecturii* (1976) de Gelu Ionescu. Domeniul cel mai necultivat în sensul revendicărilor protocroniste este considerat tocmai literatura, „cu toată aparența de stagiul secular a unor recunoașteri mondiale, așa cum ar fi aceea acordată lui Cantemir [2, p. 7-8], apreciat ca anticipator numai în calitate de istoric, deși este și unul dintre cei mai mari scriitori români. E. Papu pregătind terenul pentru dezvoltarea „ideii protocronismului românesc”, accentuează că toți gânditorii români s-au făcut cunoscuți „numai prin redactarea directă sau prin traducerea operelor respective într-o limbă de circulație universală (n.n.)”. (În fond, protocronismul, ca și sincronismul, are la origine conștientizarea necesității intrării valorilor naționale în circuitul universal, soluția fiind, după toate aparențele, o limbă de circulație universală).

E. Papu își revendică doar paternitatea formulei de *protocronism românesc*, precizând că „o contribuție egală pentru asemenea începuturi se surprinde atât la Dan Zamfirescu cît și la Paul Anghel. Amândoi au aruncat o primă „mirabilă sămânță” cultivată apoi cu amplexare de ei în anii următori. Într-o conferință din 1971, cu ocazia „Sadovenianei” desfășurate în ținutul neamțului, Paul Anghel a lansat ideea mesajului nou pe care-l aduce Sadoveanu umanității moderne, idee pe care o reluăm și noi acum la capitolul respectiv. În sfârșit, încă din 1970, o dată cu editarea *Învățăturilor* lui Neagoe Basarab, Dan Zamfirescu vede în acest „prim monument al literaturii române” atâtea resurse virgine, încă necercetate până la el” [3, pp. 9-10]. În consecință,

volumul *Poezia lui Eminescu* (1971) de E. Papu, unde în capitolul final (*Cuvânt conclusiv – Universalitatea lui Eminescu*) sînt puse în lumină trăsăturile anticipatoare, „protocronice”, ale poetului. Intuițiile „protocronismului” au fost verificate într-un curs de trei ani (1973-1976), ținut la Universitatea Populară București, axat pe urmărirea expresiilor de protocronism la o serie de scriitori români, din prima jumătate a secolului al XIX-lea pînă în secolul al XX-lea.

La puțin timp de la lansarea termenului și conceptului, anticipând polemicile și contestările ulterioare, E. Papu avea să precizeze următoarele: „Atît imitația, principiul sincronismului, cât și anticipația, notă a protocronismului, pot exista împreună într-o cultură. Fenomenul sincronismului este valabil la noi, dar a fost considerat a fi singurul. Pe lângă el mai există însă și celălalt fenomen, al protocronismului...” [4, p. 388]. Protocronismul este conceput într-o relație directă cu sincronismul, cu care *coexistă* în mediul cultural, simultaneitatea manifestărilor protocronice și sincronice fiind acceptate drept condiție esențială a valorii universale a unei culturi. Existența simultană a celor două filioane diferite nu este redusă însă de adepții protocronismului la un echilibru static. Faza sincronică este considerată obligatorie pentru istoria unei culturi, ca măsură a „decalajului unei culturi tinere față de alte culturi mai evolute” [4, p. 388] (cum ar fi literatura română în epoca traducerilor, de exemplu), constatându-se totuși imediat că „în plină epocă sincronistă se manifestă chiar și o conștiință creatoare orgolioasă, care creează și propune modele proprii” [4, p. 389]. În această ordine de idei, sincronismul este apreciat ca „prima vîrstă de formare a unei culturi, dar în simultaneitate cu vocația ei protocronică, ceea ce înseamnă totodată și primul ei semn de maturizare” [4, p. 389].

Explicația filosofico-culturală a fenomenului protocronismului este propusă de Dan Zamfirescu în cartea *Istorie și cultură* (1975), care conține și eseul *Cultura română – sinteză europeană*. Dan Zamfirescu relevă în fenomenul românesc, începând cu Evul Mediu, o realizare de sinteză originală între două Europe distincte, una de tradiție latină, iar cealaltă bizantino-slavă (n. n.). După E. Papu, explicația protocronismului românesc, care rezultă apodictic din teza lui Zamfirescu, se conexează cu o răsturnare a conștiinței despre poziția noastră în lume: „Identitatea de periferie se transmută într-una de centru și răscruce. Am fi rămas în cultură o regiune periferică, atît a Orientului cât și a Occidentului, dacă elementele opuse ale acestor două mari zone s-ar fi menținut la noi într-o pasivă și hibridă stare de amestec. Nu putem nega și existența unui asemenea aspect regretabil prin părțile noastre, ceea ce a generat la unii conștiința de ultimi, de retardatari, o dată cu atît de legitima cerință a sincronismului [3, p. 10-11].

În deceniul opt conștiința faptului că teoria lovinesciană este tributară unei legitați valabile pentru toate ariile de cultură („*sincronizarea reprezintă o fatalitate a tuturor culturilor*” [5, p. 37]) este dominantă. Sincronismul este

asimilat cu precădere ca o tendință *simultană* cu cea protocronistă, care asigură și explică „drumul spre sine” al literaturii naționale. În spiritul unui dialog perpetuu al ideilor, protocronismul este considerat „o formă întârziată prin care cultura noastră conștientizează propriile realizări” [5. p. 37], inclusiv cele facilitate de sincronizare. Polemica sincronism-protocronism repetă, în liniile sale generale, tiparul polemicii Maiorescu-Gherea, iar caracterul reciproc complementar al *sincronismului* și *protocronismului* amintește, chiar reflectă principiul fundamental al unei antinomii - cel al unității contrariilor, adică al echilibrului interconționat, relativ.

Într-o opinie mai puțin entuziastă, sincronizarea înseamnă acceptarea „imitației și circulației ideilor, formelor, temelor, tipurilor literare, a contaminărilor de orice natură, negate, diminuate, escamotate adesea din cauza prejudecății „protocroniei”, *id est* a originalității absolute pe de o parte, a presupusei nonvalori a fenomenelor sincronice pe de alta” [1, pp. 47-48]. Totodată, doar imitația reală este fecundă, incitantă, cea mecanică fiind, în schimb, sterilă și inutilă. Formele goale, oricât de sincronice ar fi, nu rezistă competiției firești a valorilor.

O analiză obiectivă, echilibrată a raportului sincronism - protocronism propune A. Marino *Prezențe românești și realități europene, Jurnal intelectual* (publicat în 1978), delimitând că sincronizarea înseamnă acceptarea „imitației și circulației ideilor, formelor, temelor, tipurilor literare, a contaminărilor de orice natură, negate, diminuate, escamotate adesea din cauza prejudecății „protocroniei”, *id est* a originalității absolute pe de o parte, a presupusei nonvalori a fenomenelor sincronice pe de alta” [1, pp. 47-48]

A. Marino apreciază discuția despre „protocronism” și „sincronism” drept „expresia aceleiași nevoi de confruntare a spiritului românesc, de depășire a oricăror complexe, ieșirii din provincialism, afirmării personalității și contribuției creatoare a culturii noastre sub forma de participare specifică la universalitate” [5, 44]. Continuând șirul contribuțiilor „sobre, echilibrate, în spiritul maioreșcian ale adevărului” ” [5, 44] ale lui Ov. S. Crohmălniceanu, M. Ungheanu și Pompiliu Marcea, cunoscutul comparatist concretizează că „protocronismul” în sens de prioritate, anticipare, inițiativă creatoare, avangardă este un fenomen cultural universal, la care participă și cultura română. Există însă un „protocronism” real și altul aparent, fantezist, infirmat de cronologie, de datarea precisă și de examenul riguros. Totodată, „protocronismul” este mult mai ușor de stabilit în domeniul științelor și tehnicilor, unde originalitatea și anticiparea sînt absolut evidente, decât în literatură.

În acest context, A. Marino se delimitează de A. Papu, contestând „protocronismul” lui Neagoe Basarab sau al lui D. Cantemir (identificat eronat de E. Papu și P. Anghel). Sugestiile recuperatorii vizează personalități ale literaturii române precum Eminescu, Macedonski, Caragiale, Arghezi, care „sunt „protocronici” prin originalitatea structurii lor literare și spirituale”

[5, p. 45]. O contribuție esențială a lui A. Marino la precizarea raportului sincronism protocronism constă în introducerea în discuție a noțiunii de „pancronism”, care definește „fenomenul nu mai puțin universal al creațiilor și invențiilor **simultane** (n.n), fără contaminare directă, uneori de-a dreptul imposibilă” [5, p. 45]. Același tip de fenomene, aceleași idei, invenții etc. pot fi formulate simultan în zone culturale diferite și aflate la distanță una de alta. (Notăm totuși că teza „pancroniei” este în prezent mai puțin credibilă din perspectiva teoriilor contemporane ale comunicării de masă și în condițiile extinderii tehnologiilor informaționale performante). În domeniul ideilor literare, „pancronismul” vizează tendința de transformare a ideilor în locuri „comune” reductibile la „modele” universale. După A. Marino, „în cazul culturii române, „pancronismul” său potențial apare încă la nivelul protoistoric, prin creații de ordin mitologic, simbolic, folcloric, prin fenomene originale autentice”, augmentându-și opinia printr-o teză a lui M. Eliade (*Fragmentarium*): „ protoistoria ne așază pe picior de egalitate cu semințiile germanice și latine”.

Revenind la problema protocronismului, A. Marino avertizează asupra necesității de a înțelege că fenomenul „pancronismului” (ca și cel al „sincronismului” sau al „protocronismului”) este totdeauna constatat, observat, dedus *a posteriori*, de o conștiință contemporană atentă la întregul peisaj de manifestări, care precedează la o lectură simultană, transistorică, deci **sincronică**, a faptelor. Participarea culturii române la **toate** cele trei tipuri de situare în raport cu factorul cronologic (prioritar, simultan și concordant) asigură, de fapt, integrarea și sincronizarea reală cu cultura europeană.

Se impune precizarea că în ultimele decenii protocronismul este identificat cu totalitarismul și naționalismul ceaușist. Putem vorbi despre un întreg folclor publicistic despre naționalismul, exclusivismul, cecitatea culturală și ideologică a protocronismului și a adepților lui. Critica protocronismului a devenit un loc comun în studiile ce vizează fie și accidental chiar numai perioada în discuție. Atât condescendența Marianeii Șora („În fond, protocronia lui Papu, Dumnezeu să-l ierte, suflet distins și nevinovat, ce este alta decât aceeași lăudăroșenie vană, nefundată și mai ale inutilă. Nu vreau să sugerez nicidecum că ar fi exclusă vreo întâietate românească în vreun domeniu oarecare, dar alergarea asta după premiu, după cupa de aur la olimpiada culturală mi se pare copilăroasă și dăunătoare lucidității” [6, p. 279]), cât și acribia culpabilizatoare a lui N. Leahu („Înăsprirea (indirectă) a cenzurii, încercările de a substitui actul de cultură prin amatorismul Festivalului „Cântarea României”, divizarea, tacită, a scriitorilor în „patrioți” și „occidentalizanți”, inspirarea de către putere a unor proiecte „științifice” tributare spiritului megaloman al cuplului conducător, cum este **și teoria protocronismului**, intimidarea și culpabilizarea sunt numai câteva trăsături ale decorului social, ideologic și psihologic ... [7, p. 9])

certifică, însă, la mod sugestiv, inalienabilitatea relației sincronism - protocronism.

Dintr-o altă perspectivă, protocronismul redescoperă fără complexe retardatare forța tradiției. Ipoteza protocronismului românesc respinge existența obligativității centrelor străine de omologare pentru valorile naționale, locale și, în aceeași măsură, înlătură folosirea tăvălugului nivelator. Recunoașterea potențialului nostru creator favorizează aprofundarea exegetică și sincronizarea receptării, în contextul fluctuării și multiplicării centrelor culturale.

Referințe bibliografice:

1. E. Lovinescu, *Istoria civilizației române moderne*, vol. I. *Forțele revoluționare*, București, 1924.
2. E. Papu, *Din clasicii noștri*, București, 1977.
3. *Protocronism și sincronism*, Din „Colocviile Luceafărului”; în M. Ungheanu, *Exactitatea admirației*, București, 1985.
4. A.-D. Rachieru, *Vocația sintezei*, Timișoara, 1985.
5. A. Marino, *Prezențe românești și realități europene*, *Jurnal intelectual*, București, 1978.
6. Mariana Șora, *Intelectualul și agora. Un tur de orizont*, în I. Chimet, *Momentul adevărului*, Cluj-Napoca, 1996.
7. N. Leahu, *Poezia generației '80*, Chișinău, 2000.

literatură comparată

Sergiu Pavlicencu De la literatura comparată la studiile despre traducere: traducerea artistică din perspectivă feministă

Studierea traducerilor în comparatismul tradițional era asociată domeniului numit mezologie, adică studierii intermediarilor ce înlesnesc stabilirea unor raporturi literare, textul tradus interesându-i pe comparațiști nu atât din punctul de vedere al calității traducerii și fidelității față de original, cât din cel al funcționalității operei traduse în sistemul literaturii receptoare. Deși problema traducerii i-a interesat mai mult pe lingviști, până în prezent nu există o concepție clară despre traducere nici printre teoreticienii din acest domeniu. Astfel, pentru autorul unei cărți relativ recente traducerea este “transformarea unui text scris într-o anumită limbă într-un text echivalent scris într-o altă limbă, păstrând, pe cât posibil, conținutul mesajului, caracteristicile formei și rolurile funcționale ale textului original” [1, p. 11], dar tot el consideră că această definiție este una informală, fiind mult modificată pe parcursul cărții sale. De fapt, așa cum menționează Roger T.Bell, autorul lucrării amintite, intitulată Teoria și practica traducerii, cei care s-au ocupat de problema traducerii, nu au făcut altceva decât să elaboreze “liste arbitrare de “reguli” pentru crearea unei traduceri “corecte” [1, p. 11], sau, am adăuga noi, să demonstreze, în baza unor texte traduse în ce măsură traducătorii au ținut cont și au respectat respectivele "reguli".

Literatura comparată s-a ocupat preponderent nu de procesul traducerii, ca atare, ci de opera tradusă ca produs al acestui proces de traducere și, îndeosebi, de funcționarea ei în contextul limbii în care a fost tradusă, în primul rând, în cel al literaturii respective. Ceea ce se petrece în ultima vreme în acest domeniu al literaturii comparate este actualizarea și perfecționarea metodologiei și a instrumentelor de lucru în asemenea cercetări din perspectiva unor noi abordări ale fenomenului literar, în general. Astfel, de exemplu, numărul 2 din anul 1989 al cunoscutei Revue de litterature comparee a fost dedicat exclusiv literaturii traduse. Referindu-se la traducerile în limba franceză din ajunul Renașterii, P.Chavy [2, p. 147-153] distinge zece funcții principale ale unei opere traduse în altă limbă: informativă, lingvistică, stilistică, literară, recuperativă, importatoare, selectivă, patriotică, democratică și asociativă. După cum am afirmat în altă parte [3, p. 56], aceste funcții vizează în mod direct fenomenul receptării literare. Ceea ce nu înseamnă că orice operă literară tradusă în altă limbă întrunește, în mod automat și obligatoriu, toate cele zece funcții menționate de P.Chavy, dar orice operă tradusă poate îndeplini unele dintre aceste funcții.

De la sfârșitul anilor 70 se observă, însă, o înviorare a studiilor despre traducerea artistică, dar nu numai ca domeniu al literaturii comparate, ci, mai ales, ca o disciplină autonomă, cu asociații, reviste, cataloage editoriale respective și cu o proliferare tot mai intensă a tezelor de doctorat axate pe această problematică. Așa numitele studii despre traduceri (Translation Studies) au mers atât de departe, încât au început să rivalizeze cu tradiționala literatură comparată, aflată într-o continuă criză de identitate. Problema este amplu discutată într-o Introducere critică în literatura comparată (1993), aparținând profesoarei de literatură comparată de la Universitatea din Warwick (Marea Britanie) Susan Bassnett, apărută în traducere italiană în 1996, autoarea încheindu-și volumul cu o afirmație conform căreia “de acum încolo va trebui să ne obișnuim a considera studiile despre traducere o disciplină principală, în raport cu care literatura comparată este doar o arie de cercetare subsidiară, deși încă importantă” [4, p. 234]. Deoarece volumul amintit rămâne a fi, deocamdată, o raritate în spațiul nostru cultural, vom reveni, poate, la întreaga problematică a acestuia cu altă ocazie, iar în rândurile ce urmează ne vom ocupa doar de un aspect – de problema traducerii din perspectivă postcolonială, îndeosebi din perspectivă feministă.

După cum se știe, în ultima vreme se impune tot mai mult un anume feminism literar sau intelectual, modernizat în cheie poststructuralistă, derridiană, care a invadat, mai ales, teoria și practica postmodernismului, îndeosebi a celui occidental, dar pătrunde, deși mai lent, și în cel estic. Pentru acest tip de feminism sunt caracteristice “deconstruirea opoziției “masculin-feminin”, în care “masculinul” ocupă un loc privilegiat; critica falogocentrismului (falusul fiind înțeles ca un simbol cultural al puterii); distrugerea formelor și ierarhiilor culturale, care presupun o discriminare după criteriul genului/sexului (de unde toată cultura europeană este considerată “masculină”, pătrunsă de “ideologia masculină”; ideea trecerii “de la divizarea molară în două genuri/sexu a individului la cea moleculară, conform căreia numărul de genuri/sexu va fi egal cu numărul oamenilor și trimerile la particularitățile anatomice ale genului/sexului vor fi eliminate” [5, p. 56]. Ceea ce urmăresc adevăratele feminism literar sau intelectual (Julie Kristeva, Helene Cixous, Luce Irigaray, Xaviere Gauthier, Jullian Rose ș.a.) este “scoaterea spiritualității feminine din “sfera tăcerii” [6, p. 315], răsturnarea opoziției “masculin-feminin”, de data aceasta în favoarea “femininului” sau, cel puțin, asigurarea unei egalități, a unui echilibru al principiilor “masculin” și “feminin”, ceva de soiul “bisexualității” sau “polisexualității”.

În teoriile tradiționale despre traducere exista o ierarhie care privilegia textul original și pe autorul acestuia, traducătorului rezervându-i-se un rol secundar. Opera originală era considerată de la sine ca ceva net superior în raport cu opera tradusă. În teoriile literare postcoloniale și postmoderniste lucrurile se schimbă, raporturile de superioritate/inferioritate încetează să existe. Practica artistică a țărilor din afara Europei, dar și din interiorul ei, nu

se mai dorește explicată numai prin viziune europocentristă. Cercetările asupra traducerii, realizate în afara continentului european, contrastează cu teoriile conform cărora traducerea, oricât de bună ar fi, reprezintă, totuși, o activitate servilă. Pentru explicarea fenomenului traducerii se face adesea apel la metafore fizice, uneori destul de violente. E de ajuns să amintim aici concepția “canibalistică” despre traducere, desprinsă din celebrul Manifest Antropofag al lui O. de Andrade, care demonstrează că pentru indienii brazilieni devorarea victimei nu era un sacrilegiu, ca la europeni, ci, mai degrabă, o absorbire a forței sau a virtuții celui sacrificat, aluzie și la “devorarea simbolică” a trupului și sângelui lui Hristos. Mișcarea antropofagistă intuia, în acest sens, o metaforă a relației între cultura europeană și cea braziliană. În acest caz, nu se mai poate vorbi despre tradiționalele noțiuni ale comparatismului ca imitație sau influență, deoarece antropofagii nu-și propuneau să copieze cultura europeană, ci s-o devoreze, avantajându-și rezultatele prin eliminarea aspectelor negative ale imitației sau influenței și crearea unei culturi naționale originale, care trebuia să fie un izvor de expresie artistică și nu un receptacol de forme și expresii culturale zămislite aiurea. E lesne de înțeles cum, cu timpul, această metaforă a ajuns să fie refuncționalizată de către cercetătorii traducerii. În cazul traducătorului metafora “devorării” capătă un sens particular, deoarece traducătorul devorează textul original și îl regenerează ca pe unul nou. Imaginea traducerii, ca un soi de canibalism sau de vampirism, când traducătorul sugă sângele originalului pentru a da putere și vigoare textului tradus, exact ca în cazul unei transfuzii de sânge, poate fi considerată o metaforă radicală a teoriei postcoloniale despre traducere. De fapt, prin aceasta se încearcă renunțarea la rolul secundar, subordonat al traducătorului și al textului tradus față de autorul textului original.

Concepția tradițională despre traducere trimite la ideea că originalul și textul tradus se află între ele într-un fel de antiteză. Teoria feministă despre traducere se concentrează asupra ideii că între original și traducere, ca între doi poli, se află un spațiu interactiv, de unde și noțiunea de “interfacy” (“interfață”, interdependență între acești doi poli), dar relația aceasta a fost interpretată de-a lungul timpului în termeni de “masculin” și “feminin”: originalul era “masculin”, deci, omnipotent și privilegiat, în timp ce textul tradus, traducerea era “feminină”, deci, slabă și dependentă. Teoria feministă despre traducere, bazată pe noțiunea de “interfacialitate”, reconstruiește într-o formă bisexuală spațiul în care operează traducerea, deoarece acest spațiu nu aparține nici unuia dintre cei doi poli.

În ultimele decenii, cercetări despre traducere, axate pe teorii feministe, au început să apară în diferite țări. În Brazilia acestea sunt strâns legate de ideile antropofagiștilor, la care se adaugă interpretările feministe. În Canada accentul s-a pus pe corporalitate, reconsiderată din perspectivă feministă, mai cu seamă în termenii unei redefiniri a relațiilor sexuale. Astfel, unele dintre

lucrările feministe despre traducere, publicate în Canada, aparțin unor traducătoare și, concomitent, teoreticiene lesbiene sau bisexuale, reunite în jurul lui Nicole Brossard, care nu acceptă nici interpretarea critică a operei, în care se pornește de la intenția scriitorului, nici pe cea mai recentă, orientată spre receptarea cititorului, susținând că prioritatea nu aparține nici uneia dintre ele. Procesul traducerii reprezintă, în opinia lui Kathy Mezei, un act compus din lectură și din scriitură, traducătorul fiind și scriitor, și cititor, deoarece traducătorul în munca sa citește un text, îl recitește nu o singură dată, ca apoi să scrie în limba sa, cu cuvintele sale, astfel încât el scrie lectura sa, care, la rândul ei, a rescris scriitura sa. O altă autoare canadiană, Barbara Gotard, încearcă să facă o legătură între abordarea feministă a traducerii și teoria postmodernă despre traducere, afirmând că dacă în concepțiile tradiționale “diferența” dintre original și textul tradus era considerată un topos negativ, din perspectivă feministă aceasta își asumă o valoare pozitivă. Spre deosebire de traducătorul tradițional, care se situează, de obicei, cu modestie în umbră, traducătoarea feministă demonstrează cu ostentație posedarea și reposedarea de către ea a textului, revendicându-și dreptul de a modela și de a manipula originalul.

Nu numai studiile despre traducere din perspectivă feministă, ci și întreg ansamblul de studii despre traduceri din ultima vreme au ca scop nu numai reabilitarea rolului traducătorului, dar și propulsarea ideii că tocmai studiile despre traducere din perspectivă postcolonială ar fi astăzi principalul domeniu al literaturii comparate contemporane. În ceea ce ne privește am sugera o posibilă reevaluare a literaturii noastre din ultima jumătate de secol, inclusiv prin prisma concepțiilor postcoloniale despre literatură spre a se vedea ce modele ni s-au impus și cum au fost acestea asimilate de literatura noastră, “colonizată” și ea într-un fel sau altul, și cum se încearcă ieșirea din această situație.

Referințe bibliografice:

1. Bell R.T. *Teoria și practica traducerii*, Iași, 2000.
2. Chavy P. *Domaines et fonctions des traductions francaises a l'aube de la Renaissance // Revue de litterature comparee*, 1989, nr. 2.
3. Pavlicencu S. *Tentația Spaniei*, Chișinău, 1999.
4. Bassnett S. *Introduzione critica alla letteratura comparata*, Roma, 1996.
5. Скоропанова И.С. *Русская постмодернистская литература*, Москва, 1999.
6. *Современная западная философия. Словарь*, Москва, 1991.

Andrei Murahovschi **Viața sentimentală a studentului în
romanul *Derrière la vitre* de R. Merle**

Ca orice personaj studentul sec. XX are o evoluție și este mult mai complex și pluridimensional decât cel al veacului XIX. Această diferență se remarcă și în ceea ce privește relațiile tânărului cu sexul opus. “În secolul al XIX-lea tinerețea reprezintă în țările vest-europene o lungă fază a vieții, în timpul căreia comportamentul sexual era considerat neligitim... În a doua jumătate a secolului XX aceasta avea să se schimbe radical” [1, p. 207]. Revoluția sexuală din anii '60 schimbă mult mentalitatea tinerilor. Ca urmare viața intimă a studentului este mai larg reflectată în literatură. Un exemplu convingător găsim în romanul *Derrière la vitre* de Robert Merle.

Autorul prezintă mai mult de zece personaje studenți, fiecare reprezentând un subtip. Aproape în fiecare capitol se întâlnește câte un personaj tânăr. Fiecare dintre aceștia are viața lui, fiind preocupat de anumite griji personale. În această suită de idei să urmărim atitudinea a trei studenți diferiți față de viața sentimentală și relațiile intime. David Schultz, Lucien Ménestrel și Bochute sunt studenți la Nanterre. Însă acest fapt este probabil unicul care îi unește.

David reprezintă tipul revoluționarului. El nu acceptă restricțiile administrației universitare. Ceea ce îl preocupă pe Schultz în special este frustrarea sexuală în căminele studențești, interzicerea vizetelor în odăile studentelor: “...chacun recevait un espace vital commun, un cubage d'air rationné, quatre-vingts centimètres pour dormir, et la frustration sexuelle pour compagne” [2, p. 44]. Indignarea libertinului David nu se oprește aici. Chiar și după obținerea dreptului de a vizita domnișoarele în cămine, el mai simte prezența presiunii conducerii asupra celor ce se bucură de acest fapt. Gândindu-se la numărul lor – vreo douăzeci de tineri – Schultz recunoaște că sunt puțini: “Combien de garçons, en tout, quotidiennement, dans les pavillons féminins? A mon avis, pas plus d'une vingtaine, c'est peu, très peu. Nous avons mis fin à la ségrégation sexuelle, mais les tabous sont toujours là, invisibles, intériorisés, omnipotents” [2, p. 44]. Presiunea administrației provoacă “blocarea” studentelor, pe care David le clasifică în două categorii: cele prea inhibate pentru a face sex și fetele care sunt prea inhibate pentru a se putea bucura de această plăcere: “... les étudiantes, finalement deux catégories: celles qui sont trop inhibées pour coucher, et celles qui couchent, mais qui sont trop inhibées pour jouir. Exemple, Brigitte” [2, p. 44]. Pentru al doilea subtip, David vede în prietena sa Brigitte un exemplu convingător. Cu toate că atitudinea acesteia este aproape veneratorie față de el, David elimină orice sentiment de afiliere, de atașare în relația sa: “Elle tourna la tête et l'embrassa dans le cou. Il fut touché de son geste, mais son émotion à peine née, il la reprima. Il ne tenait pas à s'attacher” [2, p. 45]. Sentimentele sunt considerate de jure drept o capcană a burgheziei posesive: “L'instinct, oui, la sexualité, l'animalité saine et franche. Quant aux guillemets sentiments, il y a beau temps que j'ai évité ce piège de l'esprit possessif petit bourgeois: mon mouchoir, ma cravate, ma femme. Ridicule.” [2, p. 45] Idealul unei vieți

armonioase ar fi în viziunea lui o comunitate de oameni unde fiecare ar aparține tuturor.

Brigitte își admiră prietenul său. Ea nu are nevoie să pătrundă întotdeauna în esența discursurilor înflăcărâte ale lui David: “Brigitte cessa d’écouter. Elle le regardait. C’était toujours le même processus. Au bout d’un moment je cesse de m’intéresser à ce qu’il dit, je m’intéresse trop à lui” [2, p. 58]. În acest sens tânăra remarcă în special frumusețea lui, seriozitatea și demnitatea: “En ce moment il est si beau. Même nu il a une sorte de dignité. Quant il se passionne, il est vraiment lui – même, sérieux, éloquent, sans clowneries, sans mots orduriers” [2, p. 58-59]. În zadar încearcă să înțeleagă sensul cuvântărilor cu caracter politic ce le aude. Pentru ea această terminologie este comodă și frumoasă: când nu mai știi unde te afli, salvezi afirmațiile tale găsinde un termen magic: “C’est beau, la terminologie politique. Quand on ne sait pas ou l’on va, on trouve une formule, et la formule, magiquement vous justifie...” [2, p. 59]. În acest moment Brigitte cade în plasa dorințelor sale și îl sărută pe David. Acesta din urmă nu simte aceeași afecțiune și se limitează doar la o frază de nemulțumire – nu poate vorbi niciodată serios: “...on ne peut jamais parler sérieusement” [2, p. 59].

Atitudinea studentului față de relațiile intime este categorică. Schultz nu poate înțelege logica fetelor ce se abțin și nu-și satisfac dorințele. Argumentele sunt destul de convingătoare. De ce domnișoara nu poate să dispună de corpul său? De ce doar “cumpărătorul” ar avea dreptul să “rupă sigiliile” corpului? “Pourquoi il y encore des filles... qui se considèrent comme des marchandises cachetées dont seul l’acheteur a le droit de faire sauter les scelles?” [2, p. 47]. Astfel, domnișoara devine o marfă doar beneficiarul căreia are dreptul primul s-o utilizeze. Dacă nu ai dreptul să faci cu corpul tău ceea ce dorești, devii un obiect de consum și nu te mai consideri o ființă umană. Să remarcăm originalitatea gândirii studentului răzvrătit, argumentele căruia găsesc răsunet în conștiința prietenii sale. “Sur le plan des principes, dans son attitude sociale à l’égard de la femme, David était généreux... Mais concrètement? Avec moi? Sur les plans des rapports humains? Avec la fille appelée Brigitte” [2, p. 48]. În fond ea este de acord cu el. Însă, în ceea ce privește relațiile lor în particular, ea nu simte concret această generozitate față de soarta domnișoarei.

Din cuvintele lui Schultz înțelegem că importanța mișcărilor studentești la care a participat constă în violarea tabuurilor autorităților: “L’importance de mars ’67, c’est que c’est la première fois ou, massivement, nous avons violé un des tabous majeurs des autorités” [2, p. 55]. Și unul dintre acestea era separarea pe sexe a căminelor studentești. Iar odată obținut, acest drept de a vizita fetele, va fi folosit de rebelul student, chiar dacă aceasta nu va fi pe placul colegelor prietenei sale.

Un alt tip de student este Lucien Ménestrel. El reprezintă tânărul silitor și sânguinos. Pentru a reuși cele puse în gând, el își face chiar un mic orar al

activităților: “Le regard de Ménestrel devint austère et il lut tout haut un papier fixe au mur: 1. Finir ma trado lat. 2. Relire le texte J.-J. avt.T.P.” [2, p. 38]. Propozițiile latine cedează puțin câte puțin și junele lucrează chiar cu un sentiment confortabil de eficacitate. Cu toate că frazele se lasă, după o rezistență rezonabilă, traduse, Lucien revine câteodată la ideea de a avea o prietenă. Autorul își surprinde personajul desenând involuntar nuduri feminine: “Il eut un petit déclic quelque part dans sa tête, et il se mit a dessiner une fille nue dans la mage” [2, p. 39]. A avea douăzeci de ani înseamnă ceva pentru tânărul studios. Colegii săi precum Schultz, Jaumet, Cigogne invitau la ei domnișoare și plecau la ele în vizite ori de câte ori doreau. De ce atunci el nu ar putea face la fel? Care este motivul ezitării studentului? Răspunsul îl găsim în monologul gândurilor sale: “Si j’avais fille est-ce que je serais encore capable de travailler? Je voudrais lui parler tout le temps, être tout le temps avec elle, lui faire l’amour du matin au soir” [2, p. 38]. Implicarea totală într-o relație intimă pentru Lucien este inevitabilă. Gândul de a avea o prietenă cuprinde și ideea de a fi cu ea întotdeauna, de a-i vorbi, de a-i împărtăși sentimentele și de a face dragoste. Piedica principală este pierderea bursei, ca urmare a neglijării studiilor. Și apoi viitorul nu-i mai aparține: “... moi je peux pas me permettre d’être un déchet, ni de perdre ma bourse, ni de piétiner des années comme pion” [2, p. 38]. Ispita sexuală este mare, iar vârsta joacă și ea un rol important. Ideea de a avea o tânără prietenă, de a o poseda în odaia sa, iar dimineața de a lua micul dejun împreună are ecouri profunde în mintea studentului. Însă sacrificiul trebuie totuși făcut. Renunțarea la o viață mai libertină duce la concentrarea eforturilor pentru a obține o poziție cât de cât impunătoare în societate. În momentele de singurătate, dificile pentru psihologia unui bursier sărac, Lucien conștientizează necesitatea de a avea o prietenă. Însă cum va reuși, în acest caz, tânărul să parvină în acest mediu universitar? Ce se va întâmpla cu studiile sale?..

Lucien nu se implică nici în acțiunile revoluționare ale studenților: “Ménestrel était le type le moins fait pour ce genre d’événement, trop scolaire, trop obsédé par les exams” [2, p. 211]. Un alt motiv care îi cauzează renunțarea la un mod de viață mai liber sunt banii. Cu ce riscă el? Prea multe sunt puse în joc: bursa, poziția socială, universitatea și studiile. Le va pierde pe toate în cazul că va fi oprit de forțele de ordine. În discuția cu colegul său de odaie Bochute, Ménestrel insistă asupra stării sale de bursier: “... je suis boursier. Si je fais trop de conneries on me supprime ma bourse. Et alors? Comment je termine?” [2, p. 217]. Continuarea studiilor depinde mult de acest fapt. Este, deci, amenințat viitorul studentului, care este vulnerabil din acest punct de vedere.

Poziția lui Bochute este mult mai favorabilă: riscul în cazul său nu este mare: “... tu risques d’être exclu de Nanterre pour un an, et ça, tu t’en fous, ton père t’envoie en Allemagne ou en Angleterre et le premier du mois tu

reçois en livres ou en marks le chèque que tu recevais ici en francs” [2, p. 217]. El este protejat de această societate burgheză și va putea cu ajutorul banilor tatălui său să-și continue studiile oriunde în altă parte.

Lucien afirmă ca este deja adult. “ Un étudiant qui dépend de Papa-Maman ou d’Etat pour sa croute ce n’est pas un adulte, c’est un potache” [2, p. 217]. Viziunea sa de a fi adult nu reiese din viața sexuală pe care o au colegii săi. Aceasta nu este trăsătura unui om matur. E matur doar acela care își câștigă banii proprii și se întreține.

Un al treilea tip de student este Bochute – bogat, dar leneș și indiferent. Interesul său politic este fals. Discutând cu Ménestrel despre decizia unor grupări studențești de a ocupa Turnul Administrativ, el nu manifestă decât un pseudointeres. Pentru el e mai important să-l informeze pe Lucien despre ultimele noutăți, decât să participe într-o manieră activă la revoltă.

Acțiunile sale nu diferă de la o zi la alta. Totul se repetă. Viața sa urmează un stereotip. Revenind de la ore el, ca de obicei, se culcă în pat. Apoi își plasează capul exact în același loc, contra peretelui. Poziția sa nu variază niciodată cu nici un centimetru. Tânărul rămâne în picioare doar datorită deprinderii. Absolut totul, precum și sexul opus, îi este indiferent. Bochute pleacă la ore doar pentru a se convinge că mai târziu nu va mai avea sens să revină la ele. Evident, tânărul va fi susținut de tatăl său. Acesta îi va găsi un serviciu potrivit, ce nu va cere mari eforturi din partea feciorului: “... il (le père) lui achètera quelque part un petit commerce bien con ou il pourra dormir dans un coin, tandis que quelqu’un fera le boulot à sa place” [2, p. 209]. Poate anume această siguranță în ziua de mâine duce la indiferența studentului. Descrierea care i-o face Menestrel în roman este dezgustătoare: “Le voilà vautré sur mon pieu comme une limace, sans dire un mot, épuisé par l’effort de s’être traîné de sa chambre à la mienne, tachant le mur de ses cheveux gras, dégageant une forte odeur de pied” [2, p. 209]. Din acest punct de vedere, Lucien și Bouchute pot fi plasați la doi poli: primul face totul posibilul pentru a obține singur ceea ce dorește în viață, cel de-al doilea are prezentul și viitorul asigurat de tatăl său. El nu simte nevoia de a face ceva.

Așadar atitudinea față de relațiile intime este diferită. Fiecare are o poziție proprie față de problemele studentului. În cazul lui David și Schultz tânărul poate fi interesat de sexul opus și luptă pentru drepturile sale, nu prea fiind interesat de studii. Totodată, un student ca Lucien Ménestrel poate să nu aibă pur și simplu timpul de a se implica într-o relație amoroasă. Și, de ce nu, tânărul poate fi indiferent, asemenea personajului lui Perec din romanul *Un homme qui dort*. Viitorul leneșului Bouchute îi este asigurat de tatăl protector și bogat. El nu mai simte nevoia de a se gândi la ziua de mâine.

Referințe bibliografice:

1. Frevet Ute, Haupt Heinz-Gerhard, *Omul secolului XX*, traducere de Anghelescu Mariana-Magdalena, Iași, 2002.

2. Merle Robert, *Derrière la vitre*, Paris, 1974.

Victoria Baraga

**Mitul cristic și perspectiva
lui Leonid Andreev**

„Oricine va vorbi
împotriva Fiului Omului,
va fi iertat, dar oricine va
vorbi împotriva Duhului
Sfânt, nu va fi iertat nici în
veacul acesta nici în cel
viitor” (Matei 12, 32)

De două mii de ani încoace mitul lui Isus Hristos Mântuitorul înalță sufletele credincioșilor, stârnește interesul curioșilor și inspiră creațiile artiștilor. Tulburătoare și fascinante sunt tainele mitului cristic, iar sensurile sale sunt ascunse și de nepătruns, căci, la fel ca în toate miturile veritabile, mesajul sacru se oculează receptării neinițiatice și se înfățișează fie ca infantil, fie ca paradoxal. Grosso modo am putea spune că paradoxurile mitului cristic se concentrează în jurul ființei lui Hristos, a legilor aduse de el și a destinului său.

Ontologia ființei spune că Hristos este, în același timp și Fiul lui Dumnezeu, și Fiul Omului, adică omul absolut. El realizează joncțiunea dintre cer și pământ, favorizând corelația dintre Dumnezeu și om. Gândind în dimensiunile ortodoxismului răsăritean, N. Berdiaev afirmă: „Cu adevărat în chipul lui Hristos s-a săvârșit nașterea lui Dumnezeu în om și nașterea omului în Dumnezeu. În această taină s-a înfăptuit iubirea liberă între Dumnezeu și om. Nu numai Dumnezeu s-a relevat în desăvârșire, dar și omul s-a relevat în desăvârșire” [2, p. 70].

Dacă am aplica termenii kantieni (3) am spune că marea enigmă a lui Hristos este că a existat atât noumenal cât și fenomenal.

În ceea ce privește legile lui Hristos și ele trezesc nedumeriri. Deoarece pildele sale, care sunt un întreg sistem mitologic, exprimă legea spiritului, nu a trupului. El dezvăluie niște taine necunoscute până atunci. Iar noul întotdeauna înspăimântă. Însă Hristos nu strică legea veche a lui Moise, ci o împlinește. Într-adevăr, el a spus că a venit să arunce foc pe pământ, că nu a venit să aducă pace, ci mai degrabă desbinare (Luca 12,51), dar aceasta înseamnă răsturnarea conceptelor tradiționale (=umane) de bine și de rău, de sacru și profan, de viață și moarte în favoarea celor adevărate (=divine). Limbajul „presemiotic” al miturilor sale se adresează sentimentelor superioare și nu logicii, căci „gândirea nu poate înțelege nuanțele sentimentului” [4, p. 135]; se adresează receptorului, care are conștiința sacrificiului și nu lectorului obișnuit cu confortul.

Iar paradoxul destinului lui Hristos constă în faptul că Dumnezeu și-a sacrificat singurul lui fiu pe care l-a iubit atât de mult. Viața lui Isus, care se ridică ea însăși la nivel de mit, întruchipează profunda și tragică iubire dintre Dumnezeu și om. Și faptele care i s-au întâmplat și care țin de întreaga sa viață nu sunt accidentale, ci sunt o confirmare a legilor spiritului și o reflecție a ordinii celeste.

Misterios și adevărat în același timp, mitul cristic constituie o paradigmă de înaltă frecvență epistemic-existențială. Cunoscând o vădită propagare în spațiu și timp, el este primit, venerat și altoit de către multe neamuri.

Mitul lui Hristos, fiind un izvor nesecat, a inspirat firile talentate mai în toate domeniile artistice. Literatura laică de asemenea preia multe motive din Noul Testament. Fie că interpretările sunt canonice sau apocrife, toate textele, și cele bune și cele rătăcite, exprimă căutarea adevărului.

În același șir al textelor inspirate de mitul cristic se înscrie și povestirea *Iuda Iscarioteanul* de Leonid Andreev [5, p. 424-478]. Departe de a fi singura povestire, în creația autorului, care să trateze un asemenea subiect, ea face parte din categoria temelor abordate de vestitul scriitor rus. Spiritul lucid și exigent al lui D. Merejkovski observă că dacă povestirile *Spre stele*, *Savva* și *Viața omului* pot fi concepute ca trei părți ale unei trilogii, atunci *Iuda Iscarioteanul* i-ar putea servi drept un epilog [6, p. 202]. Modalitatea în care este scrisă povestirea dezvăluie universul artistic al lui Leonid Andreev. Însă, o lectură grăbită ar putea lăsa impresie greșită, fapt care îl confirmă unele aprecieri critice din timpul vieții sau altele ulterioare, a căror interpretare este aproximativă sau falsă, după cum remarcă și cercetătorul A. E. Neamțu [7, p. 44- 45].

Dificultatea receptării textului lui Andreev nu ține de limba în care se exprimă, adică nu de sistemul unităților verbale, ci de faptul că limbajul său, adică sistemul conceptelor și dimensiunilor operante, – bogat în sensuri și poate de aceea neobișnuit cititorului neavizat – este expus în tipare verbale obișnuite. Cu prețuire pentru creația scriitorului, exegetul român Edgar Papu afirmă: „noul alfabet prin care se cerea înțeles Andreev nu era unul de semne, ci de sensuri, ce trebuiau desprinse din cuvinte, noțiuni și judecăți pe care noi ne obișnuisem să le aplicăm la altceva decât la ceea ce gândea el” [8, p. 337]. Derutarea vine atunci când suprapunem limbajul limbii – Andreev, este înțeles ca un scriitor talentat care pervertește textele sacre. În realitate lucrurile stau altfel: scriitorul transpune în limbajul profan unele lumini ale mesajului sacru. Da, e adevărat, el schimbă perspectiva. Nu Hristos, ci Iuda, Trădătorul, este personajul principal al povestirii și faptele narate țin de persoana sa. Dar aceasta nu înseamnă că autorul face o apologetică a lui Iuda Iscarioteanul. Nu. El relevă antropologia trădării, fapt care este direct, legat de misterul legilor Mântuitorului. Andreev încearcă să explice paradoxurile mitice, motivând atât psihologic cât și logic actului trădării. Îl urmărește pe

Iuda prin cele mai tainice ascunzișuri ale minții sale. Și descrierile plastice, vii și savuroase, superficializează adevărul, dar și îl explicitează, îl face mai pe interesul cititorului profan, familiarizat cu sondările psihologice, cărui tainele inefabilului îi sunt total inaccesibile.

În vederea salvării sensului inițiativ, autorul aplatizează mitul prin argumentări, hiperbolizări, deși pare ciudat, prin interpretări apocrife. Bunăoară apariția Iscaroteanului în preajma lui Isus a fost percepută de unul dintre personaje ca act premeditat ce tănuia ranchiună și dorință de răfuială, fapt care nu-l întâlnim în textul canonic nici măcar sugestiv. Foarte expresiv, într-un limbaj viu colorat, este prezentat chipul mizerabil și vicios al lui Iuda. De parcă autorul ar comunica farmecul oribilului. Mesajul vine implicit: dumnezeirea e fascinantă chiar și în formele periferice și degradante, chiar și în ipostaza degenerării.

În creația lui Andreev întâlnim nu doar estetica urâtului, ci și o etică a răului, o ontologie a minciunii. Dar, acestea nu sunt opțiuni ale autorului, deși pe alocuri naratorul pare a fi contaminat de ele, ci sunt modalități specifice de a avertiza asupra pericolului. Monstruosul, abjectul, oribilul sunt o dovada a faptului „că atât Adevărul cât și Binele s-au ocultat și nu mai pot fi pentru oameni o prezență vie, direct perceptibilă” [9, p. 55]. Dincolo de stratul profan și/sau protector al operei, întâlnim metalimbajul mitologic care întruchipează dramatismul impactului cu legile sacre, și anume, inevitabilitatea sacrificiului. Adevărul e vechi de când lumea: dacă vrei să salvezi întregul sacrifici parte.

Hristos dezvăluie domnia legilor Sfântului Duh nu doar la nivelul trupului, ci și a spiritului. El arată calea mântuirii fiind „ușă” spre lumină. Și chiar dacă în arhitectura povestirii Isus este personaj secundar aceasta nu diminuează valoarea sa intangibilă, poate chiar o accentuează, căci pe parcursul întregii narațiuni gândurile și actele lui Iuda se raportează, deși sub forma negației, la legile spiritului. Autorul urmărește agravarea problemei lui Iuda atât în plan factual, ilustrând relațiile de opoziție dintre Iuda și ucenici, iar apoi dintre Iuda și Hristos, cât și în plan psihologic, arătând dualitatea pornirilor sale care izvorăsc dintr-o solitudine înspăimântătoare.

Enigmatică este apropierea celor două figuri, Hristos și Iuda, a cărui sens nu putea să-l pătrundă nici înțelepciunea lui Ioan. La prima vedere, pare a fi un cuplu contrastant: Hristos întruchipează duhul contradicției luminoase, Iuda reprezintă dualitatea ființei, cel dintâi revelă uniunea creatoare, armonia cosmică, celălalt cheamă spre separațiunea distructivă, spre abisul haosului. Însă antinomia formală se extinde și în plan calitativ. Simetria inversă a celor două personaje, precum misterul ființei lui Hristos și tănuitele gânduri ale lui Iuda, exigența învățătorului și neîndurarea ucenicului etc., este doar aparentă. De fapt, Iuda nici nu poate fi comparat cu Hristos, chiar de-ar fi fiul diavolului, după cum presupune, căci demonismul nu este principiu, el e deformație, boală, eroare – e sacrul pus în slujba răului.

Nu în zadar Andreev îl prezintă pe Iuda drept cel mai deștept dintre apostoli. Și el nu este modelul intelectualului, ci reprezintă pericolul acestuia de a se atașa de spirit, căci spiritul este o valoare umană, nu divină. Și așa cum atașarea de trup aduce păcatul cărnii – plăcerea, lăcomia –, la fel și idolatrizarea valorilor spirituale, care sunt rațiunea și voința, naște păcatul spiritului, care se manifestă în „înălțarea de sine ce duce la rătăcire, iar stăruința în rătăcire naște minciuna și amăgirea” și în „iubirea de putere ce conduce la violență, iar violența sfârșește în crimă” [10, p. 36]. Tocmai de aceea Isus spune „Ferice de cei săraci în duh, căci a lor este Împărăția cerurilor!” (Matei 5,3), deoarece riscul acestora de a cădea în păcat este mai mic. Iar darul spiritului trebuie să fie neapărat însoțit de iubire și credință. Deși Iuda e tare de duh, el este slab în credință. Având experiența înaintării în cunoaștere, dar nu și în inițiere, el nu admite că tainele rațiunii divine nu pot fi nici exprimate, nici pătrunse, ci doar simțite. Fiind condus de tendința spre vulgarizare, confundă spiritul cu psihicul, rătăcire care duce treptat spre o „dezintegrare totală a ființei conștiente” [11, p. 242]. Iuda psihologizează valorile spirituale, le simulează, la el pietatea se transformă în servitute, acceptarea voinței divine în dezarmare, iubirea în milă, evoluția lăuntrică în revoluția maselor, iar încântarea în fața misterului lumii la el devine încredere în forțele minciunii.

Cu deosebită îndemânare artistică Andreev imaginează și ilustrează treptele împotmolirii lui Iuda în propriul păcat. El se încrâncenează și mai mult atunci când învățătorul nu reacționează așa cum a așteptat sau cum ar fi vrut. Nu vrea să înțeleagă că bunătatea sufletului critic nu înseamnă și cedare sau lipsă de duritate în fața lașității. Inima sa împietrită nu-l lasă să acceadă la lumina adevărului și-i sporește mai mult orgoliul. Cu orice preț vrea să obțină lauda învățătorului confundând calitatea cu cantitatea, fără să înțeleagă vorba: „mulți din cei dintâi vor fi cei din urmă...” (Matei 19,30). Ochiul lui Iuda, care este excesiv de vigilent înafară și orb înlăuntru, îl face să se creadă centrul valoric, tocmai de aceea el încearcă să transforme importanța adevărului comun în dreptatea individului; în joaca inocentă vrea să găsească spiritul de concurență; iar meritele ajung la el instrument de rivalitate. Tributar al minciunii, se simte el însuși amăgit; flexibil și abil înafară, el este solidificat înlăuntru, și nu vrea să admită că cine a pornit pe calea inițierii trebuie să renunțe la profan, care este lumea îndestulării și siguranței. Iuda crede că există o cale mai ușoară, el vrea cu harul divin să rămână în lumea păcatului. Capcanele cugetului și firii lui Iuda, în aparență juste, îi ispitește pe apostoli pe moment derutându-i; umorul său isteț îi trezea zâmbetul chiar lui Isus; dar acesta nu înseamnă că mintea lui e pătrunzătoare.

Deoarece nu are forța credinței, el este ispitit să probeze valabilitatea învățămintelor, căci lui Iuda nu-i convine un asemenea adevăr. Departe de a avea un interes material, cei treizeci de arginți era o sumă mult prea mică pentru acea vreme, trădarea se face doar pentru a-l supune pe Isus pericolului

vital și pentru a demonstra prioritatea forțelor Infernului. Și tocmai aici el nu-și dă seama de riscul experimentului. Încheind pact cu întunericul, Iuda luptă nu numai cu Hristos, ci mai rău, cu legile spiritului. El nu este un trădător ordinar, actul lui nu poate fi comparat nici cu cel al lui Ana, al lui Pilat sau al iudeilor, cu atât mai mult cu cel al ucenicilor care au fugit speriați ca niște miei ce și-au pierdut păstorul. Iuda a fost unul dintre cei doisprezece apostoli ai lui Hristos, prin urmare s-a înveșnicit în ecuația în care este trădător al propriului său Dumnezeu.

Și aici spre deosebire de textul canonic Iuda lui Andreev nu se căiește când Isus este condamnat la moarte. El nu dorește moartea lui Hristos pentru că aceasta ar însemna eșecul teoriei sale. Aflându-se în posesia demonicului tot mai mult insistă în dorința naivă și absurdă de a răsturna ordinea cerului. Dar cuvintele lui nu sunt decât ultimele zvăcniri ale celui care a căzut pradă Neființei.

Deosebit de captivantă este relatarea faptelor povestirii. Dialogarea implicită cu textul-sursă creează un efect „stereo” care umple un spațiu sec. Narratorul, deși omniprezent, tratează lucrurile din perspectiva omului profan, probabil aceasta facilitează înțelegerea psihologiei trădătorului. Nostimă este grija povestitorului pentru Hristos, de parcă nu el ar fi prorocul. Apoi se face portretul lui Iuda care exprimă monstruoșitatea lumii sale interioare. Dar treptat, în vederea familiarizării cu subiectul, naratorul se apropie într-atât de ființa lui Iuda, încât ar părea că aceasta a reușit să-l convertească prin talentul său de a minți și să-i trezească mila față de marele necaz al Iudei dacă nu și să mintă cu sau în favoarea lui poate împreună și cu cititorul. Când de fapt noi din același text înțelegem că Iuda e tare și îndurarea Infernului e după puterea lui. Fără îndoială ca Iuda e tare, el e gata să se consume, chiar să se sacrifice dacă trebuie, dar numai nu să creadă sau să iubească. Or, Hristos tocmai pentru aceasta a venit: să trezească din amorțire sufletele celor rătăciți. Pentru Iuda este mai ușor să moară decât să vadă Învierea – care este confirmarea domniei legilor celeste. Trădarea lui Iuda n-a schimbat nimic în substanța lucrurilor, el a fost un obstacol care a grațiat înfățișarea minunilor divine. Nu doar pariul a pierdut, el s-a pierdut pe sine. În goana după fantome și-a pus în joc sufletul. N-a bănuț el că binele este atât de dur.

Dar Iuda nu este Răul, el reprezintă modul de a fi și de a gândi păcătos al omenescului. Căci visăm la sfințenie, dar ne bălăcim în minciună, suntem însetați de lumină, dar ne cufundăm în uitare, sperăm să fim mântuiți, dar nu încetăm să plătim tribut întunericului.

Leonid Andreev ilustrează spectacolul pierderii ființei. E o modalitate de a aduce la cunoștință luminile sacre oculte în profan, de a face afirmație prin intermediul negației. Autorul nu-l condamnă pe Iuda, el nu trebuie să fie expulzat. Noi toți suntem mai mult sau mai puțin un pic Iuda. De aceea trebuie să cerem iertare pentru Iuda, tocmai că „Iuda” să nu mai fie.

Într-adevăr, mitul este teribil!

Referințe bibliografice:

1. *Biblia*
2. Nicolai Berdiaev, *Sensul istoriei*, Iași, 1996
3. Imanuel Kant, *Critica rațiunii pure*
4. P.D. Ouspensky, *În căutarea miraculosului*, vol. I, București, 1995
5. Леонид Андреев, *Повести и рассказы*, Кишинев, 1989
6. Дмитрий Мережковский, *Акрополь. Избранные литературно-критические статьи*, Москва, 1991
7. А.Е. Нямцу, *Новый Завет и мировая литература*, Черновцы, 1993
8. Edgar Papu, *Excurs prin literatura lumii*, București, 1990
9. Dan stanca, *Simbol sau vedenie*, București, 1995
10. Vladimir Soloviov, *Fundamentele spirituale ale vieții*, Alba Iulia, 1994
11. René Guénon, *Domnia cantității și semnele vremurilor*, București, 1995

Tatiana Ciocoi

Despre feminism în literatură

Retrospectarea critică a operelor literare semnaleză ignorarea privirii consumatorului feminin, cu alte cuvinte, excluderea conștiinței feminine din perceperea structurii analitice a realității, impresia pe care o produce realitatea, transpusă în lucrările artistice, fiind destinată simțurilor bărbatului. Rezumativ, problema ridicată de teoria și practica feministă poate fi formulată în felul următor: ce atitudine ar trebui să adopte consumatorul feminin al obiectelor artei înalte, populare sau de masă, știind că destinatarul semnificațiilor acestora este bărbatul? Care ar trebui să fie reacția femeilor atunci când citesc poeziile lui Baudelaire, bunăoară, știind că legendarul „poet blestemat” și-a extras „teoria frigidității” din ura funestă față de femei? Numeroasele studii consacrate lui Baudelaire au remarcat delicatețea, finețea, tandrețea și originalitatea sufletului poetului și au condamnat cele două „femei fatale” din viața lui: pe mama poetului, care a săvârșit un gest „atroce” și „profund egoist”, recăsătorindu-se, și pe Jeanne Duval, frumoasa metisă care l-a împrăștiat pe viață cu sifilisul „viscerelor ei întunecate”. O optică tipic masculină asupra subiectului în cauză este cea a lui Jean-Paul Sartre care își începe studiul său *Baudelaire* (1963) cu această maximă consolantă : ”El n-a avut viața pe care ar fi meritat-o”, „el n-a meritat, cu certitudine, nici acea mamă, nici acea jenă perpetuă, nici acele consilii de familie, nici acea metresă avară, nici acel sifilis – și ce poate fi mai nedrept decât acel sfârșit prematur? [1, p. 17]. Sartre remarcă, în continuare, cultul baudelairean al frigidității, al aceluia mediu în care nici spermatozoizii, nici bacteriile și nici un alt germene al vieții nu poate subzista. Emblema acestei atitudini glaciale este lumina

lunară, iar transferată asupra realității, ea este cea a privirii masculine, o privire a Meduzei ce pietrifică și schimonosește. Baudelaire se plânge că privirea Altuia ațintită asupra lui, îl transformă într-un „obiect”, iată de ce, el nu va putea suporta privirea masculină. A se lăsa privit de un bărbat înseamnă a-i fi recunoscut superioritatea. Dar femeia e un animal inferior, o „latrină”: ea „stă în stradă și așteaptă să fie posedată” („est en rue et veut etre foutue” [1, p. 95]). Ea este opusul unui dandy și Baudelaire o poate face fără nici un pericol obiect de cult pentru că în nici un caz ea nu va deveni egalul său. Elitismul artei baudelairiene, împărtășit de întreaga pleiadă a moderniștilor, a repudiat tot ce e natural, ca fiind brutal și inestetic. Actul sexual propriu-zis le-a inspirat oroare pentru că e natural și pentru că e comunicare cu o altă persoană: „ a posedă înseamnă a aspira să intri în cineva, or artistul nu-și părăsește niciodată propria ființă” [1, p. 95]. O serie de intelectuali de specia lui Baudelaire s-au înarmat cu această teorie și, pe măsură ce cultivau artele, excludeau existența femeii ca personalitate, rezervându-și plăcerea posedării la distanță prin privire, prin gestul voyeurist de înregistrare a prezenței femeii-obiect. Exemplul lui Marcel Proust, ale cărui „tinere fete în floare”, un nesfârșit șir de Madlene, Fransuaze și Albertine impersonale, anoste și inerte, ca mobilierul vilei sale segregacioniste, nu-i erau necesare decât pentru satisfacerea orgoliului său masculin și a confortului spiritual bazat pe convingerea că aceste femei-obiecte nu-i vor deteriora anturajul prin dispariția lor („neliniștea provocată de gândul că ele ar putea să ne părăsească și este întreaga noastră iubire...”, „...lipsite de dragostea noastră, oricum ar fi ea, ele devin nimic mai mult decât sunt în realitate, altfel spus – aproape nimic...”[2, p. 107]), ar fi suficient pentru o argumentare plenară a acelei atitudini transformatoare a femeii într-un semn de mediere pentru bărbat.

Care ar fi soluția de a transcede acest catastrofal impact asupra literaturii generat de receptarea ei de către lectorul feminin? În mod sigur, proiectul ar trebui să fie unul de „pacificare socială”, iar „revoluția” sa – cruțătoare. Nu acesta este, însă, gestul scriitoarei engleze Angela Olive Carter atunci când, pentru prima oară în istorie, îi dă dreptul la replică Jeannei Duval în povestirea *Neagra Venus* (1990). Obiectului fanteziilor erotice ale lui Baudelaire i se restituie realitatea socială concretă: Jeanne Duval era o negresă venită din colonii și o femeie întreținută ce nu a beneficiat niciodată de o experiență proprie în viață, mulțumindu-se cu resturile de la masa amantului ei celebru. „Teritoriul colonizat” al corpului „Damei Creole” e schimonosit de greutatea podoabelor primite cadou, printre care și „veritabilul, autenticul” sifilis al poetului Baudelaire, ca o răzbunare injustă a „continentului violat”, întoarsă împotriva lui însuși. În textul Angelei Carter, mecanismele poeziei baudelairiene sunt dezamorsate și făcute să funcționeze în gol, inutile și ridicole. Nici poetul și nici amantul Baudelaire nu ne mai poate amăgi: legătura lui cu acel „copil pur al coloniei” se dovedește a nu fi

decât o imensă tragi-comedie grotescă, o „ficțiune inconștientă” care trebuie luată ca atare pentru a putea fi demistificată.

Detașarea ironică de discursurile aberante și orgolioase ale „textelor masculine” este o caracteristică unificatoare a atitudinilor artistelor feministe de prertutideni. Dar uzul feminist al strategiilor postmoderne nu exprimă doar rezistența față de consumul pasiv al truismelor patriarhalității. El exprimă și regretul femeii de a trebui să aleagă între un comportament exagerat disimulat și unul moderat disimulat, distrăgându-și, astfel, implicit, toate celelalte posibilități de a fi într-o lume a bărbaților. Romanul unei foarte tinere scriitoare din Sicilia, Lara Cardella, poartă un titlu extrem de sugestiv: *Volevo i pantaloni* (2002). Narațiunea scoate în evidență destinul Annettei, o fată oarecare dintr-o familie din Sudul Italiei, care s-a angajat într-o luptă inegală împotriva opțiizității sociale, a violenței fizice și morale, pentru a se afirma „ca persoană” (atenție, nu ca personalitate), căci, „o femeie, prin părțile acelea, e soție, iar soția e mamă, și nu persoană” [3, p. 15]. În timp ce alte fete de vârsta Annettei visează la „prințul călare pe cal alb”, ea exersează urinatul din picioare, fumatul și scuipatul de pe geam, visând la ziua în care va putea purta pantaloni. Adoptarea acestor atribute ale comportamentului masculin îi dau îmbătătoarea iluzie a libertății și a respectului de sine, rezervat în exclusivitate bărbatului. Dar visul Annettei e violat, la fel ca și trupul, iar „personalității” ei i se aplică eticheta de „puttana”: „prin părțile mele, o curvă nu e orice femeie care-și cedează corpul dorințelor vreunui bogat și distins domn; o curvă e orice femeie care în modul său de a se îmbrăca și de a se comporta apare, ca să zic așa, libertină. Faptul nu implică, în mod necesar, că o asemenea femeie ar trece dintr-un pat în altul, ceea ce, la drept vorbind, nu se întâmplă niciodată. Curva e doar o etichetă, un cuvânt scăpat în flecăreala cuiva, un soi de operă socială.”[3, p. 32]. Căile libertății femeii, în acest roman, nu se întrevăd în imitarea comportamentului masculin, de aceea, decizia Annettei de a purta pantaloni apare stupidă și protagonista se simte jenată pentru că „și-a dorit, atâta vreme, un lucru atât de mizerabil” [3, p. 90].

Iată deci că problemele feminismului sunt mai multe și mai complexe decât apar la prima vedere, iar „zidul berlinez” ridicat de lumea riguros masculină a civilizațiilor clasice și burgheze, e mai mult decât o barieră de piatră: e o prezență pe care o vom mai resimți mult timp ca foarte vie. Asupra capcanelor în care ar putea cădea feminismul în întreprinderea sa de a dărâma barierele de gen, ne atrage atenția una dintre cele mai reputeate specialiste în istoria Evului Mediu și conservatoare onorifică a Arhivei Naționale Franceze, Regine Pernaud, autoare a numeroase studii consacrate reabilitării femeilor, dintre care merită să fie amintite *La Femme au Temps des Cathedrales* (1980), *La Femme au Temps des croisades* (1990) și *Rehabilitation de Jeanne d'Arc* (1995): „Mă întreb uneori (nimic nu e pentru totdeauna ireversibil atât în istoria popoarelor, cât și în cea a indivizilor) dacă efortul actual de eliberare a femeii nu riscă să avorteze; căci se remarcă la ea o tendință suicidară: de a

se nega pe sine ca femeie, satisfăcându-se în a copia comportamentul partenerului său și căutând să-l reproducă în calitate de model ideal și perfect, refuzând să-și descătușeze originalitatea.” [4, p. 360].

Referințe bibliografice:

1. Sartre J.-P. *Baudelaire*, Paris, 1963.
2. Proust M. *Captiva*, Sankt-Petersburg, 1999.
3. Cardella L. *Volevo i pantaloni*, Milano, 2002.
4. Pernaud R. *La Femme au Temps des Cathedrales*, Paris, 1980.

Adriana Koronka *Glafira*, de V. Eftimiu, și *Mariana Pineda*, de F. Garcia Lorca: două fațete ale iubirii neoromantice

Dacă în majoritatea dramelor lui E.Rostand, M.Maeterlinck, G.Hauptmann și chiar în ale dramaturgului român Victor Eftimiu prezențele feminine erau fie apariții pur decorative, fie mijloace de a susține acțiunile eroilor principali, fără a li se acorda o atenție specială, despre opera dramatică a lui F.Garcia Lorca s-ar putea spune că are în centrul ei eternul feminin. F.Garcia Lorca a înțeles și a dezvăluit sufletul femeii așa cum nimeni nu a făcut-o. Teatrul marelui poet spaniol include un număr apreciabil de piese, în care personajele principale sunt femei: de la comedia *Minunata pantofăreasă* la dramele *Mariana Pineda*, *Casa Bernardei Alba*, *Nunta însângerată*, *Yerma*. În toate, personajul feminin este purtătorul mesajului tragic, dobândind valoare de simbol. Mihnea Gheorghiu [1, p. 7] scria că “femeia eroică a lui Lorca nu-i tipul aceleia pe care catolicismul a axat suferințele Fecioarei; ea prefigurează tipul răzvrătit și combatant al noului veac, opus, în primul rând, modelului de viață feudal și catolic”. Firi independente și voluntare, eroinele sale întruchipează revolta împotriva oricărui fel de îngrădire a dreptului natural al omului.

La fel ca Victor Eftimiu, Lorca a considerat că limbajul scenei este mijlocul cel mai eficient de a transmite spectatorilor cele mai nobile mesaje, de a le înălța spiritual prin artă. Ambii își dăruiesc întreaga pasiune vieții teatrale, dar, indiscutabil, posibilitățile și mijloacele de care dispunea Lorca se află la ani-lumină de cele ale dramaturgului român. Două ar fi coordonatele pe baza cărora se poate face, totuși, o apropiere între ei, în afară de pasiunea pentru teatru: atitudinea față de personajul feminin și traversarea momentului neoromantic.

Iată ce nota Eftimiu [2, p. 154] într-un interviu: “Femeia în sine este o făptură gingașă, prea respectabilă, mult superioară nouă, ca s-o identificăm cu modelele curente; dacă mi se poate reproșa o monotonie este că n-am insultat-o niciodată, ci am urcat-o pe un pedestal înalt, de la Sorina, din *Înși'te, mărgărite*, până la Glafira, până la Rândunel, din *Meșterul Manole*, până la Eromeni, din *Prometeu*, și Mariana, din *Marele Duhovnic*, până la Antigona sau Daniela”. Regăsim în această confesiune doar o părțică din admirația lui Lorca pentru femeie, deoarece, cu excepția Glafirei, Eftimiu creează figuri convenționale, personaje dramatice, duse de mâini de autor, incapabile, prin lipsa de substanță, să susțină concepțiile celui ce le-a creat. Lorca dă viață personajelor feminine, înveșmântându-le în poezie, dar lăsând să li se vadă oasele, sângele. Sunt atât de omenești și îngrozitor de tragice, de legate de viață, cu atâta forță își dau în vileag durerile și aspirațiile, încât nici o clipă nu gândim că nu au existat aieva.

Drama eroică *Mariana Pineda* (1925) corespunde, în cel mai înalt grad, acestor afirmații aparținând lui Lorca. Inspirată de o “romanță” (baladă) populară spaniolă, în care lupta pentru libertate se îmbină cu o iubire măreață, acțiunea se fixează asupra unui episod eroic din rezistența liberalilor față de monarhia absolută a lui Ferdinand al VII-lea. Reînviind figura Mariane Pineda, care și-a dat viața în numele unui ideal, Lorca le reamintește contemporanilor, un veac mai târziu, o epocă eroică din trecutul Spaniei, chemând acum poporul la rezistență împotriva fascismului. Mariana se lasă antrenată în complotul împotriva tiranului Pedrosa din dragoste pentru Don Pedro, îmbrățișând cauza insurgenților cu aceeași frenezie cu care se dăruiește iubirii. În numele celor două pasiuni, libertatea și dragostea, sacrifică liniștea și siguranța sa și a copiilor, ba chiar viața, refuzând să-și demaște complicii. Idealul său de libertate nu e pur decorativ, ci izvorăște din convingerea că nedreptățile săvârșite de Pedrosa trebuie să ia sfârșit. Steagul pe care îl brodează în secret este simbolul acestei libertăți și în firele urzite Mariana împletește iubirea pentru Don Pedro și ura pentru Pedrosa.

Dacă Mariana Pineda a fost o existență reală, figura ei fiind imortalizată într-o frumoasă baladă populară și într-o statuie aflată în apropierea casei părintești a poetului din Granada, *Glafira* (1926) lui Victor Eftimiu este născută numai din imaginația dramaturgului, nu se sprijină pe nici un fapt concret, personajele nu au trăit decât în mintea autorului. Drama sa nu este una eroică, căci lupta celor trei regi creștini împotriva tătarilor ocupă un loc minor, fiind, mai degrabă, pretextul care îi furnizează autorului argumentele pentru evoluția ulterioară a Glafirei. Este o dramă a răzbunării soțului și a copiilor, uciși mișelește din ordinul craiului Simion Cocoșatul, care se simțea amenințat de popularitatea în creștere a lui Gladomir, învingătorul oștirilor tătare. Al.Ciorănescu scria [3, p. 233] că plasarea acțiunii din *Glafira* într-o vagă regiune orientală, în vecinătate cu tătarii, “amintește de propriul nostru destin istoric”, dar aceasta este singura legătură cu spațiul românesc, pentru că

piesa este lipsită de mesajul patriotic pe care Lorca l-a așezat la temelie la *Marianei Pineda*, unde pune în conflict tinerețea Spaniei îndrăgostite de libertate, năzuind spre lumină prin prezența personajului simbol, și lumea tiraniei, reprezentată de Pedrosa.

În *Mariana Pineda* motivul iese din legendă și trăiește dincolo de zidurile cetății, își amplifică, în timp, puterea de a sugesiona, în vreme ce în *Glafira* autorul nu are forța să-i imprime ceva revelatoriu, căci motivul răzbunării ar putea interesa numai dacă ar fi ridicat dincolo de egoismul comun. Glafira îl sacrifică, în impetuoasa răzbunare, pe Dan Loredan, fiul regelui, punând capăt vieții unui conducător radical, opus tatălui. Astfel, răzbunarea sa, chiar motivată, devine pentru popor un gest gratuit. Glafirei îi lipsește idealul moral care pentru Mariana reprezintă rațiunea de a fi.

Cele două drame sunt tributare unui romantism spectacular, ușor detectabil: acțiunea abundă în peripeții îndrăzneț exploatate, antiteze răsunătoare, trucuri senzaționale ce duc la schimbări de situație bruște, la conspirații, la întâlniri nocturne. Revolta eroinelor, aspirația la fericire, dispoziția spre sacrificiu, modul de organizare a intrigii, prin utilizarea de contraste violente, sentimente extreme, presimțiri, preziceri, tirade înflăcărâte, libertăți față de exactitățile faptelor istorice sunt de factură romantică. Acestor trăsături li se adaugă cele neoromantice, mai subtile, dar și mai puțin numeroase.

Apropierea lui Lorca de neoromantism s-a făcut din profunda convingere că teatrul trebuie să fie oglinda unor tradiții. Atracția pentru trecutul eroic, pentru folclorul andaluz stă sub semnul acestei apropieri. El a cunoscut esteticele curentelor europene de la începutul secolului al XX-lea. Formulele avangardiste (impresionismul, creaționismul, expresionismul, suprarealismul) nu i-au fost străine, dar nici nu l-au pierdut, căci, în concepția sa, tradiția trebuia să primeze. Spontaneitatea artistică, bazată pe un limbaj adecvat, avea menirea să aducă în teatru dorințele și neliniștile proprii, dar și pe cele ale altora. Obiectul teatrului trebuia să fie omul, umanul, comuniunea cu semenii, fantezia care, în opinia dramaturgului [4, p. 9-11], opera pe material concret, fără a exclude controlul logic.

“Mariana Pineda” îmbină romantismul tradițional spaniol (sursa de inspirație, lupta pentru libertate, existența unei iubiri mărețe, dorința de a transforma lumea) cu neoromantismul (izolarea omului în sânul universului său intim, motivul tragic al singurătății, dezamăgirea provocată nu de societate, în ansamblul ei, ci de omul iubit). Lipsa de valoare morală a lui Don Pedro, superficialitatea și lașitatea lui o înspăimântă pe Mariana mai mult decât amenințarea morții. Pentru ea, dragostea a fost legătura cu lumea - o lume liberă, descătușată de tiranie. În finalul piesei, iubirea și libertatea, care păreau intangibile, se contopesc, căci eroina părăsește lumea ca o femeie liberă de orice constrângere și, în sufletul ei, sentimentele pentru Don Pedro rămân nealterate.

La eroii romantici, idealul era imposibil de atins, era îndepărtat, iluzoriu, la neoromantici el devine aproape tangibil, așa cum se întâmplă o clipă cu idealurile Mariane, ce se întâlnesc prin moarte. Strigătul din final "Chiar eu sunt Libertatea ! Așa a vrut iubirea ! / Da, Pedro, Libertatea cea căreia mă dai jertfă" (Stampa a treia, scena ultimă) dovedește această comuniune. Memoria ei va fi cu atât mai dureroasă pentru Don Pedro, cu cât acesta va trăi apăsător de sentimentul dublei vinovății: abandonarea cauzei pentru care Mariana își dă viața și trădarea femeii iubite.

Romantismul popular se combină cu un realism de factură modernă, prielnic revirimentului neoromantic. Astfel, prin concepții și modul de comportare, Mariana își depășește epoca. Ea reacționează ca o femeie modernă, care subminează "legea bărbatului", fiind capabilă să ia singură decizii, să adune în jur conspiratorii, să-i scape de soldații lui Pedrosa. În dragoste e la fel de hotărâtă și curajoasă. Chiar dacă iubește un proscris, nu se simte vinovată și își apără alesul în fața mamei. Rațională, nu neglijează pericolele ce o pasc și încearcă să le îndepărteze: își alege aliați de nădejde, acționează cu precauție sub protecția întunericului, își disimulează adevăratele sentimente în prezența lui Pedrosa. Iubirea Mariane este una romantică prin intensitate, prin energia, pe care o implică, dar completată, în chip fericit, de comunicarea cu omul iubit prin atingeri delicate, încărcate de senzualitate, care împinge idealul exaltatei și ideiceii iubiri romantice spre firescul neoromantic. Toată această complexă atitudine, prin care Mariana depășește cu mult modelele create de literatura romantică, reprezintă și o revoltă în plan superior, ce lovește în concepția anacronică despre condiția femeii, apropiind-o de modelul neoromantic. Femeinitatea acută a eroinei impresionează prin autenticitatea realistă, modificând stereotipul romantic al femeii gingașe, sensibile, lipsite de inițiativă, trăind în umbra bărbatului.

La Victor Eftimiu, neoromantismul, în loc să fie încorporat în acțiune, se menține la suprafață, ținând de atmosfera de feerie din *Glafira*. Alimentată dintr-un mediu sângeros, drama se sprijină pe o declamație excesivă, meșteșugul dramatic, prezent, de altfel, în toate piesele sale, mascând structura unilaterală a personajelor. Oamenii simpli, mânați mai mult de instincte, nu întârzie în reflecții și acțiunile nu sunt precedate decât de palide justificări ce dezvăluie lipsa zbuciumului sufletesc. Singurul personaj cu o structură interioară mai complicată este Glafira. Lipsită de profunzime, drama se hrănește din motivul răzbunării, în care, însă, nu trebuie căutată valoarea concepției, pentru că dramaturgul nu o îmbogățește sau o face într-o prea mică măsură, compensând, prin mijloace tehnice, acest fapt.

La fel ca Lorca, Eftimiu pune la baza acțiunii iubirea, dar consecințele sentimentului sunt total diferite. Până în momentul asasinatului, Glafira se arată o femeie blândă, sensibilă, admirabilă soție și mamă. Ea îl susține moral pe Gladimir și amintirea luminoasă, pe care i-o poartă în suflet, îl îmbărbătează pe câmpul de luptă. Uciderea mișlească a soțului și a copiilor o

transformă într-un mecanism reglat perfect pentru răzbunare, întreaga energie și inteligență fiind puse în slujba ei. Tragica figură a Glafirei este construită pe coordonatele iubirii pentru Gladomir și pe o palidă încercare de a extinde acest sentiment asupra celor din afara cercului familial. Eftimiu introduce în dramă un personaj prin care prezintă și explică sufletul eroinei. Mama adoptivă, starea Minodora, este rezonerul inimii calde și senine care “ofta de păsul fiecărei” (Actul II), îmbărbătând văduvele, alinând orfanii. Din păcate, acest filon rămâne la nivel declarativ, pentru că, deși fiul regelui Simeon compară vitejia de pe câmpul de luptă a lui Gladomir cu cea a soției, faptele nu o susțin. Iubirea ei se menține la nivelul subiectivității romantice, convertindu-se în ură și în dorință de răzbunare. Conștiința se deschide spre sentimentul morții ce trebuie răzbunată, cazuistica respectivă fiind dezvoltată în drama romantică sub forma unor raționamente puse în gura eroilor. La fel procedează Eftimiu, dându-i eroinei puterea de a-și depăși suferința și de a urzi un plan diabolic de pedepsire a ucigașilor, explicând și justificând totul, dar răpind, prin aceasta, din plăcerea spectatorului de a descoperi ceva dincolo de cuvinte.

Cele două piese sunt tragedii ale femeii, victimă a unor circumstanțe sociale. Noutatea e că eroinele încearcă să depășească această condiție, desigur, cu mijloace și cu rezultate diferite. Glafira și Mariana sunt inteligente, curajoase, sensibile, puternice și dârze. Ele trăiesc cu fervoare, au un patos romantic, iubesc viața, dar nu pregetă să și-o sacrifice în numele idealului. Spre deosebire de personajele romantice, au o psihologie mai bogată, au firi complexe, participă cu maximă intensitate la evenimentele cruciale din viața lor.

Ceea ce le desparte este, însă, mult mai profund și vizează idealurile diferite ce determină și aspectele morale ale acțiunilor întreprinse. Răzbunarea, oricât de justificată, dovedește lipsa unei morale creștine, și nu numai. Libertatea, în schimb, merită orice sacrificiu, fiind între aspirațiile umane, poate, cea mai nobilă, pentru că presupune iubire, în vreme ce răzbunarea nu invocă decât ură.

În planul acțiunii, Glafira e mai activă, pe când Mariana e mai bogată spiritual. Ambele aleg moartea, dar din motive diferite. Eroina lui Eftimiu moare pentru că viața nu mai are nici un sens după ce și-a atins idealul. Lorca conferă morții o semnificație nobilă și înălțătoare, căci idealul eroinei sale nu poate fi atins decât prin acest sacrificiu la care consimte fără ezitare. Trecerea în neființă nu înseamnă sfârșitul, ci curmă doar firul individual al existenței terestre. Moartea nu e gratuită, ca la Eftimiu, nu e nici un moment refuzul vieții. Dimpotrivă, Mariana iubește viața, îi este drag să trăiască, se teme de moarte și martirajul e cu atât mai curajos. Mariana Pineda se stinge ca făptură, dar memoria nu-i piere, fiindcă libertatea, piatra unghiulară pe care se înalță umanitatea, a fost salvată.

Preocuparea pentru frumusețea limbajului, atracția pentru formele cizelate, folosirea cu iscusință a scenografiei, chiar indicațiile date de autori privind vestimentația eroinelor, ne subliniază formarea lor în spiritul esteticii neoromantice. Utilizând confesiunea ca formă de comunicare în cele două drame, Eftimiu și Lorca introduc în structura eroinelor o notă patetică. Absența bărbaților, pe care îi iubesc, imposibilitatea de a comunica cu ei, dar și cu cei din jur, le constrâng să monologheze, să-și autodezvăluie sufletul în fața spectatorilor. Putem spune despre ele că sunt două energii confruntate cu voința puterii, fapt ce generează o ambianță tragică, în care își proiectează și își urmăresc idealurile.

Atmosfera generală e una neoromantică, generată de pitoresc și de culoare locală, în *Mariana Pineda*, și de aspectul ei feeric, de lume îndepărtată și ireală, în *Glașira*, - totul fiind învăluit într-o lumină de crepuscul ce sporește tensiunea dramatică.

Referințe bibliografice:

1. Gheorghiu M. *Prefață*. – În: Lorca F.G. *4 piese de teatru*, București, 1958.
2. Eftimiu V. *Portrete și amintiri*, București, 1996
3. Ciorănescu Al. *Teatrul românesc în versuri și izvoarele lui*, București, 1943.
4. *Federico Garcia Lorca*. – În: *Dialogul neîntrerupt al teatrului în secolul XX*, vol. II. București, 1973.

Paula Armasar Despre funcția clișeului la Flaubert

Despre rolul Irinei Mavrodin în cunoașterea și înțelegerea operei flaubertiene de către cititorul român s-ar putea scrie nu un articol, ci un întreg studiu. În *Spațiu continuu* (1972), Irina Mavrodin scrie despre Flaubert precursor al Noului Roman, adoptând o metodă ce ține mai degrabă de principiile metacriticii (în incursiunea modalităților interpretative tradiționale și moderne). În *Punctul central* (1972), autoarea încearcă, în perspectiva unei “poietici/poetici flaubertiene”, o acumulare de “date pozitive” (privitoare la biografia scriitorului, circumstanțe istorice, politice, sociale, culturale, date privind geneza și receptarea operei) vizând integrarea lor într-un sistem în cadrul căruia ar putea funcționa ca specifice. *Corespondența* lui Flaubert este luată în vizor și urmărită “cu lupa” de la avatarurile asemănătoare cu cele ale oricărei corespondențe supuse distrugerii parțiale, publicării fragmentare, adaptării, cenzurării, până la devenirea corespondenței *Corespondență*, adică operă integrată unui sistem care este opera scriitorului, Opera încheiată prin moarte, unde comunicarea cu un receptor se transformă, dincolo de confidențialitate și particular univoc, în generalitate plurivocă. Despre *Bouvard și Pecuchet* și *Dicționarul de idei primite de-a gata*, îngemănate, criticul român

va demonstra cum, în imanența lor, sunt o teorie a intertextualității “in actu”, dusă dincolo de limită. Iar în *Modernii – precursori ai clasicilor* (1981) Irina Mavrodin pornește de la ideea că cel ce “influențează” literatura de astăzi a fost, la rândul său, “influențat” de ea, demonstrând că Flaubert se găsește în această postură de “du-te vino” neîncetat.

Receptarea lui Flaubert, aproape în toate cazurile, este contradictorie, pendulând cu violență între refuz și admirație, de unde, în opinia Irinei Mavrodin, simptomul vădit al impactului puternic dintre această operă nouă și conștiința publică contemporană facerii ei. Ea propune interpretarea integratoare, unificatoare, văzând în fiecare operă anumite constante (structuri profunde și/sau de suprafață) ce pot fi recunoscute în toate operele sale, considerate a manifesta fiecare în parte Opera, ca un tot coerent. Opera flaubertiană ar putea fi definită, după argumentele Irinei Mavrodin, “*ca un loc comun al unei confruntări dintre ceea ce vrea să afirme ca scriitură “flaubertiană” și ceea ce am putea numi o scriitură “antiflaubertiană”, ca un loc al unei contestări reciproce care ar constitui însăși scriitura flaubertiană*” [1, p. 135].

Despre funcția productivă a clișeului - procedeu sistematic exploatat azi de către Noul Roman și Noul Nou Roman – Irina Mavrodin ne vorbește în termenii unei introduceri în lectura infinită a operei flaubertiene, printr-o nouă viziune: opera devine inepuizabilă în funcție de combinațiile multiple posibile de stabilit în cadrul ei, pe de o parte, și între acestea și exterioritate, devenind în mod deliberat obiect plurifuncțional

“*Les affres du style*” (“chinurile stilului”), mult citate și răscitate de critica tradițională, se refereau la doar câteva aspecte decupate în virtutea unei gândiri ce nu considera opera în totalitatea ei (perfecțiunea frazei, armonia eufonică, lexicul bogat, virtuozitatea utilizării timpurilor verbale, etc.). Clișeele au fost văzute ca modalitate de caracterizare a personajelor, stereotipiile de limbaj fiind maniera evidentă de manifestare a acelei sottise bourgeoise, la care Flaubert reacționase cu atâta consecvență și violență. Aici Irina Mavrodin deschide discuția asupra acestei reducții de sens a clișeului continuând să demonstreze faptul că, dincolo de introducerea clișeelor în dialoguri și monolog interior, tratat în stil indirect liber, acesta există și în descrierea „obiectiva” a unei realități „exterioare”: “*Clișeiformizarea poate fi întâlnită la toate nivelele textului, până și în grafia acestuia: adeseori cuvintele apar în cursive sau între ghilimele, procedee prin care este semnalată calitatea lor de clișee*” [1, p. 145]. Problema competenței și performanței intervine când este vorba de reperarea clișeului, de semantizarea și resemantizarea sa. Clișeele nu pot fi sesizate decât de cel ce are „experiența” livrescului, și doar prin raporturi, căci opera este alcătuită în așa manieră încât cititorul să-i poată descoperi singur modurile de funcționare, soluțiile multiple, ceea ce-l implică mai mult decât dacă s-ar afla în fața unui text cu caracter discursiv și persuasiv. Flaubert nu-i „demonstrează” nimic cititorului său, ci prin inventarea unei poetici a clișeului, îl pune în situația de a-

și face demonstrația singur. Este, după Irina Mavrodin, o nouă posibilitate de a defini „impersonalitatea” văzută de critica tradițională, de obicei, dintr-un unghi psihologizant (ca ironie, ca imposibilitate), ea este „*însăși acea dimensiune a operei care face posibilă lectura plurală*”.

Departate de a considera ca toate aceste „mișcări” din interiorul operei, văzute prin intertextualitate, au fost în intenția lui Flaubert, criticul român găsește că logica însăși a căutării sale l-a dus către descoperiri de care nu este decât în parte conștient sau pe care le poate considera drept trădări ale operei și care îi provoacă o chinuitoare incertitudine.

Discuția continua cu demonstrarea complexității funcției clișeului în paralela *Educația sentimentală / Doamna Bovary*: acțiunile, trăirile au caracter livresc, se află pe tărâmul unei lumi „*de suprafețe clișeiforme*”. Dar aglomerarea clișeelor devine suspectă spiritului cititorului, care va înțelege că este vorba de altceva, „*un altceva care trebuie căutat în ceea ce nu este spus. Tabloul supraîncărcat cu toată recuzita unui univers în viziune romanțioasă devine semn pentru o altă realitate, „interstițială”, desemnată tocmai prin distanța pe care Flaubert o ia față de ceea ce descrie, și care este aita decât cea a aparențelor convenționale. Jocul acesta dintre aparență și realitate, dintre „autentic” și „neautentic” nu poate fi sesizat decât la nivelul scriiturii înseși, „impersonalitatea” lui Flaubert fiind tocmai aceasta știință de a obliga scriitura să rămână consecință cu propriile-i premise*” [1, p. 154],

Se deschide întrebarea asupra dificultății de a regăsi verosimilul psihologic ca evoluție previzibilă a comportamentului personajului (într-o interpretare tradițională), în cazul de față personaj de tip bovaric flaubertian. Irina Mavrodin găsește o tragică măreție a personajelor flaubertiene (Emma, Charles, Frederic Moreau, Bouvard și Pecuchet) în urmărirea iluziei cu consecvența ce-i duce la dezastru. „*Sunt victime și învingători ai unor succesive deziluzii*” [1, p. 155]. Într-un articol intitulat *Doamna Bovary și Don Quijote* scria despre bovarism ca fiind un quijotism de speță inferioară (exceptând bovarismul scriitorului) prin faptul ca personajele nu cred până la capăt în iluzia lor. Ele ajung să se întrebe asupra autenticității sentimentului, „iluziei”... Don Quijote „crede” în uriașii - mori de vânt, cu care se luptă.

O altă fațetă a clișeelor la Flaubert ar fi, după Irina Mavrodin, faptul că într-o lectură care să evidențieze stereotipiile, avem în față o frescă satirică a societății franceze din prima jumătate a secolului al XIX-lea, surprinsă de un caricaturist de geniu al „prostiei burgheze”. Din această perspectivă romanele flaubertiene sunt romane despre eșec. Dar, scrie autoarea „*Eșecul, ca și tragicul, nu există decât acolo unde există și conștiința lui*” [1, p. 156]. De exemplu, Frederic Moreau nu are acest sentiment, dimpotrivă în unele pagini pare ca trăiește o împlinire, o împăcare fericită cu soarta. La ultima întâlnire cu femeia iubită el nu-și degradează idealul, iubirea sa este spirituală, nu carnală și orice apropiere de alt gen îi seamănă a incest. Astfel, el devine excepțional prin consecvența voinței de a iubi o idee (idee conturată după o

lungă serie de indecizii). Subliniem aici adevăratul paradox (revelat de autoare) al unei psihologii surprinsă în mișcarea ei contradictorie de autentic/inautentic: consecvența în indecizie se constituie până la urmă în act de opțiune. „*Ceea ce fusese slăbiciunea sa devine astfel forța sa (capacitatea de a continua presupune totdeauna o forță), iar drumul pe care Frederic pare a se afla la început dintr-un capriciu al hazardului și din vina propriei sale nehotărâri, se preschimbă, din întâmplător, în drum ales. (...) Impulsul este totdeauna exterior, intrarea în trăirea autentică făcându-se prin artificii inautenticului. (...) Prima mișcare este de conformare față de convenția socială, este însă negată de o alta, de refuz și evadare, de non-aderență la o societate pe care o simte străină (Frederic Moreau este un „străin”, un „alienat” avant la lettre)*” [1, p. 157]. Din acest punct de vedere trebuie să înțelegem că o dată eludată convenția socială, Frederic se situează pe un plan victorios, rămânând până la capăt fidel sublimiei iluzii. S-ar fi cerut aici intervenția noastră cu dezvoltarea argumentației în contradictoriu, dar Irina Mavrodin nu lasă lucrurile neterminate și, la rândul său, deschide interpretarea cu o opinie schimbată la 180°: „*Dialectica romanului ne-ar putea sugera însă și o altă lectură; marea constanță în iubire a personajului nu este decât un efect al conformării la modelul „iubirii-neîmpărtășite-caste-și-eterne”, în virtutea aceluiași mișcări contradictorii ale scriiturii, care se anulează reciproc*” [1, p. 158].

La originea noii viziuni flaubertiene, observă Irina Mavrodin, stă evidența raporturilor dintre lume și conștiință, măsurate prin „impresii”. Universul este ostil sau prietenos, se dilată sau se contractă în funcție de percepțiile subiective ale personajelor (cu acest înțeles vorbea Proust despre „subiectivismul” lui Flaubert): *realitatea este prezentată de romancier așa cum este ea văzută de o conștiință concretă.*

Demonstrația „de forță” pe care o avem în față prin rândurile Irinei Mavrodin cu privire la ultimele pagini din Doamna Bovary, ne arată ca există un cerc vicios, clișeu este generator de act autentic, iar actul autentic generator de imagini-clişeu despre sine și lume. Personajele lui Flaubert se inserează în realitate, o modifică în realitate-clişeu pentru ca, la rândul ei, aceasta să le modifice. Prin tehnica „gomării” (termen propus pe care-l citim „ștergere”) romanul se descentrează, personajul principal Emma este înlocuit de personajul principal Charles. Acest al doilea roman este la rândul său „gomat”, contestat de primul, prin însăși contestarea statutului de personaj al lui Charles, pe care îl percepem ca pe o imagine clișeu soțul-devotat-fidel-credul-și-înșelat, imagine ștersă de o alta a unei Emme reconstituită din scrisori de dragoste - c l i ș e u, femeia-adorată-și-iubită-de-toți-bărbații. Primul Charles se modifică în contact cu această imagine-clişeu, el devine Emma Bovary: „*Ca să-i placă Emmei, ca și cum ea ar mai fi trăit, începu să aibă și el preferințele, ideile ei, își luă cizme de lac, luă obiceiul de a purta cravate albe. Își dădea cu pomadă pe mustăți, și ca și ea, semna polițe,. Emma-l corupea dincolo de mormânt*”.

Astfel ni se revelează faptul că folosirea clișeului este o „metoda” folosită de Flaubert pentru a descentra romanul, pentru a-l transforma într-un roman care arata nu cum este lumea, ci nenumăratele moduri în care aceasta poate fi văzută de una sau mai multe conștiințe concrete. Autoarea ne atrage atenția că și Proust va realiza un gen analog de roman „fenomenologic”, utilizând „metoda” memoriei involuntare. Diferența este că dacă la Flaubert personajele trăiesc „ca în cărți” cu vagul sentiment al acestui lucru, personajele lui Proust știu că proiectează asupra realității clișee, că sunt condamnate să vadă și să gândească în clișee.

Concluzia Irinei Mavrodin nu se lasă așteptată (explicând în sine și posibilă contradicție a interpretării lui Flaubert numai la nivelul virtuozității stilului și cizelării de fraze, interpretare nejustificată dacă ținem cont de multitudinea clișeelor vehiculate în operă): „cu fiecare operă în parte Flaubert explorează și dezvoltă tot mai mult funcția productivă a clișeului ca metalimbaj” [1, p. 166]. Quod erat demonstrandum!

Referințe bibliografice:

1. Mavrodin I. *Modernii - precursori ai clasicilor*, Cluj-Napoca, 1981.

Letiția Brătulescu Impresionism și naturalism în viziunea lui Emile Zola

“În literatură, ca și în artă, numai creatorii contează”, spune E. Zola [1, p. 271], scriitorul și criticul de artă care a devenit, începând cu Salonul din 1866, cel mai bun apărător al artei practice de tinerii care reprezentau viitorul. Inițiat în problemele picturii și introdus în mediul artiștilor impresioniști de către protectorul său din copilărie, P. Cézanne, Emile Zola s-a împrietenit cu ei, iubindu-i și susținându-i în protestul lor împotriva prejudecăților legate de frumos, le-a apărat adevărul fondat pe descoperiri savante, pe noul mod de a vedea, mereu mai bine și în orice limbaj artistic, așa cum el însuși preciza [2, p. 32]. Ca martor al evenimentelor istorice ale timpului său, a fost scriitorul și criticul care, precum V. Hugo, a agitat cel mai mult sec. al XIX-lea [3, p. 264]. Prietenia amintită, continuată și la Paris, începând cu anul 1858, îl va ajuta în continuare pe tânărul Zola. Acesta își va face ucenicia în muzee și în atelierele pictorilor, pe care îi considera „prietenii săi”, va vizita în 1859 Salonul peisagiștilor de la Barbizon, intersectându-se acolo cu viitorii impresioniști, Salonul Refuzaților din 1863, Salonul celor două generații din 1864, se va amuza pe seama amatorilor care, privind tablourile expuse, „luau măgarii drept vaci” [4, p. 211] și va pune bazele concepției sale despre artă în dialogurile epistolare cu Cézanne, concepție al cărei fundament, așa cum arată H. Mitterand [4, p. 211], este principiul legăturii indisolubile dintre idee și formă.

Înflăcăratul autodidact, aspect care reiese din monografiile consacrate lui, care nu se simte bine decât în prezența pictorilor, este purtat de Cézanne prin atelierile acestora și, cunoscând atmosfera de veselie, de luptă și de muncă specifică lor, participă la discuțiile despre artă, literatură și noile teorii estetice. Dorința comună de izbândă, comunitatea de idei cu prietenii și cu cei din generația sa îl vor face să fie de partea acestora, Zola învățând de la ei, în această perioadă, nu numai să vadă și să înțeleagă artistic, dar să-și formeze și gustul, și sensibilitatea artistică, să remarce, bunăoară, noutatea tabloului *Olympia* al lui Manet, expus la Salonul din 1865, să conștientizeze rolul prometeic al artei și al artistului în istoria umanității, să meargă către public, obligându-l pe acesta fie să-l „laude”, fie să-l „înjure” pe autor, ultimul aspect individualizându-l pe Zola.

În dorința de a reuși cât mai repede, de a fi în pas cu secolul său și de a preamări spiritul întreprinzător al omului, se implică, printr-un limbaj adecvat, în critica de artă și literară. Deja în 1865, când publică articolul elogios pentru romanul *Germinie Lacerteux*, prin care anunța începutul unei noi literaturi, este cunoscut în urma unor publicații anterioare (versuri, proză, articole de critică literară), iar anul 1866, când devine cronicar plastic al ziarului *L'Événement* și observator al mișcării artistice, îl găsește pregătit să profite de jurnalism pentru a-și dezvolta ideile, pentru a polemiza pe probleme de literatură și de artă în mod special, devenind, astfel, unul dintre „precursorii reporterilor moderni” [2, p. 127].

„Acest miop care știa să vadă” [4, p. 57] își precizează, cu ocazia Salonului din 1866, opinia despre idealul artistic: „O operă de artă e un colț al creației văzut printr-un temperament” [1, p. 71], despre pictura decăzută a acelor ani și despre sălile cenușii cu cele 2000 de tablouri, dintre care le remarcă, datorită vieții specifice și viguroase pe care o exprimă, pe acelea ale novatorului E. Manet. Dorința sa de originalitate, de creativitate și de viață, exprimate într-un tablou, reapare în romanul său *Creație*, sinteză a ideilor și a stilului artistic zolist: „–Ah!, viața, viața! S-o simți și s-o exprimi în toată realitatea ei, s-o iubești...” [5, p. 75]. În același *Salon* apare cuvântul „natură” de 26 de ori cu sensul său real, iar derivatul său, „naturalism”, cu ocazia Salonului din 1868, pentru a comenta peisajele lui Pissarro și sculpturile lui Solari, cu sensul de a reda natura, de a fi „creator de ceruri și de pământuri” [1, p. 143]. Termenul de „naturalist”, în sensul de „școală naturalistă”, este folosit de Zola cu ocazia Salonului din 1875, când spune că Manet anunță „școala naturalistă” [1, p. 189], visată încă din 1873, când afirmă că marele Courbet a dat „o temelie solidă noii formule a școlii naturaliste” [1, p. 249], și în 1879, cu sensul de modernitate, de nou în pictură: „aceasta înseamnă că naturalismul, impresionismul, modernitatea, cum vrem să o numim, domină astăzi Saloanele oficiale.” [1, p. 312-313].

„Acest revoluționar al artei”, cum a fost apreciat de către Maupassant în articolul pe care i l-a consacrat în 1883, a remarcat, cu ocazia Salonului din

1866, limbajul simplu și just, grația și petele picturii blonde și luminoase a lui Manet, considerat de Zola pictor analist, pentru care subiectul e numai un pretext pentru a picta, dragostea față de realitate a „actualiștilor” Manet, Courbet, Monet și Fr. Bazille, artiști preocupați de „analiza exactă” și de „studiul atent al prezentului”, ca în literatură, precizând că „arta nu este decât un produs al timpului” [1, p. 152].

În perioada 1866-1871 Zola menționează: „Trebuie să fim ai epocii noastre, dacă vrem să creăm opere originale” [1, p. 169], scriitorul fiind deosebit de apreciat de pictori pentru talentul de povestitor și pentru claritatea limbajului său, pentru nonconformismul și lupta de idei în care și-a angajat prietenii, apreciere concretizată nu numai prin prezența sa în mijlocul lor, pe malurile Senei, dar și în cele două tablouri pictate în această perioadă de Fantin-Latour și de Fr. Bazille, *Un atelier la Batignolles* și *Atelierul artistului*.

Cu ocazia Salonului din 1875, apreciază modernismul și realismul lui Manet, considerându-l un pozitivist care pictează oamenii așa cum îi vede în viață, picturile lui Daubigny inspirate de malurile Senei și ale Oisei, vigoarea penelului și detaliile lui Guillemet, specificul realismului lui Fromentin. Citând din particularitățile noii picturi, precizate de Duranty, Zola menționează că artiștii acesteia, inovatori, numiți „impresioniști” datorită preocupării lor permanente de a surprinde și de a reda impresia veridică dată de ființe și de lucruri, pregătesc „o mișcare revoluționară” care va fixa prin capodopere „această nouă formulă artistică” [1, p. 247]. În articolul *Școala franceză de pictură la Expoziția din 1878* Zola subliniază vigoarea creatoare a unor pictori ca Delacroix și Courbet, rolul peisajului în revoluția picturii franceze și, amintind zgomotul făcut de inovatorii impresioniști, își exprimă speranța că viitorul aparține acestor artiști a căror pictură este analizată de Duret. La Salonul din 1879 îi situează pe impresioniști „în fruntea mișcării moderne” [1, p. 287], precizează că aceștia, căutând adevărul în jocurile luminii, au introdus pictura în aer liber, lovind astfel nu numai pictura clasică și romantică, dar și mișcarea realistă declanșată de Courbet. Tot atunci îl citează pe Manet ca șef al grupului impresionist, menționând subiectivismul și justetea percepțiilor sale, neegalate de latura tehnică, dar și pe Monet, Fantin-Latour și pe Guillemet, ultimul ca peisagist, continuator al revoluției naturaliste din școala franceză de peisaj.

Semnificația cuvintelor „impresionist” și „naturalist”, folosite de Zola, se clarifică în 1880 și 1881 în lucrările *Naturalismul la Salon*, *Romanul experimental* și *Romancierii naturaliști*. În prima lucrare, după ce precizează că grupul de pictori impresioniști a exercitat o incontestabilă influență asupra școlii franceze de pictură [1, p. 303], îi citează pe Monet, considerat „șeful” acestora, pe Renoir, Degas și Pissarro și desemnează grupul de artiști care, pe urmele lui Courbet și ale marilor peisagiști francezi, s-au dedicat studiului naturii. Stabilește ascendenții tehnici ai lui Courbet în Tițian, Véronèse și Rembrandt și pe descendenții acestuia, pe „adevărații revoluționari ai formei”,

în Manet, Monet, Renoir, Pissarro, Guillemin, idee care va fi reluată și în 1884, când va spune că Manet a fost unul dintre „instigatorii” „picturii clare, studiate după natură”, „la lumina zilei cotidiene” [1, p. 332]. Impresioniștii, mereu huiduiți și nedreptățiți, consideră Zola, au lucrat „în direcția naturalismului contemporan” [1, p. 311].

Deși semnificația celor trei termeni, în contextele folosite de Zola, este de „modernitate”, acesta îl preferă, totuși, pe cel de „naturalism” în același context și în același text, când afirmă că Manet a fost unul dintre artiștii „neobosiți ai naturalismului” [1, p. 312] și când constată „progresele crescânde ale natura-lismului” din pictura contemporană [1, p. 329].

Dovada acestei afirmații este și publicarea volumelor *Romanul experimental* (1880) și *Romancierii naturaliști* (1881), lucrări în care, ținând cont că „totdeauna un artist e fiul cuiva” [1, p. 99] ca formare artistică, caută să teoretizeze pentru literatură „ideea” din pictura „impresionistă-naturalistă”, legată de lucrul în aer liber, „după natură” [5, p. 222]. Zola arată că, așa cum această pictură „naturalistă” [1, p. 295] s-a debarasat de cea veche, de atelier, încărcată „cu bitum” [5, p. 121], devenind „o fereastră deschisă spre natură” [1, p. 343] prin „felul de a vedea și de a reda” [1, p. 340], tot așa noua literatură, prin „metoda experimentală”, ca instrument de lucru, poate „să facă să iasă romanul din minciunile și erorile în care se târă” [6, p. 89].

Am putea spune că metoda constă în observarea și înțelegerea mediului contemporan („Plein-air”-ul pictorilor), în invenția textului literar pentru a reda, printr-un stil propriu, realitatea care trebuie cunoscută. Este, așa cum spune Zola, “să vezi, să înțelegi, să inventezi” [6, p. 67] și să redai, prin toate stilurile, „retoricile” [6, p. 92], expresii ale temperamentelor literare [6, p. 92], realitatea văzută de scriitorul naturalist, „observator și experimentator” în același timp [6, p. 84].

Semnificația cuvântului „naturalist” reiese și din *Romancierii naturaliști* (1881), lucrare în care Zola, analizând opere ale unor scriitori considerați de el „naturaliști”, constată, la Flaubert, reproducerea exactă a vieții comune, nevoia de culoare și de mișcare [7, p. 136], noua senzație a naturii, cu oameni în peisaje și mediu, cu obiecte redată în culoarea, desenul și mirosul lor, la frații Goncourt [7, p. 230], impresiile despre viață ale lui Daudet, cu viața în aer liber, culori și medii exacte, cu personaje studiate după natură [7, p. 261]. Este viața modernă, cum consideră Zola [7, p. 261], transpusă prin trierea și adaptarea elementelor și a faptelor din realitate, redată într-un stil strălucitor de imagini, în care fiecare cuvânt ieșit din dicționar trebuia să redea nuanța dorită de scriitorul naturalist, este „unicul fluviu al naturalismului practicat de stilști”, izvorât din „observația lui Balzac și din retorica savantă a lui Hugo” [7, p. 331].

Aprofundând problema „naturalismului”, considerat de Zola „o consecință a evoluției științifice a secolului” [6, p. 74], dar și a literaturii, putem spune noi, Zola caută s-o adapteze la situația romanului, cu intenția de

a-l înnoi, de a-l face să iasă din „minciunile și din ororile în care se târă” [6, p. 89].

Cel care a vorbit de ereditate și de mediu, ca scriitor naturalist, fiu al inginerului François Zola, autor și conducător al unor mari proiecte de transformare a spațiului social, a fost el însuși, în lucrările sale critice și literare, un rezultat al mediului în care a trăit, a lucrat și a experimentat pe bază de observație. Fiul de creator, el însuși a fost un creator de critică de artă și de literatură constructivă, creator al unui roman nou, bazat pe o estetică modernă [1, p. 91], corespunzătoare noilor moravuri în schimbare.

Aplicând metoda înaintașului său Diderot, bazată pe inducție, deducție, dezvăluire și manipulare, așa cum arată A. Guedj [8, p. 310], Zola a stabilit permanent legături între literatură și artă în încercarea sa de a demonstra că arta e rezultatul evoluției umanității, al forței creatoare a geniului uman, aspect dedus și din articolul său intitulat *Despre descriere*. Naturalismul, pentru Zola, a însemnat modernitate, o nouă manieră artistică de a-și exprima impresiile legate de viață.

Referințe bibliografice:

1. Zola E. *Saloanele mele*, București, 1976.
2. Cazalbou J. *Zola, ce meridional* // Europe, 1952, Nov.-Dec.
3. Barbusse H. *Emile Zola*, Paris, 1932.
4. Mitterand H. *Zola*, Paris, 1999.
5. Zola E. *Creație*, București, 19
6. Zola E. *Le roman expérimental*, Paris, 1971.
7. Zola E. *Les romanciers naturalistes*, Paris, 1971.
8. Guedj A. *Diderot et Zola* // Europe, 1968, Avril-Mai.

Lilia Don Ecouri dostievskiene în studiile criticilor de la “Gândirea”

Dacă Dostoievski este un mare scriitor, un mare artist de o superioară finețe, un psiholog de o profundă adâncime un gânditor de o mare anvergură, spre surprinderea celor care nu l-au cunoscut este și un neîntrecut scriitor cu preocupări religioase. Caracterul religios al operei sale este explicabil prin temperamentul și însușirile sale sufletești. Ideile despre existența lui Dumnezeu, despre existența și nemurirea sufletului au torturat mintea lui Dostoievski. O luptă întreagă a fost în ființa sa, între rațiune și credință pentru respingerea și acceptarea acestor adevăruri creștine. Lupta aceasta ne-o prezintă și eroii săi.

Mândria satanică a rațiunii îi izolează pe primii eroi dostoievskieni”, ducându-se până la convingerea că sunt elemente excepționale și deci totul le este permis. De aceea acești eroi ajung fie la crima individuală sau colectivă,

fie la sinucidere. Umilința celorlalți eroi, a căror ființă cade în focul sfânt al iubirii creștine, îi duce la convingerea că toți suntem vinovați față de toți și totul. O lume dublă stăpânește opera lui Dostoievski: una, care prin rațiune degenerază în diavoli; alta care prin iubire ajunge să se transforme în îngeri.

Din opiniile publicate despre Dostoievski în perioada interbelică, unele pot să fie grupate în funcție de factorul comun al modului de interpretare. Este vorba anume de acele idei, care îl clasează pe romancierul rus ca un profet de tip biblic sau ca un vizionar de o factură specific ortodoxă. În paginile revistei “Gândirea”, cu o ideologie literară programatic legată de ortodoxism, își găsesc locul celei mai multe din eseurile asupra complexității abisale a creștinismului lui Dostoievski.

În articolul cu privire la autorul *Fraților Karamazov*, *Profetul revoluției rusești*, Lucian Blaga pleacă de la observația că atât în Franța cât și în țara noastră, unde “problemele religioase nu prea interesează” [1, p. 49] persistă tendința de a apela la Dostoievski “ca poet și gânditor, ca artist și psiholog” [1, p. 49], uitându-se a vorbi de el “ca profet al unui nou creștinism” [1, p. 50].

După aproape cincisprezece ani. Lucian Blaga va reveni asupra operei autorului *Demonilor* într-un capitol din volumul *Spațiul mioritic*, capitol în care se ocupă de “spiritualitatea bipolară” a creștinismului, în perspectiva modului cum aceasta apare structurată delimitat în catolicism, protestantism și ortodoxism. Pentru a obișnui cititorii cu atmosfera acestei orientări bipolare, proprie ortodoxismului răsăritean, Lucian Blaga dă ca exemplu un episod din *Frații Karamazov*, unde se descrie în pagini dintre cele mai emoționante starea lui Alioșa, care sta de veghe, cufundat în amintiri și copleșit de durere, lângă sicriul starețului Zosima “Un călugăr slujitor întru cele veșnice citește rugăciuni pentru mort. Alioșa, aude ca prin vis, evanghelia despre nunta de la Cana. Prin atmosfera de contrast cu situația reală, această evangheliie citită lângă un mort e ciudată și menită să stârnească nedumeriri și sugestii. Alioșa, copleșit de păreri de rău, în preajma sfântului stareț, învățătorul său întins în sicriu, se simte, sub sugestia scripturii despre nunta de la Cana, transportat într-o viziune... I se pare dintr-o dată că odaia se lărgește... Ce e? Ce s-a întâmplat? A da... asta e nunta... Nunta de la Cana... Iată oaspeții? Ce veselie! Și odaia parcă iarăși se lărgește. Iar printre oaspeți, dintr-o dată tânărul Alioșa vede pe Zosima! Cum? Și el a fost poftit să ia parte la ospăț? Dar el zăcea adineaori în sicriu. Nu, el e aici, Zosima se găsește printre oaspeții nunții de la Cana, și acum iată-l că se apropie de Alioșa, și-i spune. “Să ne bucurăm, să bem vin nou, vinul mării bucurii...”. Și Alioșa, destrămat în lacrimi de bucurie, iese din cameră în noapte. Deasupra el vede cerul înstelat și calea lactee, și în clipa aceasta, fără să știe de ce, cade, ca secerat, și sărută pământul plângând. În acest moment de extaz pământul devine pentru Alioșa un echivalent al cerului. Alioșa sărută plângând de bucurie pământul, ca mare păstrător al vieții” [2, p. 137-138]. În acest fragment se răsfrânge un aspect

esențial al trăirii ortodoxe. Lucian Blaga ține să menționeze în legătură cu Dostoievski, că romancierul nu trebuie privit doar ca “un neîntrecut analist al iadului și raiului sufletesc, ca un vizionar al mesianismului rusesc sau un dialectician de o incomensurabilă anvergură, ci și ca un poet liric al trăirii ortodoxe” [2, p. 138].

În *Adevărul literar și artistic* din 1922, Leon Donici-Dobronravov publică un articol despre Dostoievski, pe care-l intitulează *Profetul*. Dobronravov ridică problema relației lui Dostoievski cu Dumnezeu releva că romancierul rus se luptă uneori ca Iacob din Biblie. Inima lui era “un câmp de luptă” [1, p. 52] pe care se luptă Dumnezeu cu Diavolul. Inima lui Dostoievski e aproape de credința simplă, clară, luminoasă, a starețului Zosima.

Dostoievski a știut că omul este liber și că această libertate e tragică pentru om, fiind o greutate, ce-i produce o perpetuă suferință. “El a văzut că drumul ce pleacă de la om duce la Dumnezeu – Om, adică la Hristos, alta, la zeificarea omului, adică la Omul – Dumnezeu... Nici Dumnezeu nu devorează pe om, nici omul nu pierе în Dumnezeu; el rămâne până la sfârșitul veacului”. [3, p. 29].

Nichifor Crainic, ca profesor la Facultatea de teologie, ține în 1926 la Chișinău un curs de Istoria literaturii bisericești și religioase moderne, care avea ca subiect principal “Dostoievski și creștinismul rus”, curs reluat în 1933 la București. În concluziile cursului, găsim formulată părerea că Dostoievski prin atitudinea lui față de problema cunoașterii, cunoașterea prin iubire, ar fi un “gânditor eminent ortodox” [1, p. 54]. Nichifor Crainic crede că ideea creștină conferă operei dostoievskiene sensul ei major, cu adevărat unic, că o face să depășească cu mult, prin bogăția implicațiilor, simpla structură de roman senzațional, de roman psihologic sau de roman social [4, p. 49]. Umanul și supraumanul din arta romancierului se amestecă într-o confuzie organică și eseistul este convins că se pot defini “principiile unei estetici creștine” [1, p. 55]. În timp ce în Apus se discută de ani de zile despre posibilitatea romanului catolic în Răsărit ar exista “încă de mult, datorită lui Dostoievski, un roman ortodox pe deplin constituit” (4, p. 53).

În spiritul comentatorilor teologi, Dostoievski este interpretat și de G.M. Ivanov. Autor al unei opere care nu se citește, ci se trăiește, Dostoievski rămâne pentru Ivanov și unicul scriitor universal care a trecut prin ceea ce se numește “experimentul religios”. [1, p. 61] Eseistul “gândirist” susține că ortodoxia lui Dostoievski este una și aceeași cu “adevărata ortodoxie creștină” [1, p. 61].

Ivanov îl diferențiază pe romancierul rus de toți ceilalți mari scriitori “inșpirați de creștinism”, din considerentul că “nimeni ca el n-a pus problema iubirii ca auto-învinovățire, ca o posibilitate de a te încărca cu imensitatea de rău al tău și al tuturor, pentru a realiza prin suportarea vinovăției eterne, o iubire asemănătoare cu aceea a lui Hristos” [1, p. 61]. Într-un alt articol

Întoarcerea lui Dostoievski la Isus, Ivanov afirmă că Dostoievski a sfârșit prin a găsi în Isus “nu numai un sens al vieții sale proprii, dar și un ideal de artă” [1, p. 62]. Dostoievski a vrut să întruchipeze în scrisul său pe Isus întreg, ca o nouă lumină, ca o nouă revelație, ca singura în măsură de a explica pe om, de la degradările lui cele mai respingătoare, ca în cazul unora din personajele din *Frații Karamazov* până la inocența angelică, întruchipată într-un personaj ca prințul Mișkin.

Noua concepție a multor romancieri de după primul război mondial, concepție bazată pe o înțelegere complexă a omului, nu poate să rămână doar la suprafața unor procedee de creație dacă nu își are trăsătura distinctivă “în substanța morală și semnificația umană a ortodoxiei”. Radu Dragnea va declara că primul roman de “spiritualitate creștină dostoievskiană”. [5, p. 167] este *Pădurea spânzuraților* de L. Rebreanu.

Maxim Muscă, personaj din romanul *În credința celor șapte sfeșnice* de Victor Papilian, George Călinescu intuia primul “un erou dostoievskian” [1, p. 74]. Referitor la același roman, D. Micu observă că avem de a face cu “un duh nefericit dostoievskian, în care elanul religios și zbuciumul paranoic se confruntă permanent”. [6; 813] Eroii sunt propagatorii credinței în cele șapte sfeșnice de aur, se folosesc de ea pentru satisfacerea dorințelor celor mai bestiale și proclamându-se unii pe alții “reîncarnări ale Fiului sau ale Duhului sfânt”. [7, p. 157] În realitate însă sunt mai curând niște furioși ai Domnului, niște demoni”. [7, p. 157] omologi ai personajelor din romanul lui Dostoievski cu același titlu.

În această ordine de idei, o scenă asemănătoare care ne comunică ceva din însăși firea spiritualității ortodoxe este cea din romanul basarabeanului Dominte Timonu *Al. Nimănui*. Se pot descoperi amprente dostoievskiene în problema îndoielii și regăsirii credinței religioase, în descoperirea lui Dumnezeu”. [8, p. 178] Un alt scriitor basarabean care abordează motive religioase este Ioan Sulacov *Însemnările unui flămând*, *Însemnările acestuia* se “apropie mai mult de ale lui Dostoievski” [8, p. 192]. Una dintre cele mai impresionate pagini în acest context sunt mărturisirile personajului narator.

“În Dumnezeu nu mai credeam de mult timp. Acum, însă, nu știu ce mă îndeamnă să cred în El, să-l rechem. Îl simțeam pe undeva pe aproape, și-l Chemam să-mi vie în ajutor.

Umiliința și mizeria mă îndemnau la rugăciune și rugăciunea îmi aducea, parcă, mai aproape pe Dumnezeu. Fără să vreau, buzele mele rostiră: – Doamne, Doamne, iartă-mă! ...Fie-ți milă de mine, nenorocitul! ...Vino și scapă-mă din infernul în care mă zbat cu neputința mea omenească, cu puterile mele slabe și nici!... [9, p. 42].

“E fericit într-o măsură omul care crede toată viața în câte ceva: se crede capabil să viețuiască. În multe am crezut și eu, dar nu o dată am pierdut toate credințele...” [9, p. 60].

Formula sub care creștinismul s-a menționat ca religie a libertății perfecte, este ortodoxia. Pentru Dostoievski, susțineau “gândiriștii” religia creștină ortodoxă este singura formă în care s-a păstrat nealterată figura lui Hristos, ceea ce explică suficient cuvintele bătrânului Zosima, ce spun că: “o inimă ortodoxă înțelege totul”.

Referințe bibliografice:

1. Pillat D. *Dostoievski în conștiința literară românească*, București, 1976.
2. Blaga L. *Trilogia culturii (Spațiul mioritic)*, București, 1969.
3. Ștefan D. Dobra. *Dostoievski și Tineretul*, București, 1938.
4. Crainic Nichifor. *Dostoievski // Gândirea*, 1931, nr. 2.
5. Dragnea R. *Spiritul românesc creator // Gândirea*, 1923.
6. Micu D. *Victor Papilian // Gândirea și gândirismul*, București, 1975.
7. Micu D. *Scurtă istorie a literaturii române*, vol. II, București, 1995.
8. Burlacu A. *Literatura română din Basarabia. Anii 20-30*, Chișinău, 2002.
9. Sulacov Ioan. *Însemnările unui flămând*, București, 1936.

literatură contemporană

Viorica Zaharia-Stamati Magdalena: un destin bulversat.

Mănuind cu o îndemânare aparte modalități diverse ale prozei moderne, prozatorul Vlad Ioviță își concepe și această nuvelă (în deplină concordanță cu majoritatea prozelor sale) într-o manieră sobră, concisă, veridică (poate chiar și un pic brutală), deși apelează la monologul interior în încercarea de a transmite un frison al singurătății în insignifiantul și totuși teribilul calvar al neliniștii cotidiene. Neliniște marcată de frustrările, obsesiile și slăbiciunile trecutului. ("Magdalena evadează din mediul citadin în cel rural, dintr-o mizerie existențială în alta, fără a scăpa de povara trecutului. Trecutul nu e lepădat, el e încorporat mereu în prezent"[1, p. 121]).

Nuvelă cu subiect flotant, *Magdalena*, legată prin subiect de "Dans în trei", poate fi interpretată și ca o continuare a acesteia, dar și ca o proză independentă.

Este o nuvelă perfect încadrabilă *fluxului universal* al prozei care, de la Proust, Gide, Joyce și Mann, evoluează cu totul în afara traseului prozei tradiționale. O nuvelă ce refuză curgerea monotonă și constantă a timpului (procedeu ilustrat perfect de *Râsul și plânsul vinului*). În schimbul acestei monotonii autorul dă preferință întreruperilor, ocolirilor și discontinuităților. Are o predilecție deosebită pentru fragmentare, ruptură, pentru inversiunile temporale, asamblând episoade aparent fără afinități. Concludentă în acest sens este chiar structurarea fragmentată a nuvelei în nouă capitole (fapt neobișnuit pentru o proză de o asemenea dimensiune).

Cu bisturiul analitic al unei lucidități de factură virilă, folosind confesiunea la persoana întâi, în *Magdalena* este disecat un destin feminin. Acestei lucidități par a-i fi străine lamentația, sentimentalismul de rutină sau chiar o anumită slăbiciune interioară. Nuvela, naratorul căreia este o femeie și care adoptă formula lirică directă pentru a se confesa, subliniază "nevoia scriitorului de oricând de a se metamorfoza" și exprimă "o febră a spovedaniei care te poate duce la maniera feminină"[2, p. 11].

Constituită ca un interminabil dialog al eroinei pe cale să adoarmă, nuvela include mereu „dialoguri imaginare”, reconstituite din vorbele spuse cândva, din crâmpie de viață și fulgurații ale unor trăiri, reacții ori, pur și simplu, senzații interioare din memoria timpului, cu reveniri constante și răsuciri tensionate. Acțiunea (dacă se poate vorbi de o acțiune aici) se recompune din *racursiuri* disparate (un apel al scriitorului la "memoria involuntară"), ce marchează pregnant și obsesiv opresiunea timpului asupra unui destin sensibil. Prin stil și prin tonalitatea sa patetică, *Magdalena* abordează, în acest sens, contradictoria stare lăuntrică a omului în luptă cu destinul său, autorul creând în nuvelă o atmosferă de neliniște[3, p. 145].

Tentat de farmecul trăirilor sinuoase, Vlad Ioviță îmbină ingenios, pe calea rememorărilor întretăiate și incidentale în manieră Faulkneriană, confruntări imaginare între fapte și gânduri disparate din trecut și instantanee ale prezentului: (“Am închis ochii și am ridicat capul. L-am ridicat încet și l-am culcat pe spate. Apoi am deschis ochii brusc și l-am privit drept în față.

- Insulă!- am strigat. Ești aici! Tot aici! Unde ai fost. Unde te-am lăsat. Te-am lăsat într-o amiază de vară. În altă amiază de vară te-am regăsit.[...]. Liniște...Nici o amintire. Bine. “Ai venit să uiți, nu să-ți amintești. Să uiți...uită”.[...]. Poate. Dar unele amintiri sunt mai materiale, mai palpabile decât unele realități pe care le trăim imediat”), jocul dublu, de asemenea întretăiat, între esență și aparență(“...Dar în dreapta, la câțiva pași de mal, stătea el, pescarul cu plasa... Am întors capul spre stânga. Brusc: era și acolo, tot el, și acolo tot același pescar, cu aceeași plasă în mâini, aceeași pălărie pe cap, același pulover verde. Visezi, - mi-am spus. – La stânga –el. La dreapta - el.” Am închis ochii, strâns. “poate-ți trece. Nu-i deschide. Așteaptă...”), asimilarea în cea mai mare măsură a epicului obiectiv de către monologul interior, paralelismul unghiurilor de vedere față de aceeași situație(“E glasul lui. Îl cunosc. S-a împăcat. A dovedit lumii că el nu-i Iacob-Nebunu, ci Nani-Nebunu și s-a împăcat. Va veni. Pasărea rănită în cuibul ei vine să moară...Nu-ți fie milă de el, că lui nu i-a fost milă de nimeni, nici de fecior măcar... Eu sunt de vină. Nu trebuia să răscolesc trecutul, să-l vântur. Trebuia să rămân departe de el. Numai depărtându-te poți uita. Eu am vrut să uit apropiindu-mă”).

Această “maladie” a amintirii, deci, e semnul neputinței de a uita. Nimic din ceea ce vine din trecutul îndepărtat n-o lasă în pace pe Magdalena și nu admite să fie lăsat deoparte. Amintirile se adună mereu, se multiplică, se interpătrund neconținut, provocând o „inflație” mereu explozivă a memoriei.

Interesul lui Vlad Ioviță este captat aproape în exclusivitate de dimensiunea pur umană a ființei. Din acest motiv găsim în nuvelă rare și secundare situații în coordonate sociale ale evenimentului existențial. În această narațiune de observație psihologică, în care introspecția are rolul dominant, decisiv, o anumită preocupare pentru epic și descripție ține, în primul rând, de necesitățile realizării cadrului narativ, ale situării în timp și spațiu a narațiunii și, evident, de nevoia redării fluxurilor interiorității, a mișcărilor afective sau discursive din forul intim al personajului. Mai mult decât decorul exterior al narațiunii, pentru autor contează crearea unei tensiuni interioare care nu se consumă o dată cu faptul tragic, ci are ample ecouri și după ce acesta s-a consumat. Ca un veritabil analist Vlad Ioviță reușește să capteze astfel strigătul interior și ecoul (sau ecourile) acestuia, cu reverberațiile lui în planul conștiinței și în realitatea sufletească. În același timp, devenirile morale ale personajului, dramatismul lor patetic și introvertit, se însuflețește prin raportarea repetată și stringentă la eterna condiție umană.

Apelând continuu la monologul interior, autorul vădește un sporit interes pentru detaliul psihologic, pentru faptul de conștiință. E o predilecție care dictează structura oarecum fragmentară și abruptă a nuvelei, dar îi dă acesteia și o notă insolită, modernă, insolit ce frapează mai ales prin verva dialogului și concizia frazei:

“La poartă se zărea o siluetă... L-am recunoscut.

- Fratele lui Năstas?
- Da, cel mai mare.
- Și?
- Am auzit că vindeți casa.
- Casa?
- Da.
- Nu.
- Ciudat.
- Mi s-a spus că ați venit încoace să vindeți jumătatea...
- Am venit în sat să mă odihnesc. Noapte bună.

Și m-am întors din nou spre porțiță.”

În cadrul nuvelei monologul interior este un pretext naratologic pentru dezvoltarea unui univers interior. El își îndeplinește funcțiile de discurs fără auditoriu, discurs în care personajul este pus să se exprime liber, în fraze directe, reduse chiar la un minimum sintaxial, pentru a da impresia de obișnuit, de ordinar. Ioviță îmbină spontan într-un percutant amalgam stilistic monologul interior cu dialogul (care ocupă un spațiu vast în nuvelă). Nu este vorba însă de un dialog real care să ateste eventuale predilecții pentru oralitate ale scriitorului. Putem vorbi aici de un dialog fictiv, imaginar, marcat în împletirea dezinvoltă a stilului direct cu stilul indirect liber. Acest dialog este reprodus de vocea unică a eroinei. Este un dialog ce creează numai iluzia comunicării, Magdalena spunându-și sieși mai ales ce are de spus. Ea nu comunică cu nimeni în narațiune. Ea „se comunică” direct cititorului. În acest caz este mai greu de precizat dacă ea povestește, visează sau se confesează. Hotarul dintre povestire, vis și spovedanie dispare, conținutul real al nuvelei rezultând din discuțiile pline de întortocheți, de aparente incoerențe logice și narrative, ale Magdalenei cu ea însăși.

Utilizarea acestui dialog fictiv este încă o subtilă modalitate de complicare a planurilor narrative, Vlad Ioviță stăpânind cu desăvârșire tehnica interferării planurilor în care prezentul reclamă trecutul în vederea unor explicații ori multiplicări de sensuri.

Meandrele dezbaterii interioare prin care trece Magdalena (care vrea “să uite ceva, să înlăture ceva prin crearea unei lumi ideale a visului”[3, p. 145]), poartă un substrat adânc dramatic. Ea vrea să scape cu tot dinadinsul de trecut, de strania iubire a lui Nani. Acest traseu este însă destul de anevoios. Fiind pusă într-o stare de agitație interioară de o gravitate etică incontestabilă, Magdalena este un personaj *problematic* în înțelesul superior al cuvântului.

Narațiunea la persoana întâi face și mai dramatică tensiunea conștiinței, eroina fiind protagonista unei drame de conștiință. Magdalena este un personaj cu o psihologie labirintică. Eul feminin este observat de autor în subiectivitatea sa nelimepezită, haotică, dominată de obsesii ale trecutului, macerată de visuri strălucitoare și terifiante totodată.

Omul problematizat se caută pe sine în spațiul interior, psihic, moral, cu frustrările, obsesiile, dorințele și experiențele și ratările sale. Rolul narativ în nuvelă îl dețin gândurile personajului, iar spațiul interior este prin excelență unul zămislior de neliniști, vise, obsesii, proiecții și monologuri.

În ciuda datelor prozaice ale trecerii sale prin lume (“Viteza? Distanța? Ora? Ora plecării. –Ieri. Ora sosirii –Azi. Distanța? –TREIZECI ȘI UNU. Nu kilometri – ani. Tenul zboară din “A” spre “B”. Viteza –fulger. Nu din “A” spre “B”. Invers. Din “B” spre “A”. Se întoarce înapoi. Deci de la TREIZECI ȘI UNU spre UNU. Viteza crește. Stațiile se perindă una după alta. Stații, peisaje, oameni. Închide ochii... Se aprinde kilometrul TREISPREZECE. Ochii... Să nu-l vezi... Locomotiva urlă, te asurzește. Bine că a urlat la timp. TREISPREZECE ... A rămas în urmă.”), spovedania Magdalenei se lasă înfiorată de un frison liric. Faptele sunt ordonate în funcție de dispoziția psihică de moment a eroinei. În somn ea descompune tranșe de viață în succesiunea clipelor trăite. Dorindu-se o reconstituire a unei stări de viață, nuvela răstoarnă logica evenimentului simplu datorită „determinismului” psihologic, care accentuează și fortifică ritmurile trăirii interioare.

Cotidianul, în monotonia căruia eroina își pierde siguranța, pentru a o regăsi tot acolo, oricât de înalte și rafinate ar fi doritele desprinderi de sol (“O să uit de toate neplăcerile. O să fiu singură, în sfârșit. [...]. Cad pe pat... Adorm. [...]. “M-am trezit, - mă întreb, - mai visez? ”), se dezvoltă într-o frază ruptă, ritmată interior.

Ioviță opune stilului plat realist un scris nervos, scrutător, înregistrând tot ce poate să rețină în simultaneitatea trăirii sau a existenței reale o privire exersată (obișnuită pentru regizorul de cinema), dar și ațintită mereu spre zone invizibile de dincolo de existența cotidiană. Fiecare detaliu fixat are un ecou lăuntric. Eroina este fascinată, copleșită de tandrețea oferită de spațiul copilăriei: “Deci, iat-o –casa părintească, casa în care m-am născut. Când am fost ultima dată aici? Câți ani au trecut de atunci... Scriu cu degetul: “Am venit, m-am întors”... O să mă odihnesc. O să uit de toate neplăcerile. O să fiu singură în sfârșit...”. Deși avidă de singurătate, Magdalena se înscrie perfect în galeria personajelor *însingurate și înstrăinate* a literaturii basarabene postbelice (pentru precizări vezi *O istorie deschisă a literaturii române din Basarabia* de Mihai Cimpoi). Originalitatea artistică a nuvelei o constituie, credem, tocmai penetranta putere de sugestie a suferinței unui om prins în jocul istovitor al perpetuei confruntări cu propria sa conștiință, în pragul unei devorante spaime a singurătății și eșecului.

Dacă lectura inițială a nuvelei lasă impresia de ceva nefamiliar, impropriu ori chiar străin formulelor scriitoricești autohtone de până atunci, recitind nuvela după ce i-am prins “înțelesul”, ceea ce părea de nepătruns, se clarifică. Frânturile izolate de narațiune se leagă într-o construcție stranie, fascinantă. Îndărățul aparentului haos se lasă intuită o ordine a eșecului și însingurării umane, a sensului existențial tulburător cuprins în sintagma din marele vers eminescian: „...mă-ntunec”.

Referințe bibliografice:

1. Al. Burlacu. *Critica în labirint*. Chișinău, 1997.
2. M. Cimpoi. *Nostalgia spațiului epic*, în volumul *Friguri* de Vlad Ioviță, Chișinău, 1985.
3. A. Цуркану. *Судьбы полные тревог*, în Кодры, 1974, nr. 2.

Felicia Cenușă

Tehnica romanului *Cubul de zahăr* de Nicolae Popa

Plictisit de proza mercenară din anii ‘70, o proză mimetică ce simula iluzia vieții, uzitând de gama unor tehnici folosite de aproape un secol, Nicolae Popa vine cu romanul *Cubul de zahăr* (1991), roman care face dovada unei maturizări a ideii de proză în Basarabia, o proză repliată asupra realului, asupra spațiului cotidian insignifiant prin banalitatea sa, acel spațiu pe care proza tradițională îl considera lipsit de relevanță narativă. E un roman care face trimitere la social, cu o perspectivă ambiguă a relației verosimilitate / realitate. Locul desfășurării narațiunii este un sat din codru, Bahuseni, care reprezintă, cum susține criticul Iulian Ciocan, o “antiutopie socială, ... o lume abracadabrantă, o lume a agoniei, mizeriei, corupției, violenței și apatiei”(1, 54). Pentru bahuseneni, unica modalitate de a-și atinge fericirea iluzorie a acestei lumi este alcoolul și facerea banilor pe orice căi. Îndeletnicirea de bază a lor este creșterea porcilor corcindu-i cu niște mistreți. Această imagine nu este altceva decât o aluzie la mancurtizarea moldovenilor în timpul stagnării brejnevienne, la sovietizarea lor. Personajele centrale, Dora și Sava, după un lung chin de înotare prin mocirla existențială, sătui de eroziunea morală exercitată de mediul insidios, dar și de rapacitatea părinților, se sinucid. Celelalte personaje se complac în situația de victimă neconștientizată în care se află, astfel trăindu-și viața. Prin urmare, autorul țese o rețea de întâmplări pentru a scoate în evidență mecanismul care făcea să funcționeze atât regimul sovietic opresiv, cât și modul de (supra)viațuire a oamenilor nevoiți să trăiască într-un asemenea mediu.

Tot romanul este împânzit de imagini de porci, care simbolizează aproape universal lăcomia, voracitatea, înghițind tot ce se găsește în fața lor.

Mai mult, porcul este simbolul tendințelor obscure: ignoranță, desfrâu și egoism [2, 120-121]. În roman, imaginea porcului are fatalitatea unui blestem. Dorei, bunăoară, îi apare adesea în memorie imaginea “unui purceluș congelat, mic de numai trei șchioape, cu o piele crudă căreia nu te-ai fi hotărât să-i zici cioric.” Și tot printre porci, printre treuci și porci de-o parte și de alta, ea se și prăpădește. Porcii sunt un simbol al existenței bahusenienilor: “Până la apariția la Bahuseni a modei cu purceluși corciți serviți pe blid, nu s-a atins nimeni de prestigioasa jivină, căci în acele momente penibile “ar fi însemnat să bagi cuțitul sau furculița în drapelul patriei.”

Una dintre grilele de lectură ale romanului, cum susține criticul Eugen Lungu, este adagiul în negativ adus omului: “Omul - ce arătare sucită, și bolnăvicioasă, și răpitoare totodată. Ochi răpitori, mâini răpitoare, gură răpitoare”. O dezvoltare a acestui adagiu este goana după un cerb nevinovat, urmărită de sus, ca dintr-un turn, de Sava – tehnică ce amintește de prozele lui D.R.Popescu și R.Petrescu:

“Voci tânguitoare murmură ici și colo prin vie. Îi este frică de ele. Frică nu pentru că se tânguie, ci pur și simplu pentru că sunt niște voci. Voci omenești? Dar ce-o mai fi însemnând și asta “omenesc”?... În aer continuă să roiască tot felul de miresme, dar mai puternic decât toate îi vine în nări mirosul de om, un miros ce duce cu el în plămâni frică și iar frică. Uite-l, colo! El e! Omul! Un bărbat tăbârcește pe șold un coș de lozie. Da, și în preajma lui se tot apleacă pe sub tufe o femeie, culege în poală strugurii căzuți, struguri abia dați în pârg. Ce frică îi este de dânșii! Bărbatul la rândul său îl zărește și el. Doamne, ce rău i-a făcut?! Că lasă coșul jos și caută să apuce la repezeală un harag cu care să vină să dea în el, să-l străpungă. Mai ciudat e că furia omului îl găsește oarecum pregătit: face imediat un salt incredibil, se întinde sălbatic peste-o tufă și aterizează hăt pe celălalt rând, mai mult decât atât, aterizează deja pregătit de saltul următor...”

Dă peste o femeie care bocește lângă un butuc. Puțin îi rămâne s-o strivească... Femeia reușește să sară într-o parte, uită de bocet și prinde a-l huidui... un om gras și roșu i se aruncă înaintea din umbra unui copac și tăișul coasei lui scapără rece pe alături... Îi întretaie calea garduri de nuiele, garduri din plasă de sârmă, și dă mai peste tot de oameni pregătiți să-l doboare la pământ, care învârt în mâini lucruri primejdioase: furci, sape, seceri, topoare...”

Cum vedem, autorul uzitează de perspectiva mai puțin întâlnită în proza din Basarabia – ceea de a privi lumea de la distanță, asemeni ocheanului întors. Totul pare a fi descris ca de la o mare distanță, înregistrat ca într-un film, cu ajutorul camerei de luat vederi. O astfel de privire din exterior, detașată la prima vedere, are ca primă finalitate menținerea povestirii pe un singur plan, cel de suprafață, al senzațiilor vizuale. Aceasta însă nu ne face să credem că autorul ar fi fost interesat doar de fapte și lucruri și mai puțin de semnificațiile lor. Părtaș al ideii: “Nimic din ceea ce aparține umanului nu

trebuie eludat” (Marin Mincu), Nicolae Popa face ca procedeele și tehnicile de investigație să devină mai nuanțate, mai complexe, surprinzând schemele sistemului de funcționare a comportamentului și gândirii individului.

Incipitul sau punctul de plecare al discursului narativ demonstrează că avem de a face cu un alt fel de text, care se autorefectă în permanență, își creează un plan secund de referință, un metatext prin care se încearcă să se scoată în evidență propriile-i mecanisme de funcționare. Naratorul, alias autorul, este prezent în text și intervine prin anumite “enclave” – niște ocurențe ale “punerii în abis”. Una dintre aceste “enclave” este cubul de zahăr (vizavi de *Lecția despre cub* a lui Nichita Stănescu), simbol al desăvârșirii și stabilității, al adevărului și al perfecțiunii morale [2, p. 406]. El este prezent în text nu numai pentru a servi drept liant care “globalizează și pune ordine în capricioasa derulare a evenimentelor” [3, p. 161], ci și pentru a le pune în evidență, făcându-le simțite în materialitatea lor și amplificându-le importanța. O lectură “inocentă” ar da prioritate evenimentelor care se petrec în roman, și mai puțin cum este construit acest roman. Oricum, chiar dacă se apelează la tertipuri naratologice, la orizonturile largi deschise de postmodernism, romanul are un fir epic, care, deși nu de puține ori scapă cititorului curios în materie de intrigă, se continuă când evident, când doar presimțit. Autorul consideră că secretele scrierii unui roman nu trebuie să fie apanajul exclusiv al scriitorului. Prin urmare, el (autorul) îl face pe cititor participant la mecanismul captivant al scrierii evenimentelor, care nu sunt cu nimic mai prejos de niște simple evenimente reale. El încearcă să și-l educe, să-l facă “personaj” în roman, astfel “pactizând” cu el. Fără acest “pact” (scriitor - cititor) romanul lui Nicolae Popa n-ar trăi estetic.

Ceea ce deosebește romanul *Cubul de zahăr* de alte romane din această perioadă este introducerea romancierului însuși în text. El se vrea sesizat ca producător al textului, și nicidecum în calitate de comentator și glosator al personajelor sale sau ascuns în dosul evenimentelor relatate. Mai mult, el se vede ca teoretician al romanului: “... demult îmi tot zic să mă apuc la modul serios de proză, să duc eu fraza pe după ureche, ceva bun de citit pe de-a-ndoaselea, de să-și lingă coatele textualității, ceva fără subiect, fără personaje, fără punctuație, fără, dacă s-ar putea, dacă se poate, fără erotică, să scriu așadar nu pur și simplu proză, ci un fel de bâr-bâr-bâr, un fel de fel defel de, adică o proză de felul celei ce nu poate fi citită oriunde, oricum și de oricine, lăsând la o parte supraefortul zeloșilor intelectuali care intelectuali detestă best-sellerele numai și numai pentru calitatea acestora de a fi citite de toată lumea când de fapt nenorocirea constă în faptul că nu există pe pământ atâția intelectuali ca să cuprindă numai ei tot interesul trezit de un best-seller lectura fiind pentru majoritatea un sport al ochilor deși ar trebui să fie un sport al minții o gimnastică a creierului”.

Observăm, prin urmare, că poetica romanului *Cubul de zahăr* dezvoltă corelații revelatorii cu elemente de poietică, autorul fiind în egală măsură

preocupat de virtuțile artistice ale discursului său și de procesul propriu-zis de creație, de producere a textului. Pe lângă acestea, el îi oferă textului său și o doză de autenticitate. Rolul capitolelor zero și zece, de exemplu, unde dominantă este narațiunea la persoana întâi, este acela de a consolida iluzia de realitate și a insista asupra autenticității, spre deosebire de proza tradițională preocupată de spiritul ficțiunii

Mai mult, autorul încearcă a face “ordine” în romanul său, consumându-se retoric spre a găsi legătura dintre cubul din roman și acel de pe masa sa, fapt care ar ajuta cititorul mai puțin avizat să reconstituie firul epic al romanului:

“Să zicem că ar fi acesta cubul aruncat în lanul de tutun de către paznicul brigăzii de câmp și că l-ar fi cules de acolo cu ciocul ei trecut prin toate hoiturile o cioară – a se reține că ciorile fâlfâie în largul lor prin roman – aducându-l în zbor spre capitală, iar aici, săpându-l ne putem opri și la versiunea cealaltă... Cioara în zborul ei spre capitală l-a scăpat fie pe pălăria, fie la picioarele lui tătuca Lazăr, iar acesta l-a adus pe masa lăcuită din casa pustie a familiei Bârcă de unde l-a și luat Sava, ca mai apoi să-l scape și el din mână în ultima noapte din 18 spre 19 octombrie 1980, și abia de aici să ia cubul drumul capitalei prin persoane rămase în afara romanului, și ajungând tot la picioarele femeii inimii mele, apoi, respectiv, pe masa mea de scris.”

Autorul nu evită însă și modelele de proză tradiționalistă bună, moștenite de la generațiile precedente, ci le re-pune în valoare, favorizându-le resurecția. Alături de experiențele sale de lectură fundamentală care nu înăbușă creația proprie ci o potențează, se pot semna în treacăt fragmente de proză în stilul lui Sadoveanu, Beșleagă și Vasilache.

Romanul *Cubul de zahăr* al lui Nicolae Popa, prin construcție și specificul său narativ, nu este o carte scrisă ieri, ci poate azi sau mâine...E primul roman despre narativitate din spațiul basarabean.

Referințe bibliografice:

1. Iulian Ciocan. *Ecmnezie literară (Reflecții asupra prozei basarabene contemporane)*. // *Basarabia*, nr. 9-10, 1997.
2. Jean Chevalier, Alain Cheerbrant. *Dicționar de simboluri*. Vol. 1, 3, București, 1995.
3. Eugen Lungu. *...sau proza în câteva rețete*. // *Basarabia*, nr. 11-12, 1997.

Viorica Zaharia-Stamati **Un hectar de umbră pentru Sahara: tentația formulei epice obiective.**

Într-un dialog cu Mihai Cimpoi, cu puțin timp înainte de trecerea sa în lumea neființei, prozatorul Vlad Ioviță afirma următoarele: ”Prea multă sinceritate... strică. Vreau să văd lumea nu numai din punctul meu de vedere, ci din mai multe puncte de vedere. Ale tuturor celor de vârsta mea. Caut să scriu la persoana a treia, mă străduiesc să fiu cât mai obiectiv”[1, p. 5]. E o pledoarie clară pentru formula epică obiectivă.

Practicarea cu succes a acestei formule este evidentă în nuvela titulară a volumului *Un hectar de umbră pentru Sahara*, editat în 1984, nuvelă considerată “punct culminant al creației sale” și una dintre “cele mai bune realizări ale prozei moldovenești contemporane”[2, p. 4].

Perspectiva narativă *extradiegetică* („diegeză” în naratologia modernă semnifică principalul nivel narativ, povestirea directă a naratorului principal, care constituie centrul epic al unei opere – DEI) sugerează ideea că avem de a face cu un narator care își domină întru totul materia epică, edificându-ne de la bun început asupra evenimentelor ce se vor derula și asupra comportamentelor eroilor în cadrul evenimentelor ulterioare. Astfel, nuvela ne va oferi o istorisire ordonată, unde totul va putea fi explicat. Chiar dacă formula epică este aceea a evocării narative clasice, când prin rememorarea vieții personajului se acumulează datele dramei ce se va preciza și condensa în final. Odată intrați în universul nuvelei observăm că autorul abandonează formula realist tradiționalistă suficientă sieși. Zugerăvirea atotștiutoare a unor realități omenești ce s-ar lăsa investigate până la ultima nuanță nu îl ispitește.

Acest fapt se observă foarte bine și la nivelul evenimentului relatat, dar și în atitudinea autorului față de personajele sale. Avem aici un plan prim al evenimentelor din care, însă, povestirea evadează mereu, tentată să regăsească un trecut legat încă prin multe fire de clipa actuală, un trecut reînviat în intenția de a spori semnificația întâmplărilor imediate. De asemenea, autorul nu încearcă să ne explice în amănunte viețile personajelor, ci se străduie să descopere și să înțeleagă odată cu cititorul biografiile acestora învăluite în penumbra. Putem afirma, deci, că, în încercarea de a se exersa în aplicarea unor tehnici narative moderne, autorul trece de la realismul de tip tradițional spre un alt tip de realism, trăsătura distinctivă a căruia este scoaterea lectorului din pasivitatea martorului neutru și angajarea lui totală în plin proces de desfășurare și dezvoltare a fluxului narativ și al sensurilor operei.

Practicând un realism care încearcă să profite de pe urma anumitor înnoiri ale tehnicii narative a secolului XX, intențiile autorului sunt originale atât în ceea ce privește ideea operei cât și modalitatea ei stilistică.

Realistă prin viziune, nuvela își „rcolează” materialul din observarea realităților sociale. Acțiunea nuvelei este proiectată pe fundalul ritmurilor eterne ale râului Nistru, însoțită fiind sau, mai exact, intercalându-se cu

excesele climaterice (dezlănțuirea stihiei apelor) și, în subsidiar, cu cele ale unei modernități sociale, etice dezechilibrante. Viața personajelor, încadrată în tiparele tradiționale milenare, dar modificată de ”înnoirile” socialiste, este periodic tulburată de ravagiile apelor râului, de vizitele ”turiștilor” petrecăreți, de zgomotele avioanelor reactive. Înnoirile comuniste (care încearcă să restructureze lumea rurală din temelii), hidrocentrala, șoseaua, au înghițit biserici, cimitire, gospodării, sate întregi, tradiții chiar.

În satul lui moș Ștefan nu se face politică, ci se trăiește contorsionat, cu frământări și crize. În prim-planul nuvelei apare acest bătrân resemnat care, purtând în memorie întreaga sa experiență existențială, continuă, în ciuda vitregiilor, să rămână *un personaj al firii*, comportându-se și bucurându-se de toate ”ca un copil. Se vede că viața omului are două copilării. Una la început și alta la sfârșit. Acuma lui i se pare că tot ce a fost în viața lui a fost frumos.”

Pentru bătrân nu-i de mirare faptul că modificările sociale vor distruge biserica sau cimitirul sau chiar propria-i gospodărie. Însă distrugerea unei fântâni este de neconceput: ”Asta-i bună!...să se poticnească șoseaua de casa lui. Să se frângă și s-o ocolească. De-ar fi o biserică, un club, n-ar fi de mirare. Dar așa...Nu, nu de cocioaba lui s-o speriat șoseaua, ci de fântână. Are cizeci și trei de metri. Și-i una în toată mahalaua. Cum să calci o fântână? Cum s-o astupi?” Adâncimea mare a fântânii este una simbolică. Autorul avertizează, de fapt, asupra distrugerii „izvorului vieții”, dincolo de care se întrevede sensul posibilei noastre nimiciri ca neam.

Un hectar de umbră pentru Sahara este o proză obsedată de amintiri (“...unele amintiri sunt mai materiale, mai palpabile, decât unele realități pe care le trăim imediat”[3, p. 7]). Naratorul face ca valorile de amintiri-confesiuni stimulate de anumite circumstanțe să se întâlnească, să se interfereze, să se succedă, să fie întrerupte sau, pur și simplu, să se suprapună în maniera flasch-back-ului cinematografic. Dominată de prezența personajului Simion, fiul lui moș Ștefan, nuvela își schițează sensul parabolic prin intermediul acestuia. ”Biografia” sa nu este urmărită cronologic, în succesiunea fazelor de împlinire, ca într-un clasic bildungsroman. Ea se reconstituie din frânturi de scene dispartate, de reprezentările pe care celelalte personaje și le fac despre el și care, prin răsfrângere, oferă elemente ce contribuie la profilarea chipului acestuia.

Simion este un exponent al țăranimii perioadei mutațiilor sociale. La nivelul creației el reprezintă avatarurile și neliniștile unui țăran înstrăinat. Prin destinul acestui personaj, ni se propune o ambițioasă încercare de epopee tragică a deșezării. Autorul delimitează treptat, meticolos, o arie întreagă de preocupări predilecte circumscrise ideii de ”înstrăinare”.

În copilărie Simion este terorizat de gândul că vaca pe care o paște - singura valoare a familiei sale numeroase în timpul războiului - ar putea fi mușcată de un șarpe. De aici și obsesia consecințelor, teama de posibila „corecție” paternă. Până la urmă așa se și întâmplă. Spaima copilului,

amplificată de bătaia mâncată de la mama sa, provoacă în el o traumă psihică adâncă. O boală incurabilă i se strecoară în ființa sa fragilă:

“[...]I se făcuse frică. Un fir de gheață îi furnică prin șira spinării și-l scoase afară...

Când se întoarse pe insulă în locul unde își lăsase vaca, într-o băltoacă de noroi amestecată cu sânge - resturi de piele și floci de păr, copite și mațe împrăștiate prin scaieți și ciulini-tot ce mai rămăsese din frumosul, mândrul și sălbatecul animal cu numele Iulia-se hărțuiau, schelălăind câțiva câini hămesiți de foame.

[...]Când sosise pe insulă și văzuse ce rămăsese din Iulia, mamă-sa strigă: ”Să moară și el” și se năpusti asupra lui cu parul. Simion scăpase de pumni și de par, dar căzuse la pat de spaimă. Friguri. Febră. Aiureli. Nimeni nu pricepea ce fel de boală e asta”.

Mânia lui taică-său întors din război fără o mână îl va determina pe Simion să fugă de acasă și să se stabilească tocmai la minele de cărbuni din Donbas și mai apoi în Kazahstan.

Putem afirma că, într-un fel, nuvela este centrată pe ideea copilăriei frustrate. Copilăria, cu toate valorile pe care le presupune - nevoia de bunătate, feeria cotidianului prelungindu-se în miraculos etc. -, este refuzată cu brutalitate într-o lume a realităților dure. De aici nevoia imperioasă de un minim de fericire și bucurie.

Confruntarea între copilărie și maturitate nu e o înfruntare de vârste, ci de valori. Dincolo de „documentele” maltratărilor de ieri ale copilăriei, Vlad Ioviță sancționează în scrierea sa ravagiile declanșate de același trecut întunecat și în sufletul adulților:

“Să simtă el obida ?”- Se întreba deseori bătrânul. Mic fiind feciorul său lua bătaie. De...ca toți copiii. Odată-se făcuse de acum mărișor - l-a chelfănit chiar bine de tot. [...]. Dar ...înstrăinarea de casă a lui Simion din bătaia ceea se trăgea. “Dacă eu țin minte, - cugeta bătrânul, - eu care am dat, de ce n-ar ține minte el, care a suferit? Dacă simt eu vina, înseamnă că și el simte obida”. Este evident că aici tema copilăriei furate poartă și un pronunțat caracter social, că diversele stări psihologice sunt determinate și de realitățile sociale.

Abordând drama auto-exilatului care, plecând din mediul său organic, își compromite șansele de viață, autorul îl prezintă pe Simion întors la baștină (și nu acasă) după o perioadă de douăzeci de ani: “Simion ședea pe costișă toată ziua. Uneori chiar și noaptea. Parcă era priponit ”. Reîntoarcerea îi dă speranța găsirii remediului de tămăduire. Nu în zadar Simion îi răspunde Ilenei că “...de fapt s-a întors nu la poamă, nu la păpușoi, ci la insulă, că pe acolo pe unde a umblat, de câte ori își amintea de sat, vedea insula, vaca și somnii, scâldându-se în botul insulei”.

Liniștea sufletească dobândită la reîntoarcere îi este tulburată de încăierarea cu “turiștii” petrecăreți, agresivi și amoralii, încăierare ce duce la tragicul

sfârșit al personajului: “Valurile treceau acum unul după altul peste bărbatul întins pe mal. Nu erau stârnite de șalupă, nici de alt vas. Erau aduse de vânt, de stihie. Și el înțelesese asta. Stihia aducea ape noi și le așeza în maluri în locul celor care fuseseră slobozite dimineață la hidrocentrală. Până la urmă, ajutat de un val, care semăna a val de mare, Simion se ridică în picioare, dar nu izbuti să-și scoată din glod picioarele și un alt val și mai puternic, și mai înfricoșător îl doborî și-l dădu la fund”.

Vlad Ioviță operează în nuvelă cu o serie de simboluri, declanșate odată cu cel din titlul nuvelei (*umbra* fiind simbolul epic al morții) și continuând cu altele, specifice unei proze riguros organizate. Este, în debutul nuvelei, *drumul*, semn al desfășurării vieții și al spectacolului ei, mijloc de introducere în narațiune a unor destine ce se succed într-un itinerar comun. Amintim de traseul parcurs de bătrân de la apa Nistrului până în curtea casei sale, cel spre magazin și sovietul sătesc. Este apoi drumul pe care îl face Simion, împreună cu Tănase, spre casa babei Fevronia, mama celor două pasiuni ale lui Simion – Cristina și Ileana, drumul spre insulă etc. Simbolurile nuvelei se înscriu într-un sens larg, generalizat: viața, treptele ei, demnitatea existenței, suferințele, timpul și uzura umană, înstrăinarea, moartea. O semnificație deosebită o are simbolul șarpelui și cel al insulei nepopulate.

Chiar și întoarcerea la baștină, în speranța găsirii unui remediu, are o tentă simbolică. Întoarcerea la realitățile copilăriei ar putea avea efectul tămăduitor de obsesiile infantile. Nu întâmplător senzația-metaforă din momentul sfârșitului tragic al personajului îi amintește acestuia de copilărie:

“Primul val veni până la bărbatul răstignit pe fâșia de nămol și-i răcori umerii și gâtul.

[...]Deși scăldate în lumina soarelui, apele râului tot întunecate rămâneau, tot sumbre. Creșteau, veneau mari, tumultuoase și răceau glodul care își aduna căldura în jurul bărbatului întins pe mal. Căldura glodului îi alina lui Simion durerea: i-o sugea din rană, i-o descânta...și-l făcea din nou copil”.

Și moartea personajului poartă un caracter simbolic. Destinul, chiar readucându-l în locul de unde a pornit în lume, nu-l poate ocroti de fatalitatea ce-l urmărește mereu. Un merit incontestabil al autorului este faptul că prin aceste fluxuri simbolice el pune într-o lumină zguduitoare tragismul unui personaj aflat parcă sub semnul unui blestem fatal. “Drumul spre insulă, devine drumul spre singurătatea pe care o va trăi întreaga sa viață”[2, p. 6].

Chiar dacă din cauza agresivității șerpilor, Simion ar fi trebuit să părăsească insula, el rămâne acolo (atunci când se retrag nemții), pentru a păstra în siguranță unica sursă de supraviețuire a familiei. În acest sens nu e lipsit de semnificație nici numele personajului - Simion, sihastru, Stâlpnicul căruia credința i-a dat în stăpânire stâlpul pe care se sprijină pământul. În contextul nuvelei, personajului i se poate atribui o dublă semnificație: una – simbolică, de stâlp al familiei și alta existențial-socială.

Curioasă este ideea singurătății reiterată de-a lungul operei, practic o filozofie a timpului ca formă a singurătății. Singurătatea, impusă de situație la începuturi, va avea ulterior și propriile-i atuuri. Copilul se va „însingura” adesea, descoperind în locurile ferite hrană, adăpost, o intimitate de căldură „maternă”, organică: ”Ca orișice loc nepopulat și ferit de ochiul omului, insula avea tainele ei.[...]. Aici apa acoperită cu nuferi era întotdeauna caldă. Vârât până la urechi în glodul cu moluște, larve, viermișori și alte vietăți minuscule, unele abia născute, altele în devenire încă, băiatul odihnea în culcușul fierbinte și fecund ca la sânul mamei”.

Dar singurătatea (motiv frecvent în operele multor prozatori importanți de la noi și de aiurea) este și pecetluitoare de destin. Celebrul romancier columbian, Gabriel Garcia Marquez, explică în felul următor titlul romanului său: ”Semințiilor condamnate la o sută de ani de singurătate nu le e dată o a doua șansă pe pământ.” Tragicul destin al lui Simion poate fi explicat și în acest sens: ”Murind în același mîl matern, care încălzea generos singurătatea copilului și flăcăului, cercul vieții se închide asupra lui însuși”[4, p. 91]. De aici și semnificația dublă pe care o cuprinde nuvela: ”Natura ocrotește, oferă un spațiu securizant, iar pe de altă parte, este neîndurătoare, pecetluitoare de destin. Oaza spirituală reconfortantă rămâne, în orice condiții, copilăria”[4, p. 91].

Cu o încărcătură simbolică este înzestrată și insula copilăriei, populată de șerpi –simbol al izolării și chiar al alienării. Ferită de ochiul uman, ”ocolită de oameni”, insula ajunge să fie considerată ”un ținut sălbatic, populat de fiare, strigoi și balauri”, iar Simion, ”stând pe insula asta, a devenit strigoi, lumea așa-i zice, strigoiul de pe insulă”.

În cheia afirmațiilor anterioare, pe Simion îl putem încadra, în acest sens, în categoria *personajului alienat*, destul de frecventă în literatura română din Basarabia. Autorul urmărește itinerarul interior al personajului, începând cu declanșarea crizei care l-a făcut să-și dea seama de ”alienarea” sa – consecință și a înstrăinării de matricea natală. Oprîți cu barca în locul unde fusese insula, înecată de apele hidrocentralei și persistentă în memoria eroului de-a lungul vieții (”Simion nu mai dormea, se trezise. Dar nu vroia să părăsească insula copilăriei.”), personajul trăiește o dramă a lucidității, similară unei crize. Această dramă a lucidității –amintirea vie a copilăriei - îl smulge din starea de pasivitate abulică și-l determină să ajungă cu orice preț la baba Fevronia (aceasta oferindu-i ca ultim leac speranța: ”...și Tănase o ruga să spună – are Simion vreo nădejde, n-are? Și până la urmă ea deschise gura și zise că da, că trebuie să aibă, că omul nu poate trăi fără nădejde - nădejdea este leacul celor suferinzi”). Aici, în locul unde fusese insula, se naște în el dorința de a-și schimba viața, căci își dă seama că a sta pe loc ar fi totuna cu eșecul său moral și fizic.

Satisfacția lecturii acestui ”cântec de lebadă al scriitorului”[5, p. 124] e dată de pulsația frânturilor de viață simplă, de inefabilul faptului mărunț, de

prospețimea notațiilor și de faptul că “Vlad Ioviță e stăpân pe o tehnică ce refuză convențiile, ascultând doar de implacabila lege a timpului”, iar “orizontul de “casă mare” nu pregetă a fi festiv, reconfortant, ci proiectat din dramele trăite în zodia războiului, în ciocnirile omului cu destinul și cu ceilalți oameni, cu propriile gânduri și amintiri”[2, p. 16].

Referințe bibliografice:

1. M. Cimpoi. *Opțiunea inversă. // Literatura și arta*, 1982, nr. 8, 28 octombrie.
2. M. Cimpoi. Prefața la volumul *Friguri*, Chișinău, 1985.
3. V. Ioviță. *Friguri*. Chișinău, 1985.
4. M. Cimpoi. *Viața lui – o zbatere continuă. // Basarabia*, 1992, nr.
5. Al. Burlacu. *Critica în labirint*. Chișinău, 1997.

poetică

Luminița Bușcăneanu

**Alexandru Macedonski. Artă și Eros.
Dominante cromatice**

Pentru a deveni vizionar și a pătrunde dincolo de aparențe, e necesară o “lungă, imensă și nebunească <<deregulare a tuturor simțurilor>>” [I, p. 59]. Macedonski a râvnit idealul. Înțelegând că între lucruri și ființe există relații pe care nici o știință pozitivă nu le poate depista, el a încercat să abandoneze raționalul și să aducă poezia la starea de conștiință primară, prelogică. Dat fiind faptul că “pentru Macedonski poetul nu a fost niciodată un vrăjitor care descântă puterile misterioase ale naturii” [II, p. 155], după opinia lui I. Negoșescu, artistul crede doar în “simțurile” sale. În 1895 scrie un articol special, *Simțurile în poezie*, cu ideea centrală: “Cuget - sunt om, simt - sunt poet”. Mircea Scarlat numește “starea de excepție, anormalitatea sistemului senzorial” de la baza actului poetic macedonskian tribut adus esteticii romantice ca protest împotriva “versificatorilor tânguioși din jurul anului 1800”. Macedonski nu va continua obiectivarea “simțirii”, scrie criticul, ci exagerarea capacității senzoriale în care vede domeniul poeziei [III, p. 253]. “Poezia este senzațiunea directă”, “Rolurile pe care îl au simțurile în poezie este dar de căpetenie. De la buna lor condițiune atârnă poezia însăși; se poate zice chiar că poezia nu este decât o exagerare a lor. Pentru acest cuvânt oamenii nepoeți o numesc nevroză” - sunt citate din articolul care totuși îl scoate pe simbolist din sfera romanticului și anume prin “nevroza” pe care poetul nu vrea s-o recunoască, dar care există în opera sa. Cu ajutorul

simțurilor va lua în “posesiune”, va fi stăpân, Cezar, Neron, Țarul: “Eram puternic împărat: / Prin sufletească poezie” (*Eram*).

Alegând această cale spre înalțurile poetice, va putea să se realizeze din plin ca vizual, “în chip preponderent un vizual” [IV, p. XCIX], cum accentuează Tudor Vianu. Este unul dintre cei mai mari pictori în poezie ai simbolismului: “Poet deci pictor, pictor deci poet”, scrie Cincinat Pavelescu pentru un portret spiritual.

Pe măsura evoluției senzuale, se lărgeste și arealul cromatic. Culorile capătă un ritm crescendo, până la amețală. “Audiția colorată” dezlănțuită produce extazul. Anume extazul, nu calmul contemplației. Vom delimita câteva etape ale evoluției urmărind, concomitent, ascensiunea pe scară cromatică.

1. Drept preludiu poate servi “trezirea instinctelor” [V, p. 264]. E perioada copilăriei târzii a “visurilor trandafirii și albastre cărora le dedese aripi, umplându-și cu ele viitorul”, a unui “farmec” ce ține “un șir întreg de zile” (*Pe drum de poștă*). Trandafiriul e o culoare ce scapă gravitației pământului, fiind lipsită de greutate. Aspectul sonor (“tran-da-fi-riu”) împrumută fondului aripi trezind în imaginație un fâlfâit muzical de fluture. Albastrul, o culoare nelimitată, rece, alături de vis și, mai ales, în componența expresiei “visuri trandafirii și albastre”, își pierde rigoarea fiziologică semnificând acum starea de grație, neprihănirea - a Ei, femeia care va fi prototipul idealului poetic, suavă și miniaturală, continuu de 14 ani, “rochia ei de mireasă - rochie de păpușa - atât de mică era la 14 ani” și a Lui, eroul copil aproape, dar “de o mândrie nesuferită”, de pe acum violent, “dar și de o bunătate ce nu cunoștea margini”, tipul artistic ce poartă în sine germenul unei extraordinare virilități, “Simțirea lui era atât de ascuțită sau de bolnăvicioasă, încât, dacă mintea nu i-ar fi fost mai puternică, această simțire l-ar fi dus la nebunie”. Visul va fi o constantă a poeziei. Toate realizările de importanță majoră se datorează visului sau revelației. Noaptea, timpul propice al viselor, e și timpul cel mai fecund al imaginației. Ea are o sursă inepuizabilă de energie - aura, lumina magică formată din spectrul complet al culorilor. Noaptea acutizează simțurile și Macedonski va folosi cu predilecție acest procedeu artistic de mare inspirație.

2. O treaptă ar putea fi “adolescența virilă”, clipa liniștii în preajma furtunii, moment perfid și tulburător. Domină “Efebul cu ochi palizi, flori mistice de-o clipa, / Năluca argintie din bruma unui vis, / A fost în scurta-i viață o muzică ce-n pripă / Plângând pe-un flaut magic se duse în abis” (*O umbră de dincolo de Styx*). Sublinierile sugerează dominantele caracterului. Dicționarul atestă mai multe sensuri ale cuvântului efeb, “(în Grecia Antică), adolescent care face parte dintr-un colegiu (cu caracter militar); tânăr ajuns la pubertate, adolescent; (azi) tânăr de o deosebită frumusețe” [VI, p. 331]. Adrian Marino adaugă sensul artistic: “Simbol al tinereții; o adevărată emblemă a candorii trupului impuber, sculptural și fascinant, cu două atribute

esențiale: plasticitatea formelor și ambiguitatea expresiei” [V, p. 354]. “Palizi”, “mistice”, “de-o clipă”, “argintie”, “flaut magic” sunt coordonatele sinestezice ale “nălucii” din “bruma unui vis” care apare miraculos din abis și dispare la fel. E o “umbră” de “dincolo”, este, dacă poate fi, inefabilul întruchipat, imaginea purității originare - idealul poetului. “Tot înalt, tot zvelt, tot tânăr - plătând ca o zambilă - / Și-n repede a lui umbră mă văd precum am fost” (*O umbră dincolo de Styx*).

Efebul macedonskian cunoaște o pre-adolescență, o primă etapă în evoluția senzuală - androgenul - rezultat al îmbinării virilității cu grația feminină. Iosif Cheie constată “mai mult decât un interes pentru androgen, se poate vorbi chiar de o obsesie”, dar pe care o găsește “explicabilă” atât prin “aceeași vocație a Absolutului”, cât și “prin senzualismul care-i inundă poezia” [VII, p. 50]. Androgenul e modelul perfect pentru nostalgia de ideal. În mitul platonician omul primordial, androgenul, simbolul “concilierii factorilor contrarii, coincidentia oppositorum” [VII, p. 50], își pierde calitatea când Zeus îl despică în două părți vii, condamnate la a se căuta reciproc continuu.

3. Următoarea mișcare pe tabla materiilor senzuale e completarea cadrului cu emanații odorifere seducătoare, culori și lumini pline de ispită: “Erau muiate-n aur abisurile-albastre / Safire luminoase eliptic gravitau / Clipeau diamantate oștirile de astre / Și-n pace să reintre zadarnic căutau” (*În noapte*). Această erupție a luminii provoacă “vârtejul”, supune mișcările ritmului care incită formele atribuindu-le fond muzical, armonie. “Cunoașteți voi vârtejul ce se numește bal / Când muzica cu zgomot se-nalță ca un val? / Când sutele de inimi în frac sau catifele / S-aruncă cu beție în valțul furtunos? ... / Din piepturile toate sfioase sau rebele, / Coprinse sunt deodată de-un freamăt voluptos? / Când buză lângă buză suflarea-și împreună, / Când mintea exaltată și inima nebună / Cu greu înăbușește delirul de-un minut?...” (*Balul*). Daniel Dimitriu consideră abaterea de la norma fiziologică “perturbare a percepției normale” drept “consecință a unei duble fascinații - pe de o parte cântecul și, prin el, luminile de sus, pe de alta, natura în apogeul sexualității sale”, produsă de “combinarea savantă a excitanților sonori, vizuali și olfactivi” (cu referire la *Noaptea de mai*) [VIII, p. 144]. Totul seduce: culoare, miros, sunet. E o integrare prin simțuri în ordinea cosmică și în permanenta ei devenire. Universul ajunge mișcare senzuală și plastică. E momentul când Efebul atinge apogeul sexualității. Dansul reprezintă examenul virilității, “o smulgere din normalitatea prozaică a vieții” [IX, p. 136], care e apreciată drept unică: “Nimeni, în literatura noastră, nu a cântat cu atâta vigoare și prospețime, cu atâta fervoare instinctuală [...] adolescența virilă și teribilă [...] ca acest Macedonski pe care-l stăpânește un tulburător vis al plăcerii” [X, p. 83]. În semn de protest împotriva formei care “- nghite astăzi fondul” (*Formele*), poetul dezvoltă cultul altei forme - a oamenilor, folosind parafraza, cu fond. Începe cu inima care, firește, e centrul vital al oricărui sistem. În simbolism ea este “un organ al muzicii, captate de peste tot sau

produse din sine” [XI, p. 55], o inimă modernă despre care Traian Demetrescu a scris în termeni superlativi. O inimă de o profunzime excepțională până la care informația ajunge prin receptoarele de bază: vizual, olfactiv, auditiv.

a) Vizualul și organul corespunzător ochiul. Încă Miron Costin în *Letopisețul Țării Moldovei*, capitolul XVII [III, p. 123], evoca elogios “vederea”: “Den cinci simțiri ce are omul, anume vederea, audzul, mirosul, gustul și pipăitul, mai adevăratu de toate simțiri este vederea. Ce pren audzul, câte aude omul, nu să poate aședza deplin gândul [...] Iară vederea singură din toate așadză în-adevăr gândul nostru și ce să vede cu ochii, nu încape să fie îndoială în cunoștință”. În realitatea simbolistă ochiul, la fel, are o mare capacitate de pătrundere. El descoperă lumea valorilor ideale, însă nu fără ajutorul celorlalte “cinci simțiri”. Ochiul leagă eul de lumea înconjurătoare. Dan C. Mihăilescu îl numește “însurare a dalelor interioare, emițător de energie, erotic-divin-ucigătoare, în egală măsură ucigătoare și renăscătoare” [XII, p. 97]. Remarca se face la adresa poeziei eminesciene, însă e valabilă și pentru sinestezia macedonskiană.

b) Olfactivul și receptorul său nasul, organul de percepție al paradisului reabilitat încărcat de mirese. Conform opiniei Adrianei Iliescu, Macedonski este “prin excelență un poet al parfumurilor” [XII, pp. 85-86]. Însuși cântecul poetului e un parfum - “secretul” prin care sufletul se înalță, se purifică (“esență divină deplină”).

c) Auditivul și, respectiv, urechea. În poezia simbolistă semnifică sugestia sonoră. Mircea Scarlat o consideră “revoluție” în spațiul poetic; “Revoluția simbolistă constă într-o deplasare de accent în planul senzorialității [...] la simboțiști senzorii auditivi și olfactivi dobândesc o pondere pe care nu o avură până atunci” [III, p. 319].

Atât cei enumerați, cât și ceilalți receptori ai corpului omenesc sunt acum în clipa plinății trăirii. Macedonski se va extazia în fața acestei opere spirituatizate a naturii: “Corpul omenesc este un model geometric, un model de corespondențe ce nu pot tăgădui. Ochiul cere imediat, în figură, un frate al său, corespondent nemijlocit al celuilalt ochiu [...]. Premisele buchetului unui vin bun nu vor fi gustate niciodată cu o singură buză, iar când se va săruta, freamătul amândurora va turna în cupa sufletului și a simțurilor, ambrozia ce era vărsată în Olimp, zeilor [...]. Aceste corespondențe vor fi în armonie sublimă, pe care viața o realizează atunci când ea se întrupează în om, [...], în orice altă formă materială ce pare numai în aparență inertă lipsită de viață” (*Despre frumos*). Se realizează din nou, în cheie modernă, înțeleapta deviză antică: “Minte sănătoasă în corp sănătos”. În corpul frumos și divinitatea coboară. Opinia lui Alain se pretează a fi confirmare: corpul este “mormântul zeilor”, care a fost mult timp neglijat de om, dar care este la fel de important, de inteligent, precum spiritul, “Oamenii au căutat îndelung obârșia visurilor, a pasiunilor, a violenței lor, precum și a afecțiunilor subtile, a voioșiei și a

liniștii sufletești; fără a acorda îndeajuns atenție aceluși [...] mic regat care este al nostru” [XIV, pp. 26-27]. Spiritualizat la maximum, prin dans acum transformat în “semn enigmatic - provocator”, poate “comunica” dincolo de “condiția obișnuită” [IX, p. 136], în “metaforă rezumând unul din aspectele elementare ale existenței și sugerând o scriitură corporală” [X, p. 136]. Corpul invită la comuniune. Efebul macedonskian, spre deosebire de “baletista albă” a lui Bacovia, dansează “nud”, ceea ce dă o altă dimensiune dansului, cea a virilității. Cromatic, este marcat prin “mai blond decât Pheb” și “E-ntreg sîdef și lumină”, un alb strălucitor și de “flăcări ciudate” care “ard” în “ochii mari ce se lărgesc” (*Dans de efeb*), de fapt, un roșu incipient, în expansiune. Contemplarea corpului “frenetic” în dans “nud” este similară unei prime luări în posesiune [VIII, p. 90].

Este momentul când însăși neprihănirea devine mijloc de seducție. “Virginătatea e nonsens”, dacă e prelungită: devine “sterilitate”, iar “a fi steril” înseamnă a “fi contra naturii”. Deci “pentru a te integra în circuitul general e necesar să iubești și să fii fertil” [VIII, p. 90]. Se produce un salt. Poetul descătușează energiile musculaturii “beată de forța ei inconștientă” [II, p. 83]. “Blondul tânăr” cu pelerină “de domino roșu” și “masca oribilă [neagră] de Satana cu cari, la balul din ajun, azvârlise în iadul voinicesc al vârstei roze mai mult de un înger anostit...” (*Masca*) nu mai este androgenul suficient să-și însuși. Albul (“blondul”) la solicitarea “îngerului anostit” de “serafice simfonii” își ia un repaos (“masca neagră”) permițând roșului, simbol viril, vital, să acționeze. “Iadul” în care cade “îngerul” e doar o convenție și se realizează la nivel muzical: “seraficele simfonii” devin “anostite” în raport cu “balul”, acesta permite și spiritualizarea materiei (a corpului), nu doar a sufletului cum o face simfonia. Pe de altă parte, Satan este “zâmbet”, “rază”, “culoare”, “cugetări”, “simboluri”, “aur”, “vin”, “cântare”, “floare”, “plasticități de corpuri goale”, “voluplăți ce sunt titanice răscoale”, și mai ales, “zbor” (*Imn la Satan*). E o divinitate. Zeul religiei vitaliste [V, p. 339], idealul de forță și voință, principiul cunoașterii. E alt Satan decât “bestialul” lui Stuart Merrill din *Cânturi despre Satan. Poeme*, o “incantație a Răului, un imn de sabat negru” [V, p. 339]. Hiperbolizarea cantității cromatice, odorifere, sonore se face în raport proporțional creșterii senzualității. Natura devine “nesățioasă de bestiale voluptăți” (*Parfum mascul*). Albul își scoate masca timidității, se împurpurează. “Iadul roz” nu mai este o ficțiune a contemplației. Natura dictează. Eul se află la treapta luării în posesiune: “Din nou e-n aer roz ș-albastru / Și ... geaba vrei să fugi copilă [...] / Dacă te iau fără de voie atunci primește-mă cu silă / Nu eu azvârl sub mascul țeapăn înfricoșate castități / Natura e nesățioasă de bestiale voluptăți”. Nuanțele de altădată (subliniate aici prin “din nou”), roz și albastru, devin îngroșate, saturate, fertile, emanate sub forma unor imensități odorifere. Din cauza excesului, doar un receptor deformat le mai poate percepe, deoarece au devenit stupefiante și produc halucinația, “Extazul

iubirii conduce la desprinderea de zgura pasiunilor primare, determină ascensiunea spre absolut, spre lumină, spre [...] mult dorita unitate” [VIII, p. 91]: “... aş vrea să tremur în brațele-ți vânjoase, / Strivește-mi sânul fraged, dă-mi friguri dureroase, / Impure grec, fă-ți pofta cu mine oricât vrei / Doboară-mă sub pieptu-ți ca secera pe grâul...” (*Lays*).

Extazul erotic, pătrunderea unuia în celălalt, inhibă momentan agitația. Mișcarea se reduce. Ultima lumină se epuizează la retrăirea momentului culminant (“clipei”): “Eram frumos, dacă ții minte, pe sânurile tale macre... / Sfiala ta împalidase, plăcerea mă cutremura; / Voiseși și-apoi nu voiseși; porniseși chiar a tremura, / Aveai albeți ca ale lunii, aveai roșeți ce erau sacre, / Dar m-ai răbdat frumos și tânăr, pe sânurile tale macre” (*Pe sânurile tale...*). Paloarea nu mai este albul stăpân înfrânând bestialitatea (negru cu roșu) - e albul de lună, rece, care nu mai luminează, ci doar reflectă o lumină străină (a lunii, care și ea, la rândul-i, reflectă lumina soarelui). “Roșețile” “sacre”, intime, semnifică “misterul vieții ascuns în străfundurile beznei și oceanelor primordiale” și “culoarea sufletului” [XV, p. 172]. Esența sacramentală însă este oarecum violată. Senzualitatea nu cunoaște profunzimile sentimentului. I. Negoiteseu va remarca păgânismul atmosferei: “cadrul e natural, faunesc [...], precreeștin, adică numai natură”. În “cadrul” acesta se prepară cea mai veritabilă “apologie a violului” [II, p. 83]. Adrian Marino consideră că e un măreț “triumf masculin” în care “bărbatul învinge, femeia este învinsă” [V, pp. 263-264], ceea ce, în planul creației, înseamnă supunerea Muzei de către Poet.

Totuși există ceva ce i se refuză poetului. Se află sus și încă mai urcă. Opera macedonskiană este concepută pe trepte ale urcării și este o poezie a planării. Daniel Dimitriu conferă zborului finalitate: se produce “într-un punct care atestă o nouă condiție esențialmente creatoare”. Înălțarea până la acest punct “urmărește dobândirea unei noi identități excepționale, prin depășirea continuă a limitelor cantitative. Omul de rând devine omul de deasupra, supraomul, zeul, creatorul, poetul” (cu referire la *Noaptea de mai*) [VIII, p. 142]. Acest punct de vedere necesită o completare. Înălțarea pe treptele plăcerii duce, în final, la anularea condiției umane: omorârea cuplului care, trăind orgasmul (extazul), suferă deziluzia neîmplinirii. Himeră poeziei este mult mai sus, iar scara existențială și-a epuizat treptele: “Cât despre el [Thalassa], dacă avea să se mustre pentru ceva, era, poate, pentru faptul că storsese prea cu grabă de snagă alcătuirea trupească cu care fusese dăruit prin naștere, și că, prin urmare, o mânase prea cu grabă către prăpădirea ei, schimbând-o, înainte de vreme, într-o zdreanță” (*Thalassa. Ultra coelos*).

Aflarea adevărului pe cale senzorială a ratat: “mergea spre lumea ce n-are asemănare cu cea de care sta gata să se despartă, și numai cu adevăruri și lumina din acea lume își umplea sufletul, cu toate că, cu corpul se afla încă pe țărni”. În fața luminii din altă lume culorile pur și simplu au dispărut, fără drept de reabilitare. A rămas doar mirajul unor străluciri - “mincinoase ca tot

ce nu mai este văzut de aproape”. Omorâse în Caliope tocmai ceea ce-l provocase la început - “împotrivirea și ispita”, care acum i se păreau delirante, sâcâitoare, corupte. Adrian Marino va numi “finalitale” “ultimul act al ritualului, acela de a muri pentru a nu-și fi trăit viața conform visului absolut” [V, p. 280]. Dansul (erotic, aici) a smuls doar câteva clipe nemuririi, dar nu a putut anula “neîntrerupta degradare, marcată de ireversibilitatea corporală” IX, pp. 136-137].

Referințe bibliografice:

1. Apud Stela Mirel, *Istoria literaturii române. 1900-1918*, Partea a II-a, Timișoara, 1974.
2. I. Negoșescu, *Istoria literaturii române*, București, 1991.
3. Mircea Scarlat, *Istoria poeziei românești*, vol. II, București, 1984.
4. Tudor Vianu, *Introducere*, în Al. Macedonski, *Opere*, vol. 1, București, 1939.
5. Adrian Marino, *Opera lui Alexandru Macedonski*, București, 1967.
6. *Dicționarul explicativ al limbii române*, Ediția a II, București, 1996.
7. Iosif Cheie [-Pantea], *Istoria literaturii române. Al. Macedonski*, Timișoara, 1975.
8. Daniel Dimitriu, *Grădinile suspendate. Poezia lui Al. Macedonski*, Iași, 1988, p. 144.
9. V. Fanache, *Bacovia. Ruptura de utopia romantică*, Cluj, 1994.
10. I. Negoșescu, *Scriitori moderni*, București, 1966.
11. Ion Apetroaie, *Orfeu și Aristarc*, Iași, 1982.
12. Dan C. Mihăilescu, *Perspective eminesciene*, București, 1982.
13. Adriana Iliescu, *Poezia simbolistă românească*, București, 1975.
14. Alain, *Un system al artelor frumoase*, București, 1969.
15. Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dicționar de simboluri*, vol. 3, 1995.

Aliona Grati Magda Isanos: Spațiu și timp

“Cine povestește-n mine, cine
mi-aduce aminte c-am trăit acolo,
în țara dintre sobă și genunchii bunicului,
întâia poveste cu zmei?”

Vizualitatea ca convenție clasicizantă este, în principiu, anihilată din start de M. Isanos. Organizarea de ansamblu dezvăluie treptat, pe măsura reluării lecturilor, progresele unei eliberări din interior în afară. Nu contactul senzorial cu lumea înconjurătoare, ci intuiția ia prim loc. Tehnica tradițională de creare a peisajelor prin precizarea obiectelor „decupate” de privire este abolită și înlocuită de una a *viziunii*, ce urmează pulsionilor interioare. La poeta basarabeană nu vom întâlni peisaje mecanice, ci viziuni de o mare forță expresivă, înglobând „experiențele” romantice, parnasiene,

simboliste, expresioniste într-o tehnică aparte, specifică adevăraților creatori de lumi virtuale.

Ochiul eminescian ce „-nchis afară -, înlăuntru se deșteaptă...” se dovedește a fi hotărâtor pentru construirea spațiului imaginar isanoscian. Pe „retina” „ochiului interior” realitatea devine imagine, în care obiectele reale își pierd contururile, devenind proiecții ale altor lumi. În acest univers nou totul semnifică și conlucrează în același sens. Este vorba de o privire care leagă totul întru descoperirea ființei. Ochii „iscoditori ai firii” introduc în misterele ființei - spații paralele cu cele ale realității. Ei sunt cheia și instrumentele unei revelații, căci contribuie la descoperirea unui univers sacru. Poetica viziunii nu-i doar o preluare constructivă a tehnicilor eminesciene, ci un implicit al sufletului. Abaterea de la realitate este expresia sufletului agitat, ce nu încapă în tiparele constrângătoare ale acesteia și se află în căutarea unui alt timp și spațiu imaginar, compensatoriu, în stare să-i dea satisfacția dorinței de veșnicie, sacralitate, înscrise în adâncurile ființei poetei.

E cert faptul că vizualitatea la M. Isanos nu-i numai o cunoaștere, ci, implicit, și o construcție. Poeta construiește o lume și o populează după modelul **Marelui Creator**: „Cu ochii mei închiși eu pot vedea / atâtea lumi, cât numai creatorul, / cercând azurul tainic cu piciorul, / în ziua cea dintâi închipuia.”(*Cu ochii mei...*). În acest act de creație **imaginația** joacă un rol primordial. Fraza fundamentală a lui C. Baudelaire: „Fantezia (mai târziu numită de poet drept imaginație diferită de simpla fantezie) descompune întreaga creațiune și cu materiale îngrămădite după reguli a căror origine nu o putem afla decât în zona cea mai profundă a sufletului, creează o lume nouă” [1, p. 52] a avut un impact inexorabil asupra modului de structurare a spațiului de către poezia modernă. O perspectivă în acord cu arhitectura modernă, de ordonare spațială adoptă și M. Isanos. Chiar de la prima lectură ne dăm seama lesne că spațiul poetic isanoscian nu este unul în care totul este dat. Lumea personală a Văzătorului se deosebește de lumea banală. Imaginile care construiesc acest univers sunt dictate de „regina facultăților omenești” – **fantezia**. Ea este înrudită cu sublima forță manifestată de Dumnezeu în creația Universului. Imaginația instituie realități, nu le reproduce.

Impulsul creativ lasă în urmă o lume cu altă înfățișare, lume de o frumusețe magică. Această frumusețe are însemnele miticului și ale fabulosului. Fenomenul văzut de oamenii „raționali” ca unul banal deschide într-o gândire mitică perspectivele de transcendere în zonele sacrului: „Când plouă nu se întâmplă nimic. / Oamenii spun asta vine de sus; / streșinile-ngână: pic, pic.../ și gălgâie-n putred apus. / Totuși am văzut zânile / cum țineau deasupra capului mâinile / și dansau în iarba cea nouă, / bucuroasă că plouă., (*Confesiuni*). Grație fanteziei, lucruri din cele mai îndepărtate sunt alăturate construind ansambluri echilibrate de noi suprarealități. Desigur la

M. Isanos aceste alături de obiecte, fenomene nu sunt atât de șocante ca la poeții ce i-au servit drept model: Baudelaire, Rimbaud ș.a. Pornirile bruscate sunt temperate de sensibilitatea feminină. Iată un poem tipic M. Isanos în ce privește modul de a structura spațialitatea :

Ascultam astă-noapte
crescând pădurile pline de șoapte,
cât spațiul nalte,
aceleași și alte;
cu crengi felurit înflorite,
nu mai știu de unde pornite.
Stufos întunericul se făcea-
și rece-împrejurul lui, stea...

(*Noapte*)

Deși avem în față un cadru natural, acesta nu are nimic comun cu o simplă copiere a realității. Natura e doar un motiv, un imbold spre vis și fantezie și pătrundere cu ajutorul lor în alte zone decât cele naturale. Este vorba de **visul creativ**, grație căruia apar noi spații suprareale („păduri” cu „crengi felurit înflorite”). Imaginația face posibilă perceperea raporturilor secrete ce se stabilesc între lucruri, corespondențe și analogii dintre cele mai bizare. Imaginile date transcend naturalul și exprimă spiritul.

Pentru a atinge efectul scontat, poeta recurge, nu odată, la tehnica eminesciană de „interiorizare a spațiului exterior” [2, p. 44]. Lucrurile înconjurătoare sunt trecute prin filiera sufletului. Totalitatea proceselor afective, intelectuale și voliționale ale omului acționează asupra lor, le prelungesc și le amplifică sensurile. Drept rezultat, peisajul este construit după alte legi, în care „Nu sufletul se orientează după natură, ci natura după suflet” [2, p. 39]. Sufletul prescrie și dictează configurația „peisajelor” isanosciene. Obiectele și evenimentele reale vorbesc despre un *eu* ce vine cu o replică și cu o viziune proprie asupra realității. Astfel se creează o lume proprie cu peisajele sale exotice pe măsura bogăției lăuntrice.

Aflat în intimitatea naturii, poetul este cuprins de sentimente ce transcend pe cele proprii, sentimente legate de întreaga existență, de întreg universul. Conștiința *eului* se dilată până să presimtă bucuria existenței absolute. Există la M. Isanos o conștiință simultană a eului și a lumii. Eul devine purtător al întregului univers. Universul încetează să fie perceput ca exterior și devine obiectul lăuntric al gândurilor intime. Spațiul este conceput ca un peisaj integrat într-un orizont interior al sufletului, al unui suflet ce devine transparent într-o imagine cosmică: „Din adâncuri neștiute nici de mine, cheamă / Sufletul imaginea pe care a scăldat-o / Și tremură de bucurie și de teamă / Văzând că nici o trăsătură n-a uitat-o.”(*Naufragiu*). Imaginea cosmosului este pitoresc revelată prin categoriile organicului. Imaginarul poetei este prescris de multitudinea stărilor eului poetic ce se

află într-o insistentă și perpetuă căutare de sine. Scufundarea în sine este însă totodată și o imersiune în tainele lumii.

La fel ca Eminescu, poeta înțelege eternitatea ca o durată fabuloasă. Natura, la M. Isanos, este deci o reactualizare a naturii primordiale, recuperabilă la nesfârșit. În așa fel „peisajele” isanosciene sunt niște spații transcendente, pure viziuni ale visului și imaginației. Dar pentru ca aceste viziuni să fie „accesibile privirii”, a fost nevoie ca ele să se convertească în categoriile organicului, adică să poarte „contururile oferite de lumea exterioară dar simplificată și înfrânată”, ceea ce ar constitui după Rimbauld o „adevărată magie” [1, p. 83] a poemului. Drept rezultat, **pădurea, codrul, grădina, parcul, muntele, copacul; oceanul, marea, râul, lacul; câmpia, florile și toate buruienile** nu mai sunt repere ale privirii pentru orientarea în spațiu real, ci elemente topografice de reprezentare imaginară a spațiului mitic, fabulos și totodată imagini-simboluri ale Centrului. Elementele naturale sunt purtătoare ale unor semne ale transcendenței organicului. Cu ajutorul lor se face posibilă vizualizarea plastică a vieții universale absolute.

O altă cale de a da expresie reverberațiilor spirituale este tehnica derealizării. Anume aceasta i se pare poetei în stare să satisfacă „capriciile” topografice ale spațiilor imaginare. „Derealizarea” realului este noutatea poeziei moderne și se înscrie ca un „substrat” în viziunea mitică a cosmosului instaurată în creația literară de romantism. Ideea de descopunere, disociere a realității în opera de artă este una centrală în estetica modernă. Hugo Friedrich accentuează că anume prin acest act al fanteziei se ajunge la idealizare, care „nu mai înseamnă, ca în estetica mai veche, înfrumusețare, ci derealizare, ca act dictatorial” [1, p. 83]. Descompusă și derealizată, natura la M. Isanos apare în fragmente de real ce reprezintă, ca în poezia eminesciană, codurile, „incifrarea” în formele accesibile privirii” [3, p. 195] ale naturii ultime, neschimbătoare și veșnice.

Pornind de la imagini comune, poezia M. Isanos le furnizează sens magic prin abaterea de la realitate. Reveriiile halucinante, iluziile optice restabilesc dimensiunile ideale ale existenței: „Anume deschise, zările / vesteau pământului primăverile. / Drumul fugea purtând călăreții; pomii de aur și-azur ai dimineții / creșteau ca-n povești, / acoperind înaltele ferești....”. Perceperea „anormală” a realității, prin intermediul senzorilor sufletești, dau desfășurare unui spațiu ireal, paralel: „Printre-atâtea urme și cimitire, / fata purta tulpina ei subțire. / Neliniștite glasuri în frunzar / povesteau și râdeau amar; toate râurile plecau undeva, / păsările toate căutau ceva, / zburând în cer și iarăși pe pământ, / unde-nflorea ici colo un mormânt.” (*Fata*). Alternanța nenumăratelor imagini cu infinitele sensuri ale lor, mereu deschise spre îmbogățire, multiplele asociații și asemănări au efect de vrajă, amintind de începuturile lumii, unde totul are un nou început, „din care cresc poeme, ființi ireale” (*Ploaia*). Cuvintele sunt mereu în

căutarea spațiilor ce sunt în stare să servească drept suport împotriva vicisitudinilor vieții reale.

Dilatatea spațiilor este favorizată de *somn, reverie, vis, oglindă* unde controlul rațiunii slăbește. Trecerea de la trezie la somnolență are loc în spații creatoare de incertitudini optice: fie că este vorba de oglindă, ce reflectă razele luminescente ale unei lămpi, sau de echivalentul acesteia - apa de diferite stări, fie că de jocul halucinant al crengilor de copaci, sau de interminabilul legănat al lanurilor de verdeață contemplate de eroul liric, fie că de decorul sublunatic sau cel al depărtărilor fascinante.

Poemele M. Isanos practică un soi de vrăjitorie evocatoare de spații necunoscute și, în același moment cunoscute, înrămate în frumusețea și puritatea începutului. De vreme ce spațiul imaginar simbolizează haosul original, el cuprinde în sine și ideea de loc al potențialelor și imprezizibilelor realități noi. Revenind neîncetat la starea de început, poezia nu o repetă din nou în prezent, ci dimpotrivă creează „o situație nicicând trăită și nicicând rostită și se deschide spre alte posibile în devenire” [4, p. 177]. Un atare mod de gândire cuprinde și ideea că „întoarcerea în timp” este totodată și o nouă renaștere. În virtutea acestui fapt, spațialitatea imaginară se ordonează în spiritul unei libertăți fără bariere stânjenitoare. Spațiul imaginar are capacități de extensie, în orice direcție, dilatându-se în toate sensurile. Prin trecerea de la real la virtual, poezia are deschidere către posibilități nebănuite. Fiecare poezie este astfel un exercițiu al creației unei realități spațiale noi dictate de conținuturile simbolice, descoperite în adâncurile fertile ale ființei.

Nu descrierea realului, exteriorului în fond, o preocupă pe M. Isanos, ci descoperirea interiorului plin de semnificații și mister, prin care s-ar putea pătrunde în sferele fine ale cosmicului. Este vorba, în principiu, de ceea ce numește Blaga descoperirea „corolei de minuni a lumii”. Versurile poetei mărturisesc: „Căutam în iarbă și-n mohor / tainele ascunse tuturor, / Mă uitam în fântână și-n iaz / și-ascultam îndelung sub brazi.” (*Doamne, n-am isprăvit*). Poeta rămâne în căutarea insistentă a semnificațiilor în elementele organicului, în încercările disperate de a găsi în spatele lucrurilor prelungirile acestora în metafizic. Ele ascund taina pe care ea încearcă să o releve. Și celui care și-o dorește cu insistență, misterul îi deschide o parte din el: „Cu-ncetul spațiul s-a mai lărgit. / Lucrurile devenind bogate-au sunat, / zările ca piepturi de dor s-au mișcat, / către mine venind.” (*Mama*). Dincolo lucrurile desemnează o realitate infinită de origine transcendentă: „Am multe lucruri de scris, / de plante și ape line, / care toate-nchid câte-un vis, / mai rămuos, mai ciudat ca mine. / ...Am văzut în fiecă lucră o mișcare / de rugăciune și ardoare; / în arbori, dimineața, o strălucire...” (*Confesiuni*). Nu exteriorul lor tentează atenția poetei, ci magia internă ce poate fi cunoscută doar datorită veșnicului legământ de esență între toate lucrurile:

„dar este în inima ta o pace și o-ntunecime / din care cresc niște vorbe ciudate”.

Darul de a vedea mai mult decât îi este dat omului să vadă este un izvor nesecat de suferințe. Extenuată de durere, poeta ar dori ca: „Fiecare zare să nu aibă-n spatele ei încă o zare, / fiecare cuvânt să nu aib-un clopot mai mult.” (*Oamenii mă uimesc*). Dar nu există cale de întoarcere. Femeia „care iubea primăvara” va fi mereu în căutarea „prielnicele clipe” în care „fiecare lucru va fi prelungit în umbră de taină” (*Poemul femeii care iubea primăvara*). În spațiile poeziei isanosciene lucrurile coexistă întru transmiterea mesajului intern: „Lucruri. Voci de femei, aproape cântece. / Ferești deschise. Vrăbii pe acoperiș. Drapele. / Cineva se ceartă. Lăptarul pune donița jos și zice: „Bună dimineața, domnișoara Magda” (*Dimineața de primăvară*). Sau în altă parte: „Către sfârșitul zilei, ades, / oameni și lucruri capătă alt înțeles. / Sub raze lungi, piezișe, de-asfințit, / un arbore odată mi-a vorbit.” (*Zâna*).

Spațiile isanosciene trădează o **criză a eului** scizionat de multiplele contradicții ce bântuie constant ființa. Prin poezie se încearcă să se dea o formulă imagistică acestor disonanțe. Iată de ce, la M. Isanos, imaginile luminoase alternează cu cele întunecate, cele diurne cu cele nocturne, spațiile celeste cu cele terestre, spațiile închise cu cele deschise. Viața este oriunde este Moarte. Universul poetic este populat de flori plâpânde, ale căror rădăcini își trag seva din adâncurile mormintelor; de zâne „badjocorătoare, nerăbdătoare”, „jumătate șopârle, dar totodată „luminoase”, „jumătate fete”; de zei „luminoși”, dar totodată înfricoșători, cu întrupări teribile, „jumătate oameni, jumătate fiare”. Zbuciumul polarizant al eului poetic dictează contururile și culorile peisajului, în care încape cerul misterios și procesul deloc plăcut al descompunerii terestre: „așa ți se pare mereu pe acest cer, / c-a trecut un înger, un mare mister. / însă pe pământ a-nceput / descompunerea lentă; / poame târzii cu carnea transparentă / s-au desprins și-au căzut.” (*Lumina asta*).

Alternanța liniilor topografice ale spațiului, uneori ascensionale, alteori de coborâre, este o constantă a imaginarului M. Isanos care, evident, transcend condițiile materiale ale existenței. În așa fel, simboluri ca **arborele, muntele, dealul, săgeata, aripile** ș.a. transmit, în poezia M. Isanos, ideea de ascensiune spre zonele sacrului, luminii, bucuriei; *mormântul, sângele prin vene, abisul* ș.a. – pe cea a coborârii în beznă, deznădejde, tristețe. Fraza poetică imită liniile spiritului, înrudindu-se cu arta muzicală. Elocvent în acest sens este poemul ce deschide primul volum de poezii „Pomii cei tineri”. Iată un fragment:

Pomii cei tineri, în dimineața de marie,
unii lângă alții au stat să se roage-
frunțile lor străluciau inspirate deasupra

pământului încă-n zăpezi.

Și-n aerul în care nu erau zboruri,
pomii, ale căror umbre nu se născuseră,
cântau un imn pentru viață,
ca niște oameni goi și frumoși ei cântau:

„Soare de-aramă, zeu popular printre plante,
privește oastea noastră-ndrăzneță;
îci-colo aerul e rumen de tot printre ramuri,
că viitoare fructe acolo vor sta...

.....
Și noi vom da fructe, și noi vom fi hore și flori.
Gloria noastră toată-n vârf se presimte...”
Și-un curcubeu pe deasupra tulpinelor strâmte
cade vestind: nu moarte, desigur, nu moarte,
pomilor tineri în dimineața de marte...

Vom sesiza în acest poem linii diferite, ce alternează permanent – linia verticală, cu orientare spre cer, ce o formează pomii „unii lângă alții” în actul sacru al rugăciunii, apoi apare linia verticală cu orientare spre pământ. Mai târziu, perpendicular pe linia dreaptă orizontală, sugerată de aerul static „fără zboruri”, trece linia cert verticală cu orientare în ambele direcții, desemnate de simbolul *viață*, ca mai apoi iarăși liniile să coboare ba spre pământ, prin imaginea privirii soarelui, ba spre cer, unde „viitoarele fructe vor sta”, unde „gloria se presimte”. În final, linia ascensional-descendentă a curcubeului desemnează formula generală a spiritului.

Imaginarul poetei se structurează constant pe *dialectica contrariilor* – o dialectică care produce și regenerează fără încetare ritmul poeziilor. În acest univers nu există imagine care să nu conțină contrariul, să nu-l cheme, sau să-l producă. Mai mult decât atât, unul și același simbol conține, cuprinde sensuri diferite. Spre exemplu, **țărâna** este, în imaginarul ei, principiu al întunericului, dar care poartă în sine și ideea luminii, fiind generatorul noii virtualități iscate din sămânță. Acest simbol constituie și principiul matern, mama totodată iubitoare, dar și înfricoșătoare și de aici moartea, care la rândul ei este începutul unei vieți noi, regenerare. Este vorba de fapt de ceea ce G. Durand a numit **simbol dedublat**, pe care M. Isanos îl folosește în mod constant în poezia sa, pentru a transmite ideea corelațiilor ce unesc toate ființele și lucrurile și, de aici, pe cea a iluziei golului, singurătății și trecerii timpului. Imaginația este capabilă să reconcilieze sensurile opuse, sau discordante.

Modalitatea lui G. Bacovia de a structura spațialitatea influențează incontestabil, poezia M. Isanos, care îl preia în direcția alternării spațiilor

limitate și nelimitate, mai concret a celor închise și deschise. Analizând spațiile bacoviene, M. Scarlat menționează faptul că poeziile lui încep cu sugerarea unor spații închise, care mai apoi sunt deschise cu ajutorul muzicii, visului, nostalgiei, oglinzii etc. spre zonele libere ale imaginației: „Pe poet spațiile limitate, dar deschise îl interesează mai mult decât cele ilimitate, limite ce pot fi depășite, sunt, evident, mai ispititoare.” [5, p. 308]. Acest lucru îl atestăm și la M. Isanos. Spațiul limitat al odăii este deschis cu ajutorul magiei sticlei de la fereastră. Impresia de trecere a eroului liric din spațiul limitat al odăii în cel nelimitat, reflectat al ferestrei este impresionant: „Mă simt în camera mea ca pe-o insulă. / Seara când arde becul-amiază egală - / ies ploșnițe și gânduri în haine de gală. / Ca un Robinson visez departe orașul. // Mă gândesc tot mai grăbită și sufăr / de tinerețe, ca de-o boală sau dragoste. / Fereastra miroase frumos și adie, / dreptunghiulară, ca un drapel pe-o corabie.” (*Insula*). Același lucru are loc atunci când în odaie apare o oglindă (despre acest subtil simbol, instrument de cunoaștere magică, vom vorbi într-un capitol aparte), o lampă, ceață, chiar și termometrele strălucitoare din odaia spitalului.

În spațiul isanoscian timpul este atât de fărâmițat, secționat încât nu mai poate fi perceput ca fiind obiectiv. Poemele urmăresc firul unei memorii care este emancipată de ordinea timpului și spațiului : „Simt în mine neliniștitul vostru suflet, străbuni / de mult putreziți în țărâna străvechei Helade, / semizei îndrăgostiți de-adevăr și frumos, iluștri nebuni, / în fața cărora însăși puterea timpului cade. /...Vă simt retrăind în sângele meu laolaltă, / vă blestem, sunt mândră de voi și sufăr prea mult -, (*Străbunii*). Etape temporale se suprapun, se sintetizează, formând împreună momentul de față.

Experiențele sensibile sunt atât de multiple, succesiunea lor atât de rapidă încât ființa se pomenește a fi locul unei diversități ce nu are nimic personal. Existența multiplă, imensă și universală, rezultată din extinderea la infinit a celei proprii, anihilează conștiința de sine. Lunecarea în impersonal, anonim este inevitabilă. Conștiința de sine se transformă într-un spațiu lăuntric, de profunzime, dincolo de limitările personalului și tinde să devină o conștiință cosmică.

Treptat eul se dizolvă în infinite forme ale elementarului având revelația înrudirii cu ele prin miracolul ce le unește pe toate, „lucurile blânde și întunecate”. Poeta își anunță confraternitatea cu natura cu care se contopește panteist: „Sunt sora ierbii tinere de-afară. / Aceleași seve curg într-amândouă, / și ne-a lăsat aceeași primăvară / pe gene suferința ca o rouă” (*Variantă*). Subiectul se pierde și se pulverizează într-o serie de forme spațiale și temporale: „Cerul pierdut în cețuri îl uitam. / Nu mai eram nici eu decât un ram, / decât rădăcină avidă și pace / de ierburi vâscoase, opace...” (*Ploaia*).

Venind în contact cu eul, obiectele înconjurătoare se spiritualizează, se senzualizează și încep să “cânte”, mirate, minunea începutului: “Doi munți aproape-ntregi au înverzit. / Nu simți, miroase-a apă și-a grădini? / - Un arbore să-mi răsădiți pe mâini. / Drept în mijlocul pieptului să-l puneți cu rădăcinile, / să pot sui cătră soare-n toate zilele. / Păsări să zboare-n jurul frunții mele, / și să înfloresc, mirată, printre stele.” (*La-nceput, prin ferestre deschise*). Spiritualizarea spațiului este o influență blagiană, care la M. Isanos are însemnele începutului de cale, dar ale unui început temerar, plin de promisiuni. Se poate vorbi lesne de o *spațiozitate a spiritului*, plin de chemări și răspunsuri, de sunete armonioase, de mister și ecouri divine. Pentru revelarea acestor energii interioare sunt folosite imagini comune, care mimează comportamentul spiritului. De fapt, spațiile M. Isanos nu reprezintă o supranatură, ci o natură bine văzută cu ochii spiritului și simțită cu senzorii firii. Aflată în mediul naturii, conștiința poetică se unește și re trăiește în ea, spre deosebire de oamenii ai căror auz și văz este “tocit”. În acest sens, *pădurea, codrul, grădina, parcul, muntele, copacul; oceanul, marea, râul, lacul; câmpia, florile și toate buruienile* sunt instrumente de inițiere în misterele universului, sau cum ar spune G. Călinescu, „în misterul dezagregării și germinației cosmice” [6, p. 25].

Din cele spuse mai sus putem concluziona că spațiul la Magda Isanos nu este unul ce mimează întocmai realitatea, ci unul dictat de imaginație, un rezultat al abolirii, distrugerii lumii reale și creației, cu ajutorul limbajului poetic, a unei lumi noi, re/constituind o dimensiune a lumii, dar totodată și a gândirii. Deși e alcătuit din elemente concrete ale realității, spațiul isanoscian este unul absolut. Locurile particulare poartă însemnele totalității, trădează o participare la totalitate. Imaginația poetei deschide porți spre găsierea analogiilor universale într-un spațiu concret și construirea lui după tiparul unității cosmice. Astfel, spațiul este însuși infinitul, neantul. Timpul, inseparabil de spațiu, este legat de evenimentul din timpul real prin modul subiectiv al poetei de a se situa în lume. O atare percepere a lui permite călătoriile în timp și suprapunerea nelimitată a diferitor etape temporale. Formele spațiului și timpului la M. Isanos sunt determinate de afirmarea eului în orizontul ontologic.

Aflată în căutarea formulei poetice, M. Isanos încearcă diferite căi de construire a spațiului poetic descoperite de marii ei premergători Coleridge, E. Poe, Mallarme, Baudelaire trecut prin filiera lui M. Eminescu, Arghezi, G. Bacovia, L. Blaga. Deși într-un timp scurt, poeta reușește să descopere un talent incontestabil și o modalitate personală de a face poezia să fascineze prin deschideri spre viziune și imaginație. Felul de concepere a spațiului și timpului dezvăluie preferințele poetei pentru idealul poetic modern.

Referințe bibliografice:

1. Apud: Hugo Friedrich. *Structura liricii moderne*, București, 1998.

2. Mincu Marin. *Introducere la „L. Blaga. Poezii”*, Constanța, 1995.
3. Petrescu Ioana Em. *Eminescu și mutațiile poeziei românești*, Cluj-Napoca, 1989.
4. Burgos Jean. *Pentru o poetică a imaginarului*, București, 1988.
5. Scarlat Mircea. *Istoria poeziei românești*, V. 3, București, 1986.
6. Călinescu G. *Istoria literaturii române (compendiu)*, Chișinău, 1993.

Olimpia Lujan

**Dumnezeu în poezia lui T. Arghezi și
N. Davidescu**

„Acela care spune că
există Dumnezeu, spune
mai mult decât știe, acela
care spune contrariul, face
la fel” (Kant)

Cognoscibilitatea umană este limitată și atunci când încearcă să cerceteze (intuitiv) în transcendență, conștiința omului rămâne dominată de incertitudine. Însă subiectivitatea cu care cercetează realitatea nemijlocită, concretul, îl face să caute răspunsuri la unele întrebări ale sale în altă parte, la acel Absolut și necuprins de rațiune. Adică cercul se închide, omul revine la aceeași nevoie de Sacru, necesitate nesatisfăcută pe deplin, dar atât de necesară consolidării identității umane.

M. Eliade spunea că „prin experiența sacrului, spiritul omenesc a surprins deosebirea dintre ceea ce se relevă ca real, puternic, bogat și semnificativ, și ceea ce nu posedă aceste calități, adică fluxul haotic și primejdios al lucrurilor” [1, p. 6].

Se scurge timpul, viața se destramă în miriade de secunde care trec într-un singur sens. Drumul destinului nostru se mișcă înainte, iar noi îl urmăm cu speranță. Așteptăm ceva la capătul drumului. Sau pe Cineva, Cel căutat în adâncurile propriului eu și/sau în zările lumii. Dumnezeuul nevăzut, necunoscut, dar omniprezent și atotștiutor – un paradox neconceput de rațiunea umană și, de aici, dorința limitării Adevărului la posibilitățile de cunoaștere ale omului. Pierzând puterea spirituală a Duhului lui Dumnezeu,

omul a ajuns la criză, la închiderea Duhului lui Dumnezeu (care „se purta deasupra apelor” [2, p. 3]) în subiectivitatea umană.

Pentru a cunoaște Absolutul, omul trebuie să aleagă una dintre cele două căi posibile: așteaptă pasiv trăind cu iluzia că Dumnezeu va veni singur la el și astfel omul Îl va cunoaște sau, dacă dorește într-adevăr să-L găsească pe Dumnezeu, merge în căutarea Lui și Îl găsește.

La T. Arghezi această căutare se face în condițiile incertitudinii în ce privește natura, identitatea divinitatea divinității și chiar a existenței acestea, Dumnezeu este și rămâne necunoscut, intangibil pentru om

„Ești ca un gând, și ești și nu ești” (*Psalm*)

„Vreau să te pipăi și să urlu: ”Este!” (*Psalm*)

Aceeași idee o întâlnim în poezia *Rugăciune* de Nicolae Davidescu:

„Arată-mi-te-odată că ești etern și viu”,

„(...) părinte,

Un semn că nu ești numai o ploaie de cuvinte,

Trimite-mi din albastru”.

Căutările divinității ascunse echivalează cu cunoașterea, cu sensul existenței umane; paritatea e transpusă prin parabola pelerinului pe care voința de a ști îl poartă; la Arghezi; „în șes, în munte și pe ape”, iar la Davidescu acesta e „însângeratul drumetș lipsit de rost”. Astfel, condiția umană este definită de conștiința zădărniceii căutării omului.

Pelerinul este „omul ostenit al drumurilor și neostenit al căutărilor; fiecare pas este o bucurie și o oprire, fiecare oprire este o teamă și un îndemn” [3, p. 95].

Motivul pribegiei are ceva din notele singurătății și suferinței:

„Tare sunt singur, Doamne, și pieziș!

Copac pribeag uitat în câmpie” (*Psalm*)

Și „Sunt dureros de singur și de strivit” (*Rugăciune*)

Ambii poeți consideră că itinerarul omului este echivalent cu fug mersul fără înaintare în deșert, într-un cerc închis și atemporal:

„Piscul sfârșește-n punctul unde-ncepe”

„Am alergat și-n drum m-am răzvrătit

Și n-am scăpat din zarea mării stepe” (*Psalm*)

și „Sandalele, toiagul și hainele-mi sunt rupte

De-atâta amar de umblet pe drumuri nentrerupte

De nici un punct de reazăm în lungul lor pustiu;

Arată-și-te-odată că ești etern și viu”.

Se simte neîmpăcarea omului cu ordinea existentă, revolta, răzvrătirea și încercarea de eliberare, evadare din spațiul închis, însă condiția umană limitată nu-i permite aceasta:

„Nu știi să fug din marele ocol” (*Psalm*)

și „Sunt stână-n care miei desăvârșirii mele

Tânjesc în țarcul vitreg al zilelor lor grele” (*Rugăciune*)

Zbaterea inutilă în cerc reflectă neputința și frustrarea omului în fața limitelor care generează tragismul condiției sale :

„Copac pribeag uitat în câmpie,
Cu fruct amar și cu frunziș
Țepos și aspru-n îndârjire vie” (*Psalm*)
Și „Pădure viciată, mărăciniș, pământ
Netrebnic și grădină ticăloșită sunt” (*Rugăciune*)

Metafora copacului care „ se înalță „pieziș”, asemenea fumului din jertfa neprihănită a lui Cain ce nu se ridică drept spre cer” [4, p. 163], pădurea viciată și mărăcinișul desemnează singurătatea existențială a omului izgonit din paradis, dar și împotrivirea lui față de condiția sa, neacceptarea slujirii unui Dumnezeu absent:

„Și te slujesc; dar, Doamne, până când” (*Psalm*)
„Arată-mi-te-odată că ești...” (*Rugăciune*)

Exclamația cu nuanțe de lamentație amintește de Psaltirea biblică: „Până când, Doamne, mă vei uita până în sfârșit? Până când vei întoarce fața ta de la mine?” (Ps.13,1) [5, p. 9]. Lamentația omului în privința uitării lui de către Dumnezeu, reproșul adus divinității în legătură cu lipsa vreunui semn din partea acestuia, care-i va aduce echilibrul și liniștea interioară, dorința unui sfat, unei „povețe” la T. Arghezi, a „binecuvântării”, parfumului, culorii la N. Davidescu – toate se lovesc de tăcerea și absența Divinității.

În speranța reînțoarcerii în Eden:
„Eu știu că-odinioară trimișii tăi, profeții,
Vesteau că-n bunătatea-ți edenică drumetii
Însângerați sfârși-vor să-și afle adăpost”
(*Rugăciune*)

Iar prin consolare omul presupune că divinitatea îi va trimite un semn așa cum a fost trimis patriarhului porumbelul care îi vesti sfârșitul osândeii: la T. Arghezi semnul este „pasărea ciripitoare”, „cântece mici de vrăbii și lăstun”, „pui de înger”; la N. Davidescu: „Un semn (...)

trimite-mi din albastru, ca mama ce cândva

Trimis-a peste jidovi temutul Iehova”, dar în ambele cazuri semnul este incert nesigur.

Omul așteaptă consolare de la Dumnezeu, dar n-o primește deoarece nu poartă în sine lumina dumnezeiască ca stelele (la T. Arghezi) sau spicul (la N. Davidescu):

„Și fă să simt suflarea ta caldă de-ndurare,
Cum simte spicul raza puternicului soare” (*Rugăciune*)

Frustrat de faptul că trimișii, semnele divinității nu ajung până la el:

„Doar mie, Domnul, veșnicul și bunul,

Nu mi-a trimis, de când mă rog, nici unul...” (*Psalm*) omul arghezian nu încearcă să facă ceva pentru a le primi, nu schimbă nimic în sine, doar comunică divinității tarea sa („În recea mea-ncrunțată suferință”) formulând-o

ca un reproș calitățile Tatălui – „veșnicul și bunul”. Suferința provocată omului arghezian de tăcerea Domnului ascunde frica de neant, de vid și absență.

Tot astfel, și la N. Davidescu, omul așteaptă ca Dumnezeu să-i dea „parfum, culoare” să schimbe măcănișul în floare etc. Și abia „apoi, când în grădină mi-or crește trandafirii”, atunci „gura lui, cu flăcări, va spune nencetat,

Un imn de slavă pentru că, grav, l-ai ascultat”.

* * *

„Fiind fără început și fără sfârșit, Dumnezeu e atotprezent, pentru că nu El e în altceva, ci toate sunt în El” [6, p. 51]. „La început era Cuvântul și Cuvântul era cu Dumnezeu și Cuvântul era Dumnezeu” (In. 1,1)

Încercând o definiție a Sacrului, omul lui N. Davidescu și-l imaginează diferit, nu-L poate fixa într-un cadru stabil:

„Și fă să simt suflarea ta caldă de-ndurare,
Cum simte spicul spicul raza puternicului soare.
Cuvântul tău să fie răoritorul vânt,
Și ploaie peste brazdă să fie-al tău cuvânt”.

În aceeași ordine de idei, omul arghezian nu ajunge la nici o concluzie referitor la natura Divinității, deoarece acesta este „un gând”, o idee, omniprezentă, ceva abstract situat „între puțință și-ntre amintire”.

Ființa umană trepidează în fața misterului care este identic la toate nivelele temporale: în trecut („amintire”) și-n viitor („putință”), iar dilema existențială a omului, oscilația între existență și nonexistență, e raportată divinității:

„Ești ca un gând și ești și nici nu ești” (*Psalms*).

Omul își găsește liniștea doar la rezolvarea acestei dileme, care-l va aduce la cunoașterea nemijlocită, senzorială a divinității: la T. Arghezi – „Să văd, ești șoimul...”, „Vreau să te pipăi să urlu: ”Este!” și la N. Davidescu – „Și ochiul tău asupra mea să se îndrepteze”, „Arată-mi-te-odată că ești etern și viu”, fapt ce-i va da certitudinea cognitivă.

„Credința în Dumnezeu nu-și poate găsi în viața pământească o astfel de întărire, prin dovedire sau arătare văzută (...). Deci, credința în Dumnezeu e primirea de către noi ca adevărate, pe bază de încredere în Dumnezeu și pe baza unei vederi sufletești a tuturor adevărilor...” ne spune Catehismul [p. 47] adică a crede înseamnă a înțelege fără să vezi, pe când d-nul lui T. Arghezi și cel al lui N. Davidescu trebuie să vadă pentru a crede, nu acceptă decât divinitatea materializată pentru a căpăta certitudinea existenței Tatălui.

Nemulțumit de materială și încercând să o depășească, omul caută să se apropie sau să se identifice cu starea divină. Legătura cu divinitatea dă omului posibilitatea vieții veșnice, legătura înfăptuindu-se prin credința religioasă. Necesitatea credinței în Adevăr este condiția de bază a existenței noastre. Singura cale ce ne poate revela adevărata bucurie existențială, ca și

sensul autentic al trecerii omului prin timp, e mărturia despre iubirea jertfitoare a lui Isus Hristos pentru lume. Prin sacrificiul său, Isus, simbolul suferinței, a vrut să salveze omenirea căreia i-a fost refuzată revelarea divinității. Isus a venit pe lume pentru a reface legătura cu Creatorul ruptă prin cădere omului în păcatul original și pierderea nemuririi.

„Isus crucificat este un alt mister al vieții creștine, unde moartea capătă o semnificație nouă, contrară celei obișnuite la nivel omenesc.

Isus pe cruce este un simbol și un moment al eliberării în fața eternității, este împlinirea setei de absolut aici în lumea noastră” [3, p. 95].

La T. Arghezi actul comuniunii spirituale cu Hristos ia forma identificării omului cu Fiul lui Dumnezeu:

„Ne-am așteptat un înger s-aducă-ne isop
Am așteptat din ceruri un semn, o-mbărbătare”

Îmbinând natura divină

„Uitându-se la soare cum sângerat se duce
Cu care se simțise la fel, de-o rădăcină” (*Psalm*),

„Ca soarele”, „Cuvântul tău să fie răcoritorul Vânt” (*Rugăciune*) cu cea umană: „Am fost să văd pe Domnul bătut de viu pe cruce”, „Să moară printre oameni vândut prin sărutare” (*Psalm*), „Și ochiul tău asupra mea să se îndrepteze”, „Fiindcă-n treacăt mâna-ți curată de zăpadă, / S-a întins---”, (*Rugăciune*) a Mântuitorului, poeziile nu-l lipsesc de aura divină integrându-L umanității: „Omul se concepe prin Isus precum ne spune Sf. Apostol Pavel „... un singur Domn, Isus Hristos, prin care sunt toate și noi prin El” (I Cor., 8,6) [5, p. 65].

În mitul christic lumina subliniază veșnicia, puritatea, iubirea absolută. Acest motiv îl susține și N. Davidescu:

„Și, după cum de-a pururi ai desfăcut din cortul
Întunecos al nopții, blond, soarele, cu tortul

De raze luminoase prin negrele-adâncimi”, iar la T. Arghezi lumina abandonează omul pentru a-l lăsa dominat de neant:

„Uitându-se la soare cum sângerat se duce”, „Și soarele se duce”, „Și se făcu-ntuneric, tăcere și răcoare”.

Pătrunderea intuitivă în mister îi este refuzată celui ce nu vrea ca Dumnezeu să vină la el. Chiar dacă L-ar vedea, omul va încerca să-și caute justificare pentru rațiunea sa, se va autoamăgi că, de fapt, ceea ce a văzut este cu totul altceva și în final va nega însăși existența lui Dumnezeu.

Fenomenul revelației, acela al divinității care se arată, nu poate să se producă fără actul de credință. Oamenii recepționează prin suflet pe Dumnezeu, prin înțelegerea trimisă de Dumnezeu în om. Așa cum spune apostolul Ioan, „credința este o dezvăluire a lui Dumnezeu, calea deschisă Adevărului suprem, fondul pe care ia naștere revelația – actul prin care se arată Dumnezeu, iar omul deschis primește harul într-o prelucrare continuă” [6, p. 18].

Referințe bibliografice:

1. M. Eliade. *Nostalgia originilor*, București, 1994.
2. I. Proca. *Mesajul Mântuitorului către lume // Alfa și Omega*, nr. 21-22, 1-30 noiembrie, 2000.
3. E. Bernea. *Crist și condiția umană*”, București, 1996.
4. N. Balotă. *Opera lui Tudor Arghezi*, Chișinău, 1997.
5. *Noul Testament al Domnului nostru Isus Hristos*, București, Societ. Biblică pentru răspândirea Bibliei în Anglia și străinătate, 1925.
6. *Învățătură de credință creștină ortodoxă. Catehism*, Ed. A Arhiepiscopiei Vadului, Feleacului, Clujului, apărută cu binecuvântarea Înalț Presfințitului Arhiepiscop Bartolomeu Valeriu Anania, Cluj, 1993.

reconsiderări

Galina Ionesi Tipul inadaptatului abulic. Suprasensibilii lui Alexandru Vlahuță și Ioan Alexandru Brătescu–Voinești

În cadrul tipologiei inadaptatului din proza românească – tipologie pe care am propus-o în unul din ultimele noastre articole [1] – distingem clasa inadaptatului abulic (infirm), care circumscrie două tipuri de inadaptați: a) suprasensibilul și

b) resemnatul.

Intenționăm ca în rândurile ce urmează să relevăm specificul acestei clase, în general și să ne oprim asupra conturării particularităților inadaptatului abulic suprasensibil, în particular, pe care l-am identificat în operele prozatorilor Alexandru Vlahuță și Ioan Alexandru Brătescu–Voinești, scriitori care au manifestat un interes aparte pentru categoria celor “învinși”.

Înainte de a purcede la analiza propriu-zisă a personajului în cauză dintr-o operă concretă, considerăm importantă elucidarea termenului de “inadaptat abulic” pe care-l propunem pentru o serie de personaje ce alcătuiesc tipologia literară a inadaptatului în epoca dintre cele două războaie.

Atare firi umane au existat în toate timpurile, doar că interesul scriitorilor, în mod deosebit, îl vor capta în anumite perioade istorice, cum ar fi cele de tranziție. Ocurențele sociale înnoitoare se dovedesc a fi nefaste pentru asemenea persoane, dezvăluindu-le slăbiciunile, abulia fiind în acest caz peremptorie; fapt care le face mai puțin flexibile sau chiar inflexibile – spre deosebire de semenii lor – la schimbările vremii.

“Abulice” pot fi considerate ființele ce vădesc “o stare psihică în care ineficiența voinței face ca persoana să devină pasivă” [2, p. 40], inactivitatea acesteia manifestându-se “în grade diferite începând cu imposibilitatea de a lua decizii până la totala retragere în activitate.” [2, p. 40]

Anume lipsa – parțială sau totală – de voință, considerăm noi, în primul și în primul rând, îi caracterizează pe inadaptații lui Alexandru Vlahuță, Ioan Alexandru Brătescu–Voinești, Mihail Sadoveanu și Cezar Petrescu (cât privește cel din urmă prozator, e vorba aici de Zaharia Duhu, protagonistul romanelor “Comoara regelui Dromichet” și “Aurul negru”). Aceasta implică, în mod firesc, inactivitate și pasivitate în acțiuni.

Toți – Dan Vasile, Andrei Rizescu, Nicolăiță Minciună, Costache Udrescu, Pană Trăsnea, Neculai Manea, Radianu, Tinca Florea, boierul Filotti, duduia Margareta, Eudoxiu Bărbat, Zaharia Duhu cad înfrânți – dintr-un motiv sau altul – în urma confruntării cu un mediu social ostil lor prin “normele de viață” impuse, dar care se dovedesc prea aspre pentru structura

morală și psihologică a acestor ființe. Strivirea lor de către o realitate socială în care nu se pot integra rezidă, notam mai sus, înainte de toate, în insuficiența de voință sau indigența totală a acesteia, potențată și de ambianța în care au crescut, de factorii de educație, de anumite trăsături sufletești cu care i-a înzestrat natura. Astfel, protestul împotriva in Justițiilor de care se ciocnesc la o parte din ei (Dan, Andrei Răzescu, Niculăiță Minciună, Eudoxiu Bărbat etc.) este vag, deoarece mijloacele de luptă ale lor sunt slabe, conținând o doză infimă de curaj, iar soluțiile pe care le propun – dacă le propun – “sterile, rupte de viață” [3, p. 97]; la alții lipsește cu desăvârșire (boierii Udrescu, Pană Trăsnea, Filotti, Zaharia Duhu etc.), dată fiind incapacitatea și neputința lor de a înfrunta vitregiile unui climat de viață nefavorabil, cauzat de radicale transformări sociale înnoitoare.

Pornind de la aceste particularități caracteristice ale inadaptatului abulic – lipsa totală sau parțială a voinței, care presupune indiscutabil inactivitate, incapacitate de a lua decizii, nesiguranță, pasivitate, inerție – cât și de la felul cum se manifestă ele la personajele care ne preocupă, am găsit de cuviință a distinge aici suprasensibili și resemnați. Atenția noastră o va reține aici inadaptatul abulic suprasensibil din creația lui Alexandru Vlahuță și Ioan Alexandru Brătescu-Voinești.

Dan din romanul cu același nume al celui dintâi scriitor menționat acum reprezintă, după părerea unor exegeți literari, “primul tip de indaptabil din literatura noastră” [3, p. 100], prin care se stabilește “în proza românească (...) eroul intelectual, onest, ieșit fie din mediile populare, fie din mica burghezie, aflat, datorită integrității lui și a modului de a înțelege întocmirea socială, în permanent conflict cu clasele avute și cu instituțiile statului”. [4, p. 65]

Însă virtuțile sale morale: “un intelectual rafinat, cinstit” [5, p. 135] s-au dovedit a fi distructive pentru Dan Vasile, ele căpătând caracter de defecte într-o lume unde “mediocritatea, nerușinarea, viclenia triumfă cu o statornicie exasperantă”. [6,289] Inadaptabilitatea lui vine, în primul rând, dintr-o sensibilitate exacerbată – bineînțeles nativă – a firii sale, sensibilitate care este pandantul timidității, la fel exagerate. Aceasta din urmă “se știe, este semnul unei sensibilități exagerate, al unei mari susceptibilități, al unei mari ambiții, al unui abuz de autoanaliză, al lipsei de voință” [5, p. 56], cât și îl face să fie sfios și aproape neputincios în a lua o decizie. Relevant în acest sens e următorul fragment: “Îl obsedează (*pe Dan – n. n.*) atitudinea neclintită, calmul figurii și brațul ridicat al femeii-urias, cu sfânta creangă de măsline, pe care i-o întinde cu un gest solemn, de o eternă, exasperantă paciență. Sufletul lui agitat se simte contrariat de imobilitatea lucrurilor din afară. I se pare că statuia Republicii înadins stă acolo, ca să-l observe cu privirea ei fixă cum se poartă de colo-colo, fără astâmpăr; se sfiește de ea ca de-o ființă vie, indiscretă, care-l spionează și-i ia sama la toate mișcările. De câte ori se apropie de casa în care stă Ana, simte că o durere surdă îi strânge inima și-i

taie respirația, parcă-l arde ceva pe piept, picioarele i se moaie și-l umple o frică neînțeleasă, un sentiment penibil de lașitate, care-i discordează toți nervii și-l prostește. A încercat adesea să-și ia inima-n dinți și să intre, dar gândul că ar face o impresie rea vizita lui neașteptată și că ar fi o lipsă de respect pentru durerea acelor două suflete zdrobite să le tulbure din liniștea și izolarea în care s-au refugiat, gândul acesta îi răsărea în minte și-l oprea brusc, ca și cum i-ar fi intrat un glonț în cap”. [6, p. 293]

Teama izvorâtă din lipsa de siguranță în ceea ce privește impresia pe care o va produce el asupra Anei și a tatălui ei îl dezechilibrează lăuntric, îl menține într-o stare de nervozitate, care devine și mai exasperantă cu cât Dan o conștientizează: “La ce-am venit aici? Cât am să mai rătăcesc așa, ca un nebun?” Și zilele treceau de o monotonie și de o sterilitate exasperantă. Aceleași hotărâri în fiecare dimineață și-aceleași muștrări amarnice în fiecare seară, când se ducea să se culce, târziu, rupt de osteneală, demoralizat, enervat de lașitatea lui, de apăsătoarea conștiință a timpului pierdut”. [6, p. 294]

Fericirea lui în dragoste însă e de scurtă durată și suferințele lui Dan se acutizează – în virtutea suprasensibilității naturii sale – pe măsură ce realizează că mariajul lui cu Ana Racliș nu i-a îndreptățit așteptările. El își dorise compatibilitate intelectuală și afinități spirituale, dorise să se identifice cu ființa iubită: “ (...) mie-mi trebuie sufletul tău; și-l vreau senin, ca să poată fi bun, și ca să-l pot avea *tot* ...” [6, p. 301] Aparent, Ana întruchipa ființa visurilor sale, dar pe parcurs i se descoperă adevărata ei fire.

Suferința lui Dan nu este cauzată numai de eșecul în iubire, ci și de condiția omului de creație într-un mediu afacerist și corupt, dar și a omului onest, în general. Prea emotiv, visător, retractil, “Dan rămâne un egocentric, incapabil să iasă din lumea lui interioară”. [7, p. 43] Suprasensibilitatea și timiditatea lui, pregătirea psihologică slabă pentru viață, cât și virtuțile-i morale îl dezarmează în fața unei lumi rău întocmite. El resimte dureros toate evenimentele vieții, soluțiile pe care le oferă nu au un suport practic, ci sunt mai mult divagații filosofice, “utopii”, cum le numește el însuși. “Emotivitatea în exces nu antrenează însă acțiuni, ci se repliază asupra sa însăși.” [2, p. 695] În cele din urmă, neînțeleas de femeia pe care o adora, dar cu care, de fapt, nu avea nimic în comun, istovit de toate nedreptățile și durerile lumii, “disprețuit, împins la nefericire (...) în societatea burgheză, calculată, rece și indiferentă, dacă nu dușmănoasă față de tot ce nu slujește exclusiv interesele sale” [8, p. 138], Dan înnebunește.

În aceeași categorie a inadaptatului abulic suprasensibil se înscrie și Andrei Rizescu, protagonistul nuvelei “În lumea dreptății” de Ioan Alexandru Brătescu-Voinești. Intelectual cinstit, om inteligent și bun, “ un monument de moralitate” [9, p. 578], acesta, ca și Dan, se va confrunta cu împrejurări nefavorabile și va fi biruit de mediul “cu spoială de cultură și micime de suflet” [10, p. 108], mediu nou, “ format prin introducerea civilizației apusene

neasimilate bine încă și, deci, având mult mai multe defecte și mult mai puține calități decât civilizația din Apus.”[5, p. 232]

Neputința lui Andrei Rizescu de a se adapta unei ambianțe sociale și a accepta “normele de viață” stabilite de aceasta, purcede, ca și în cazul lui Dan, mai întâi dintr-o sensibilitate exagerată, dintr-un suflet “peste măsură de impresionabil” [5, p. 231], care îi condiționează seriozitatea și “exactitatea în serviciu” [11, p. 13] și “o scrupulozitate exemplară” [11, p. 3], dar și lipsa de voință despre care am pomenit în atâtea rânduri, caracteristică în fond tuturor inadaptațiilor. Astfel Rizescu, deși “om cult, agreabil în societate, foarte talentat și corect în relațiile prietenești”[12, p. 96], nu are suficient curaj, “e lipsit de energie” [5,241], nu găsește soluția optimă pentru a protesta vehement împotriva tertipurilor colegilor săi de breaslă, dar nu a suferi pasiv, cum o face de fapt. Drama lui se agravează din momentul în care el conștientizează că nu poate trăi în acest mediu: “Avea dreptate nenea Mache: nu, nu făcea (*Andrei Rizescu – n .n.*) de avocat! Pâinea cea de toate zilele pe care abia o câștiga îl costa prea multă frământare și prea multă silă de el însuși și de toate. Pe lângă pricinile din afară care-i produc dezgustul astei meserii sunt și pricini dinăuntru. Moștenise de la tată-său o inimă bună, iubitoare de frumos și de adevăr. Ajutorul bănesc al boierului Mărescu, scutindu-l de nevoia de a munci spre a-și câștiga existența, îi dase puțința de a-și cultiva talentul la vioară și de a-și împodobi mintea cu cunoștinți frumoase, dar îl împiedicase de a cunoaște realitatea vieții; și acum era silit să muncească pentru câștigarea ei, într-o lume în care însușirile lui sufletești nu erau de nici un folos, monede fără curs în piață.

Ce caută el într-o meserie în care însușirea de căpătâi era șiretenia?” [11, p. 22]

Suferința care-i torturează necruțător sufletul e intensificată de un sentiment penibil de gelozie și de accidentarea copilului său – toate acestea împingându-l la demență.

Și Dan, și Andrei Rizescu, ambii activând în sfera juridică – domeniu pe care-l știm că dintotdeauna, independent de vrerea noastră, a implicat și afaceri murdare și diverse stratageme în scopuri de înavuțire sau ascensiune pe scara socială –nu se pot împăca cu starea de lucruri existentă și categoric nu admit concesii. Ambilor – naturi sensibile și impresionabile – le lipsește simțul practic, reclamat de noile condiții sociale, pentru a trăi și a-și întreține familia, precum și mijloacele de reacționare la loviturile sortii, ceea ce îi face slabi în fața intemperiilor vremii, inadaptabili și îi privează de înțelegerea că “nici un ideal moral nu se înfăptuiește în viață numaidecât și fără compromis”. [9, p. 579]

Cât privește însă Niculăiță Minciună, personajul principal din nuvela cu același nume a lui Ioan A. Brătescu-Voinești și cel care completează tipologia inadaptațiilor abulici suprasensibili, lucrurile se întrevăd puțin în altă lumină. Întâlnim și de data asta aceeași făptură umană superioară semenilor săi prin

virtuțile-i sufletești, sensibilă, impresionabilă și timidă: “Niculăiță Gropescu, feciorul lui neica Andrei Gropescu, din cătunul Manga, comuna Măgureni, e un băiat cu judecată, blajin la vorbă, măsurat la mișcări, și, nu știu cum să zic: *dar sfios, ori prin urmare sfios*”. [11, p. 164]

De o inteligență care îi depășește vârsta, înzestrat cu sete de cunoaștere și putere de pătrundere și înțelegere a naturii, Niculăiță Minciună este încă un copil naiv, stângaci, ce se confruntă cu brutalitatea mediului în care trăiește și care, în final, îl duce la pierzanie.

Dacă lui Dan și lui Andrei Rizescu – adulți cu o anumită experiență de viață și în cunoștință de cauză de ceea ce se întâmplă în societate – le putem reproșa anumite slăbiciuni (conștientizate de ei) vizavi de neputința lor de a înfrunta realitatea, în cazul lui Niculăiță, considerăm că, în mare măsură, de vină e mediul social, băiatul făcându-se responsabil de faptul că “se lasă luat în batjocură de tovarăși”. [12, p. 90] El este un inadptabil care, date fiind ingenuitatea firii sale și lipsa de experiență socială, nu poate lupta contra abuzurilor și nedreptăților semenilor: “Ar fi, după cum vedeți, o pildă de băiat fericit, dacă până în timpul de față ar fi găsit omul meșteșugul să stăpânească toată fericirea ce i se cuvine – și dacă n-ar avea și Niculăiță partea lui de amărăciune, izvorâtă din netrebnicia întocmirii de azi a lucrurilor...

Dar amărăciunea lui Niculăiță a izvorât și din firea lui iscoditoare, deosebită de firea celorlalți...” [11, p. 165]

“Incapacitatea tuturor (...) de a ajunge până la resorturile unei ființe gingașe” [9, p. 579], atitudinea părinților și a Salomei îl singularizează, îl dezechilibrează, îl aruncă în disperare și, în cele din urmă, el își curmă zilele. “Lume, lume ticăloasă...”

Referințe bibliografice:

1. G. Ionesi. *Tipologia inadptabilului în proza românească interbelică în Metaliteratură*, vol. 6, Chișinău, 2002
2. Dicționar de psihologie. Coordonare – Ursula Șchiopu, București, 1997
3. V. Ene. *Alexandru Vlahuță*, București, 1966
4. V. Râpeanu. *Alexandru Vlahuță și epoca sa*, București, 1966
5. G. Ibrăileanu. *Opere*, vol.2, Iași, 1972
6. A. Vlahuță. *Dan în Scrieri alese*, vol.1, Chișinău, 1992
7. S. Iosifescu. *Alexandru Vlahuță*, București, f. a.
8. G. G. Nicolescu. *Apariția și dezvoltarea romanului ca manifestare a adâncirii realismului în literatura română în Analele Universității București. Seria Științe Sociale. Filologie*, anul X, nr. 23, București, 1961
9. G. Călinescu. *Istoria literaturii române. De la origini până în prezent*, Craiova, 1993
10. N. D. Chiriac. *Opera nuvelistică a d-lui Brătescu – Voinești în Disertațiuni. Critice. Prelegeri*, anul III, Buzău, 1915

11. I. A. Brătescu-Voinești. *Opere*, vol.1, București, 1994

12.C. Caroni-Chilom. *Nuvela lui I. Al. Brătescu-Voinești în Considerațiuni critice I*, București, 1938

Sava Pânzaru Mistificare? Nicidecum!
Pe urmele unui roman al lui Leon
Donici-Dobronravov

“Hotelurile de pe Calea Griviței erau toate suspecte, răpănoase, adevărate dărăpănături cu ganguri ude, întunecoase și curți muced. Servitoarele din cartier și fetele cu condicuță galbenă priveau de pe trotuare sau de pe la ferestre strada, convoiul nostru mortuar ori peticul de cer de deasupra orașului, petec de cer care acum era albastru și pe care nu se mai zărea nici o urmă de nor.

Ludovic Schimbașu părăsi cucoana cu trei guși care râdea cu nerușinare, veni lângă mine și spuse:

- Văd că te cunoști cu multe din fetișcanele de pe trotuar... Craiule. N-aș fi bănuțit că ești un adevărat crai...

- Mă cunosc. Mai mănânc cu le... mai mă și culc... Ai ceva împotriva?... Dacă ai ceva împotriva, spune-mi. Nu de altceva, dar ca să știu.

Se încruntă. Obrazul i se zbârci. Bubulițele vinete de pe obraz plesniră și sângerară.

- Nu cumva să te pună dracu să scrii ceva despre cartierul ăsta!... Nu cumva să te pună dracul...

- De ce?

- Pentru că... Pentru că intenționez eu să-l înfățișez într-un roman, într-un roman care fără-ndoială va fi nepieritor... nepieritor ca tot ce a ieșit și va mai ieși de sub condeiul meu...

- Să fii sănătos, bobocule. L-a descris în chip magistral Leon Vanici care... cu talentul și cu experiența lui... He-he-he... He-hi-hi...

Schimbașu turbă:

- Cum? Unde?

- În romanul *Calea Griviței*. Am citit manuscrisul... E formidabil... Înțelegi? For-mi-da-bil! Apare la *Socec*.

- La *Socec* ai spus?

- La *Socec*.

Se apucă de pântec și începu să se jelească:

- Ah! Ticălosul!... M-a nenorocit, ticălosul!... Ah! Nemernicul... M-a nenorocit nemernicul... M-a nenorocit... Și... Închipuiește-ți... și eu voiam să-mi intitulez romanul tot... *Calea Griviței*... E un titlu bun *Calea Griviței*, nu?

- Nu face nimic, zisei, isprăvește romanul și publică-l. Lumea va citi romanul lui Leon Vanici și îl va citi și pe al tău. Apoi va zice: Dintre cele două romane apărute recent despre Calea Griviței, cel mai bun e al lui...

- Al cui?

- Al tău, bineînțeles. Tu ai geniu. Leon Vanici n-are decât talent...Este adevărat că talentul lui Vanici e excepțional, dar până la geniu...

- Mă mai iei, și peste picior... Cap de...

Lumea se uita la noi curioasă. Mulți credeau că-l plângeam sau că-l înjuram pe mortul cu barbișon, din sicriu. O țafă groasă care privea strada și convoiul funebru din pragul unei case deochiate, mă arătă cuiva care-i sta alături:

- Uite-l și pe...

Îmi spuse numele întreg. Era tanti Sarica Bau. Mă făcui că nu era vorba de mine, că n-o cunosc și-mi văzui mai departe de drum. <...>

Un roman despre Calea Griviței și intitulat chiar *Calea Griviței*! Ideea nu era de lepădat. De unde îi venise lui Leon Vanici gândul? De când venise în țară, adică de vreo doi ani, locuia pe Calea Griviței într-un hotel sordid de întâlniri. Nu era noapte în care în acest hotel să nu se petreacă scandaluri, încăierări, sinucideri. Leon Vanici ajunsese să cunoască pe toată lumea din cartier și să fie cunoscut. Romanul, scris pe viu, era într-adevăr o capodoperă. (Ce s-a întâmplat mai pe urmă cu Vanici și cu *Calea Griviței*, vom vedea mai târziu. Bineînțeles dacă vom mai avea zile să scriem și povestea lui Vanici)".

Am reproduș un fragment din partea întâi (*Vulpea*) a trilogiei *Vântul și ploaia* de Zaharia Stancu din ciclul *Rădăcinile sînt amare* (Buc., 1969, p. 295-297). Nu este un document istorico-literar propriu-zis, dar este clar sută la sută că în spatele lui *Leon Vanici* se ascunde într-adevăr talentatul scriitor basarabean din anii 20 ai secolului trecut **Leon Donici** cunoscut de asemenea și ca *Leonid Dobronravov-Donici* (1887-1926): am scris despre el mai înainte (conf. *Revistă de lingvistică și știință literară*, 1997, nr. 2 (170), p. 11-21), i-am publicat cândva și câteva scrisori inedite (Ibidem, 1998, nr. 4 (178), p. 87-94). În cazul de față ne concentrăm atenția doar asupra frazei din paranteză a lui Zaharia Stancu: "Ce s-a întâmplat mai pe urmă cu Vanici și cu *Calea Griviței*, vom vedea mai târziu" etc. *Povestea lui Vanici*, după cât îmi este cunoscut, autorul romanului *Vulpea* așa și n-a realizat-o. Știm însă cu destulă exactitate că după ce termină de scris romanul menționat de Zaharia Stancu autorul pleacă pentru totdeauna la Paris. Nu trezește absolut nici o discuție nici instituția tipografică menționată în fragmentul citat mai sus: este vorba despre editura fraților *Socec*. Rămâne deci sub semn de întrebare momentul-cheie al prezentului articol: într-adevăr Leon Vanici-Donici să fi scris un roman intitulat *Calea Griviței*? Și dacă l-a scris, care i-a fost destinul după plecarea autorului în Franța?

În căutarea răspunsului să apelăm la izvoare documentare de informație în formă de amintiri ale contemporanilor și prietenilor scriitorului discutat și, bineînțeles, la moștenirea sa epistolară.

La o săptămână după moartea lui Leon Donici Cezar Petrescu, poate cel mai devotat prieten al acestuia, scria: “Din iarna petrecută atunci la București (1923-1924. – n.n.) Leon Donici, pe lângă atâtea rare și adânci prietenii, s-a întors în Basarabia cu materialul unui roman al Capitalei, despre care ne vorbise nu o dată cu însuflețire: *Calea Griviței*. L-a scris? Există undeva? Ori am pierdut singurul roman într-adevăr dramatic al unei capitale necunoscute, cealaltă de dincolo de *Calea Victoriei*?” (“Cuvântul”, 4 iunie 1926. Nota bene: un roman intitulat *Calea Victoriei* îl va publica în 1931 chiar Cezar Petrescu. Să fi existat vreo interdependență între aceste două opere?). Tot cu trista ocazie a morții lui Leon Donici vorbea despre același roman manuscris ziaristul Eugen Titeanu, om legat foarte strâns de scriitorul basarabean. “Un prieten comun, d. Grigorie Alexinski, cunoscutul om politic și distins scriitor rus, consemna E. Titeanu, ne-a făgăduit câteva amintiri despre Donici, despre acel Donici, pe care nici noi nu l-am cunoscut: scriitorul din Petersburg. Tot în Grigorie Alexinski ni-e nădejdea de a regăsi cele două manuscrise despre care de atâtea ori ne vorbise: *Sub cerul Basarabiei* și romanul *Calea Griviței* (*Cuvântul*, 7 iunie 1926).

Peste trei ani după moartea lui Leon Donici Cezar Petrescu revine asupra subiectului în discuție mult mai amănunțit și mai substanțial: “Ne gândim la romanul lui proiectat din lumea ignorată de literatorul român: negustorii, haimanalele, călătorii, pungașii, hangiii, femeile de noapte; toată mișuneala tavernelor de pe Calea Griviței. Cele câteva pagini citite de el, după miezul nopții, când apărea bătând la ușă cu nedespărțitul geamantan să ceară azil de dormit între brațele unui jilț, depășea în viață tot ce ne dăduse până la dânsul literatura românească, țărâită și flască. L-a scris vreodată romanul acela în întregime? Unde se vor aflând paginile risipite?”.

În scrisorile lui de mai târziu, de la Paris, continua Cezar Petrescu, Leon Donici “nu uita niciodată să ne pomenească despre această cea dintâi carte a lui românească”, adică romanul *Calea Griviței* (*Curentul*, 22 iulie 1929). *Calea Griviței* într-adevăr trebuia să întruchipeze ora stelară a talentatului prozator basarabean, fapt conștientizat și de el însuși. “Tot ce am publicat la noi (adică în România. – n.n.), îi mărturisea Leon Donici lui Cezar Petrescu într-o scrisoare de la Paris, e încă rusesc. E zestrea mea din Rusia. Ca să scriu românește ca un român despre români, a trebuit să las lucrurile să se așeze” (*Curentul*, 22 iulie 1929).

Din cele spuse până acum putem concluziona cu destulă siguranță că Leon Donici semnase undeva prin anul 1924 un roman intitulat *Calea Griviței*, iar Cezar Petrescu, Zaharia Stancu ș.a., direct sau indirect, ne ajută să schițăm conținutul aproximativ al romanului. De o importanță deosebită este faptul că romanul *Calea Griviței* începuse să devină *component al conștiinței*

opinieii literare din România interbelică. Totodată, rămâne oarecum neclar, cum s-a putut întâmpla că prietenii n-au știut despre prezentarea romanului de către Leon Donici la editura *Socec* (bineînțeles, în cazul că aceasta nu este într-adevăr o mistificare).

Rămâne fără răspuns întrebarea sacramentală: ce s-a întâmplat cu romanul *Calea Griviței*: s-a pierdut ori s-a păstrat pe undeva? Și dacă mai există, de ce încă n-a fost descoperit?

Foarte simplu: pentru că nici n-a fost căutat unde trebuie și cum trebuie.

Lilia Porubin *Un cavaler al Sfântului Duh: Leon Donici*

Încercarea de a redescoperi valorile literare interbelice și postbelice autentice este caracteristică momentului actual. După secole de literatură „impusă” mișcarea de revalorificare capătă o amploare simțitoare. Sute de manuscrise văd lumina tiparului, zeci de scriitori se văd editați și comentați. Leon Donici este scriitorul care renaște azi pentru a se redescoperi într-o lumină nouă, într-un spațiu nou al literaturii auto-regăsite.

O personalitate complexă, o figură excepțională înzestrată cu capacități creatoare covârșitoare, cu un simț al frumosului, adevărului, sublimului și nobleței, cu un gust aparte pentru tot ce e frumos, senin, dar și, în același timp, pentru tragic, dramatic, sumbru, opac, Leon Donici reprezintă proza basarabeană modernă. Privit ca „o figură singulară a literelor românești din perioada interbelică” (Veronica Bâtcă), „destin literar de excepție” (Ana-Maria Brezuleanu), „scriitor remarcabil, greu de clasificat” (Al. Burlacu), „personalitate remarcabilă, de un rafinament aristocratic unic în literatura română” (A. Ciobanu), Leon Donici, cu toate calificativele superlative care au urmat postum nu s-a bucurat de o atare apreciere din partea contemporanilor, opera sa fiind neglijată, risipită, pierdută și, până la urmă, acoperită cu praful uitării. Creația sa n-a beneficiat de o ediție antumă, fiind editată doar în anii '90.

Fenomenul literar basarabean interbelic a fost marcat adesea de „valențe separatiste” (V. Bâtcă). O dată cu redescoperirea valorilor literare basarabene autentice uitate din cauza vicisitudinilor sorții neamului și, firește, a literaturii, e nevoie de a re-da circuitului nostru literar opera celor care au fost eliminați din procesul literar al timpului. Aici apare și riscul de a recepta aceste valori sub o altă perspectivă, sub un alt sistem de valori – cele contemporane. Vor fi ele capabile să reziste unei astfel de analize va arăta numai timpul.

Apariția volumului antologic „Marele Archimedes” (1997), îngrijit și prefăcut de Ana-Maria Brezuleanu, a deschis calea multor încercări de interpretare multiplă a prozei, în special a celei scurte, a lui Leon Donici. O dată cu editarea acestui volum prețios se conturează noi dimensiuni ale acestei figuri legendare care a fost Leon Donici. Ar trebui să adunăm opera

scriitorului pentru motivul că volumul său asupra Rusiei din perioada revoluțiilor bolșevice din 1917 nu ne poate oferi o imagine integrală a concepției creatoare a lui Leon Donici.

Datorită volumului menționat mai sus și a multor studii apărute imediat după acesta semnate de Iurie Colesnic, Ana-Maria Brezuleanu, Sava Pânzaru, devenind cercetătorii cei mai avizați ai operei lui Leon Donici, s-a reconstituit biografia scriitorului, cu multe dificultăți cauzate de incertitudini și legende care au circulat chiar și astăzi. S-a încercat și identificarea modelelor în formarea personalității și scrisului său. Ana-Maria Brezuleanu notează: „Critica românească observase pertinent legătura vizuală a prozelor lui Donici cu literatura rusă, cu inefabilul sufletului slav. În textele lui Donici respiră adorația pentru mentorii săi literari, vârfuri ale literaturii ruse de la începutul secolului, Alexei Remizov (*modelul său declarat* – L. P.), Fiodor Sologub, Leonid Andreev. Nu era vorba de pastişă, ci doar de o alegere o inspirată a modelelor în formularea propriei personalități”.

Rămâne însă mai puțin cercetată creația lui Leon Donici în profunzime din cauza multor proze, articole, studii, polemici, date și însemnări pierdute în paginile „acestor temple de faimă efemeră, cum sunt gazetele” (Perpessicius) ai timpului. Din această cauză este greu de a contura o imagine complexă a destinului literar al unui scriitor care și în prezent a rămas o enigmă și o legendă pentru literatura română.

Prozele sale scurte care prezintă cel mai mare interes ar putea fi următoarele: *Anterist*, *Requiem*, *Dansul Morților*, *Saul*, *În drum spre Emaus*, poemul în proză *Poetul și femeia*, ars poetica lui Leon Donici ș.a.

Fascinat de culoare și sunet, Leon Donici, armonizează cele două culturi, limbi și, până la urmă, literaturi, completează cunoștințele cititorilor români cu noi date despre literatura rusă, lansează și difuzează literatura română în mediile rusești. Paleta scrierilor sale este bogată: de la articole, polemici și studii, până la nuvele, povestiri, poeme în proză și romane. Este un scriitor cu adevărat prolific.

Lucian Blaga, în articolul consacrat lui Leon Donici notează în primul rând nuvelele sale, apoi piesele și romanele: „A făcut (...) eforturi gigantice de a-și turna sufletul deplin format aiurea în tiparul unei limbi de care abia vag își aducea aminte”.

S-a șters cu timpul chipul celui care lucrase foarte mult în ultimii săi ani de viață încercând să demonstreze că sângele său românesc nu s-a diluat în stepele Rusiei. Celor care ar dori să-l cunoască pe Leon Donici li se va oferi în bibliotecile din România și Moldova doar câteva volume traduse din rusește și o carte în românește, de altfel, prima sa carte în românește, despre revoluția din 1917 din Rusia țaristă, carte întâmpinată cu mare interes atât din partea cititorilor, cât și a criticilor literari. E vorba de *Revoluția Rusă*.

Toate datele pe care le putem descoperi la noi despre Leon Donici pledează pentru el ca scriitor rus, și nu român, cum am vrea să credem. Însă

lectura foarte atentă a periodicilor timpului ne arată un alt Donici, un Donici necunoscut, un Donici enigmatic.

Destinul nefericit *antum* și *postum* al scriitorului a fost marcat, în mod decisiv, de obârșia sa dublă. Rus după tată și român după mamă, din ramura Donici, Leon Donici afirmă că își trage sevele chiar de la fabulistul Alecu Donici, aducând ca mărturie moștenirea sa: „Am moștenit, împreună cu arhiva strămoșului meu Donici, trei scrisori ale lui Pușkin”. Copilăria și-o petrece la Chișinău, adolescența și tinerețea la Petrograd, unde devine un nelipsit al saloanelor peterburgheze, un răsfățat al publicului intelectual imediat după ce vede lumina tiparului romanul său de debut *Noul Seminar*, roman reeditat și tradus în mai multe limbi. Leon Donici se alătură grupării în jurul revistei *Zaveť (Testamente)*. Devine adept al conceptului de „neorealism”, într-o accepțiune diferită de cea consacrată. Conceptul e explicat în studiul său *Literatura rusă modernă: Departe de realitate*, aceasta e deviza literaturii ruse moderne. Trăsătura aceasta e reacțiunea după decenii de literatură realistă, prea realistă, fotografico-tendențioasă”. Fără a avea o metodă și o concepție clar stabilită asupra metodelor pe care urmează să le aplice, gruparea a trecut prin o mulțime de încercări de creație literară, oprindu-se la naturalism sau la modernism extrem, în ambele cazuri încercând metode noi ale „scrișului la descrierea vieții reale”. Scriitorul ne prezintă receptarea căutărilor literare ale grupării: „La început, în jurul nostru s-a ridicat o furtună. Ne înjurau realiștii, fiindcă noi evitam metodele vechi și apucăturile bine stabilite în dogma lor de a descrie viața. Ne atacau și simboलिști, deoarece noi descriam subiecte din viața atât de reală și uneori atât de josnică”. Până la urmă, conchide, Leon Donici: „Scriam ceea ce gândeam că e bine de scris și în modul care ne convenea”. Scriitor rus până la război, și scriitor român după război, Leon Donici aspiră spre ideal, adevăr și sublim. Lirismul se sorginte rusească a fost observat chiar și de criticii contemporani, un lirism profund și cu accente de romanță.

Leon Donici are deplina încredere în forța Cuvântului. Lucian Blaga a văzut în scrisul lui Leon Donici „admirabile gânduri poetice, când subtile, ascunzându-și înțelesul cu un surâs lunatic, când apocaliptice cu profunzimi de profeție”. Filonul de sensibilitate rusească este esențial în proza lui Leon Donici. El sădește valorile și spiritul rusesc în solul productiv al patriei regăsite. Dragostea pentru poporul român pe care intenționa chiar să-l apere la Paris unde plecase pentru câțiva ani și unde s-a stins din viață, fără a aștepta vreun ajutor, Leon Donici a purtat în inimă un dor nețărmuit pentru Cuvânt. Fraza sa nu este una secă, ci invers, una care încearcă toate determinativele, toate culorile și nuanțele, toate gusturile și aromele. Este un poet al candorii și frumosului exterior. Autorul a ținut să-și amplifice forța de expresie prin utilizarea frazelor pline de podoabe stilistice, baroce pe alocuri. Este un adorator al florilor de vară cu aromă puternică până la produceri de halucinații (trandafir, crin, tei ș.a.), este un nocturn (luna și stelele fiind martori fideli ai

eroului), este un giuvaer sau un colecționar de pietre prețioase (aur, argint, diamante, bronz ș.a.).

Leon Donici prezintă pentru cititorul contemporan un izvor neîncercat încă din care să savureze pagini de proză adorabile și de real talent scriitoricesc.

Vlad Caraman

**Narațiunea în romanul lui
Constantin Stere**

Textul romanului lui Constantin Stere pare a fi o construcție narativă predominant de tip monologic, în care este lesne de sesizat identitatea dintre autor și narator. Așa cum se va putea observa din diversele pasaje ale scrierii, în linii mari, prozatorul variază între povestirea cu focalizare internă, în care naratorul spune atâta cât știe personajul și chiar adoptă punctul de vedere al lui, și, povestirea non-focalizată (povestire cu narator omniscient). În astfel de circumstanțe narrative vocea din romanul *În preajma revoluției* rămâne relația dintre erou, narator și autor.

Totodată, însă, vocea autorului, pe lângă faptul că pare a coincide cu cea a naratorului, mai corespunde la câteva voci din roman. În aceste condiții, distanța dintre vocea autorului și cea a personajelor variază de la volum la volum în dependență de context. Uneori ajunge să fie chiar o sinteză a tuturor glasurilor personajelor și a ideilor lor. Controlând toate acestea cu o măiestrie deosebită, autorului însă nu-i reușește întotdeauna să depășească, să acopere formațiunea social-istorică și politică a vocilor – marasmul de grup, caracteristic, mai ales Basarabiei. Pentru a ameliora situația dată el polemizează cu acești eroi, îi instruește, căutând să le creeze o idee comună cu a sa, care, cu părere de rău, în cele din urmă este contracarată.

Toate aceste constatări ne fac impresia că actul verbal, indiferent că se realizează prin dialog și începe, sau sfârșește o relatare, nu influențează și nu schimbă interlocutorul, creându-se, astfel, în multe privințe, și o distanță socială între personaje și narator (autor). Iar o astfel de relatare în roman, în care narațiunea devine în cele din urmă privată îl plasează pe naratorul-autor și în postura unui individ omniscient. Prin urmare povestitorul are o foarte mare libertate de mișcare în spațiul și timpul romanului, în punerea în scenă a personajelor, stăpânind și o deosebită forță interioară, prin intermediul căreia, pe parcursul narațiunii, își creează o idee generală despre psihologia și modul de gândire a eroilor. Prin această perspectivă se vedește sentimentul de ficțiune al cititorului, sporind verosimilitatea evenimentelor narate și obiectivismul acestora.

Tot în această ordine de idei, în continuare, evoluează și raportul dintre timpul istoriei și timpul povestirii, care se lasă marcat de dihotomia realism–modernism.

În ceea ce privește punctul de vedere, în prezentarea evenimentelor, nu încapе îndoială că în opera scriitorului nostru, precum și în majoritatea romanelor vremii, este panoramic, adică autorul, fiind omniscient, recapitulează, pentru publicul cititor, fapte remarcabile dintr-o **perspectivă panopticum**. Nu în zadar, în pofida atâtor discuții controversate în jurul acestui roman, exegeza literară a ajuns a-l considera pe autor “romancier total”, iar scrierii a-i atribui cele mai plastice calificative.

În continuare putem constata că și efectele produse de romanele occidentale, atât tradiționaliste, cât și avangardiste, au făcut totuși, ca în proza lui Constantin Stere să apară, chiar dacă foarte modeste, ecouri durabile ale inovațiilor lor. Anume acestea implică pentru bildungsroman discuții despre naratologie și moduri de exprimare artistică, ficțională, uneori contestate de critici.

Tehnicile narative consacrate ale timpului, după cum vom vedea, îi sunt total caracteristice scriitorului din Cerepcău, însă el profesează, pentru prima dată în spațiul basarabean, unele modalități și perspective noi de prezentare a subiectului artistic.

Prin urmare, dacă examinăm cu atenție structura narativă a majorității romanelor de la finele secolului al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea, constatăm cu satisfacție că scrierea lui Constantin Stere *În preajma revoluției* se menține, în mare măsură, în structura narativă a bildungsromanului tradițional. Asemenea romanelor construcție ale lui Goethe *Wilhelm Meister*, Romen Rolland *Jean Cristophe*, ș.a. romanelor fluvii, autobiografice ale lui Vladimir Korolenko, *Istoria contemporanului meu*, Alexandru Herzen, *Bâlœ i dumî* etc., din perioadele mai vechi, evenimentele, din romanul supus analizei noastre, se substituie consecutiv într-o succesiune cronologică și zugrăvesc dezvoltarea protagonistului din anii copilăriei până la maturitate, culminând cu moartea lui.

Cunoașterea lumii romanului este transfigurată prin capacitatea intelectuală și de orientare epică a naratorului. Acesta, fiind omniscient, are posibilitatea de a pătrunde atât în lumea interioară cât și în cea exterioară a personajelor sale. Iar spre deosebire de romanele amintite mai sus, unde în special se întreprinde încercarea de a se scoate în evidență conținutul operei, în narațiunea lui Constantin Stere se pune accentul în aceeași măsură și pe conținut, și pe structură.

În acest context, este primordial să constatăm o diferență între perspectiva narativă auctorială care, exceptând volumul I, ține nemijlocit de subiectul revoluționar, și, caracterul profund și panoramic al acestei perspective, referită direct la cantitatea de cunoștințe a naratorului în raport cu protagonistul Vania Răutu. Întrucât pe narator în acest roman l-am găsit omniscient aceasta mai permite ca sesizarea lumii externe și interne a eroilor să fie fără limite expresive.

Aceste fapte se pot observa mai ales în relatările și descrierile realizate de narator unde ne este prezentată viața mai multor personaje, cu valoare diferită pentru evoluția subiectului. Și tot prin aceste istorisiri mai avem posibilitatea de a auzi și analiza gândurile ce cuprind și frământă personajele.

Dintre aceste povestiri putem menționa pe următoarele: în primul rând viața părinților lui Vania, Smaragda Theodorovna și Iorgu Răutu. Asupra acesteia nu vom insista în descriere, deoarece o vom mai pune în discuție de nenumărate ori. Iar în continuare putem înșira alte povestiri intermediare cum ar fi de exemplu “Povestea Undinei” relatată de ea însăși în fața protagonistului, a Zinaidei Nicolaevna Popov, a Ruxandei Moldovanca, a soților Lazarev, a lui Mehmet etc.

Toate aceste comunicări au ținte precise în narațiune. De pildă, povestea Mariei Culiceeva umple golurile epice ale lumii mișcărilor revoluționare. Este interesant faptul și prin aceea că această poveste a Giocondei, este organizată epic în inel poetic compozițional. Naratorul începe depănarea povestirii pornind de la scrisoarea lui Vania Răutu și o termină cu momentul în care femeia citește această epistolă. În perimetrul acestor episoade se desfășoară întreaga existență a Mariei și a prietenilor săi revoluționari.

Adevărul despre unii oameni printre care a trăit protagonistul în Siberia iese la iveală tot prin intermediul relatărilor indirecte a personajelor. Deconspiratorul situației devine Isac Blumber, care îi povestește lui Vania Răutu despre fiecare dintre ei, astfel se află că aceștia sunt niște escroci, niște nătărăi, lucru de care nu prea bănuia eroul.

Istoria Elizabetei, una din gazdele lui Vania, se profilează ca un subiect de roman cu laitmotivul “să te ferești de vârnaci, te vei nenoroci!”. Aidoma Smaragdei Theodorovna nici Elizabeta nu l-a iertat niciodată pe Calistrat, vârnacul de la care a suferit...

Tot pe aceeași lungime de undă se profilează și poveștile celor din “Patria ideală”, pe lângă intelectualii Ciubăreștilor, fiecare cu istoria sa, mai interesante apar relatările despre Elisa, Ivonna și “Vicisitudinile frumoasei Dolores”. Aceasta din urmă, povestea Elvirei Vasilescu, a lui Dolores Barancea și a lui Tudor Barancea completează o nouă filă din *1001 de nopți*, arătând lupta dintre femei din cauza dorinței de a domina un om, un colectiv, o lume, dar totodată ne prezintă distrugerea mondenității din Ciubărești și coborârea orașului la nivelul celor provinciale.

Acest miniroman inserat în epica ciclului *În preajma revoluției* vine ca o confirmare a ideii de construcție, și îl putem rezuma ca o sumă a tuturor relațiilor sociale, de dragoste, de invidie și ură din întregul ciclu. Devine o rescriere în stil modern al romanului tradițional, este o epopee, deoarece acțiunea începe și se desfășoară încă de când mama lui Dolores nu era măritată și avea doar câțiva ani ai majoratului. Anume atunci i se întâmplase nenorocirea de pe scena de dans și își rupsesse piciorul. Apoi spaniola, rămasă

și căsătorită cu un boier de aici, naște o fetiță după care moare, copilul rămânând numai cu tatăl. Astfel începe viața furtunoasă a miciei Dolores care la numai 15 ani împliniți, are diferite relații cu oamenii maturi. Una din ele cu un bătrân de la care, prin șiretenii, ea îl obținuse de soț pe Tudor Barancea, ce vine și el cu istoria lui, de data aceasta, de tip bine conturat în societate. Prin intermediul acestuia Dolores pătrunde în elita din Ciubărești și începe relații conflictuale cu damele mondene din oraș. Datorită calităților sale deosebite și puținelor complexe avute în fața acestei lumi, ea obține mereu întâietatea, iar până la urmă plecarea ei anume și constituie destrămarea societății mondene din Ciubărești. Istoria se aseamănă pe alocuri cu cea a Smaragdei Theodorovna. Pornind de al aceasta ne-am putea întreba: “Aceasta putea oare fi și soarta Smaragdei Theodorovna dacă pleca cu Wladislaw Przewicki?”...

Alte întâmplări cu statut de legendă, care dau și dinamism narațiunii, cuprind nu mai mult de două-trei foi.

Cazul cu prințul Casta-Diva, ne aduce în prim-planul narațiunii un tip afemeiat, a la Casanova, care până în ultima clipă a vieții a iubit femeile frumoase, trimițându-le mereu scrisori de dragoste. Dar atât de mult a iubit el viața și frumusețea, ca un artist, poet, încât și ultimul toast din viața lui fusese rostit pentru ce e mai frumos pe lume – *pentru surâsul și sărutul de fecioară...* Poezie... Supremă înțelepciune... Motivul aceasta al surâsului și al sărutului de fecioară este prezent și în celelalte romane ale ciclului, începând chiar cu Wladislaw Przewicki, apoi Vania Tresnea și Smaragda Theodorovna, Vania Răutu și Ilenuța, unele scene din Siberia, unde momentul depășește chiar limitele buneii cuviințe, etc.

Surprindem în continuare că volumele cuprind și o vastă galerie de personaje episodice, reprezentanți de vază ai sufletului și conștiinței basarabene, rusești, românești. Aceștia, prin felul lor de a fi, poartă în spatele lor valențe de subiecte de roman, căpătând valoare artistică. Astfel, fiecare cunoștință nouă a lui Vania Răutu, prin intermediul naratorului, devine un microman, care de cele mai multe ori nu depășește volumul câtorva pagini.

E de menționat aici că această structură naratologică a fost denumită de critica literară modernă **viziunea din spate**. Afirmăția aceasta se bazează pe ideea că „izvorul nu se află în roman ci în romancier, așa încât el își susține opera fără a coincide cu unul din personajele ei. El o susține fiind în spatele ei; el nu este în lumea descrisă de aceasta ci în spatele acestei lumi, fie ca un demiurg, fie ca un spectator privilegiat care cunoaște dedesubtul problemei” [1, p. 72].

Găsim astfel că nu toate scenele auxiliare, pe parcursul acțiunii, sunt prezentate prin prisma viziunii de orientare a naratorului. Uneori și el devine un simplu ascultător chiar foarte ademenit și interesat de povestirile personajelor.

Naratorul-autor fiind atotputernic în narațiune are deseori tendința să redea evenimentele și sub forma unui rezumat. Lucrul acesta se observă foarte

bine atunci când se anticipează unele fapte remarcabile din roman. Scene de acest fel sunt foarte numeroase în scrierea lui Stere. Sunt atât de multe încât ele se pot constitui ca un stil aparte al scriitorului. Exemplele următoarelor pasaje vor fi concludente în acest sens. În primul rând ar trebui să menționăm momentul în care este anunțată nunta dintre conul Iorgu și Smărăndița fără a ne pregăti direct pentru aceasta: “Nunta a fost fixată pentru septembrie, în termenul cel mai scurt necesar pentru înzestrarea miresei și pentru repararea și renovarea conacului din Năpădeni” [2, p. 18].

Tot astfel, când Undina pleacă să aducă niște franzeluțe albe, unt și salam pentru băiatul mamei, Vaniușa, autorul constată că până la sfârșitul vieții lui, Vania nu a mai văzut-o pe aceasta: “Cum putea ști Vania, coborând scările celor cinci etaje că se desparte de ea pe veci, că nu o va mai vedea niciodată”!.. [2; p. 344]. Astfel de anticipări mortuare se repetă în continuare foarte des. În acest sens apare și momentul despărțirii cu fratele Costea: “Frații se îmbrățișară, și Costea se șterse în întuneric... pentru totdeauna” [2, p. 359]. Pe Maurul, care grație genealogiei inventate avea dreptul nu numai la tronul Bizanțului, ci și al Moscovei, îl pierdem din narațiune tot prin intermediul lui Vania: “Lui Răutu nu i-a mai fost dat să-l revadă” [3, p. 145]. Și dispariția enigmatică a lui Mehmet, de altfel, ca și apariția lui, tot în așa mod concis este redată: “Într-o zi Mehmet nu mai veni” [3, p. 396].

După ultima despărțire a eroului de Năpădeni, la care asistă numai sora lui, Mașa, autorul ne dă de înțeles că nici cu mama Smaragda Theodorovna nu se vor mai întâlni niciodată: “Lui Vania nu-i mai era sortit să-și revadă mama...” [4, p. 254]. Modalitate aceasta, după cum am anunțat mai sus, nu va dispărea până la finele romanului. Astfel va fi redată și despărțirea de “Patria ideală”: “Dealul Cristeștilor parcă îi trimetea ultimul salut al țării” [4, p. 237], etc.

Semnificația deosebită a anticipărilor rezidă și din faptul că ele prevestesc schimbările cruciale din viața lui Vania Răutu, dar și ale altor personaje principale, a celor secundare mai puțin. De menționat că cele secundare se profilează și se mențin în acțiune doar printr-o schițare generală a vieții lor. În special naratorul devansează evenimentele pentru a ne anunța despre unele schimbări ce vor avea loc nemijlocit în viața personajelor principale. Dar, în același timp, el ne dă de înțeles că a sosit timpul când acel personaj nu mai trebuie să trezească un interes general și să se afle în atenția autorului, și, totodată, a cititorului. Toate aceste motivații permit lectorului să-și concentreze conștiința asupra conflictelor principale din roman, în special acela al evoluției și devenirii protagonistului Vania Răutu.

Observațiile acestea devin foarte elocvente în pasajul când este prezentată căderea conacului de la Năpădeni. În acest caz, naratorul lasă toate la o parte și revine asupra motivului de început, conacul: “În vechea curte a Năpădenilor se simțea peste tot decăderea. Un stâlp al porții stătea strâmb; din îngrădirea parchetului de trandafiri lipseau câteva gratii; o treaptă de granit

roșu a scării se clatină; pe ziduri, în mai multe părți, tencuiala căzută rămânea nereparată; și chiar vreo două ochiuri de geam... se încruntau chioare... și camerele de musafiri păreau degradate în depozite de dărâmături, și rebuturi... Înfațișarea mamei îngrozi pe Vania Răutu...” [4, p. 244]. Numai natura rămâne veșnic aceeași. Iar prin reluarea portretelor membrilor rămași ai familiei Răutu, în linii sumbre, de degradare și îmbătrânire, (cu “îmbrăcămintea neglijată”, “paloarea feții”, “obrazul slăbit”, cu pielea “strânsă în cute mărunte, în jurul gâtului”, mișcările încete, etc.) se definește întreaga structură morală și materială la care s-a ajuns în conac. Semnificația momentului are anumite tangențe cu tehnica debutului de la Liviu Rebreanu, anume începutul romanului *Ion*, care reprezintă și el, în cea mai mare parte, o lume în pragul decăderii sufletești.

Ca într-un tablou pictat vedem la Rebreanu drumul șerpuint printre dealuri, iar în prim plan avem Hristosul de tinichea ruginită, apoi izvorul, pădurea și altele. Momentul este reluat apoi crescând în intensitate în continuarea descrierilor: “Era o zi de primăvară minunată, cu miresme de flori de câmp în aer, un aer ca o oglindă fermecată. Peste drum Hristosul de tinichea stătea încremenit pe cruce, cu ochii plecați, ca și când ar fi simțit că durerea lui nu se potrivea cu pofta mare de viață ce respira din toți polii firii redeșteptate” [5, p. 225].

Retrospecțiunile, de asemenea, sunt executate de către narator și pentru a ne informa despre unele evenimente care au avut loc anterior în istorie. Însă, mai ales sunt efectuate pentru a aduce la cunoștința lectorului date privind momente care s-au scurs din viața eroilor săi. În acest context apare ca mostră introducerea imediată în scena de debut a romanului și, concomitent, în viața familiei Răutu a botezului micuțului Vanușa. După acest episod naratorul va desfășura viața eroilor înaintea nașterii lui Vania.

Altă strategie a tehnicii anticipării ar reieși din faptul că ea este folosită și pentru a-i da cititorului posibilitatea să cunoască mai bine comportamentul personajelor. Fiindcă, în ultimă instanță, chiar și aceste întoarceri sunt efectuate după un anumit plan și presupun un regim linear tradițional de desfășurare a vieții eroilor.

Pe alocuri însă narațiunea pare atât de evidentă încât ni se creează senzația că suntem martori direcți la evenimentele derulate în operă. Acest efect se obține grație autorului care ne prezintă, detaliat și cu amănuntele camerei de luat vederi, descrierile personajelor și ale acțiunilor lor, ale spațiului și ale locurilor din roman.

Astfel și timpul narațiunii se derulează pe durata unei perioade mai mult sau mai puțin îndelungate. Iar acest fapt deseori scoate la iveală și unele prezentări ale naratorului în care sesizăm cum au fost comprimate într-un alineat sau paragraf foarte scurt o perioadă întinsă de timp. Necătând la aceasta permanent este acceptat de către cititor, în închipuirea sa, locul ocupat de narator în raport cu timpul și spațiul narațiunii.

Așadar ordinea cronologică lineară în bildungsroman este strict respectată de autor, deoarece evenimentele, cu unele excepții atestate în primul volum, sunt încadrate în povestire în ordinea succesiunii temporale în care au avut loc. Vedem, prin urmare, că romanul se începe cu relatări din viața părinților, mai apoi este continuat cu apariția anevoioasă în lume a protagonistului. Bineînțeles urmează copilăria care încetul cu încetul, dar pronunțat se scurge în descrierea adolescenței protagonistului, după care, treptat, trece la maturitate, iar la sfârșitul istoriei, devenind adult cu concepții de viață bine determinate, se stinge din viață.

Istorisirea evenimentelor din roman la persoana a treia singular, lasă să se înțeleagă faptul că autorul vrea să relateze acțiunea prin intermediul unui narator străin față de această povestire. Acest fel de povestitor, absent din istoria redată de el, este recunoscut, în critica literară din ultimul timp, ca **narator heterodiegetic**.

Aspectele gramaticale ale timpului trecut, folosite de către autor în prezentarea evenimentelor, îmbinate deseori cu prezentul, zugrăvesc evenimentele terminate ale acțiunilor în raport cu momentul povestirii.

Prin aceasta se explică și fenomenele anticipărilor și întoarcerilor în subiectul romanului, care îi îngăduie naratorului să pună în evidență distanța dintre prezentul autorului și timpul istoric prezentat în roman.

În discursul narativ al lui Constantin Stere naratorul nu se poate constitui ca un centru de orientare verbală a operei, mai ales că el nici nu stăruie asupra acestui fapt. Astfel se deslușește, cu preponderență în dialoguri, o abatere de la registrul oral propriu naratorului. Exemple de acest fel se întâlnesc pretutindeni, mai ales când e vorba de un dialog. În lumea patriarhală se discută în spiritul tradițiilor mai vechi: “- Ei, Părinte Vasile! Părinte Vasile! – Coane Iorgule, sloboade-mă pe un ceas, am treabă” [2, p. 4]. Iar în cercurile saloanelor se vine cu altă vorbă: “- De! Suntem oameni de țară. Aici în lumea mare prințese și ghegenerali. Dar ceia de colo sunt parcă niște țigani de umblă fără rușine, așa goi...” [2, p. 156], etc. etc. Prin urmare fiecare actor sau actar se stabilește în narațiune în registrul verbal propriu.

Discursul actorilor, chiar și în aspect de monolog, deși conține mai întotdeauna forma cea mai laconică posibilă, este redat în toată amploarea sa expresivă și arareori poate apărea în formă de rezumat.

“ – Cum e tata? – îl întrebă îndată.

Dumitru își făcu cruce și întors spre el, rosti:

– Boierul nostru, Dumnezeu să-l ierte, va lăsat sănătate...

– ... Prea târziu!.. Răutu simți o grozavă ruptură” [6, p. 373].

În bildungsromanul lui Stere, bineînțeles, nu este folosit numai tipul narativ auctorial. Pe durata acțiunii se conturează și alte modalități ale narațiunii cum ar fi, de exemplu, tipul narativ neutru. Acesta are menirea să prezinte evenimentele fără comentariile și explicațiile naratorului. În așa caz interpretarea și înțelegerea mișcărilor personajelor rămâne pe seama

cititorului. Prin urmare se învederează modul de redare a acțiunilor despre care s-a vorbit anterior și asupra căruia vom mai insista – acela pe care l-am numit stilul indirect liber.

Când evenimentele sunt rezidate în acest stil, hotarele sau distincțiile între subconștientul personajelor și lumea exterioară dispar. Contopirea aceasta apare mai evidentă în monoloagele personajelor aflate în stări de depresiune. Un lucru foarte interesant este că discursurile acestea interioare sunt redade deseori de vocea naratorului.

“În liniștea lugubră, sub care această clădire îngrămădea mii de oameni, Vania Răutu se simți, pentru prima oară, cu desăvârșire singur în lume, în afară de orice legătură cu viața, un punct pierdut în spațiul nemărginit” [3, p. 18].

Întreaga opera a lui Constantin Stere, după cum se poate de constatat din cele spuse mai sus pare a fi o invitație trimisă cititorului spre fluxul mental de conștiință al personajelor, unde hotarele dintre lumile dictate de ordinea ce vine din afară și trăirile interne par a fi șterse.

În conformitate cu cele spuse mai sus, în special ceea ce ține de momentul tipului narativ neutru, găsim de cuviință să ne oprim mai detaliat asupra două modalități narrative elocvente pentru măiestria epică a autorului, dar aproape deloc cercetate de exegeză. Este vorba despre o tehnică a **scrisorii** și a **jurnalului**, caracteristică romanului. Le-am ales pe acestea două pentru a ilustra, pe de o parte, măiestria lui Stere în preluarea modalităților auxiliare tradiționale și a vedea cum profesează el tehnicile narrative noi.

Desigur, dacă lăsăm intuiția să rătăcească pe paginile volumelor, observăm, fără multă greutate, că în unele cazuri aparte autorul abandonează statutul său de narator și lasă evenimentele să fie relatate indirect. Folosește pentru aceasta diverse procedee. De cele mai multe ori însă se recurge la *scrisoare*, cu diversele ei forme – epistolă, depeșă. Acest procedeu e folosit în linia tradiției secolului al XIX-lea.

La Stere scrisoarea, pe lângă tratarea unor subiecte morale, are și alte directive narrative. În primul volum scrisoarea lui Wladislaw Przewicki către Smaragda Theodorovna denotă niște împrejurări romantice prin care un tânăr vrea să cucerească dragostea unei fete și chiar s-o seducă. Cu expresii de clișeu sentimental romantic, scrisorile tânărului polonez, nu aduc altceva nimic în narațiune. Cu alte lungimi de undă se zăgrăvesc scrisorile în cazul Tanei, unde, plătuite artistic, ca și în cazul lui Przewicki, ele apar și ca o modalitate a narațiunii în convorbire indirectă cu caracter intermitent. Fără a ține cont de aspectul narat ele ne introduc în atmosfera lecturilor fictive.

Cu aceeași intensitate narativă se înscriu în circuitul subiectului scrisorile dintre Vania Răutu și Maria Ivanovna Culiceeva, dintre acesta și Varenca, Varvara Semionovna Liescova, etc. La fel, cu intenții și de descriere a lumii noi, și, prin aceasta de ademenire, sunt folosite scrisorile dintre protagonist și Elisa Orleanu, ultima sa soție. Deși, toate acestea din urmă conțin niște

înșiruirii ale sentimentelor de dragoste, ale căinței, deznădejdiei, pocăinței, dragostei întârziate, destăinuirii, etc., ele schițează, totodată, elemente ale relațiilor dintre indivizi.

Chiar dacă formulele de debut și încheiere rămân aceleași, scrisorile schimbate între Vania Răutu și Vasile Credință, au alte strategii de prezentare. În primul rând multiplică mijloacele posibile de lectură, deschide un alt palmares al vieții, determină o anumită convalescență socială și reprezintă anumite relații specifice între acești doi indivizii aparținând la lumi diferite. În aceiași ordine de idei vine epistola să elucideze și descrierea indirectă a Ciubăreștilor.

Momentul devine evocator grație faptului că Vasile Credință realizează prin scrisoarea sa una dintre primele relatări în roman despre acest oraș imaginar: "... Dar la Ciubărești ai cel puțin liniște, biblioteci vechi și bune, poți chiar buchisi cât ți-o fi pofta inimii. Cu băieții de aici se poate face brânză bună și politicește... Nu-ți mai vorbesc despre societățile noastre științifice și literare, cum nu sunt nicăieri în țară... Vino, dar, la noi, la Ciubărești: nu e departe; viața e ieftină; aerul e sănătos..." [6, p. 255-256]. Chiar îi deschide unele perspective în raport cu "Patria ideală", prezentându-i în paralelă orașele principale: "Despre București – nici vorbă: îi iarmaroc; universitatea stă goală – nu dau pe acolo nici profesorii, nici studenții. Profesorii fac politica, studenții așijderea, cu subvenții de la toate guvernele, pe rând" [6, p. 256]. Viziunea pe care i-o transmite Vasile Credința prin epistolă, nu este cea așteptată de Răutu. Până la sfârșit Vania va înțelege singur unde a nimerit și care din orașe este un centru de cultură și civilizație și care un pandemoniu sau altceva de acest gen.

Dincolo de aceste însușiri în parte a scrisorilor din romanul *În preajma revoluției*, ele se mai profilează ca modalități de depășire a omniscienței naratorului. Deoarece *epistola non erubescit*, adică *scrisoarea nu roșește* ea folosește și ca mască a personajului. Tanea numai prin scrisori îi poate vorbi așa de frumos lui Vania, dar în realitate are anumite complexe. Tot în acest sens sunt concepute și scrisorile trimise de Smaragda Theodorovna lui Vania Răutu în România. Ele, lipsite de sentimente și plictisitoare din cauza monotoniei scrisului și a lipsei de sinceritate a celei care le ticluiește, spun lucruri pe care Smaragda nu le-a spus niciodată fiului Vania direct în față.

Conceperea și plasarea scrisorilor în textul romanului, asemenea portretelor și descrierilor de toate felurile, contribuie și la introducerea spațiilor de separare între capitole sau în interiorul lor.

Structura scrisorilor rămâne în toate cazurile aceiași. Formulele de început și sfârșit, executate în strategia politeții, dar și conținutul propriu-zis al lor, capătă semnificații variate în dependență de împrejurările în care sunt trimise.

În cazul volumului I, strategia scrisorii este de reconstituire a unei epoci, cu caracteristici romantice: "Scumpă doamnă... Sunt un nebun, aiurez?"

Adorata mea, numai tu îmi poți da răspunsul! ... Nu semnez aceste aiurări nebune, fiindcă dacă nu mă ghicești, chiar acesta va fi un verdict de moarte!...” [2, p. 97-98]. Prezentarea unei mentalități sociale, în cazul dat complexate de aspectul exterior, prin intermediul acestor epistole este relevantă în volumul III și IV în persoana Tanei: “Dragul meu Vanicica, Să nu crezi că sunt nebună sau că am turbat, cum ai obiceiul să te exprimi. Sunt foarte cuminte... Așadar, te îmbrățișez și te sărut cu drag. A ta umilă și proastă logodnică – T. L.” [3, p. 101-102]. Sau: “Și tiotia Natalița își bate joc de mine ... Eram să crap de ciudă, pentru că-mi dau seama de înfățișarea mea... Ce sunt eu de vină că arăt caraghioasă?.. Dacă n-aș arăta... A ta fictivă, dar supusă și credincioasă Tanea Răutu” [3, p. 214-215].

Impresionant apare momentul când prin scrisoarea lui Vania către Elisa se caracterizează tipuri de comunități umane din Europa prea deosebite de cele întâlnite de Răutu în alte părți dinspre răsărit. Copilul care este trimis acasă la sute de kilometri prin intermediul unui călător găsit așa la întâmplare, alte momente ale civilizației sunt transmise prin mijlocirea scrisorii: “*Geneva, Hotel Cornarvin, iulie 189...* ... Suhanov și Serghei Alexandrovici Jaba, în sfârșit, m-au lăsat singur. Sunt istovit... Pe nesimțite, treptat, în traversarea Elveției, sub mulțumirea și bucuria care o resimțeam aproape la fiecare cotitură a trenului și la fiecare popas prin capitalele și orașele diferitor cantoane; dedesubt, din întunecimi insondabile, parcă se ridică și se furișă tâlhărește o ceață, ce se condensează tot mai mult într-un nor dușmănos și amenințător... Pe punte se formase îndată un cor de tineri, pe care l-ar putea invidia și sălile noastre de concert... La Romanshorn aproape mă tulbură de mulțumire salutul neașteptat al vameșului” [4, p. 64-65].

Un rol cu totul aparte în desfășurarea narațiunii îl joacă această scrisoare trimisă Elizei. Până la momentul scrisorii naratorul ne relatează despre călătoria lui Vania Răutu mai mult în ceea ce privește spațiul acțiunii – orașul, muntele, gara, etc. – și despre valorile social-culturale ale lui. În același sens, în cazul individului Vania, naratorul presa în discuțiile sale politice și sociale care ocupă un loc vast în discursul acestuia. O dată cu apariția scrisorii însă ne sunt înfățișate toate trăirile lui interioare în raport cu cele văzute și trăite acolo. Astfel omnisciența naratorului, ca în cazurile de mai sus, poate fi pusă la îndoială. El, în acest caz, nu prea dă dovadă de cunoștințe în raport cu preferințele eroului său.

Lucrul care ar trebui evidențiat în continuare este că anume epistola ne completează pasajele din călătorie în ceea ce privește trăirile interioare, monologul interior de care naratorul nu ia seama întotdeauna. De aici aflăm că ridicarea pe muntele Monte-Rosa și atingerea vârfului său îi reînvie în minte nemuritoarele peisaje siberiene și veșnicele chipuri ce îl însoțesc pretutindeni; Ilenuța, Undina, Fanny, Tania ș.a. la care se mai adaugă acum Eliza.

Idila romantică, dintre Vania Răutu și Ivonna, este declanșată de o scrisoare a Ivonnei către protagonist. Întâlnirile lor erau adevărate mostre romanțioase, vorbeau, frecventau muzeele, sălile de pictură, discutau despre femei, frumusețea lor reprezentată în arta picturii, etc. “Dacă Răutu evoca mereu trecutul și parcă fugea să privească în față viitorul, Ivonne revenea mereu asupra chemării lui, asupra nădejilor ce sunt legate de acțiunea lui și asupra sarcinii ce aceste nădejdi i-o impun...” [4, p. 99]. Noaptea petrecute împreună fac din acest volum un vast și pedant proces de analiză a relației între doi îndrăgostiți. Poate ar mai fi durat această idilă, dacă Vania Răutu nu ar fi fost dedat cu totul ideii revoluționare și Ivona nu ar fi fost femeie înțelegătoare și gustată de viață. La fel printr-o scrisoare se pune capăt acestei relații și acestei istorii. Semnificativ apare aici faptul că acțiunea sau evenimentul acestei idile este plasat între două scrisori, ambele de dragoste, dar una cu perspectivă în această direcție, alta fără.

Astfel, numai prin scrisoare, autorul poate reda clar, sigur și pătrunzător deznodământul istoriei.

Când protagonistul se află peste hotare, despre ceea ce se petrece acasă în România, naratorul ne povestește într-un mod mai original. El pune pe Vania Răutu să-și controleze corespondența și găsind o sumedenie de scrisori de la diferite persoane din țară, le citește în glas, prezentându-ne prin filiera acestora situația de acasă. Eliza scrie despre familie, Ciobacioglu îi aduce la cunoștință ultimele evenimente petrecute la Ciubărești, Vasile Credință despre *Farul* etc. etc.

Relatarea despre cei de acasă o face foarte superficial, dar definitiv: “Fug anii... Rar primește Răutu vești de peste Prut”. Icoanele și peisajele Basarabiei se estompează în negura amintirilor copilăriei și adolescenței lui Vania. Iar toate datele despre starea celor de acasă le întrevădem printre rânduri de scrisori de la tiotia Natalița Varnavin: rapoartele detaliate aduc date despre tot ce se petrece în cercul ei de viziune – aflăm că mama e nenorocită din pricina Mașei, pe care soțul ei, Colea Berezovschi, o neglija și o ducea spre ruină. Tot acum căpătăm informații despre moartea mamei Irina. Numele Năpădenilor tot mai mult evoca lui Vania Răutu imaginea unui vid negru. Se stinse Caterina Matveevna – mama Taniei, tot așa de dulce și discret, aproape neobservată de nimeni, cum și trăise..., etc. Acest laconism al relatărilor vine aici din necesități tehnice narative, deoarece timpul nu mai avea răbdare. Însă aceste relatări, credem noi, ar fi trebuit să fie anunțate pe mai multe pagini, care puteau deveni de o valoare poetică inestimabilă, deoarece aceste personaje l-au constituit pe protagonistul Vania Răutu ca persoană, individ, personalitate. Totodată se prezintă prin aceste scrisori și căderea unei colectivități vetuste, unei dinastii familiare, care a dat viață unei mari valori intelectuale.

În redarea scrisorilor Constantin Stere nu folosește decât moderat tehnicile scrisorilor neliterare. În timpul citirii acestora lectorul își poate da

mai bine seama despre multe împrejurări de care nu se poate afla de la autorul-narator. Deoarece textul este redactat la persoana I, se poate ușor de observat referirile la actul scrierii: "... Și, astfel, m-am pus să-ți scriu, deși nu vei fi ajuns în clipa aceasta până la *Razdelnaia*... "; la situația în care se prezintă la un moment dat autorul scrisorii: "... Mă simt vinovat, pentru că era de datoria mea să-mi dau seama de consecințele, pentru tine, ale căsătoriei cu un "criminal de stat", deportat în Siberia", "Draga mea, buna mea Tanenca, În sfârșit, am ajuns la Iamalsc... Gândul meu cel dintâi e la tine."; totodată are loc și implicarea destinatarului în scriere: "Simt că aș săvârși o crimă, dacă și acum ți-aș lăsa vre-o iluzie..." etc. etc.

Astfel și în scrierea lui Stere această modalitate auxiliară a narațiunii se transformă într-un fel de proză adresată. Ar fi poate prea mult să-i zicem astfel, dar scrisorile nu sunt adresate atât destinatarului, cât cititorului. În felul acesta lectura adresantului devine, ca importanță strategică, secundară. Cel către care se trimite scrisoarea, adică adevăratul adresant este și rămâne cititorul, publicul, cu atât mai mult cât implicarea lui în structura textului narativ este inevitabilă.

Tot în acest sens, dar printr-o tehnică narativă mai modernă, este proiectat și *Jurnalul lui Ion Răutu*, modalitate puțin exploatată în operele timpului, dar care va constitui un stil românesc aparte în a doua jumătate a secolului al XX-lea. În acest jurnal sunt făcute în special însemnările despre viața de condamnat a eroului, lucru simplu la prima vedere. Dar interesant apare faptul că jurnalul se profilează și ca o povestire paralelă a volumului III, *Lutul*, în care evenimentele sunt reluate și transfigurate prin prisma viziunii protagonistului, mult mai încordată și intensificată în redarea detaliilor morale-etice. Astfel, Vania Răutu devine **narator creditabil indirect și provizoriu**.

Un rol deosebit în aceste împrejurări îl ocupă monologul interior. Acum personajul meditează mai adânc asupra condiției sale de încarcerat, aducând în prim-plan toate cauzele, motivele, ideile dominante în conștiința sa pe parcursul anilor de detenție. Întrebări asupra existenței sale, asupra vieții în genere, meditații despre dragoste ș.a. Avem conturat aici motivul închisorii ca mijloc de descătușare a sufletului îndurerat. Scenele sinistre care reprezentau executarea camarazilor săi, amintesc de o societate sclavagistă, primitivă, plină de călăi, în care nici o suflare nu cunoaște nici măcar noțiunea de neprihănire: "Am înțeles că rămășițele lui Andrei Rechinul fuseseră înmormântate chiar la locul execuției și că pământul fusese nivelat prin marșul forțat al oastei imperiale" [3, p. 41].

După momentul acesta și jurnalul lui Vania Răutu se întrerupse pentru mai mult timp și: "O tăcere lugubră cuprinse tot universul". Transpunerea situației în cadrul întregului univers, denotă o plasare extraordinară a sentimentului omenesc în fața morții nemiloase. Narațiunea este preluată de naratorul obiectiv, deoarece acesta inclus prin jurnal nu mai este în stare, în urma celor întâmplare, să urmeze șirul epic al episoadelor din roman.

Astfel ceea ce relatează obiectiv naratorul este concretizat, în cazul cu jurnalul, subiectiv de către erou, Vania Răutu, motorul acțiunilor din roman. Astfel, avem un narator principal și unul auxiliar, de gradul II. Momentul evocator este că naratorul principal reia narațiunea de pe pozițiile propriului actar. Iar meditațiile filosofice îl duc pe Vania Răutu în altă sferă a preocupărilor umane.

Tehnica jurnalului, deși nu este executat întocmai în maniera viitoarei Școli de la Târgoviște, are totuși unele similitudini cu aceasta. Într-un fel pe baza lui sunt reconstituite multe pasaje ale romanului, constituind, în același timp, un imbold pentru actul scrierii. Pe lângă aceste momente jurnalul aduce multe lămuriri și în alte planuri.

Debutul jurnalului ne lămurește împrejurările temporale în care se află atât eroul, cât și narațiunea: “11 iunie 188... Astăzi se împlinește un an de când am văzut ultima oară pe Verocica, în mansarda ei din strada Voronțov” [3, p. 70]. Iar reluarea evenimentelor la persoana I, ne prezintă situația din punctul de vedere subiectiv al eroului, în comparație cu naratorul-autor obiectiv. În continuare narațiunea jurnalului ne pune față în față cu personajele revoluționare, descrise iarăși indirect și subiectiv de către erou: “Câteodată mă simt umilit, mi-i rușine de mine, când mă compar nu numai cu Undina, cu sufletul ei cristalin, dar și cu Moise Roitman, Ion Prestea, Vasile Giurilă sau chiar Grișa Goncev” [3, p. 71]. Autorul, după cum vom vedea în continuare are altă viziune în raport cu aceștia. În cazul dat povestirile despre personajele din preajmă îl situează pe Vania Răutu în alt univers social decât cel din Basarabia, în special din Năpădeni, și îi conturează configurația psihologică în raport cu noul mediu, mai mult sau mai puțin favorabil.

Prin intermediul jurnalului aflăm despre transformările în planul sufletului și ale gândirii lui Vania Răutu: “Sărmanul meu jurnal... De mai bine de două luni n-am mai pus mâna pe el. Recitindu-l aproape nu mă mai recunosc” [3, p. 95].

Tot prin filiera jurnalului ni se prezintă spațiul și locul acțiunilor, care văzute și analizate din interior, apar descrise de către narator în linia naturalismului.

În modul respectiv, prin aceste două mijloace de prezentare a faptelor povestite, auxiliare narațiunii auctoriale, uneori se reiau evenimente făcute cunoscute publicului mai devreme, se completează evoluția romanului cu momente secundare, dar nu mai puțin semnificative, sau sunt stabilite precum niște pauze în evoluția subiectului, etc. În general se creează impresia că strategia scrisorii și a jurnalului, precum și a celorlalte modalități de expunere în actul scrierii lui Stere, este de a perpetua discursul narativ.

Alt capitol al narativității, propice operei lui Constantin Stere, semnificativ ca și în celelalte cazuri de mai sus, este organizarea epicului. În acest sens se poate afirma cu discernământ că ordinea faptelor povestite coincide cu ordinea prezentării lor narrative. Astfel se deslușește o sincronie

absolută la nivelul narațiunii. În toate volumele, privite aparte se pot întrevădea două linii de subiect, una ține nemijlocit de protagonistul Vania Răutu, iar cealaltă evoluează în dependență de momentul acțiunii.

Deși compoziția romanului pare a fi în cea mai mare parte liniară, totuși excepție fac unele pasaje din volumul I *Prolog. Smaragda Theodorovna*, unde se întâlnesc alte fenomene narrative în organizarea povestirii, anume **analepsa** și **prolepsa**, noțiuni folosite de G. Genette. Pentru un limbaj mai familiar nouă s-ar admite termenii **retrospecția** și **anticiparea**.

În volumul de față, depistăm mai ales **analepsa externă** a cărei extindere depășește punctul de pornire cronologic al istoriei românești. În favoarea afirmației noastre vin relatările despre evoluția și devenirea Smaragdei Theodorovna, la fel *Romanul lui Iorgu Răutu* până la întâlnirea cu Smărăndița Ciconi etc. Explicarea mai lesne a acestui fenomen ar rezida din faptul că aceste pasaje vin la mijlocul volumului, dar relatează, după punerea în scenă a personajelor principale, evenimente premergătoare primelor pagini ale romanului.

Prolepsa sau anticiparea narativă se evidențiază chiar în primele pagini. Este vorba de intrarea în scenă a copilului Vania Răutu. Momentul anticipează, în planul organizării povestirii, nașterea eroului, pus deodată în albia botezului. Elucidarea faptului evocă și o stare psihologică încordată, nedeslușită a membrilor familiei sale, anume din cauza acestui personaj, la moment neidentificat încă. La modul concret, nașterea “protagonistului acestei povestiri”, care va reprezenta o axă în existența lui în lume, va fi descrisă cu amănunte sugestive, posterior, în a două parte a romanului.

După cum putem constata la momentul dat și precum nu există povestiri, fie ficționale sau nonficționale, fără a implica întreruperi, pauze, reluări, anticipări, etc. vedem că formele canonice ale timpului românesc sunt prezente și la Constantin Stere. **Pauza descriptivă** este cel mai des întâlnită. Iar scenele, atât dialogate, cât și monologate, pe întreg parcursul romanului, de cele mai multe ori prezentate foarte detaliat, mai ales în cazul celor sub formă de conversații, se profilează ca un indiciu cert de ficționalitate.

În concluzie putem constata că scrierea lui Constantin Stere se încadrează pe deplin în canoanele narativității tradiționale. Mai mult decât atât el profesează și unele tehnici inedite de prezentare a evenimentelor epice care intersectându-se creează imaginea panopticum a eposului. Atât viziunea din spate, tehnica jurnalului, a scrisorii, cât și incursiunile dese ale personajelor în discursul narativ, analepsa, prolepsa, stilul indirect liber și altele, fac din romanul *În preajma revoluției* o construcție epică cu valențe fictive bine conturate și foarte expresive.

Referințe bibliografice:

1. Jean Pouillon, 1946
2. Constantin Stere. *În preajma revoluției*. Roman V. I-II, Chișinău, 1990

3. Constantin Stere. *În preajma revoluției*. Roman V. III-IV, Chișinău, 1990
4. Constantin Stere. *În preajma revoluției*. Roman V. VII-VIII, Chișinău, 1990
5. Liviu Rebreanu. *Ion*, (prefață de Mihai Cimpoi), Chișinău, 1994
6. Constantin Stere. *În preajma revoluției*. Roman V. V-VI, Chișinău, 1990

literatură veche

Vlad Chiriac

Scrisul și limbile utilizate în Moldova
(Sec. XV-XVII)

Dezvăluirea aspectului de cercetare - evoluția diverselor scrisuri (alfabete) și limbi pe teritoriul Țării Moldovei în perioada enunțată, o vom anticipa cu unele detalii privind antecedentele scrisului la români: foarte rarele (existente totuși) inscripții dacice ca *Decebalus per Scorilo* sau atestarea mesajului scris pe un burete și adresat de Decebal lui Pacorus, regele părților – o simenție scitică, stabilită în Hircania din coasta de sud-est a Mării Caspice) și pe răboj (linii, creștături pe lemn ș. a.). De asemenea, mulțimea de inscripții pe piatră, grecești și latine, aflate pe teritoriul României (inclusiv Moldova) care atestă o străveche circulație a scrisului în aceste părți ale Europei (“Vechii europeni” au folosit o scriere sacră, începută cu cel puțin sfârșitul mileniului al IV-lea î.e.n.).

Reținem faptul, despre timpurile când în spațiul carpato-danubiano-pontic existau scrieri patristice, postpatristice și alte genuri de scrieri. Pe atunci se vorbea o limbă romanizată și exista un alfabet în simboluri latine pentru uzul geto-dacilor (deci o protoscriere), în secolele IV-V e.n., autor fiind filosoful bizantin Aethicus Histricus, de neam “scit”, adică stră-român. Mai era răspândit și un alt alfabet, mixt: din litere rune, grecești și latine...Astfel literele scrise, la noi, cunosc o tradiție foarte veche.

Slava veche este adoptată în locul vechii liturghii latine (deci nu pe teren gol), în sec. al X-lea (după a. 885), “în timpul dominației bulgare în Nordul Dunării” (Transilvania). Așadar, limba cărturărească slavă (slavona) de cultură, care nu era limba maternă (ci străină) a băștinașilor, creștinismul de rit ortodox pătrund mai întâi aici, apoi se extind asupra Maramureșului, prin filiera acestora și prin cea directă – de organizare bisericească ortodoxă – cu statele slave (Bulgaria și Serbia). Acest “amestec” de convertire la creștinism, interferențe cărturărești de scris chirilic și limba slavă ș.a., firește, a lăsat urme adânci pe răbojul secolelor despre care vorbim. Este mai mult decât probabil că simultan cu statornicirea și aplicarea scrisului chirilic, se lansau varietăți de texte mixte: a “chiriliței” și “glagoliței” (primul alfabet slav), din motivul nestabil la etapa inițială a sistemului nou de grafie scrisă. Ne vom întreba dacă alfabetul glagolitic a fost întrebuințat și pe teritoriile țărilor Române? Răspundem: sporadic. Emil Vârtosu spune clar că nu se cunosc până acum texte în limba română scrise cu acest alfabet [1, p. 20 (nota 19 și 21)].

În Evul mediu cărturarii (dieci, dascăli, pisari, grămăticii, copiști etc.) au practicat latina (în biserica romano-catolică), greaca (în biserică ortodoxă), siriaca (în biserica Orientului apropiat) drept limbi exersate în cultul religios

și cultură. Deși românii scriu la Tismana, Neamț, Govora și alte mănăstiri, sau în cancelaria domnească cu litere și în limba “sârbească” (cum vorovea Miron Costin), în dezvoltarea scrisului medieval din Moldova, în general, și a celui diplomatic, în parte, aflăm realizări curente și în scrisul și limba latină. Pentru copiii de la mănăstiri și scriitorii domnești “cu instrucție precară a documentelor” exista, totuși, o lege nescrisă – de a respecta vechea tradiție grafică chirilică: ca text-alfabet și limbă cultă a timpului. Însă condiția social-culturală, spațiul unitar ca grai moldo-valah, curentul filocatolic și antislav, care “se arăta că e de viță latină, iar nu slavă” (I. Bărbulescu) impun, tot mai impetuos, alte sisteme grafice și o limbă adecvată cât de cât timpului, proprii firii, apartenenței acestora la veșmântul romanic. Manifestări de latinie atestăm: în datele – inscripții funerare pe pietrele de mormânt (sub formă de pisanii pe cruci) [2, p. 1, fig. 2]; în pecețile târgurilor (precum Baia, Roman ș.a.); în legendele sigiliilor domnești, monedelor moldovenești; în schimbul de epistole (gramote) între domnii Moldovei și regii Poloniei (pe timpul domniei lui Lațcu (1365-1374), lui Petru (1375-1391), lui Ștefan (1394-1400) ș.a.; prin un prim text românesc imprimat cu litere latine – *Cartea de cântece*, de prin părțile Banatului și ale Hunedoarei (Cluj, 1562-1601); prin prima traducere a *Psaltirii Șcheiene* produsă din latină, nu din slavă (după părerea promovată de prof. dr. Ion C. Chițimia); în cadrul Școlii de latină și al Bibliotecii de la Cotnari, întemeiate la 1563, de către Iacob Eraclid Despotul, despre care învățatul german Iohann Sommer (profesor la școală) scrie 15 elegii în latină (*Ad principem Despotam de biblioteca et schola instituta. Elegia X*), etc. [3].

Această lume a documentelor și cărții latine care a iradiat prin provinciile românești, secol după secol, impun o reconsiderare temeinică a ideii “care și-a lăsat amprente asupra istoriei noastre literare”, mai ales prin intermediul studiilor unor apologeți străini sau chiar români în care se susține că în perioada mai veche nu ar fi existat scrieri în latină care să dovedească latinitatea limbii române, ci numai texte slave, care ar arăta proveniența slavă a limbii și culturii noastre. Folosirea limbii latine a fost promovată (factor important) nu numai de politica de încurajare a catolicismului de către unii domni ai Moldovei sau clerici catolici misionari, sau de ascendența pe care o mai avea scrierea latină asupra scrisului chirilic. Utilizarea ei “la redactarea primelor documente voievodale sau a legendelor sigilare și monetare probează, ... în mod grăitor, posibilitățile locale existente în acest domeniu. Iar relativa cunoaștere a scrisului latin în mediul maramureșean al primilor voievozi, care dispuneau de diplome regale sau erau obligați uneori de calitatea lor oficială – cum s-a putut întâmpla în cazul lui Bogdan <voievod al Moldovei> – să corespundeze cu puterea centrală, aduce în discuție factorul, deloc neglijabil, al unui eventual precedent și al unei oarecari obișnuințe de valorificare a acestor posibilități” [4, p. 113]. Notăm că, deși existau condiții favorabile de utilizare a scrisului latin, evoluarea lui față de cel slav, totuși,

“nu putea corespunde atunci acelor cerințe ideologice ce condiționau asimilarea organică a unui fapt de cultură și cu atât mai puțin nu putea rivaliza cu scrisul limbii consacrate de mai multe secole oficerii cultului ortodox” [5, p. 113]. Cu toate acestea, practica epigrafică avea loc în Moldova la sfârșitul secolului al XIV-lea și în primele decenii ale secolului al XV-lea.

Documentele oficiale (urice, corespondența externă, actele omagiale, de donație ș.a.) din etapa timpurie a cancelariei centrale moldovenești (existente și în latină, mai târziu părăsită de către cancelaria de limbă slavă) [6, p. 5-164], sigiliile domnilor Moldovei, primele monede (așa-zisele “groși” de argint) emise cu legende latine (imitate), apoi unele peceti oficiale (și boierești) cu inscripții latine, unele manuscrise ale bisericii moldovenești și opere literare (de mai târziu) compuse în latinește – toate acestea converg spre concluzia că pe teritoriul Moldovei s-a practicat scrisul și limba latină, în timpul când utilizarea scrisului și limbii slave nu se impusese încă (spre exemplu, în domeniul sigilografiei ș.a.) [7, p. 124], și acest proces continuă (deși sporadic) în secolele XV-XVIII. Dacă exemplificăm chiar o parte din aceste domenii de activitate scripturistică oficială, de stat sau de cult bisericesc, particulare sau întreprinsă în afara Țării Moldovei (dar destinate necesităților culturale sau de învățământ ale ei), ne dăm bine seama de existența, totuși, *a unui spirit etern latin* – prin suflet, limbă și scriere. Vom aduce drept ilustrări de epocă un șir de exemple, care, în mod grăitor, dovedesc că scrisul autohton latin, cu un colorit specific, românesc, a avut un proces evolutiv (care își ia începuturile de peste două mii de ani în urmă). Cu scop de ordin scriptural, ca izvor documentar (juridic, administrativ ș.a.): în cancelariile voievodale, în atelierele-scriptorii etc. Cu stiluri (tipuri): scriere de carte, scriere practică și scriere populară [8, p. 67-82; 237-243].

Apelăm la cele mai vechi icoane, precum cea din 1150 e.n. cu date înscrise: *Ioannes duce de Valahia* ș.a.; la sigilii ale orașelor-Baia, sec. XIV, “de pe malurile Moldovei” (*moldavensis*), cu legenda de pe margini scrisă în limba latină; la sigilii domnești și boierești din Moldova. Savantul ieșian dr. Leon Șimanschi menționează între legendele pecetilor de pe acte în slavonă și greacă (în *Anexa* studiului său) câteva în latină. Din numărul celor indicate acolo, consemnăm textele: + S. < PETRIW > O < J > W < ODI > < M > O < L > D - < A > W < IE > N - < SIS > (26 sept. 1387, Lemberg); + S.DM < I > N. I. 10 < HA > NVS (a. 1421) [9, p. A, K], ș.a.

O practicare continuă a scrierii latine, începând cu sec. al XV-lea, observăm în redactarea textelor de privilegii, misive, diplome ale domnitorilor, episcopilor, logofeților Moldovei, adresate diferitelor persoane de stat (jude ș.a.) și particulare. Din acestea fac parte, de pildă, diploma latinească din 1421 a lui Alexandru cel Bun, prin care acesta dăruie soției sale “veniturile unor târguri și 600 de bucăți-aur”; scrisoarea expediată la 9 iunie 1436, din Neamț, de către Ilie, domnul Moldovei, brașovenilor “în legătură cu fiul lui Ioan croitorul din Roman, trimis la Brașov să învețe meșteșugul

tunderii postavului” [10, p. 19]; cea de la 4 februarie 1481 (Neamț) a lui Ștefan cel Mare, domn al Moldovei, în care scrie brașovenilor “în legătură cu știrile despre Basarab Țepeluș, domnul Țării Românești și despre turci” [11, p. 25]; cea de la 24 mai 1551 (Suceava), în care Ștefan Rareș, domn al Moldovei, “scrie judei Bistriței despre un păstor fugit cu oile în Moldova” [12, p. 30]; raportul anonim de la 12 iunie 1600, în care se remarcă atitudinea lui Mihai (Viteazul) față de locuitorii târgurilor cărora le-a dat “scutire (de bir) de șase ani”; știrea din Lvov de la 19 iunie 1600 în care se relatează: “... în aceeași zi au sosit vești că acum toată Țara Moldovei l-a întâmpinat pe Mihai (Viteazul) cu multă bucurie, că Cetatea Suceava i s-a închinat, că s-a arătat atât de darnic și blând poporului încât aceștia l-au numit “tată”; scrisoarea din 7 decembrie 1633, expediată “de logofătul moldovean Teodor Ianovici judei Bistriței cu vești despre turci” [13, p. 34] etc. Un alt izvor de astfel de documente conține un șir de planșe în facsimil, precum sunt: textul “plângerii vistiernicului lui Ștefan cel Mare împotriva taxelor ilegale impuse negustorilor moldoveni de un încasator din Sibiu” (de la 20 decembrie 1503) [14, p. 69]; un Zapis de vânzare a unei vii la Cotnari. E semnificativ faptul că “printre martori semnează cu litere latine Petre Capră, pivnicerul de la Cotnari, dovadă a răspândirii scrierii române cu caractere latine și în rândul micilor negustori și meseriași” [15, p. 112-113].

Din cele mai vechi texte scrise cu litere latine vom numi doar pe cele provenite sau referitoare la Moldova. Despre circulația cărților latine din Moldova și Țara Românească ne vorbesc însemnările de pe ele, atestarea lor în arhivele și bibliotecile multor țări și, în primul rând, ale Transilvaniei, Munteniei și, firește, ale Moldovei. Scrierea latină sub formă de carte (mai cu seamă liturgică) și a documentului (acte de proprietate, juridice, registre, protocoale) a luat ființă, în special, “ca urmare a rolului pe care biserica catolică îl deținea în domeniul culturii” [16, p. 94]. Scrierea lor se concentra în biblioteci (*librării*) pe la mănăstiri (franciscane, la Bacău, Baia ș.a.), episcopii, parohii, gimnazii luterane (cel al lui Johannes Honterus, Brașov, ș.a.), arhive (așa-zisele “locuri de adevărire”), mai cu seamă după 1556 – anul secularizării instituțiilor catolice (în Transilvania).

Alfabetul latin este utilizat și în texte în limba română. Menționăm un prin text românesc – o *Psaltire* în versuri – emis cu astfel de caractere, la 1570 (deși în ortografie ungurească), pe când episcop de Roman era Pavel Tordaș. El este tălmăcit după o veche carte de cântece a lui Francisc David, dedicată ungarilor procalvini, și servea drept manual pentru școlile și bisericile românești [17, p. 411 (5)]. Marele logofăt al cancelariei domnești *Luca (Lupul) Stroici* transcrie, în 1593, la cererea enciclopedistului polon Stanislas Sarnicki, rugăciunea *Tatăl Nostru* (este publicat într-un *Cod de legi*, apărut în Polonia (1597). Textul în cauză este “observat” și inclus în colecții în diverse limbi. Astfel de prezențe cu litere latine folosesc, pe parcurs de secole, mai mulți lingviști: din Francfurt (1593), Berlin (1680), Amsterdam

(1715) ș.a., cu unicul scop – de a cunoaște mai îndeaproape limbile altor popoare europene. Însă important e, totuși, altceva. După opinia cercetătorului E. Vârtosu, proba de limbă, obișnuința de a subscrie numele și funcția (precum “*Stroicz logofet 19 anno 1580*” ș.a.) pe actele interne de la cancelaria domnească permit a-l considera pe Luca Stroici drept “primul român care încearcă, într-un mod sistematic și cu spirit de continuitate, să înlocuiască alfabetul chirilic prin cel latin” [18, p. 199]. E semnificativ acest gând inedit de a îmbrăca graiul român în haina veche, latină, mai ales că n-a fost unica năzuință: multe zapise erau scrise cu asemenea semne grafice, uneori înlocuite litere chirilice cu cele latine (în interiorul cuvintelor), etc. Mai mult chiar, un alt cărturar misionar catolic în Moldova, *Vito Piluzzio*, scoate de sub tipar, la Roma, în 1677, un *Catehism catolic* în română și pentru români, cu caractere latine [19, p. 152].

Este necesar a nota că mulți copişti, autori sau traducători ai unor manuscrise sau letopisețe cunoșteau la perfecție latina sau greaca și, firește, le prindea bine la crearea acestora. George Pascu relatează într-un studiu că “dintr-o scrisoare latinească, reproducă în original și traducere, dintr-o legendă latinească de pe o monedă citată în original și traducere, precum și din termenii latinești întrebuițați în Letopisețul 1711-1716 < *De a doua domnia lui Neculai Alexandru Vod’ în Moldova*, care continuă Letopisețul 1700-1711 al lui N. Costin >, rezultă că Axinte < Uricariul, c. 1670 – c. 1730, pisar la cancelaria domnească > știa latinește” [20, p. 490]. El, Uricariul, cunoștea bine și turceasca, și slavona, și greaca, și rusa.

Dar e foarte probabil că și oamenii politici sau suveranii cunoșteau latina. Este bine știut faptul că în 1484 Ștefan cel Mare depune jurământul omagial regelui polon, Cazimir, și despre care o notă de pe manuscris afirmă că “Acest text este tradus în latină din limba “valahă” (*Haec inscriptio ex Valachico în latinum versa est*). Prin urmare, avem un caz de scriere în română cu litere chirilice, apoi după cum se obișnuia, textul era tălmăcit în slavonă (sau latină) [21, p. 9].

Acestea sunt unele manifestări de forme scrise cu caractere latine. Cultura românească a avut însă preocupări de redactare și într-o altă scriere și limbă – cea **greacă**. Simultan cu traducerea, compunerea în limba română a primelor cărți și documente scrise, cu introducerea și răspândirea tiparului pe teritoriul Moldovei (1642) în epoca lui Vasile Lupu, greaca începe să se extindă, mai mult cu scop practic (în școli, biserici, case ale boierilor). Scrierile alcătuite, copiate sau retipărite în țările noastre pe timpul domniilor lui Vasile Lupu și Șerban Cantacuzino se datorează, în mare parte, fondării școlilor de tip superior (academii) – respectiv 1640 în Moldova (cea de la Iași – slavo-greco-latină, de pe timpul domniei lui Petru Movilă și, Academia învățăturilor și epistemiilor, de pe timpul domniei lui Nicolae Mavrocordat) și 1680 în Țara Românească (cea de la București, Sf. Sava, întemeiată de Constantin Brâncoveanu).

Studiile aici se făceau în greacă, latină, slavonă și română. În ambele academii se înființează tipografiile care lansează cărți în elină, pentru Occident. Călugării greci se infiltrează în mănăstiri, substituind acolo cultul și limba slavonă, impun studierea limbii, literaturii și culturii lor. Drept fapt autentic de întetiri de a imprima și difuza cărți în grecește sunt demersurile Moldovei întru a solicita de la Frăția Stavropighială din Lvov matrițe cu litere grecești (scrisorile oficiale din 12 ian. 1641, 17 febr. 1642 ș.a.) și, viceversa, în semn de răspuns al acestora (29 martie 1642) “din a bisericii comoară, minuțios corectate, prin mijlocirea confratelui nostru Vasile Krasovski” [22, p. 689]. Cu aceste matrițe s-au imprimat cărți (spre exemplu, *Decretul sinodal...*, 20 decembrie 1642 la Iași, în neogreacă).

Pe lângă scrierile religioase (care se întrebuințau la oficierea serviviului divin), au circulat și lucrări de caracter juridic, filosofic, muzical. Multe s-au păstrat la Muntele Athos, duse acolo de peregrinii greci. Un manuscris “călător” s-a pomenit a fi *Tetraevanghelul* slavo-grec (1429) al lui Gavriil Uric (cca. 1400 – cca. 1448), în care cele patru evanghelii sunt scrise în slavonă, iar alături, pe părțile “albe” (marginii de foaie) traducerea în greacă. Mai târziu, la 1511, este copiată o culegere de cântece bisericești, cu pagini în slavonă și greacă (*Carte de cântări...* de Eustatie protopsaltul); se lansează și acte private (a se vedea un fragment dintr-un Zapis sau mărturie din anul 1693, 12 ianuarie, scris în limba greacă la Galați) [23, p. 306].

Într-un număr impunător, apar tipărituri în decursul sec. XVII-XVIII: la Iași, Târgoviște, Buzău, Snagov, Rm. Vâlcea, București ș.a. Tiparnițele dispuneau de litere slavone, gruzine, arabe ș.a. La 1680, Gheorghe Duca-vodă fondează, la mănăstirea Cetățuia (Iași), o primă tipografie care imprima cărți cu alfabet grecesc, iar mai pe urmă și în arabește, pentru bisericile din Orient [24]. Interesant e faptul că literele grecești erau de proveniență venețiană. După cum observă orientalistul francez Emile Legrand, ieromonahului Mitrofan i s-au eliberat (1680) 600 de lei pentru a înființa această tiparniță, precum și bani pentru alte cheltuieli (hârtie ș.a.), ca să imprime un manuscris expediat din Ierusalim și anume *Întâmpinarea în contra primatului Papei* “a preaînțeleptului al mării și sfintei Cetăți a Ierusalimului, Domnul Nectarie” [25, p. 401]. Același patriarh, aflându-se la Adrianopole (1683), trimite hârtie și face o comandă să se imprime încă o carte – tratatul lui Simion, arhiepiscopul Tesalonicului: *În contra eresilor* [26, nr. 81]. Pe verso foii de titlu – stema Moldovei. La început de carte – “închinarea” patriarhului Dositei către Duca-vodă, scrisă la Adrianopole (martie 1683). După plecarea tipografului Mitrofan în Muntenia (unde închiriaza o altă imprimărie grecească), lucrările le semnează cu numele Dimitrie Pădure (*Tomul împăcării*, 1692; *Discursul contra hotărârii Sinodului din Florența* al lui Ioan Eugenios diaconul, 1694; *Tomul dragostei asupra latinilor*, 1698; *Arătarea credinței ortodoxe* de Ioan Damaschin, 1715, și altele.

La acest început de secol – XVIII – devine simțitor declinul culturii și, în parte, al tiparului, din cauza înăsprii asupra turco-fanariote, deselor războaie, situației deplorabile social-economice. Totuși, cunoaștem manuscrise și tipărituri în limbile orientale care rezultă, după câte se pare, dintr-o necesitate practică imediată. Un loc aparte în această direcție – de a lansa lucrări “la modă” și pentru occidentali, ca să ne cunoască mai bine pe noi, moldovenii, îi revine lui Dimitrie Cantemir. La 1698 el tipărește eseul filosofic *Divanul sau gâlceava înțeleptului cu lumea, sau giudețul sufletului cu trupul* – în română și neogreacă. În 1705 este transpusă în limba arabă, ceea ce face ca ea să fie cunoscută în Grecia, Siria, Liban, pe Muntele Athos ș.a. Este important a menționa și faptul că în *Divanul* ... său Cantemir citează o serie de autori străini – greci, latini, persani. De altminteri, la scrierea altor lucrări ale sale el de asemenea apelează la surse medio-latine, bizantine, arabe, turcești.

Dar, același D. Cantemir avea să fie și primul scriitor de limbă tătară, vărsând, astfel, lumină și în “cămărilor învățaturii celei iscusite și luminoase” ale altor seminții. Desigur, titlul de scriitor, în acest caz, e mai mult un simbol, dar cert e că numele principelui moldovean Dimitrie Cantemir este legat de primele tipărituri tătare cu caractere arabe. În anul 1722, țarul rus Petru I pornește o expediție militară spre Persia. Cărturarul nostru, cunoscător al limbilor orientale, avea misiunea să facă cercetări geografice, etnografice, să transcrie epitafurile în limba tătară și arabă, inscripțiile de pe palatele vechi, templele mahomedane. Avea și un scop practic – să ticluiască foi volante în numele țarului. Astfel, prin intermediul unei tipografii ambulante, tipărește (Astrahan, 15 Iunie 1722) un *Manifest* în tătară, persană și turcă [27, p. 79-82]. Caracterele – desene arăbești – sunt efectuate de Cantemir și servesc, înainte de orice, pentru elaborarea primei tipărituri cu aplicare a literelor arabe. Conturul acestora amintește de cel al literelor occidentale europene de pe vremea campaniei lui Petru I. Faptul că atare face să presupunem că autorul schițării caracterelor cunoștea bine grafica arabă și a altor țări europene (Italia, Franța, Germania, Olanda). În Rusia până atunci nu existau nici tipografii, nici specialiștii-tipăritori de cărți cu caractere arabe. Fără a aprofunda aspectul problemelor atinse în timpul expediției persane, vom confirma, prin studierea *de visu* a documentelor de arhivă, că Dimitrie Cantemir a pus piatra de temelie la fondarea tiparului în Tataria, considerat pe drept cuvânt primul tipograf în limbă tătară, iar *Manifestul* – prima tipăritură cu caractere mobile, cu care își ia începutul istoria cărții naționale tătare, apărute în Rusia [28].

Românii de pretutindeni, însă, totdeauna au tins și simțit necesitatea, îndemnul intern de a apropia semnele grafice “strămoșești”, latine, de graiul vorbit în perimetrul teritoriilor autohtone. Mersul spre reintroducerea, revenirea la alfabetul latin a fost răzbit prin osârdia celor aplecați spre reînnoire, în mintea cărora încolțea ideea de a scrie în acest alfabet (școlile

latine de la Cotnari, Baia, Siret ș.a.). Aceste străduințe de caracter umanistic vor reverbera mai târziu, îndeosebi în dăscăliile Școlii Ardelene, în fruntea căreia erau corifeii Gh. Șicai, Samuil Micu-Clain, Petru Maior și alții, care au scris opere asupra originii poporului român, lexicografiei, limbii, bisericii etc.

Curentul de cultură spirituală greacă nu va întârzia să apară în cadrul școlilor noastre (la mănăstiri, episcopii, curți domnești), în care, pe lângă cea slavonă și română, a pulsat o intensă viață de instruire în domeniul scrisului și cititului a cărturarilor de limba greacă (la Iași, un Sofronie Poceapski, Ieremia Cacavela ș.a.; la Târgoviște – un Pantelimon Ligardis ș.a.). Aceste influențe din afară erau determinate de trebuințe practice ale bisericii și administrației. Meșteșugul scrierii era răspândit și preluat de diverse provincii românești, cu preponderență în timpul instaurării regimului fanariot în Moldova și Țara Românească.

Din cele relatate mai sus rezultă că în toate țările române, inclusiv Moldova, scrisul a fost folosit din prima perioadă a organizării sociale sau ecleziastice, ca instrument indispensabil activităților de acest ordin. Într-adevăr, nu se pot concepe relații umane ca schimburi de proprietate (cumpărări, vânzări, zălogiri), moșteniri, legături comerciale, donații etc., fără înscrisuri. De asemenea, funcțiunile principale ale statului (porunci diverse către dregători, hotărâri judecătorești, mesaje către state străine etc.) presupun folosirea scrisului. În sfârșit, practica vieții religioase (serviciului divin, activitatea pastorală – predici, cateheze -, aplicarea canoanelor bisericești, relațiile cu alte Biserici) nu pot fi concepute fără ampla utilizare a înscrisurilor în cele mai variate forme (cărți liturgice, “zbornice”, “gramote” etc.).

Pentru toate aceste categorii de funcțiuni și utilizări ale scrisului în Moldova există mărturii. Este adevărat că, evaluate în ansamblu, aceste documente reflectă, numeric, asprimea condițiilor social-politice a țărilor române de-a lungul veacurilor. Distrugerii diverse, incendii, jafuri datorate în bună măsură campaniilor militare pe teritoriul românesc explică dispariția multor asemenea mărturii. Dar despre folosirea scrisului în Moldova în toate scopurile mai sus menționate nu poate exista nici o îndoială.

În ce privește limbile folosite, se disting două situații: limbi folosite **în mod precumpănitor**, ca **normă** a practicilor de cancelarie sau ale vieții religioase, pe de o parte, și limbi **facultative**, de uz paralel, care apar sporadic în scrisul din Moldova, în funcție de erudiția sau interesele, relațiile celor ce scriau, pe de altă parte.

Limbile folosite au fost, în prima perioadă a scrisului în Moldova, cele de mare circulație: slavona, latina, greaca. Primele două scrieri diverse (pisanii, amulete, plăci tombale, scrieri religioase etc.) și în acte de cancelarie, iar ultima, alături de slavonă, și în practica bisericească (de exemplu, relațiile Mitropoliei Moldovei cu Patriarhia de Constantinopol). Din secolul al XV-lea cel puțin s-a utilizat în scris și româna, fie în acte de interes public sau particular, fie în texte religioase. Faptul acesta se argumentează astfel: în

metodele de lucru ale cancelariei Moldovei se obișnuia ca un text ce urma să fie tradus în slavonă sau latină pentru comunicarea lui unei cancelarii de stat străine, să fie mai întâi conceput în limba română. Avem ca mărturie actul lui Ștefan cel Mare în relațiile sale cu regele Poloniei, citat mai sus. În corespondență era firesc să se scrie românește între toate persoanele care cunoșteau această limbă și o foloseau în comunicările lor cotidiene, mai curând decât în limbi străine. Boierul muntean Dragomir Udriște scria brașovenilor (1482-1492), punând în fruntea textului cuvintele: "bunilor i cestitem" (în loc de slavonismul "dobrem i cestitem") [29, p. 7]. Cea mai veche "poslanie" citată de obicei este aceea a boierului Neacșu [Lupa] din Câmpulung (Dlâgopole) către pârgarul "ot Brașov" Hanăș Begner (Hans Benkner), iunie 1521. Era firesc ca primarul de atunci al Brașovului, deși sas, să cunoască limba română; boierul muntean nu avea de ce să-i scrie în slavonă, latină sau germană, mai ales când trebuia să-i comunice urgent informații cu caracter militar. Dar scrisoarea lui Neacșu este atât de bine scrisă (dovedindu-ne prin ortografie și stil o asemenea obișnuință a scrisului românesc cu caractere chirilice), încât **este exclus ca ea să constituie o "premieră" în practica epistolară românească.** Și Neacșu, și alții înaintea lui, cu câteva generații, scriseseră răvașe, zapise în limba română, constituind astfel o experiență, o ortografie, un stil, larg folosite, după cum reiese din perfecțiunea textului citat statornic drept "primul text în limba română", ceea ce nu corespunde realității decât în sensul că este unul dintre primele texte datate și ajuns până azi în limba română, dar nu primul **scris** vreodată.

Știm că din secolul al XVII-lea limba română se generalizează în tot scrisul românesc – administrativ, religios și cultural. Dar limbile slavonă și greacă au fost încă exersate sporadic prima, mai mult a doua, și în secolul al XVIII-lea.

Simultan s-au folosit și alte limbi în cultura din Moldova: pe lângă cea latină (marele dregător Luca Stroici cunoștea și scria în această limbă), italiana (Petru Cercel, domnul Țării Românești a scris un *Inno à Dio*, Imn către Dumnezeu), germana (*Cronica moldo-germană a lui Ștefan cel Mare*, păstrată azi la München, tradusă din porunca marelui Voievod), turca (există acte de cancelarie adresate Porții în această limbă, dar și scrieri ale lui Dimitrie Cantemir, tratatul lui de muzică turcă), maghiara (cunoscută de cărturarii români din Transilvania, dar și de comunitățile din Bacău sau Troțuș, de unde se păstrează o *Biblie* cu adnotări în această limbă), etc.

Cartea – manuscris în Moldova din sec. XV – XVI este executată, de regulă, pe *pergament* (termen provenit de la denumirea or. Pergamos, vestit prin fabricarea pielelor de oi, vițel etc., folosite în loc de hârtie). Pe acest material se scriau și actele domnești. B. P. Hasdeu admitea că în Moldova, pe la 1583, exista o moară de hârtie. Un izvor polonez (30, p.1 - 2) susține că în actele din Livov, Peremâșl, în documentele moșiilor de Slavutsk, „în decursul perioade dintre anul 1570 și mijlocul sec. al XVII – lea, pe hârtii se ivesc

filigrame (marca fabricii) cu stema Țării Moldovei și variantele ei”. Din afirmațiile slavistului rus de prestigiu european, A.I. Iațimirski (1873 - 1925) „înainte de a utiliza hârtia (importată) se așternea un strat subțire de ceară peste ea și se netezea cu o unealtă specială, probabil, de os. De aceea această hârtie o poți identifica drept pergament neprelucrat” (31, p. 13).

Cât privește scrisul ca expresie materială, experiența moldavă ilustrează toate capitolele din istoria scrisului medieval și modern european. Scrisul de mână (manu-scrisul) comportă o tehnică și este în același timp artă tehnică. În centrele de scriere numite scriptorii (atelieri de scris) din Moldova, aflate sub auspiciile mănăstirilor (Neamț, Putna, Bistrița, Dragomirna ș.a.), precum și în cancelariile voievodale se practicau diverse stiluri sau tipuri de scriere (uncială, semiuncială, cursivă sau minusculă de o rarisimă finețe). Se scria cu pană de pasăre (corb, vultur), condei de lemn (mai târziu, sec. XVII-XVIII); de cele mai multe ori în două vopsele – neagră și roșie. În *chinovar* (suflură roșie) se reprezentau titlurile, literele inițiale (majuscule, la început de paragraf, capitol); cifrele; sumarele (“capetele”, “glavele”); cu vopsele de culoare albastră, galbenă, brună ș.a. se “desenau” vinietele, care constau din diverse figuri (flori, frunze, păsări, animale etc.) și exprimau motive populare; în aur – frontispiciile, inițialele; în argint, poleit cu aur și încrustat artistic cu imagini – copertele. Uneori manuscrisele se înzestrau cu pietre scumpe, “îmbrăcate” în placă metalică (de argint sau aur).

Semnalăm, în continuare, că cel mai frecvent era exersat scrisul semiuncial, în slava bisericească. El abia se deosebea nu numai de cel din țărilor sud-estice, ci și cel din Muntenia: era mărunț și foarte regulat (ordonat). Scrisul își păstrează *individualitatea tradițională*: poate fi identificat pe baza colecțiilor scriptoriilor, unde sânt concentrate fonduri de manuscrise executate “pe loc” (mai rar – la comanda dinafară) de unii și aceiași copiiști, dintre care mulți se evidențiau prin măiestria înaltă a caligrafiei. Însă, având totuși centre, “lideri” ai scrisului, cu anumite maniere, trăsături comune, adesea paleografilor le este greu să stabilească datarea, localitatea și autorul (presupus), dacă nu este indicat în coloanele lucrării. Unele manuscrise erau realizate de doi sau trei scribi (pisari). De aceea scrisul lor poartă pecetea stilului propriu. Scriptorul vedea în munca sa ceva sfânt, dat de la Dumnezeu, și își îndeplinea meseria cu mare zel și iscusință. În cazul când, dintr-un motiv sau altul, nu putea duce la bun sfârșit scriitura, o continua altul (sau alții) și, în consecință, ea căpăta două sau trei scrisuri (stiluri). Evident că atunci în cadrul unui manuscris distingem modele de scris, efectuat de două sau trei mâini (*Liturghie*, sec. XVI, măn. Probota; prima manieră – ff. 1-81, a două – ff. 82-82^v, a treia – ff. 83-97^v (BAR, cota: ms. slave, Nr. 26); *Evanghelie tetr*, sec. XVI, semiuncială, două stiluri (de la pag. 141 – un scris mai mărunț, citeț, literele alterând pe alocurea cu culoare roșie...), probabil completat de o altă mână de scris (BSL, fondul 98 “Egorov E.E.”, Nr. 47/47); *Mineu*, 1588, semiunciala, în câteva modele de scris, cu o notă în semiuncial – pe pagina

filei 199^v (B-ca șt. “M. Gorkii” de la Universitatea din Moscova); *Rugăciuni*, sec. XVII, semiuncială (cu influențe de cursivă): prima manieră de scris – ff. 1-10, a doua – ff. 11-25, a treia – ff. 26-27, a patra – ff. 28-89^v (BAR, cota: ms. slave, Nr. 276) ș.a. În aceeași slavă, dar de alte redacții, alte tipuri de scris se întâlnesc mai rar (*Molitvenic monahal*, sec. XVII, de redacție rusească, semiuncială (BAR, cota: ms. slave, Nr. 35); *Evangheliar*, sec. XVI, de redacție rusească, scris în Rusia, dar are foi scrise și în Moldova (în română), tot în sec. XVI – ff. 112, 296 (BAR, cota: ms. slave, Nr. 5) ș.a. Mai târziu, în secolele XVII-XVIII, în scrisul din Moldova, se executau manuscrise și de redacție ucraineană, de influențe sârbești ș.a. Însă predomină totuși redacția bisericească medio-bulgară, în semiuncială, semiuncială cu elemente cursive și cursivă. Afară de cele trei tipuri de grafie româno-slavă, pomenite deja, *uncială* (scriere cu litere rotunjite), *semiuncială* (scriere mărunță de tip caligrafic) și *cursivă* (scriere dreaptă și înclinată, cu litere lungi și scurte, cu legături între ele), Alexandru Odobescu a remarcat și un al patrulea tip – *minuscule diplomatică* (documentară, de cancelarie) cu ramificări: minuscule mixtă și minuscule propriu-zisă.

În concluzie vom constata că epoca slavonismului (reprezentată de meșterii iscusiți ai scrisului și ornamenticii – Gr. Țamblac, Gavriil Uric, An. Crimca ș.a.) neconținut se stinge, însă mai continuă izvodirea manuscriselor cu vechea datină a scrisului și limbii slavone. Ia avânt scrierea în limba română, ca predanie de la strămoși: în texte de “predoslovii”, “poslanii”, margini de cărți, traduse special pentru enoriași; în acte de mărturie, de danie; în texte de drept canonic și civil; letopisețe (a lui Grigore Ureche, Miron Costin ș.a., care pun temelie istoriografiei noastre în română. Cronicarii susțin că limba română e de descendență latină, că “de la Râm (Roma) ne tragem”, “de la râmleni ce le zicem latini”. Îmboldul a fost puternic, deoarece ideea propriu-zisă este preluată de către cărturarilor-mitropoliți Varlaam, Dosoftei, enciclopedistul Dimitrie Cantemir și trece (se extinde) în Țara Românească, la stolnicul Constantin Cantacuzino.

Astfel, de la primele fragmente de traduceri din textele sacre – care, copii fiind, trimit la originalele din secolul al XV-lea și până când tipăriturile în română covârșesc ca număr pe cele în slavonă și greacă, în secolele XVII-XVIII – poate fi urmărit un proces ascendent ce oferă prețioase dedicații asupra înfăptuirii treptate a unității de limbă – “prima și cea mai des invocată carte de identitate etnică și spirituală” (D. Zamfirescu).

Referințe bibliografice:

1. Vârtosu E. *Paleografia romano-chirilică*, București, 1968.
2. Iorga N. *Pietrele de mormânt ale sașilor din Baia* // Bul. Com. Mon. Ist. XXIV (1931), fasc. 67.
3. *Astfel de școli de scriere și cultură latină au activat în Oradea și Alba-Iulia, mai ales în perioada domniei lui Matei Corvin (1443-1490)*.

4. Șimanschi L., Ignat G. *Constituirea cancelariei Statutului feudal Moldovenesc. (1).* – *Anuarul Inst. de Ist. și Arheol. "A.D.Xenopol"*, 1972, IX (Iași).
5. Ibidem.
6. Vezi Bogdan D. P. *Diplomatica slavo-română // Documente privind istoria României. Vol. II*, București, 1956; Vârtosu E. *Din sigilografia Moldovei și a Țării Românești // Documente privind istoria românilor. Vol. II*, București, 1956. P. 333-437; Ciurea D. *Observații pe marginea documentelor latine românești*, Alba Iulia, 1945, P. 19, 35 ș.a.
7. Șimanschi L., Ignat G., op. cit.
8. *Privitor la perioada de referință a se vedea: Manolescu R. Scrierea latină în Moldova și Țara Românească în evul mediu // Revista arhivelor. IX*, 1966, Nr. 2.; Grecu Al. *Influențe latine medievale în limba română // Studii și cercetări lingvistice. I*, 1950.
9. Șimanschi L. *Cele mai vechi sigilii domnești și boierești din Moldova (1387-1421). Anexă // Inst. de Ist. și Arheol. "A.D.Henopol". Vol. 17*, Iași, 1980, Tabelul Nr. 1.
10. *Textul în latină și faximulul se pot consulta în cartea lui Iakó S., Manolescu R. Scrierea latină în evul mediu*, București, 1971.
11. Ibidem
12. Ibidem.
13. Ibidem.
14. *Mărturii ale trecutului. Album de documente*, București, 1981.
15. Ibidem.
16. Jacó S., Manolescu R., op. cit.
17. Este surprinzător și momentul privind circulația în Moldova a unor manuale de retorică rămase de la Miron Costin și după care au făcut studiile fiii lui. Iată denumirile lor: un tratat – *Publicum aerarium Reginal elocventiae ad usus Sarmaticae juventutis Leopoli reseratum* (1664), o cuvântare – *Ad elocventiae* și un curs de retorică în limba latină (vezi Sasu A. *Schiță de istorie a retoricii românești // Revista de Ist. și Teorie Lit.* (București), 1974, Nr. 3.
18. Vârtosu E. *Reformarea și înlocuirea alfabetului chirilic prin alfabetul latin în țările române // Vârtosu E. Paleografia romano-chirilică*, București, 1968.
19. Jacó S., Manolescu R., op. cit. Din cadrul edițiilor Școalei Ardelene ar trebui să amintim aici de cea dintâi tipăritură cu litere latine și anume: *Carte de rogacioni*, apărută la Viena în 1779.
20. Pascu G. *Axinte Uricariul și Neculai Costin // Arhiva* (Soc. ist. filolog. din Iași), 1922, Nr. 4.
21. Crăciun I. *Cartea românească în decursul veacurilor*, Cluj, 1937.

- Vezi: Cartoajan N. *Istoria literaturii române. Vol. I*, București, 1940, P. 60-61. Originalul ediției cu litere latine e în posesia Bibliotecii “Teodorescu” din Budapesta.
22. Юбилейное издание в память 300-летнего основания Львовского Ставропигийского братства Т. I. – Львов. – 1886. Originalul documentului se află la Arhiva Istorică de Stat (Liov), fondul 129, un. I, dos. 490.
 23. Vezi Marianu S. F. *Câteva inscripțiuni și documente din Bucovina*. Extras din Analele Acad. Rom., seria II, t. VII, Sect. II. Memorii și notițe, București, 1885.
 24. Dealtfel, și în Țara Românească (pe la începutul sec. al XVIII-lea) era instalată o tiparniță cu “litere, bune și frumoase: arabe, grecești, românești și slavonești”; “monsieurul Antim” ieromonah Ivireanul, de origine georgian (din Iviria), activează între anii 1692-1714 și scoate de sub tipar peste 30 de tipărituri în elină (3 – la București, 1 – la Snagov, 1 – la Râmnic, 2 – la Târgoviște ș.a.).
 25. Legrand E. *Bibliographie hellénique ou description raisonnée des ouvrages publiés par les Grecs au dix septième siècle. Vol. II.* – 1894. (după ediția Bianu I., Hodoș N. *Bibliografia românească veche. 1508 – 1803*. T. I. București, 1903 Nr. 75).
 26. Descrierea vezi: Bianu I., Hodoș N., op. cit., vol. I.
 27. Descrierea *Manifestului* vezi: Кирияк В. *Картя ши тупарул ын Молдова ын секолеле XVII-XVIII*, Кишинэу, 1977.
 28. Subliniem în acest context că D. Cantemir a scris un șir de opere și în latină: studiul filosofic *Imaginea de nedescris a științei sacre (Sacrosanctae scientiae indepingibilis imago)* – 1700; manualul *Logica (Compendiolum universae logices institutinis)* – 1701; *Descrierea Moldovei (Descriptio... Moldavie)* – 1716; lucrarea biografică despre tatăl său – *Viața lui Constantin Cantemir (Vita Constantini Cantemyrii...)* – 1716-1718, precum și *Istoria creșterii și descreșterii Imperiului Otoman (Historia incrementorum atque decrementorum Aulae Othomanicae)* – 1715-1716. În Rusia, la 1719-1722, creează *Hronicul vechimii romano-moldo-vlahilor* (Historia moldo-vlahică) în latinește și românește.
 29. *Pagini de limbă și literatură română veche. Texte alese, prefață și note de B. Cazacu*, București, 1967.
 30. Razniki *Biblioteczne*, Warszawa, 1966. Rez. 1 – 2.
 31. Яцимирский А. И. *Славянские рукописи Нямецкого монастыря в Молдавии // Древности. Труды славянской комиссии Моск. археолог. об – ва*, М, 1898, Т. 2.

disocieri

Alexandru Burlacu Un studiu despre metafora lui Grigore Vieru

Monografia *Structuri metaforice în lirica lui Grigore Vieru* de Nelly Samoil, Chișinău, 2002 (158 pag.) s-a cristalizat și s-a axat pe o dominantă a poeticității. După mai multe eforturi de asimilare și familiarizare cu diverse teorii asupra metaforei se propune un model al mecanismului de construire a imaginii poetice în general și a structurii metaforice în lirica lui Grigore Vieru în particular.

Sunt conjugate - metodologic - câteva planuri ale investigației, prioritate având investigația teoretică literară cu caracter aplicativ într-un mediu cultural specific marcat de imperativul păstrării identității naționale.

Autoarea cunoaște problema din interior, e familiară cu toate textele, opiniile și teoriile modeme asupra evoluției poeziei, se mișcă liber și adesea argumentat în câmpul demonstrației critice, cu exemple concludente. Aceasta este prima calitate indiscutabilă a lucrării. Scriitura se impune printr-o pronunțată răceală academică a distanțării față de obiectul investigației, calitate foarte rar întâlnită, mai cu seamă, în investigațiile de la început de cale. Spiritul critic elevat, cu evidente slăbiciuni didactice, ține să impună o nouă perspectivă exegetică, fără supraestimări și euforii inflaționiste. Într-o metaliteratură, care depășește de câteva ori poezia lui Vieru, tentația aceasta se face remarcabilă și absolut necesară în orice valorificare, iar în cazul, dat simplitatea soluțiilor propuse demonstrează o foarte bună școală a unei noi generații, fără complexe de inferioritate.

Nelly Samoil procedează și la o modelare a mecanismelor de metaforizare, catalogând diverse tipuri de metafore *in praesentia* și metafore *in absentia*, reconstituie părțile "amputate" ale comparațiilor, analogiilor, personificărilor, paralelelor etc. Pentru prima dată este bine fundamentat științific un studiu aprofundat în care metafora lui Vieru este analizată în toate nuanțele și formele în care s-a manifestat. Este justă observația conform căreia caracterul structurator al metaforei se manifestă și la nivel compozițional, comportând funcții arhitectonice. Metafora „sudează” elementele „ansamblului poetic, afirmă autoarea, aruncând punți de legătură spre alte cuvinte sau alte figuri (de cele mai dese ori fiind și ele metafore) și drept urmare, ea se îmbogățește semantic, structurând totodată substanța poetică a operei. Prin repetare, paralelism, contrapunct metafora dobândește însușiri care marchează o gradăție a efectelor, mecanismele sintactice devenind uneori esențiale în acest scop". Și aici prima noastră observație. Dacă metafora se îmbogățește semantic, în cazul dat nu mai este vorba de o metaforă elementară, ci de o categorie intermediară, situată între metaforă și

simbol, specificată în literatura de specialitate drept *metaforă simbol*. Metafora simbolică se descifrează doar în context și este un concept care, la o eventuală editare, ar putea fi pus în acțiune nuanțând în continuare unele aspecte ale particularității poeticii lui Grigore Vieru.

Dându-i dreptate autoarei în linii mari că poetul valorifică deosebit de frecvent metafora implicație exprimată prin verb în detrimentul celei nominale, credem că investigația ar fi câștigat enorm dacă s-ar fi făcut referințe mai clare la structurile metaforice în poezia lui Eminescu, Blaga și - de ce nu - Gog. Și aceasta cu atât mai mult cu cât tot mai insistent se vehiculează teze discutabile ce vin nu numai din partea postmoderniștilor, ci și din partea lui Eugen Simion, spre exemplu. Astfel, clarificările pertinente ar stimula disputele în jurul noii poeticii. Originală și acceptabilă este ideea inducției metaforice și comunicarea prin contaminare textuală.

Desfășurându-și și argumentându-și constatarea finală cu privire la metafora globală ca rezultat al viziunii de ansamblu, autoarea susține că utilizarea metaforei globale relevă una din particularitățile fondului adânc al poetului: „G. Vieru, pe lângă sentimentul simultaneității, posedă și simțul succesiunii în timp al fenomenelor. Or, metafora globală presupune o curgere firească a fluxului metaforic de la „izvor” în largul ei, ilustrând capacitatea poetului de a crea prin intermediul metaforei o realitate imaginară împlinită ce se opune fragmentarismului”. Cu alte cuvinte, prin intermediul metaforei globale, a unui sistem de metafore globale se instituie un mit poetic individual.

În același timp nu ne solidarizăm cu opinia autoarei care susține: „În deceniul al șaselea poetul intră în faza maturității ceea ce atrage după sine, în mod normal, o complicare a viziunii și a gândirii poetice. Acest fapt nu putea să nu-și lase amprenta asupra metaforei sale. Pe de altă parte, contactul cu autori ca: A. Păunesc, M. Sorescu, dar mai ales cu N. Stănescu, și asimilarea creației lor, a stimulat un alt proces - complimentar - de modernizare a versului său și, în același rând, a metaforei sale”. Probabil, autoarea a vrut să spună în anii '60, deoarece deceniul al șaselea înseamnă anii '50, perioadă în care nu putem vorbi în nici un caz de maturitatea artistică a poetului.

Bine gândită și structurată, scrisă cu multă penetrație și novatoare în multe aspecte, monografia dată este originală și foarte necesară școlii superioare.

Amplourea și noutatea investigației, marcate de o solidă documentare și de spirit critic, caracterul aplicat al analizei și exactitatea definițiilor sintetice, care au impus o personalitate în contextul criticii noastre de azi.

mitologie, etnologie, folcloristică

Victor Cirimpei Folclorul mitologic românesc. Permanență conformare cu actualitatea

Cea mai veche literatură a unui popor este folclorul mitologic, folclor despre ființe, lucruri și acțiuni supranaturale. Originea acestui folclor ține de acele îndepărtate vremuri când omul primitiv căuta să-și lămurească, prin cuvinte și imagini, puțin cunoscuta lume înconjurătoare, încerca să răspundă la multiple întrebări ale vieții. Ce e soarele? Ce este luna? De unde se iau ploaia, cutremurul de pământ, mulțimea stelelor pe cer? Cine-l îmbolnăvește pe om, ce se întâmplă cu el după moarte? La acestea și la multe alte întrebări, omul căuta răspuns în modesta-i achiziție de cunoștințe pe care le avea; soluțiile-răspunsuri reprezentând îmbinări de adevăr și fantezie. Soarele, mult prea important pentru viața omului, era înțeles ca zeitate supremă. Pe seama altui zeu era pusă venirea la timp sau reținerea îndelungată a ploii. Un monstru putea clătina pământul, zeci de spirite nevăzute puteau cauza felurite maladii, oamenilor și animalelor. Vechi imagini mitologice – de zeități, monștri, spirite malefice și benefice, unele descrise-portretizate, altele doar numite – pe parcurs de secole și milenii s-au transformat, în conștiința populară, în **personaje folclorice cu nume individuale sau de grup**: Zorilă, Soarele, Luna, Paparuda, Caloianul, Moș-Crăciun, Dumnezeu, Maica-Domnului, Baba Dochia, Boala-Vacilor, Mama (Muma)-Pădurii, Știma-Apei, Vânt-Rău, Clatină-Munți, Gerilă, Statu-Palmă-Barbă-Cot, Zburătorul, Făt-Frumos, Ileana-Cosânzeana, Zmeul, Balaurul, Răul-Copiilor, Deochiul, Duc'se-pe-Pustii, Ciuma, Holera, Moartea, Scaraoțchi, Talpa-Iadului, Aghiută, Avizuca; ielele, dânsele, drăgaicele, frumoasele, vântoasele, șoimanele, joimărițele, rusaliile; precum și, acționând atât în grupuri cât și singular – ursitoare, zâne, stafii, strigoi, vâlve. Și încă multe altele. Afară de acestea însă, de esență mitologică sunt, mai cu seamă în datine și descântece, diferite acțiuni ale vrăjitorilor și descântătorilor, ale celor care ascultă de acești vrăciutori – **acțiuni reparatorii-întremătoare** (aruncarea unui lucru peste acoperișul casei, jucarea gazdelor de către urători-colindători, călcarea cu picioarele ursului a unor bolnavi), **acțiuni de vătămare-stricare** (luarea manei/laptelui de la vacă, provocare de dispreț pentru cineva, amuțirea persoanei antipatice), **de fermecare** (aducerea persoanei dorite).

Creațiile folclorice cu personaje și acțiuni de acest gen – în legende, colinde, basme, balade, cântece, descântece, povestiri, ghicitori; în variatul ca specii folclor al copiilor – constituie străvechea literatură populară mitică, altfel zis folclorul mitologic; acesta – de la caz la caz – mai mult sau mai puțin consistent împănă cu mitologisme.

Cum arată personajele folclorului mitologic? Cum sunt prezentate acțiunile mitice în folclor?

Soarele și Luna, de exemplu, personificări ale celor mai mari dintre corpurile cerești văzute liber, fără aparate optice, de omul primitiv, erau concepute imaginar ca ființe vii, în felul oamenilor; Soarele – mai marele luminii, pe timp de ziuă, iar Luna – stăpână a nopții, a întunericului; și Soarele, și Luna – cu puteri incomparabil mai mari decât puterea omului, în stare a determina viața și confortul omului pe pământ.

În legendele folclorice [1, p. 125-126, 134-136, 153-155]. Soarele e “un tânăr foarte frumos și cuminte”, “mare și luminos”, el e fratele Lunei; de dimineață până seara călărește, pe rând, pe leu, bivol, cal, iepure și “e tare fierbinte, că el tare aleargă”, fiind “om... cu aripi de foc” (“aripele lui sunt așa rotunde că vin laolaltă, de se pare rotund, dar în mijloc e... om”).

În descântece Soarele e persoană sacră (Sfântul-Soare), “cu nouăzeci de raze” [2 p. 265-266], considerată ca foarte apropiată nevoițelor omului, ca frate-frățior ocrotitor al acestuia; pe un asemenea frate rugându-l, “cu mâinile spre soare”, fata care se vrea cea mai frumoasă, pentru a fi dragă lumii din jur: “Răesai, soare frățioare! / Nu rășari pă dealuri și văi, / Da răesai pă fața mea / Și pă chipu meu. / N’imirea ca tini / Și n’imirea ca mini!” [3, p. 126]. Soarele să-i înfrumusețeze ochii, gura, vocea: “Ochii mei – de mierloșiță, / Limba mea – de brândușiță, / Limba mea – de glas de cuc. / Soare, soare frățioare, / Nu rășari pe munți, pe codri, / Pe curți zugrăvite, / Pe movili clădite; / Răesai pe statul meu / Și fă frumos trupul meu ...” [2, p. 266].

Din asemenea descântece-rugăciuni precreștine, zise în plin creștinism, întrezărim vechea credință a oamenilor în puterea soarelui-zeu de a face strălucitor de frumoasă, plăcută privirii, întreaga făptură a femeii care îl roagă prin intermediul descântătoarei (a preotesei păgâne de altă dată).

La rândul ei, Luna, în o invocație folclorică a copiilor bucovineni, este “a nopților crăiasă... mândră și frumoasă”, umblă călare fără șa, “frâu și căpețele” (specificitate divină); când apare pe cer “plină” (văzându-i-se suprafața iluminată în întregime) copiii având prilejul să o roage: “Lună plină, lună plină, / Cobori la noi în grădină / Că ești mândră și frumoasă, / Ești a nopților crăiasă; / Cal ai – / șa n-ai, / Frâu și căpețele n-ai. / Na-ți curea / să-ți faci șa, / Na-ți brâu / să-ți faci frâu, / Na-ți piele / să-ți faci căpețele!” [4, p. 58, 138, p. 57, 79]. În chip similar apare Luna, ca personaj mitologic, și într-un descântec din Bucovina; apare ca “figură feminină, cu foarte distincte trăsături de veche zeităte”, – scrie Petru Caraman, – ea umblă călare pe un cal fără frâu, “mândră și frumoasă”; ei adresându-i-se descântătoarea: “Tu ești a nopții crăiasă. / Tu cal ai, / Dar frâu n-ai. / Na-ți ție brâul meu / Și fă frâu calului tău, / Să mergi după ursitul meu” și unde nu ar fi acela – “... să nu poată dormi, / Să nu poată odihni / Pân’ la mine n-a veni!” [5, p. 398]. Observăm că autorii anonimi ai acestor creații folclorice – fie în zicerea copiilor, fie în descântec – admit caracterul miraculos, extrem de autoritar,

străin crailor pământești, al aceleia care este “a **noptii** crăiasă”, totodată o concepție pe o ființă asemănătoare oamenilor, acesteia oferindu-i lucruri (șă, căpăstru, frâu), de care zeitatea nu are nevoie.

Alt personaj mitologic de străveche concepție populară este șarpele-balaur.

Pe lângă diverse tipuri de șerpi, în viziune mitologică totală sau parțială: cel de origine totemică (“al casei”), cel “de câmpie și pădure”, “de apă”; zmeul ploii, secetei, fulgerului, vântului; balaurul “cu 7 capete” [6, p. 71-72, 599, 698], în folclorul românesc avem și ingenioasa imagine a transformării șarpelui în balaur – câteva legende culese în localități ale Munților Apuseni [7, p. 157, 158, 164] prezentând acest fenomen care se produce mai întâi datorită anumitor condiții: “Dacă un șerpe poate să se ascundă să nu-l vadă nici om, nici pasăre timp de șapte ai, atunci el se face bălaur”; sau, mai la concret în ce privește văzul extrem de ager al păsărilor: “Șerpile la șapte ai să face bălaur, dacă nu-l vede nime, nici păsăruța aceie cei mnică, îi zicem noi Pițimpărătuș. Ala pic-pic, de-i cu o codiță numa atâta [fără vreun comentariu]. Ș-apoi nici aia nu trăbă să-l vadă. Că dacă-l vede, tăt nu poate să să facă bălaur. Așe-i leja [legea] lui”; sau, în altă relatare, cu precizarea înălțimii la care se ridică șarpele și cu dezvăluirea sensului de “balaur” ca echivalent al noțiunii de “năzdrăvan”: “șerpele, dacă nu-l vede nime până la șapte ai, el se-nalță la ceri. Să face năzdrăvan. Să face bălaur” – își imaginează creatorii folclorului mitologic. Astfel, actul transformării în balaur a șarpelui real (pământean – de casă, de pădure) apare, mitologic judecând, în urma unei îndelungate asceze, “care permite șarpelui pământean să devină o ființă a văzduhului, stăpânul norilor și depozitarul unor puteri extraordinare” [8, p. 183-184]. Deocamdată însă, între asceză și devenire, conform creatorilor populari, șarpele mai are a trece prin două importante ipostaze mitice: 1) ritualul confirmării ca împărat al șerpilor și 2) transformarea propriu-zisă în balaur. Așadar, după îndeplinirea condiției ascetice a ne-vederii de nimeni timp de șapte ani, urmează ritualul confirmării, pe pământ, a calității de împărat al șerpilor: “în zua [ziua] în care să rădică la cer, să adună tăț șerpilor și-i fac curună de aur și i-o pun pă cap. Să zâce că de acoloa îl numesc împăratul lor”. Confirmat ca împărat, cu coroană pe cap, urmează prefacerea de facto a șarpelui în balaur. Cum anume? “După ce îi pun curuna pă cap, să suie pă brad în sus până-n vârful. Acolo să țâne numa-n coadă, să răsucește ca on zdici [bici] în aer și începe să șuiere tăt mai tare. Cum să învârtește, din trup i să desfac aripi mari și să înalță la cer”.

Avem în acest pasaj un tratament artistic îndeosebi de concentrat, creatorul popular aplicând combinatoriu, pe un scurt parcurs temporal, operații exagerate și imposibile pentru un șarpe obișnuit: urcarea până în vârful unui brad (înalt desigur), menținerea erectă a corpului pe vârful bradului, șuieratul asurzitor de puternic, învârtirea rapidă a corpului în jurul

axului poziționat vertical, scoaterea-descafcerea unor mari aripi, înălțarea-îndepărtarea spre cer.

În continuare, legenda atenționează asupra specificului coloristic al șarpelui-balaur, asupra valorii cruciale a culorii acestuia: “Dacă-i alb, aduce zăpadă și ghiață, iar dacă-i negru, poartă ploile”.

Cu toate cele de până aici, calitatea de împărat a unui șarpe-balaur, observă la sfârșit legenda, nu este asigurată până la capătul vieții acestuia, deoarece: “Dacă-l sâmtăște on zgrimițeș [om-solomonar în stare a-i aservi pe balauri, provocând concomitent grindină, ploaie, ninsoare] și-l supune, îi plică curuna de pă cap și i să rostogolește până dă de șerți [șerpi]. Aieștea înțăleg că împăratu lor îi robit de om și o dau la șerpele alb [mai mare între șerprii ordinari] care o țane pentru alt șerpe până împlinește șapte ai”.

Rădăcinile acestei stufoase expuneri despre șerprii-balauri, în legende, pot ține de substratul dacic al folclorului românesc, substrat reamintind, nu în ultimă instanță, și de “stindardul sacru *Balaurul dac cu cap de lup*” [6, p. 109], purtat cu mândrie și sfințenie, ca emblemă, de către daci în războaiele lor cu dușmanii.

Natura mitologică a numeroase colinde românești, de obicei laice, dintre cele mai vechi, este adevărită de prezența în ele a personajelor-animale cu trăsături și calități peste specificul regnului, asemănătoare însă, aceste calități, cu ale omului.

Din mult prea îndepărtata în preistorie aflare a leului în “teritoriul cuaternar al României” [6, p. 519] își poate avea începutul imaginea mitologică a respectivei, deosebit de puternice, fiare; în colindele românilor, subiectul mitologic mai bine cunoscut, la temă, este cel despre leul cu grai ca de om, în stare să se lupte asemenea omului – și cu sabia, și cu pușca, dar și corp la corp; anume ca încleștare corp la corp (lupta “cea mai dreaptă”) e descrisă de colindă lupta leului cu vânătorul tânăr și neînfricat. Vânătorul, în căutarea leului temut, umblă călare pe cal murg, este precaut, echipat cu de toate (zgardă, curele, căpăstru, năpărcă și tutun pentru întărătarea calului) și reușește, ca mare viteaz, să învingă leul fără a-l ucide, ci legându-l și aducându-l viu în fața consătenilor .

În trei versiuni ale subiectului, culese în diferite sate ale Munților Apuseni, această imagine are următoarele trei configurații: 1) “Leu-n talpe mi-și sărea / Și din gură-așa-i grăia: / - Ce-ai cătat, june, pe-aici? / Ori zile urâte-ț-ai, / Ori moartea venită-ț-o? / Junel – cu demnitate și simț al superiorității față de “leuț”-ul proțăpitiț îngrozitor “în talpe” – din gură-i grăia: / - Ba zăle nu mi-am urât, / Nici moartea nu mi-au vinit, / C-am vinit [...] / Să mă lupt, leuț, cu tine” [9, p. 69-79]; 2) “Leul din somn se trezeare / Și către june-mi zicare: / - Ce-ai cătat, junel, pe-aici? / Doar călile le-ai zmintitu, / Ori murgu ț-i-o bolânzitu? / June din grai îi grăiare: / - Călile nu le-am zmintitu, / Murgu nu mi-a bolânzitu, / Ci-am venit să ne luptămu, / Să ne-alegem de viteji”; 3) “Leu din somn se pomenea / Și din grai așa-mi grăia: / -

Ce rând, june, de-ăsta rând, / De la mine ți-ai venit, / Că la mine n-o venit / Om mirean de pe pământ! / Sau în puști să ne-mpușcăm, / Sau în săbi să ne tăiem, / Sau în lupte să ne luăm? / - Ba în lupte că-s mai drepte! “. Din această ultimă secvență a colindei se mai subînțelege și statutul aparte, mitologic, de apartenență la altă lume – fără oameni mireni (“de pe pământ”) – una extralumească-pământescă, a Leului.

Delfinul – alt personaj mitologic animalier, numit în colindele românești *Dulful (mării)* sau *Du’f / Duh (de mare)*, iese din apa sărată a mediului său de viață, “sare-n sus, sare-n pământ, / sare-n vârful de merișor” (pom în apropierea mării, poate chiar pe țărmul abrupt), mâncându-i fructele încă necoapte [10, p. 83-89]. Sau, în altă colindă: “Duh de mare sărea-afară – / Sărea-n vânt, / sărea-n pământu, / Sări-n vârful de merișor. / Prindea-și mere de-a mâncare. / Nu mânca, / cum le strica, / Mai rău crângi dărăpăna, / Frunzulița-i scutura”. În o a treia versiune cu același personaj, posibilitatea simțirii și a exprimării orale în felul oamenilor o aflăm la pomul despuiat de către delfin; pomul, “mândru și frumușel; / Face mereele / ‘N toate veriele, / Frumoase, / Arătoase. / Ce folos că le face, / Dacă nu se coace? / Duf de mare neagră / Când vine-n desară, / Din vânt, / Pe pământ / Sare-n merișor, / Mâncă binișor. / - Nu mânca, / Nu le strica, / Frunza nu o dărăpăna! / Prinse măru-a se văita / Cu glas mare a striga: / - Cine-n lume s-a afla / Duh de mare-a săgeta?”.

Versiunile colindei laudă neînfricatul tânăr, cu arc și săgeată, gata pentru pedepsirea Duhului-de-Mare. Înțelegând ce i se poate întâmpla, delfinul vorbește voinicului cu grai omenesc: “Nu mă, Doamne, - nsăgeta, / Căci noi am fost nouă frați, / Nouă frați / Ș-o sor’ mai mică - / N-are în lume potrivire. / Toți-s morți însăgetați, / Numai eu că am scăpat, / Numai eu și-o sor mai mică – / Fie-ți ție ibovnică”.

Până la urmă, deci, delfinul (*Dulful-Mării*) este înțeles cu compasiune de creatorul popular drept om nefericit, cu opt frați omorâți; el, unul, nevoit a se metamorfoza în vietate a mării, mai rămânându-i din fosta viață de om pământean doar plăcerea de a gusta, cu deosebit efort și mare primejdie, fructele, fie și necoapte, ale unui măr-pădureț de pe malul mării; în altă variantă a subiectului delfinul zicând: “ – Stai tu, Gheorghe, nu mai trage, / Căci noi am fos’ nouă frați, / Citeși nouă săgetați; / Numai eu căci am scăpat, / Numai eu s-o sor’ mai mică”. Compasiunea creatorului anonim pentru omul metamorfozat în delfin merge și mai departe – în o versiune a colindei toți frații săgetați sunt în viață, însă și ei – preschimbați în ființe acvatice: “ – Niță, nu mă săgeta, / Că degeaba te silești / Pe noi să ne prăpădești; / Căci noi suntem vro nouă frați, / Ce au fost toți săgetați, / Dar nici unul n-am murit, / Căci în mare ne-am dosit”.

*

*

*

Într-o lucrare mai de demult (1974) am expus și dezvoltat ideea continuității relativ stabile, pe parcurs de secole, a subiectelor folclorice (inclusiv mitice) concomitent cu perpetua lor înnoire de amănunt [11]. O atenție specială folclorului mitologic acordă, în 1988, cercetătorul Mihai Coman, pentru care: “mitologia populară ... a durat și s-a perpetuat în forme mereu îmbogățite” [12, p. 10].

Dacă e să ne referim la cele câteva exemple – din specii folclorice diferite – expuse mai sus, din acest punct de vedere – al perpetuei înnoiri, situația ni se prezintă în felul următor.

Chipul umanoid al soarelui, în legende – “tânăr foarte frumos și cuminte”, “mare și luminos”, “cu aripi de foc” este unul de concepție poarte veche, antropomorfă; includerea în legendă a diverselor animale (leu, bivol, cal, iepure) pe care umblă Soarele călare în timpul zilei, presupune un alt nivel de evoluare și de cunoștințe ale omului care crede în soarele-om; de dată și mai târzie, am zice modernă, este explicația-rezolvarea contradicției despre soarele-om cu aripi și, totodată, forma sa perfect rotundă: “aripile lui... vin laolaltă, de se pare rotund”.

În descântece, un detaliu ca precizarea “nouăzeci de raze”, pe care le are Sfântul-Soare, de asemenea e un adaos târziu, cvasicărturăresc, pe fundalul mitului original despre marele astru; precum departe de liminarul mitului este și specificarea “curți zugrăvite” în altă variantă a descântecului cu același mesaj.

Adresările către Luna-zeitate din folclorul bucovinean citat au, ca elemente înnoitoare ale mitologemului primar, noțiuni despre obiecte de harnașament confecționate din piele: șa, frâu, căpețele; și această zeitate astrală, asemenea Soarelui din exemplele precedente, fiind una ecvestră. Cronologic, obiectele nominalizate țin de apariția și funcționarea meseriei de pielar, a pielărilor, ceea ce nu poate fi decât la mare distanță temporală față de matricea mitului în discuție.

Odată cu vechimea indiscutabilă a miturilor despre șerpi, specificul însuși extrem de complicat, labirintic-abracadabrant, al istoriei prefacerii șarpelui în balaur-împărat năzdrăvan, cu rigorile păstrării acestei înalte poziții (mai degrabă nu este în stare să și-o păstreze decât pentru o scurtă vreme) – așa cum relatează legendele din Munții Apuseni – este dovadă a înnoirii mitului respectiv în epoca civilizării avansate a creatorilor populari, ajunși a pune la îndoială existența balaurilor (buni doar pentru poveștile folclorice fantastice, ne-mitologice).

Colindele citate, ale confruntării Voinicului cu Leul, redau verosimil un anume cadru mitologic primar, element înnoitor în subiect fiind referința la săbii și puști ca posibile folosiri de către cei doi protagoniști; armele acestea – evident moderne și “incomode” pentru creatorii de folclor la momentul înnoirii, cu numele lor, a substanței mitului.

Pe fundalul narativ mitologic original al colindelor despre Duhul-de-Mare, merișorul-copac și tânărul arcaș, un element înnoitor al subiectului poate fi considerată, la o incertă etapă istorică (feudalismul timpuriu sau mai devreme), răscumpărarea vieții celui atacat (a Duhului) prin oferire atacatorului-arcaș a propriei preafrumoase surori, ce “n-are în lume potrivire”, ca să-i fie arcașului de femeie dragă, țiitoare sau roabă (“fie-ți ție ibovnică”).

În plus, ca în cazul transformării șarpelui în balaur-împărat năzdrăvan, din legendele mitologice, elementele înnoitoare, de concepție târzie, ale mitului colindelor despre delfin (Dulhul/Duhul), copacul cu mere și arcaș le constituie abordarea cultă, civilizată, a specificului delfinilor ca mamifere inteligente: 1) delfinii nu trebuie omorâți – “însăgetați” din milă-îndurarea omului față de ei, știindu-se că frații Dulfului “toți-s morți însăgetați” și 2) în altă variantă folclorică, de viziune mai sofisticată, neomitologică – săgetarea delfinilor nu este mortală pentru aceștia, deoarece ei sunt invulnerabili datorită mediului acvatic marin (“nici unul n-am murit, / - zice Dulful, - Căci în mare ne-am dosit”).

Cam acesta ar fi în opinia noastră modelul schematic (fără expunerea tuturor datelor din textele folclorice analizate) al menținerii fondului mitologic primar odată cu înnoirile de amănunt pe parcurs de secole; model confirmat în urma examinării folclorului mitologic românesc de diferite specii (descânțece, colinde, legende etc.), acest folclor aflându-se “într-o permanentă mișcare și transformare” (Mihai Coman) [12].

*

*

*

Așadar, în baza unor concepte arhaice ale prezumtivei azi mitologii preromâne au fost create în folclorul românesc povestiri, legende, povești cu animale și basme având ca personaje de esență mitică pe Murgilă, Miezilă, Zorilă; pe Strâmbă-Lemne, Sfarmă-Piatră, Clatină-Munți; pe Maica-Domnului (o fostă Magna Mater), Dumnezeu, Sfânta-Duminică; pe Făt-Frumos și Ileana-Cosânzeana; proze de același gen cu pitici și uriași, cu zmei, balauri vâlve și strigoi, cu animale năzdrăvane, păsări vorbind cu oamenii, insecte cu făpturi miraculoase, plante în stare a-și schimba temporar înfățișarea, a se metamorfoza; cu diverse obiecte având însușiri fermecate (cămașă, fluier, vioară, fântână, comori), cu apa vie și cea moartă [13].

Impregnate mitologic sunt multe balade – a Cicorii pețite de Soare, a Crivățului, a Vântului, a Soarelui și Lunei, a Șarpelui, a Scorpiei, a Vidrei bătrâne; cea despre însurătoarea lui Gruia cu fata sălbatică, cea despre cățelușa năzdrăvană a lui Mizil-crai sau cea despre calul năzdrăvan al voinicului adormit, una cu Broasca-Roasca, alta – cu o “babă urâtă” (Ciuma, Holera sau Moartea) și nefericitul Vâlcu [14, p. 38-39, 94-95, 107-126, 283-459].

Odată cu trecerea timpului, secole și milenii, are loc acumularea experienței de viață, cunoașterea-descifrarea unor fenomene-enigme ale naturii, separarea fantasticului și miraculosului de real și existența obiectivă; are loc perceperea supranaturalului unor lucruri, ființe și acțiuni din creațiile folclorice drept frumoase relicve de la cei de demult, de la moși-strămoși; în cele din urmă ajungând a fi valoroase vestigii de artă populară orală. Vechile forme de cunoaștere fantezistă ajung a fi modele de artă mitologic-folclorică, altfel zis – folclor mitologic.

E natural ca rădăcinile folclorului mitologic al unui popor să coboare mai în adânc decât nivelul de formare a poporului dat, aceste rădăcini aducând probe din vechile realități și mentalități ale unor treburi și comunități de triburi din care au luat naștere unele popoare sau cu care s-au înrudit mai târziu popoare nou-formate. Este și cazul folclorului mitologic de origine tracică al românilor [15, p. 7-64, 82-90, 104-111, 135-149], dar și al popoarelor vecine cu românii în arealul geografic Balcano-Carpatic [16].

Referințe bibliografice:

1. Vezi *Legende populare românești*, Ediție critică și studiu introductiv de Tony Brill, București, 1981.
2. Artur Gorovei, *Folclor și folcloristică*, Ediție de Sergiu Moraru. Chișinău, 1990.
3. Maria Mocanu, *Giurgiulești. Monografie etnofolclorică*, Chișinău, 1999.
4. *Folclorul copiilor*, Alcătuirea, articolul introductiv și comentariile de N.M.Băieșu, Chișinău, 1978.
5. Petru Caraman, *Magia populară ca sursă de inspirație pentru poezia cultă // Elogiu folclorului românesc*, Antologie și prefață de Octav Păun, București, 1969.
6. Vezi Romulus Vulcănescu, *Mitologie română*, București, 1985; Victor Kernbach, *Dicționar de mitologie generală. Mituri, divinități, religii*, București, 1995.
7. Maria Ioniță, *Cartea vâlvelor. Legende din Apuseni*, Cluj-Napoca, 1982.
8. Mihai Coman, *Mitologie populară românească, I: Viețuitoarele pământului și ale apei*, București, 1986.
9. Aici și mai departe, exemple din colinde cu acest personaj animalier – conform ediției: *La luncile soarelui, Antologie a colindelor laice*, Ediție îngrijită și prefață de Monica Brătulescu, București, 1964.
10. Aici și mai jos, exemple din colinde cu acest personaj acvatic – din aceeași ediție: *La luncile soarelui...*
11. В. А. Чиримпей, *Фольклор и современность (На материале молдавской народной поэзии)*, Кишинев, 1974.

12. Mihai Coman, *Mitologia populară românească – argument al continuității și dinamicii civilizației tradiționale* // “Revista de etnografie și folclor”, tomul 33 (1988), nr. 1.

13. În detaliu, despre toate acestea, vezi Ovidiu Bârlea, *Mică enciclopedie a poveștilor românești*, București, 1976.

14. La concret: *Balade populare românești*, Introducere, indice tematic și bibliografic, antologie de Al. I. Amzulescu, vol. I, București, 1964.

15. Vezi: Mircea Eliade, *De la Zalmoxis la Genghis-han, Studii comparative despre religiile și folclorul Daciei și Europei Orientale*, Traducere [din franceză] de Maria Ivănescu și Cezar Ivănescu, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1980; Gh. Mușu, *Din mitologia tracilor (Studii)*, [București], Cartea Românească, 1982; Romulus Vulcănescu, *Op. cit.*, p. 84-138; George Nițu, *Elemente mitologice în creația populară românească*, București, 1988.

16. Vezi: С. Кулишић, Н. Пантелић, П. Петровић, *Српски митолошки рјечник*, Београд, 1970; В. Чајкановић, *Мит и религија у срба*, Београд, 1973; Иваничка Георгиева, *Българска народна митология*, София, 1983.

arca lui Noe

Petru Butuc

Unități propoziționale din perspectiva predicativității

Noțiunea de predicativitate pentru prima dată a fost inclusă în gramatici de către reprezentanții curentelor logice. La început predicativitatea era tratată drept categorie ce stabilește raportul dintre subiect și predicat (subiectul și predicatul fiind categorii logice și nu unități sintactice propoziționale). Mai târziu însă, datorită faptului că aceste raporturi se produc mai cu seamă în cadrul părților principale de propoziție, predicativitatea devine indiciul structural al propoziției. Astăzi predicativitatea este considerată caracteristică determinantă a oricărei propoziții, ca unitate sintactică, deoarece propoziții nepredicative nu pot exista.

Adeptii lingvisticii funcționale tratează limba ca un sistem logico-semantic și funcțional. În tezele lor se menționează că anume acțiunea unității sintactice de bază creează propoziție, ce se exprimă prin predicativitate.

Profesorul V.Banaru afirmă, pe bună dreptate, că “predicativitatea (categorie gramaticală determinată a sintaxei enunțului) este o însușire a propoziției care se caracterizează prin prezența unei anumite părți funcționale, adică a predicatului. (1, 28) Cât privește înțelesul de parte de propoziție, ea este, mai întâi de toate, un înțeles de funcțional, iar o noțiune funcțională nu este un element concret. Partea de propoziție constituie partea semnificativă a elementului lingvistic în propoziție, iar “predicatul”, drept urmare, reprezintă indiciul funcției unei părți de propoziție. Predicativitatea însă reprezintă însușirea sau indiciul propoziției în întregime ca unitate comunicativă. (1, 28)

Pentru exprimarea predicativității fiecare limbă dispune de un complex de mijloace, printre care figurează în primul rând predicatul. Din punct de vedere funcțional predicatul și predicativitatea manifestă o corelație identică cu cea a particularului față de general. “Predicatul este fenomenul particular, iar predicativitatea constituie același fenomen în generalitatea lui, în ansamblul propoziției și al fazei, ba chiar și al textului”.(1, 28)

Predicativitatea, categorie gramaticală de bază a sintaxei propoziției, include în sine și noțiunea de predicatie, care formează categoria logică de bază a sintaxei propoziției. Astfel, după părerea noastră, la determinarea predicatului, în general, și la delimitarea tipurilor de predicate, în particular, este imposibil a nu se ține cont de ele. Aceste două categorii, predicativitatea și predicatia, constituie condiții *sine qua non* la tratarea predicatului, deoarece ele insistă asupra cercetării de la conținut spre formă, sub aspectul relațiilor comunicative, în baza unei semantici și logici naturale. Tipurile predicatelor ce sunt delimitate pe această bază sunt numeroase și variate.

Punând categoria predicativității și predicăției la baza delimitării predicatului în limba română, am ajuns la concluzia că această parte principală de propoziție mai poate include în componența sa și alte structuri lingvistice, care comportă vădite valori predicative. Acestea sunt:

- a) o serie de expresii cu verbe desemantizate lexical (“De-o sută de ori m-a chemat căpitanul cela, dar pe urmă a luat și m-a mai chemat o dată”. (I.Druță);
- b) unele construcții infinitivale cu verbul a avea (“Împăratul n-avu nici el ce mai zice și îi dete fata”. P.Ispirescu”;
- c) repetiții verbale (“Sapă, frate, sapă, sapă, până când vei da de apă”. L.Blaga);
- d) tautologii verbale (“Bătrânul le-o fi spus ce le-o fi spus, după care tătarii și-au scos săbiile...” I.Druță)

Prezența verbului în toate unitățile predicative ale limbii române constituie o trăsătură distinctivă a acestei părți principale de propoziție. Particularitatea respectivă o au și titlurile sus-numite: *a luat și a chemat; n-avu ce zice; sapă, sapă; o fi spus ce o fi spus*. Verbul formează și pentru aceste predicate sprijinul lor structural – gramatical.

De multe ori însă, la determinarea funcției lor sintactice, dacă se intenționează a le dispersa structural, se pot crea situații de confruntare (sau suprapunere) a verbelor cu predicatele. Astfel, fiecare verb poate deveni predicat, iar, drept consecință, s-ar produce nu numai suprapunerea verbului cu predicatul, dar și cea a verbalității cu predicativitatea, categorii înrudite, ce țin de diferite niveluri. Verbalitatea este o categorie gramatical-morfologică, predicativitatea însă – una funcțional-sintactică. Ambele (verbalitatea și predicativitatea) interacționează în baza unei continguități și conexiuni gramaticale, logice și semantice. Verbul formează o particularitate gramaticală a predicatului (de atâta nu fiecare verb poate fi predicat), iar predicatul – o particularitate funcțională a predicativității. Din aceste considerente, unități sintactice predicative pot fi numai acelea ce reprezintă, satisfac și respectă rigorile morfo-sintactice ale predicativității.

Predicativitatea și predicăția sunt însă categorii logico-sintactice ce se manifestă nu numai în cadrul predicatului. Prin predicat, care formează “centrul organizatoric al propoziției”, categoria predicativității se află într-un raport logico-semantic cu toate părțile de propoziție, nu numai cu cele principale (subiectul și predicatul), Dar și cu cele secundare: atributul, complementele etc. Astfel, predicativitatea, categorie de bază a sintaxei propoziției, asigură statutul morfo-sintactic al tuturor părților de propoziție. Din aceste considerente credem cu certitudine că la tratarea oricăror părți de propoziție trebuie numădat să se țină cont de această categorie, numită predicativitate.

În sintaxologia limbii române există însă cazuri de abatere de la normele sau rigorile predicativității. Sub aspectul dat se înscrie mai întâi așa-zisul subiect reluat sau pleonastic.

În literatura de specialitate tipul dat nu dispune de o definiție. Atât doar că se menționează astfel: “simple trebuie considerate așa-zisele subiectele pleonastice. (2, 82) Mai departe se specifică despre acest tip de subiect că el constă fie din reluarea unui pronume printr-un substantiv “Bate el Ivan în poartă cât bate...” (I.Creangă), fie din reluarea unui substantiv printr-un pronume: “Harap-Alb vedea el bine unde mergea treaba...” (I.Creangă). Acest subiect (pleonastic sau reluat) nu dispune de o definiție, cât de cât, nici în Gramatica Academiei (GA), unde se menționează numai că “subiectul exprimat printr-un pronume personal poate relua uneori un subiect exprimat printr-un substantiv”. (3, 91) O atare tratare a tipului dat de subiect, bineînțeles, este insuficientă, întrucât, în primul rând, nu se semnifică criteriul în baza căruia se face delimitarea, iar, în al doilea rând, nu se accentuează care element este pleonastic (reluat): primul, al doilea sau tot blocul (Harap-Alb, el). Pe baza comentariului efectuat reiese că avem două subiecte: unul propriu-zis (Harap-Alb) și altul reluat/pleonastic (el).

După părerea noastră, substantivul cu pronumele formează împreună un singur subiect. Îmbinarea lor funcțională corespunde totalmente criteriului logico-semantic (predicațional) de delimitare a părților principale de propoziție. Ambele constituente ale îmbinărilor subiectuale (“el, Ivan” și “Harap-Alb, el”) exprimă respectiv numai câte un singur agent al unei singure acțiuni. În acest unic agent se conțin singurii și unicii indici predicativi ai subiectului (indiciul numărului și al persoanei).

Un criteriu peremptoriu că aceste expresii formează un singur subiect al propoziției este că ambele constituente alcătuiesc împreună un tot întreg logico-semantic. Ele sunt foarte expresive și sunt frecvente nu numai în stilul colocvial, popular, dar și în literatura cultă “Virtutea pentru dânsii ea nu există...” (M.Eminescu). Valoarea lor stilistică constă în a imprima unele nuanțe suplimentare de sens propozițiilor din care fac parte. Bunăoară, în propoziția (1) “Bate el Ivan în poartă cât bate...” (I.Creangă) prin reluarea pleonastică a pronumelui se anunță (cititorul) despre lipsa de sens a acțiunii verbului predicat: “Bate Ivan, dar nu mai are nici un sens, căci dracii au prins acum la minte”. În propoziția (2): “Harap-Alb vede el bine unde merge treaba...” (I.Creangă) prin reluarea pleonastică a substantivului se imprimă sensul unei constatări despre un adevăr cert: “Harap-Alb vede și constată adevărul cert al unei situații fatale pentru dânsul”.

Totodată, aceste expresii pleonastice din limba română comportă pregnante valori afective, care rezidă nu numai din dublarea subiectului, dar și din topica elementelor constitutive. Caracteristic este însă că întotdeauna accentul logic cade pe pronume.

După cum vedem, construcțiile date la toți parametrii constituie niște unități sintactice inseparabile. Valoarea lor sintactică este de subiecte simple, deoarece conțin câte un singur indiciu predicativ al subiectului (ambele elemente constitutive sunt la același număr și persoană și reprezintă același agent al acțiunii, adică formează același subiect logic și gramatical al propoziției).

Termenii de “subiect reluat” și “subiect pleonastic” sunt incompatibili, după părerea noastră, cu valoarea lor semantico-sintactică. Aceste noțiuni de “reluat” și “pleonastic” nu exprimă conținutul comunicativ, informativ al unui atare tip de subiect. Ele îl caracterizează numai în ceea ce privește modul lor de realizare structurală, mai cu seamă elementul al doilea, care, de fapt, numai el constituie o reluarea sinonimică, pleonastică și nu tot blocul: “Harap-Alb, el”.

Pe baza acestui comentariu, venim cu propunerea de a denumi atare tip de subiecte drept *subiecte simple* sau blocuri ale subiectelor simple, întrucât, din punct de vedere logico-semantic și funcțional, ele exprimă indiciul predicțional al unui singur subiect. Din punctul de vedere al structurii gramaticale prin care s-au realizat aceste subiecte simple, ele mai comportă o nuanță semantică suplimentară, ceea ce le asigură statutul de blocuri inseparabile la nivel sintactic.

Într-o situație similară cu subiectul “reluat” sau “pleonastic” sunt prezentate, credem noi, și unele tipuri de atribute din limba română. Astfel, sunt delimitate următoarele categorii de atribute: adjective, substantive, pronominale, verbale și adverbiale. (3, 115) Prin o atare denumire, tipurile respective contrazic, după părerea noastră, statutul logico-semantic și funcțional al acestei părți de propoziție, chiar dacă în literatura de specialitate se afirmă că este vorba despre o “clasificare a atributului după formă”. (3, 115) Ele marchează de fapt exprimarea atributului în limba noastră, dar nu valoarea lui semantico-sintactică, funcțională. O atare tipologizare creează dificultăți la predarea și însușirea atributului pe baze funcțional-semantice și logico-semantice.

Totodată, vrem să remarcăm faptul că atributele adjectivale, substantivale, pronominale, verbale și adverbiale de asemenea nu au definiții sintactice, ci numai se menționează prin ce părți de vorbire se exprimă: “Atributul adjectival este exprimat printr-un adjectiv propriu-zis...” [GA, 115]; “Atributul substantival se exprimă printr-un substantiv...” [GA, 120]; “Atributul pronominal este exprimat prin pronume propriu-zise.” [GA, 131]; “Atributul verbal este exprimat, de obicei, prin verbe la infinitiv sau supin și, mai rar, la gerunziu.” [GA, 136]; “Atributul adverbial se exprimă printr-un adverb sau printr-o locuțiune adverbială...” [GA, 135]. Probabil că o astfel de interpretare a tipologiei atributului în limba română nu este deloc sintactică, ci e numai morfologică.

Un comentariu identic în acest sens ar preta și așa-zisele tipuri de predicate interjecționale și adverbiale. Din punct de vedere logico-semantic și funcțional aceste feluri de predicate echivalează cu acțiunea unui singur verb sau cu ideea unei singure acțiuni a unui singur verb, ceea ce ne face să constatăm că avem de-a face de fapt cu predicate verbale, exprimate prin adverbe sau interjecții.

Din cele relatate până aici credem că este clar că problema tipologiei unor părți de propoziție și clasificarea lor constitui una din cele care pe cât sunt de importante, pe atât sunt și de dificile. De aceea considerăm că, pentru a evita orice alunecare în extreme “morfologizării părților de propoziție” (4, 39), e necesar ca în sintaxă să se facă o distincție a raporturilor gramaticale și funcționale, în baza verbalității, categorie morfologică de bază, și predicativității, categorie de bază a sintaxei părților de propoziție.

Ni se pare că la delimitarea tipologică a părților de propoziție în conformitate cu părțile de vorbire prin care se exprimă, nu se ține cont de particularitățile acestor factori determinanți ai sintaxei propoziției (predicativitatea, predicția și verbalitatea) și numai de atâta s-a ajuns la o suprapunere a sintaxei cu morfologia, s-a ajuns la o identificare a părților de propoziție cu părțile de vorbire, s-a ajuns la “morfologizarea sintaxei” (4, 39), ceea ce ne face să gândim că nu se iau în considerație deosebirile de niveluri ale acestor două categorii. Părțile de vorbire se realizează numai la nivel sintactic, care-i superior celui morfologic. Academicianul V.V.Vonogradov încă prin anii '50 ai secolului trecut afirma că “între părțile de vorbire și părțile de propoziție există o legătură, dar nu și un paralelism”. (5, 70)

Referințe bibliografice

1. Victor Banaru. *Ocerchi po teorii predicativnosti*, Chișinău, 1973.
2. *Limba moldovenească literară contemporană. Sintaxa*, Chișinău, 1987.
3. *Gramatica Limbii Române*, vol.II, București, 1963.
4. R. A. Budagov. *Shodstvo i neshodstvo mejdu rodstvennîmi iazîcami*, Moscva, 1985.
5. V. V. Vinogradov. *Osnovnâie voprosî sintacsisa // Voprosî grammaticescogo stroia*, Moscova, 1955.

Carolina Rotaru Barthes și metodica predării limbilor străine

O tendință a activității științifice actuale rezidă în descoperirea unor optici noi pe aceeași temă în discipline diferite. Se face apel la interdisciplinaritate, pluridisciplinaritate, limitele dintre științe tinzând să dispară.

În cele ce urmează, vom încerca să găsim unele puncte de contact între anumite constante reperabile în textele lui Barthes și interogările, direcțiile de cercetare continuă în metodica predării limbilor.

Barthes a ținut dintotdeauna să specifice relația sa cu învățământul: “ ... Eu sunt foarte departe, e adevărat, de practica școlară. Am fost tânăr profesor de Litere în timpul războiului.

Îndepărtarea în timp (1939-1940) face să am puține amintiri, și deși le-aș avea, condițiile învățământului s-au schimbat foarte mult.

Prin urmare, eu am dezvoltat o scriere teoretică sau, mai degrabă, parateoretică [...]. Simultan, am dezvoltat o activitate de scriitor [...]. Din aceste două motive există un hiat între practica profesorului ce sunteți și practica intelectualului scriitor ce sunt eu” [1, p. 5].

Barthes nu s-a orientat niciodată direct către metodica predării limbilor, mai degrabă metodica predării limbilor s-a interesat de unele sale lucrări, apropiindu-și unele metode de abordare a limbilor străine. Numeroase lucrări de specialitate privind utilizarea “documentului autentic”, predarea “civilizației”, decriptajul imaginii, citează sau declară ca având punct de plecare eseurile, lucrările lui Roland Barthes (e vorba în majoritatea cazurilor de “Retorica imaginii” și de “Introducerea în analiza structurală a textului”).

În opinia lui Barthes, asumarea relației dintre corp și cunoștințe se subînțelege și procesului de predare / învățare. Tratează subiectul în mod utopic: lecția e un “lejer delir”, un obiect de amor e textul. Este evident că noțiunea de plăcere e numitorul comun al lecturii [1, p. 68].

Fără îndoială există puncte de contact între ideile lui Barthes și unele interogări ale didacticii limbilor. Ne referim la locul acordat corpului în anumite curente “marginale”. Pentru Barthes lecția este locul de întâlnire dintre corp și cunoștințele pe care le conține acest corp. Iar sugestiologia, expresia spontană încurajează individul să se implice cu toată cunoașterea sa extra și para - lingvistică (gest, mimică, deplasări în spațiu, etc.) pentru a comunica într-o limbă străină.

Este revelatoare disponibilitatea lui Barthes pentru a asculta. Textul trebuie bucățit pentru a-l lăsa să vorbească cu vocile sale și așa vom învăța să le distingem mesajele, niciodată definitive, căci sensul ultim al unei opere literare e întotdeauna respins.

Această disponibilitate pentru interlocutor, răbdarea în așteptarea și căutarea sensurilor pe care altul (persoana, textul, imaginea) ne-o transmit, sunt, în opinia noastră, virtuți “pedagogice”.

Desprindem din textele sale o grijă a non posesivității cunoștințelor (a nu fi singur în a căuta și singur în a găsi) [2, p. 52]. Barthes e convins că totul se re-pune în discuție, pentru a nu deveni captivi ai miturilor ce ne înconjoară și care au aparența naturalului, șiretlic al violenței [1, p. 124]. Să ne deplasăm rapid și inconștient în cadrul cercetărilor noastre.

Mesajele sunt pentru a fi ascultate, deciptate, urmărite, împărtășite, pentru ca ciclul vital al cunoștințelor să progreseze, nu ca cerc restrâns, ci în calitate de element “hrănitor”, în calitatea sa de inter-text, mesajele care ne-au marcat sunt trecute în corpul nostru, metamorfozându-se în ancrage (culturale, afective, etc.) fără de care dispersiunea de ființa noastră ar fi totală.

În ceea ce privește abordarea textelor, literare mai ales, amintim că specificul ei rezidă în co-prezența înțelegerii și producerii: echivalența lectură – scriere este accentuată pentru că textul nu este considerat nici mesaj, nici “produs terminat”, ci producere, lucru care se face și continuă de a se face.

Practica textuală prevede o intrare totală în text : “comentariul să fie el însuși un text”, iată cerința teoriei textului [2, p. 71].

Teoria textului conform Iuliei Kristeva, este departe de a fi încadrată în didactica limbilor. Cu toate aceste persistăm asupra ideii că nu poate fi considerată totalmente separată de aceasta. Ambele discipline tratează limbajul, limbile, comunicarea, din care motiv se alimentează din împrumuturi reciproce, cel puțin în cazul didacticii limbilor. În special ne referim la praxisul decupării pe text. Textul se re-face, se re-construiește, se re-scrie, se consumă, toate aceste operații cerând participarea activă a cititorului. Menționăm de asemenea cercetarea codurilor lecturii și a “celor mai mici unități narative”. Barthes explică că problema nu este de a introspecta motivele naratorului (rolul emițătorului a fost în întregime parafrazat, se studiază autorul fără a se întreba dacă el este naratorul), nici efectul pe care l-a produs narațiunea asupra cititorului, ci de a descrie codul prin care naratorul și cititorul sunt însemnați de-a lungul textului propriu-zis. Tratăm fugitiv acest aspect, amintind că analiza structurală a pivotat experiențele pedagogice asupra lecturii textelor literare în jurul unui element semnificativ: transparența textului. De altfel, Barthes ne îndeamnă să “percheziționăm” textul, să căutăm “statutul structural al personajelor” să reflectăm asupra naratorului, să recunoaștem cititorul în cadrul comunicării narative și să observăm cele două procese fundamentale a textului ca sistem : articularea (segmentarea, forma) și integrarea (sensul, reluarea unităților narative în unități aparținând unui rang superior) [2, p. 100-114].

Lucrarea care a sedus numeroși profesori de limbi străine este, fără îndoială, “Retorica imaginii”. Barthes și-a propus să repereze sensul unui mesaj vizual extrem de codat, afișul publicitar. Afișului publicitar Barthes îi atribuie un mesaj literar (denotat) și un mesaj simbolic (conotat). Se insistă asupra naturii lingvistice a imaginii, cunoaștem atenția acordată lingvisticii, în particular dependenței de semiologie. Eseul lui Barthes atribuie afișului publicitar statutul unui text de cercetare.

O dată cu intrarea masivă a documentelor “autentice” în clasa de limbă străină, această perspectivă e binevenită. Apariția acestor noi “texte” reprezintă o revoluție în metodică predării limbilor străine, ele vin să înlocuiască textele literare. Publicitatea se analizează cu aceleași metode

altădată aplicate fragmentelor literare: se cercetează structura textului (literar sau paraliterar), se clarifică cine, cum și de ce emite mesajul. Barthes dezvăluie posibilitatea constituirii unei veritabile retorici a imaginii, pornind de la imaginea publicitară. J. Durand va specifica, referindu-se la Barthes, că retorica imaginii nu numai că este posibilă dar că în imaginile publicitare se regăsesc toate figurile retoricii.

Interpretarea retorică a publicității este fascinantă. Y. Stalloni propune profesorilor reluarea acesteia în domeniul școlar. Barthes găsește afinități între abordarea discursului publicitar și textul literar [4, p. 42]. Este subliniată polisemia imaginii, legătura dintre imagine și decodarea ei, complicitate existentă și între autorul unui text literar și cititorul său. Polisemia imaginii amintește de pluralul textului.

Printre documentele “autentice”, afișul publicitar e privilegiat în predarea civilizației. Dintre cele două elemente din care e compusă imaginea publicitară, mesaj iconic și mesaj lingvistic, Barthes stăruie pe primul pentru a regăsi jocul continuu al denotatului și al conotatului. În acest scop distingem stereotipuri și mituri sociale a căror lizibilitate este facilitată de statutul însuși al acestui document autentic. E vorba despre situații, locuri, personaje, evenimente excepționale devenite simboluri: turnul Eiffel, statuia Libertății din New-York, etc. Împotriva acestor stereotipuri care permit accesul superficial la o “civilizație” s-a pronunțat Barthes, propunând imaginii publicitare inserarea în viața cotidiană

Lucrările de specialitate la subiectul predarea civilizației prin afișul publicitar în marea lor majoritate fac aluzie la R. Barthes.

În cadrul practicilor pedagogice, aceste analize paralele, document autentic – text literar marchează o polemică contra preponderenței literaturii și o tentație de a acorda aceeași importanță mesajelor care ne asaltează prin sursele media.

Am constatat că în metodică predării limbilor străine practicile pedagogice curente se bazează pe lectura semiologică a lui R. Barthes, în utilizarea documentelor “autentice”, în predarea civilizației, în “decodarea imaginii” în încercarea unei predări alternative a limbilor străine.

Nu am avut nici o intenție să-l prezentăm pe Barthes drept un model *ante litteram* al perfectului profesor. Dar recunoaștem posibilitatea transpunerii celor relatate mai sus în universul școlar. Lucrările lui R. Barthes ar putea interesa în special profesorii de limbi străine - sunt didactice și “clare”, virtuți la care învățământul nu ar rămâne indiferent.

Referințe bibliografice:

1. Barthes R. *Rhétorique de l'image*. Paris, 1964.
2. Barthes R. *Introduction à l'analyse structural des récits*. Paris, 1966.
3. Durand J. *Rhétorique de l'image publicitaire*. Paris, 1970.
4. Stalloni Y. *L'image publicitaire*. Paris, 1999.

Olesea Certan Notițe despre un nou Bacovia

“Fenomenul Bacovia nu se mai poate produce”.
(Ș. Cioculescu)

Bacovia nu este un pseudonim literar, Bacovia este însăși poezia în structura ei primordială. Un melancolic și interiorizat ca nimeni altul în transpunerea neliniștilor, un poet cu ochii larg deschiși în fața universului, traversând infinite gradații de sensibilitate. Există la el o superbă concordanță între sentiment și expresie; o structură poetică cu profunde vibrații interioare, un timbru unic, frumos armonizat între fond și formă. Prin alternarea de planuri și viziuni el imprimă existenței o atmosferă tulburătoare, astfel poezia bacoviană își revendică pe drept autonomia estetică, deschisă încă unor noi și noi interpretări.

A. Balaci spunea că ea are un rol catalizator expresiv în echivalența de sonori și culori, într-o concordanță visată de Beaudelaire, dar atinsă plenar de poetul român. Caracteristic liricii bacoviene e și modul cvasiinstantaneu de a percepe realitatea și de a o transfigura în imagini evanescente prin intermediul umbrelor, mai degrabă, decât a luminilor.

Bacovia este în permanență un căutător de concret și de esențialitate; depășind fragmentarismul filtrat, el pretinde să redea cuvântului prin sugestie și muzicalitate întreg sensul său original [1].

Bacovia a fost un om care suferă și care simte (expresia aparține lui Giuseppe Ungaretti), o “docilă fibră a universului”. Lirica sa nu e decât o meditație gravă autobiografică asupra existenței în valul furtunilor vieții, e “un strigăt unanim”, dat totdeauna exprimate într-o stare de incantație și de inefabil [1]. Sobrietatea austeră și sensibilitatea îndurerată ce însoțesc meditația sa gravă nu înseamnă nici pe departe că Bacovia e poetul ce s-a închis în înaltul turn al singurătății.

Plină de dramatism și una dintre cele mai umane poezii apărute vreodată, lirica sa conturează în clarobscur dialectica existenței biologice și a magiei actului creației. Aici se contopește evadarea din propria solitudine și regăsirea în tot ce-i omenesc. Condiția umană relevă adversitatea lumii, dar nu și înfrângerea omului. Se desprinde din poetica sa imaginea unei ființe umane, înclinată puternic de durerea covârșitoare, dar niciodată doborâtă definitiv.

Sinteza dintre logică și sentiment, dintre meditație și emoție conferă creației sale o unitate estetică, relevând concomitent și forța artistică de mare anvergură a versurilor.

Bacovia considera că și poezia e aptă de a grăbi mersul ireversibil al timpului.

Bacovia este poezia însăși. A trăit cu intensitate într-o continuă tensiune interioară, parcurgând spații și timpuri deschise, meditănd și explorând miezul realității și misterele lumii.

Astăzi, mai mult ca oricând, Bacovia este privit ca un model al tranziției. Aprobabil, contestat, recitat și re-interpretat de exegeza românească Bacovia se înfățișează cititorului ca un poet “actual”, mai mult decât atât – “placă turnantă” a curentelor critice și poetice din perioada postbelică. Slab receptată în perioada interbelică, astăzi poetica bacoviană este re-interpretată prin grila postmodernismului. Gh. Crăciun spunea că dintre marile valori interbelice, Bacovia e singurul fără posteritate. Poeți de factură blagiană, barbiană, argheziană și-au făcut apariția, dar bacovienii se mai lasă încă așteptați.

*

Christine Leșcu afirma în revista *Viața Românească* că exegeza românească contemporană relevă două ipostaze “total opuse” ale eului bacovian:

- ipostaza *eului ultragiat*, devenită loc comun al criticii;
- ipostaza *eului neutru*, care doar înregistrează.

*

I. B. Lefter, cel mai efervescent exeget al poeziei bacoviene la momentul actual, consideră că poetica bacoviană este o “trans – scriere” pasivă a realității și nu o simplă transpunere poetică a hipersensibilității. Această perspectivă conferă o tentă nouă motivului biografic din operă.

Bacovia e un neadaptat, “un eu izolat de barbarismul lumii”, ce tinde spre o viață vegetativă, “excelând obosit propriile obsesii”; dar acest fapt nu confirmă nici pe departe că poetul urmărește “evadarea prin creație”, ci mai degrabă ilustrează o “existență depersonalizată”.

Pasivitatea poetului nu relevă o stagnare, ci paradoxal chiar, o mișcare de adâncire în depersonalizare. De aici pornește și I. B. Lefter în receptarea lui Bacovia ca un model al tranziției de la modernism spre postmodernism; criticul spunea că poetul a împins, prin creația sa, constantele poeziei moderniste până la ultimele ei consecințe, radicalizându-le până la neutralizare și transformare în altceva.

Factorul ce desparte pe Bacovia de moderniști este depersonalizarea eului golit de subiectivitate, pentru care poezia nu mai este decât reflectarea descompusă. Ceea ce trans-scrie Bacovia în poetica sa nu este realul în sine, ci realul-reflecție a unei subiectivități ce se dezintegrează treptat.

Hugo Friedrich în *Structura liricii moderne* atribuie poeziei moderniste tendința spre depersonalizare, prin apariția fisurii între eul poetic și cel al operei, dar tocmai prin aceasta se și detașează Bacovia de moderniști. Creația sa este o “neutralizare” a constantelor poeziei moderniste, o estompare a lor prin anulare. Bacovia pășește spre un alt tip de limbaj, al disipării eului în obiectele observației [2].

Bacovia din volumul *Plumb* este marcat de influența simbolistă, pe când Bacovia din volumul *Stanțe burgheze* recurge la “un stil al maximei lapidarității”. Desăvârșind procesul de simplificare a scriiturii prin stilul anti-metaforic și prozaic, poetul face primii pași spre postmodernism, fără a deveni cu adevărat postmodern.

Suspendarea între modernism și postmodernism se explică prin rămânerea liricii bacoviene în zona cenușie și amorfă a dezumanizării. Bacovia n-a avut puterea ori inspirația să facă pasul decisiv al re-biografizării vocii naratoare din poezie [2].

Gh. Crăciun spunea că Bacovia scrie mereu pentru sine, astfel întreaga sa creație e o fastuoasă re-scriere. Surprinzător pare la prima vedere și modul de coexistență între aventura trăirii și cea retorică.

Astfel întreaga creație bacoviană mizează pe modificarea felului de a vorbi despre aceleași lucruri. De aceea, azi, mai mult ca oricând, se solicită din partea cititorului o *recitare*, o *re-interpretare* a operei bacoviene.

Referințe bibliografice:

1. A. Balaci. *Gândind la Bacovia*, București, 1984
2. G. Bacovia. *Poezii. Proză*, București, 1987

Efimia Iurcenco Relații intertextuale în *Toiagul păstoriei* de Ion Druță

Faptul că literatura trăiește din literatură, că literatura “se face” cu literatură este astăzi de domeniul evidenței. Literatura presupune existență, integrare și reelaborarea, sub diferite forme, a literaturii anterioare.

Astfel poate fi denumit în linii mari fenomenul intertextualității. Noțiune recentă, care se vrea să cuprindă toate tipurile de discurs, ce au drept referință literatura însăși.

Conceptul de “intertextualitate” este folosit pentru prima dată de Mihail Bahtin într-un studiu despre Dostoevski (1929).

Intertextualitatea nu este altceva decât preluarea de către un autor în textul său a unor nume, teme, motive, structuri, etc. aparținând altor texte, autori. Iulia Kristeva ne spune, în unul din studiile sale critice că “Orice text se construiește ca un mozaic de citate, orice text este absorbirea și transformarea unui alt text”. Un alt teoretician literar spune că “dorința unui scriitor de a scrie nu poate veni decât din experiența posibilă a literaturii. Nu poți scrie poeme decât plecând de la alte poeme, romane cu punct de plecare în alte romane, operele literare nu pot fi create din nimic, ci din literatura însăși”.

Procedeul intertextualității poate fi analizat în literatura basarabeană din anii '50, reprezentată de Ion Druță, V. Vasilache, A. Busuioc, etc.

Această perioadă literară numită de Mihai Cimpoi în *O istorie deschisă a literaturii române din Basarabia*; “reabilitarea eticului și a sacralului”, confirmă ideea că un text este produs prin transformarea unui alt text, prin rescrierea lui.

La Ion Druță procedeul intertextualității este mai degrabă nu o re-scriere, ci o re-valorificare a unor texte anterioare.

Mitul mioritic re-valorificat în *Toiagul păstoriei* este o ilustrare a intertextualității. Intertextualitatea cu *Miorița* se justifică aici prin aceea că Druță ne sugerează existența modelului mioritic în lumea contemporană. Prozatorul conștientizează faptul că lumea modernă este una în care acționează legile mai multor modele socio-culturale, unul dintre care e și cel “mioritic” la care autorul aderă făcând apel la *Miorița*.

Textul druțian ne sugerează că modelul original poate fi recuperat chiar în cadrul sistemului socialist prin conservarea specificului nostru național.

Păstorul druțian se crede salvat, atât în timp cât va trăi în pasivitate și va susține perenitatea valorilor naționale. El este o copie fidelă a ciobanului mioritic, la fel de inert și pasiv, resemnat cu toate. El apare în mediul satului – care reprezintă un act cultural, “ultimul mohican” prin care se păstrează un anume sistem de valori, tradițional mioritic. “Părea că a și fost adus pe lume anume pentru a nu se pierde sămânța mioarelor niciodată, și el era conștient, era mândru (p. 479).

Personajul druțian din *Toiagul păstoriei* ne amintește și de un alt personaj, “păstorul biblic”, Iisus Hristos, din *Noul Testament*.

La fel ca și Mântuitorul, ciobanul din “vârful dealului”, era păstor “dar – n-avea oi”, au ambii doar un crezământ prin care văd o salvare a “lumii”, a propriului sistem cultural. Cred în viața de dincolo, iar acesta le permite să înfrunte vicisitudinile vieții de aici. Drama personajului din *Toiagul păstoriei* rezidă, spre deosebire de cea a personajului biblic, într-o singură existență.

E vorba de un “motiv” intertextual “conflictul dintre individul normal și o lume alienată”.

“... I s-au întâmplat de toate, și de vândut l-au vândut, și pe o cărare de codru des l-au găbjit, și în spate i-au sărit, și cu frânghii l-au legat... (p. 483).

... Nu avea nevastă, nu avea copii și nici c-ar fi putut să-i aibă, pentru că păstoritul nu e atât o îndeletnicire cât o vocație, un destin, o cruce pentru toată viața și cel care a luat toiagul, îndemnând turma în urma lui nu va mai putea nici el fără turmă, nici turma fără el (p. 479)”.

În consecință la Ion Druță putem vorbi depre un tip anume de intertextualitate pe care Cristina Hăulcă îl definește ca “un intertext care se impune agresor și violent, sau se insinuează, tacit, pe nesimțite, independent de voința scriitorului (lectorului)” [7, p. 78].

Referințe bibliografice:

1. M. Cimpoi. *O istorie deschisă a literaturii române din Basarabia*, Chișinău, 1997.
2. I. Ciocan. *Miorița și proza românească din secolul XX*, (III, II, I), *Contrafort*, 1997, septembrie, nr. 9.
3. M. Bahtin. *Estetica și teoria romanului*, București, 1976.
4. A. Hropotinschi. *Problema vieții și a creației*, Chișinău, 1988.
5. M. Cimpoi. *Creația lui Druță în școală*, Chișinău, 1986.
6. Ion Druță. *Scrieri*, Vol. II. Chișinău, 1990.
7. Cristina Hăulică. *Textul ca intertextualitate*, București, 1981.

Bucuci Elena Viziuni realiste: Marin Preda / Ion Druță

Fiecare popor acumulează de-a lungul istoriei sale o anumită energie spirituală, care, cernută prin vreme și furtuni, dă mai apoi naștere unui talent, iar talentul toarnă această energie în opere.

Ca că-și îndeplinească misiunea din plin, opera de artă trebuie să se inspire din marile idealuri ale omenirii, dar, în același timp, e nevoie să se sprijine temeinic pe tradițiile spirituale ale propriului său popor.

Personalitatea umană, văzută prin prisma manifestărilor ei istorice concrete, a constituit întotdeauna preocuparea de căpetenie a literaturii cu adevărat artistice. Nu construcțiile de cabinet, ci torentul viu al vieții a alimentat și alimentează spiritul creator. Opera lui Ion Druță demonstrează o dată în plus că drumul spre universalitate și apreciere generală se mișcă în poziție ascendentă.

Despre o creștere ascendentă putem vorbi și la un alt scriitor la fel de important prin ceea ce a lăsat și anume la Marin Preda.

Și dacă la Ion Druță putem vorbi de o proză “lirică”, atunci M. Preda face o scriitură “obiectivă”. Dacă am face lecturi paralele ale operei druțiene *Povara bunătății noastre* și romanul predian *Moromeții* (vol. I.) am putea vedea clar unele similitudini în ceea ce privește subiectul, personajul central, cu toate că au fost scrise la diferite intervale de timp. Anatol Moraru, într-un articol al său, pune la îndoială originalitatea operei druțiene, adică s-ar fi inspirat Druță și de aici [1].

Și unul și altul redau o panoramă amplă a realităților rustice din diferite zone, dar ar părea totuși că eroul principal ar fi unul și același, și totodată deosebit. A. Hropotinschi menționează undeva: “Onache e întruchiparea țăranului moldovean, care a rezistat și a dus torța vie a neamului prin viața de secole. Vedem în Onache Cărăbuș moștenitorul continuatorilor focului din vatră, care salvează neamul de noapte, de întuneric, de dispariție”.

Ilie Moromete întruchipează un anumit tip de umanitate, asemănător și totodată foarte diferit de modelele țărănești realizate de proza anterioară.

Marin Preda menționa undeva: “Am voit să arăt prin Moromete că, în fața legii progresului, e o veche categorie de oameni care iubesc vechile obiceiuri și vor ca acest progres să se facă fără să-i atingă pe ei și să se schimbe ceva”.

Cu toate că ambii scriitori construiesc chipul țăranului din perioada de dinainte de război, personajul lui Druță reprezintă un arhetip al țăranului care respectă tradiția, sentimental. Onache Cărăbuș trăiește viața, pe când Moromete a lui Preda are o altă constituție interioară. El e un fel de “filosof” care gândește viața, și-o trăiește temperat, atribuindu-i astfel un sens echilibrat.

Dacă ar fi să ne oprim asupra faptului cum și-au intitulat romanele, atunci M. Preda vine cu *Moromeții*, titlu pur livresc, atribuindu-i astfel un sens generic. Pe când Druță edifică un personaj poetic și mitic care acceptă să poarte cu umilință povara bunătății umane. A elaborat după cum o numește A. Moraru o nouă “evanghelie rurală”.

Centrându-și atenția asupra personajului central, Ilie Moromete, și a familiei acestuia, Preda atrage treptat în obiectiv întregul univers al satului. Ilie Moromete vede lumea din pragul casei. La fel procedează și protagonistul lui Druță, Onache Cărăbuș, el analizează lumea din poarta ogrăzii. Ambii analizează, dar fiecare are viziunea sa proprie. Unul o face filosofic, celălalt mai mult patetic.

Dezinteresul de a profita de ceva este o dominantă pentru ambii eroi.

Când i s-a propus postul de consilier, Moromete a refuzat să devină omul primarului, să se căpătuiască.

Nici pentru Onache Cărăbuș pământul nu este o modalitate de îmbogățire, ci este mai degrabă o sursă de supraviețuire, de existență. Cărăbuș urmează fidel ritmul vieții de plugar, respectând ordinea morală a lumii.

Dacă ne-am referi la finalul acelor doi protagoniști, observăm clar caracterul fiecăruia din ei. Moromete lunecă într-o stare de muțenie, retrăgându-se, cuprins de criză, dând dovadă de o încăpățănare și de faptul că nu se va da bătut. Pe când Onache Cărăbuș se stinge liniștit, împăcat cu soarta, mulțumit de viața sa, un tip liricizant și mioritic: “te aprinzi dintr-o nimica toată, topești o lume cu flacăra sufletului tău, dar vine un fluture negru și te stinge, și te îngroapă, și te duci și nu mai ești”.

Făcând o privire generală asupra ambelor romane, atunci la Druță putem vorbi despre un ruralism sacralizat, etnic pur, pe când Preda încearcă să construiască (și îi reușește) imaginea satului din perspectivă obiectivă, cu toate rigurozitățile lui.

Referințe bibliografice:

1. A. Moraru, *Povara verbului mioritic sau balada personajului clonat*, // *Contrafort*, ianuarie, 2003
2. *Romantismul românesc în interviuri*, București, 1986

3. Ov. Crohmălniceanu, *Marin Preda: Moromeții*, în cartea lui *Cronici literare, II*, București, 1957
4. *Marin Preda interpretat de...*, București, 1976
5. A. Hropotinschi, *Problema vieții și a creației*, Chișinău, 1988

**Анджей Климчик Границы свободы информации в сфере
частной жизни человека с позиций
Европейского Суда по правам человека**

Анализ достаточно многочисленных прецедентов Европейского Суда по делам, связанным с ограничениями свободы получения и распространения информации СМИ, позволяет утверждать, что свобода слова и особые гарантии этой свободы, предоставляемые прессе в судебной практике Европейского Суда, придают свободам прессы определенное преимущество в сравнительной оценке главнейших "опор демократического общества" (1) с рядом других свобод и прав, гарантированных Конвенцией о защите прав и основных свобод человека, в частности правом на уважение частной жизни.

Вместе с тем, уважение частной жизни и правовое ограничение вмешательства в частную жизнь человека не только со стороны тех или иных институтов публичной власти, но и других лиц, включая журналистов, является не менее важной основой демократического общества, а в некоторых случаях и превалирующей по отношению к свободе слова, предоставляемой прессе.

Разумеется, критическая оценка вмешательства прессы в частную жизнь не относится к особым случаям, когда общественная необходимость, связанная с защитой интересов демократического общества в целом и каждого его члена в отдельности, не только допускает, но и делает необходимым подобное вмешательство в личную жизнь, включая, и ее интимные элементы. Исходя из прецедентов Европейского Суда можно утверждать, что, например, публикация в прессе сведений о венерическом заболевании известного политика, явившегося результатом многочисленных походов по сомнительным заведениям, предоставляющим сексуальные услуги вопреки действующему закону, попадает под защиту Статьи 10, несмотря на формальное нарушение права на уважение его частной жизни.

Другой пример, основанный на действительных публикациях в прессе, касается сведений о лице, которое в силу некоторых обстоятельств получило серьезную травму полового органа, грозящую не только возможной потерей сексуальной потенции, но и безвозвратной

потерей самого органа. Благодаря интенсивным усилиям медиков травма была благополучно вылечена. Сведения (достоверные) обо всех этих обстоятельствах, изобилующие анатомическими подробностями, медицинскими оценками и указанием на конкретное лицо газета опубликовала на своих страницах. Если бы речь шла о политическом деятеле, то обоснованием такого вмешательства в частную жизнь вполне могла бы быть необходимость информирования общественности о возможности исполнять лицом свои политические функции по состоянию здоровья в соответствии с прецедентным правом Европейского Суда.

В данном случае лицо, ставшее объектом журналистского внимания, являлось рядовым гражданином, не занимающим какого-либо заметного общественного положения. При добровольной передаче сведений прессе самим пострадавшим лицом вопрос о вмешательстве в частную жизнь отпадает, остается только оценка нравственной стороны подробностей, описанных в публикации. При отсутствии факта добровольной передачи сведений пострадавшим от травмы лицом, а при этом условии достоверные сведения могли быть получены только от медицинских работников, присутствует очевидное вмешательство прессы в частную жизнь, причем в ее интимные элементы. Однако и журналисты и источники информации в лице медицинских работников в обоснование такого вмешательства могут сослаться на добросовестное намерение ознакомить широкую общественность об обстоятельствах получения травмы и ее последствиях в профилактических целях, а указание в статье на конкретное лицо должно было способствовать убедительности представленных сведений. Хотя прецедентное право Европейского Суда на сегодняшний день не содержит прямых аналогий рассмотрения подобных случаев, но рассмотрение приведенных выше многочисленных прецедентов позволяет предположить, что возможно решение в пользу защиты Статьи 10 и в этом случае, по крайней мере, в случае убедительных доводов со стороны прессы об общественной необходимости подобной публикации. Здесь следовало бы отметить, что рядовые граждане европейских стран в похожих ситуациях редко обращаются с исками даже в национальные суды, в том числе и по причине незначительных по размеру возможных компенсаций со стороны прессы, в отличие от США, где граждане могут рассчитывать на многомиллионные компенсации со стороны прессы (3).

Неоднозначной представляется также правовая оценка широко распространенной практики вмешательства со стороны прессы в частную жизнь лиц, представляющих творческие профессии из мира искусств (певцы, актеры, писатели, музыканты, менеджеры шоу-бизнеса и т.д.). В случае, когда подобные лица помимо своей творческой деятельности исполняют одновременно функции политического или

общественного деятеля (депутат парламента, участие в руководстве политической или общественной организации, руководство какими-либо фондами и проч.), правовую оценку вмешательства прессы в их частную жизнь можно соотнести с прецедентами Европейского Суда по делам, связанным с диффамацией политиков.

В большинстве случаев вмешательство прессы в частную жизнь лиц, представляющих творческие профессии, основано на интересе непосредственно к их профессиональной деятельности и наиболее интимным сторонам личной жизни со стороны читающей публики. Хотя правовая оценка подобного вмешательства должна исходить из тех же принципов, что и в отношении рядовых граждан, однако объективно, исключая случаи распространения откровенно лживых сведений и клеветы, существует ряд моментов, требующих особый подход.

Во-первых, сами представители творческих профессий, заинтересованные в расширении своей популярности, не возражают против освещения прессой всевозможных, в том числе и интимных, сторон их частной жизни, не замечая при этом, того, что постепенно их личная жизнь попадает под полный контроль со стороны прессы. Подобные взаимоотношения с прессой практически не поддаются правовой оценке с позиций защиты права на частную жизнь, их скорее можно отнести к оценке степени нарушения (одновременно со стороны лиц из мира искусства и журналистов) пределов устанавливаемых национальными законами в отношении нравственных и моральных общественных устоев. Во-вторых, зачастую сведения из частной жизни кладутся журналистами в обоснование оценочных суждений и даже мнений, характеризующих профессиональные достижения лиц из мира искусства. Например, публикуя статью о популярном певце, журналист в констатации падения (или роста) его творческого потенциала может в качестве причин указать на ряд фактов из личной жизни, прибегая как к собственному журналистскому расследованию, так и к ссылкам на другие СМИ. В возможном судебном разбирательстве, связанным с подобной публикацией, пресса может сослаться на добросовестность намерений, предполагающих оказание помощи лицу, ставшему объектом вмешательства в частную жизнь, выйти из творческого кризиса.

Обращения в национальные суды со стороны лиц творческой профессии по фактам вмешательства в их личную жизнь прессы не так уж часты, и не только по причине поддержания своей популярности через прессу, но и по причине сравнительно невысоких денежных компенсаций даже в случае положительного судебного решения. Итогом таких судебных рассмотрений для прессы при незначительных материальных издержках является рост тиража и как следствие прибыли. Нередки случаи, когда пресса намеренно провоцирует

известных лиц творческой профессии публикацией скандальных подробностей из их личной жизни с тем, чтобы втянуть в судебные разбирательства, в ходе освещения которых общественности через статьи сообщаются новые подробности из личной жизни этих лиц.

Публикация статей, основанных на оценках и непосредственно сведениях и фактах личной жизни, все в большей степени наполняет не только так называемые "желтые газеты", но и прессу, относящуюся к серьезным изданиям, что в определенной мере вызвано и конкуренцией печатных СМИ с электронными. Оценивая постоянно растущий интерес и внимание прессы к частной жизни граждан, граничащий с прямым вмешательством, следует отметить, что свобода и отсутствие разумных ограничений в освещении СМИ этой сферы начинает приобретать "тоталитарный характер".

Термин "тоталитарный характер" применен не случайно, так как именно альтернативное демократическому общественному устройству тоталитарное государство наряду с полным контролем над всеми политическими сферами жизни общества не менее важным считает контроль над всеми сторонами частной жизни граждан, осуществляемый путем фактически прямого вмешательства в нее, которое выражается в произвольном контроле за корреспонденцией, в директивных установках на правила семейной жизни, на то, какие личные увлечения разрешено иметь, каких вкусов и привычек можно придерживаться, а какие находятся под запретом, вплоть до навязывания стиля поведения и моды в одежде. Более того, именно контроль над частной жизнью граждан и произвольное вмешательство в нее со стороны публичной власти способствует поддержанию политической идеологии тоталитарного государства. Поэтому наряду со свободным доступом к получению и распространению информации свобода граждан строить свою частную жизнь без вмешательства публичной власти, исходя из личных предпочтений, является одной из важнейших основ демократического общества.

Роль СМИ в тоталитарном государстве по сути сводится к одному из инструментов осуществления контроля над обществом, в том числе и частной жизнью граждан. Свобода получения и распространения информации носит формально декларативный характер и ограничена жесткими рамками государственных идеологических установок.

В условиях наличия тенденций к нарушению плюрализма со стороны прессы и концентрации СМИ, о чем говорилось в предыдущих главах, сама пресса в той или иной степени может становиться одним из инструментов осуществления элементов тоталитарного характера и в демократическом государстве. Тоталитаризм в своем конкретном проявлении не обязательно должен быть представлен монопольной концентрацией власти в руках одной политической партии, это может

быть и незакрепленная формально концентрация власти в руках нескольких наиболее могущественных в финансово-экономическом отношении групп, имеющих возможность посредством полного или частичного фактического контроля над органами государственной власти, общественными организациями и СМИ, осуществлять последующий контроль (в том числе и путем концентрации в своих руках основной массы СМИ) над всеми сферами жизни общества, включая и частную жизнь. Подобные проявления тоталитаризма в большей или меньшей степени могут проявляться на различных исторических этапах и наиболее характерны для государств с переходным экономическим укладом. Однако следует отметить, что и в странах с устоявшейся рыночной экономикой возможны проявления некоторых признаков подобного тоталитаризма (4).

Свобода слова СМИ в условиях проявления подобного тоталитаризма реально существует только в границах, очерченных интересами финансово-промышленных групп, владеющих СМИ. Причем эти интересы могут распространяться не только прямым образом на укрепление своего финансового и экономического могущества, но и на формирование нравственных, моральных и этических взглядов общества, включающих принципы семейных и личных взаимоотношений.

Еще одним важным обстоятельством, непосредственно влияющим на формирование специфического образа прессы, является все более растущая конкуренция между СМИ, которая стимулирует (особенно ежедневные газеты) получение прибыли любым образом. Погоня за прибылью изданий все в большей степени превращает прессу не только в распространителя общественно полезной информации и новостей, но и в изготовителя актуальных новостей, которые читатели, по мнению журналистов, готовы больше всего потреблять. При этом происходит, как отмечено в (2): " ... фабрикация взаимосвязей, конструирование, влияние на образ и мировоззрение ... подлинное извращение роли актуальности состоит, в том, любая актуальная информация пригодна лишь для того, чтобы временно и, если судить по ее информационной ценности, почти без последствий привлечь к себе внимание" ... отсутствие истинных новостей вынуждает подкрашивать старые, то есть вызывает к жизни журналистскую упаковочную индустрию". Все большую роль в подаче прессой актуальных, в приведенном выше понимании, новостей начинают играть слухи, в том числе и основанные на предварительно брошенной в Интернет сомнительной информации.

Погоня за новостями, носящими характер развлекательных сенсаций, любым способом, заставляет журналистов все в большей степени вторгаться в самые интимные сферы частной жизни граждан,

при отсутствии какой-либо необходимости в этом или просто разумной потребности демократического общества. Основным движущим мотивом такого вторжения является низведение информации до уровня скандальных новостей. Причем как раз в сфере вторжения в частную жизнь пресса все чаще прибегает к продуцированию скандальных новостей ради вызова интереса именно к скандальной подаче материала. Как справедливо отмечается в (2): "Речь больше не идет о том, чтобы обнаружить скандал и разоблачить, чтобы устранить его. Совсем наоборот, интересен только сам скандал, а не его ликвидация... Неважно, что новости не скандальны – они должны быть таковыми. С этой целью к ним подмешивают то одно то другое из того, чего нельзя найти в области фактов: маленький слух, ссылку на неназванный источник, загрированное под факт предположение".

Практика такого рода не только непосредственно представляет собой нарушение права на уважение частной жизни, но осуществляемая регулярно и все в большем объеме, способствует внедрению в общественное сознание убеждения, что частная жизнь во всех ее проявлениях, включающих и самые интимные стороны, не является исключительно личной принадлежностью каждого человека и может быть выставлена на всеобщее обозрение. Следствием разрушающего воздействия прессы на уважение частной жизни становится не только снижение моральных и нравственных критериев в обществе, но и формирование в сознании людей стереотипа поведения, допускающего вторжение в свою и чужую личную жизнь как нечто привычное и обыденное, а это уже несет в себе потенциальную угрозу основам демократического общества

Подобная жесткая оценка "тотального" вмешательства прессы в личную жизнь относится главным образом к праву на уважение частной жизни рядовых граждан, поскольку в подавляющем числе случаев подобное вмешательство не может быть оправдано необходимостью интересов демократического общества. Другим образом можно оценивать внимание прессы к частной жизни политических деятелей, чиновников, лидеров общественных организаций и фондов. Применительно к таким лицам интересы демократического общества не только допускают особое внимание журналистов к фактам и обстоятельствам их частной жизни, но и представляют подобное внимание как необходимое условие поддержания демократических отношений между публичной властью и рядовыми гражданами. В прецедентном праве Европейского Суда накоплен определенный опыт разрешения конфликта между правом прессы на свободу слова и правом граждан на уважение их частной жизни применительно к лицам, являющимся политическими или государственными деятелями. Суть подхода Европейского Суда сводится к тому, что деятельность лиц,

относящихся по своему положению к публичной власти, должна протекать в условиях, допускающих наибольшую свободу слова прессы, гарантированную Статьей 10. Более того, хотя распространение в прессе сведений из частной жизни, носящих ложный или клеветнический характер, попадает под ограничительные положения Части 2 Статьи 10 независимо от общественного положения того или иного лица, однако к лицам, имеющим отношение к публичной власти, допускаются оценочные высказывания, которые могут содержать в качестве обоснований и не совсем точные сведения из их частной жизни.

Таким образом, политический деятель обязан или смириться с пристальным вниманием прессы ко всем сторонам своей жизнедеятельности, включая подробности личной жизни, или сменить сферу реализации своих потенциальных возможностей и способностей.

Фактическое отсутствие прямых прецедентов Европейского Суда по оценке пределов вмешательства прессы в частную жизнь в виде публикаций более или менее достоверных сведений, касающихся разных сторон частной жизни в том числе и самых интимных рядовых граждан, включая и лиц из мир искусства, позволяет утверждать, что проблема защиты их права на уважение частной жизни от посягательств со стороны прессы в рамках международного европейского права остается до некоторой степени открытой.

Список литературы:

1. "Европейский Суд по правам человека. Избранные решения". Москва. Издательство "НОРМА". 2000г, т. 1-2.
2. Норбет Шнайдер. "Жажда кровавых кадров или: нельзя ли продать мир?", European Center for security studies George C. Marshall, Advanced Seminar #723, The Role of the Media in a Democracy, Book 2 of 2 Russian.
3. Фредерик А. Эммерт. "Средства массовой информации США в 1990-е", European Center for security studies George C. Marshall, Advanced Seminar #723, The Role of the Media in a Democracy, Book 2 of 2 Russian.
4. Padovani C. And A. Calabrese "Berlusconi, RAI and the Modernization of Italian Federalism". 1995.

**Владимир Григорьев
Анджей Климчик**

**Некоторые проблемы свободного
доступа к информации в условиях
концентрации СМИ**

Во второй половине прошлого столетия бурное развитие электронных средств массовой информации резко потеснило на рынке рекламы печатные СМИ и фактически отодвинуло их в коммерческом отношении на второстепенные роли, существенно снизив доходы от рекламной деятельности. Во многих случаях доходы от рекламы перестали приносить ощутимую прибыль, но поставили проблему компенсации издержек на издание и распространение газет.

В этих условиях печатные СМИ пошли по пути поиска различных способов повышения своей рентабельности, в том числе и за счет других источников финансирования, которые, однако, в не меньшей, а в ряде случаев и в большей степени, порождают исключительно рыночный поход к распространяемой информации и идеям.

Одним из главных способов поддержания рентабельности СМИ является их укрупнение и концентрация (это касается всех видов СМИ). Правительственная политика в отношении прессы по большей части благоприятствовала росту крупных коммерческих медиа-структур. Немногие антимонопольные меры, которые были приняты, оказались слабыми. Налоговая политика в целом поощряла концентрацию собственности и создание местных монополий. Отсутствие строгих обязывающих антитрестовских положений позволило крупным газетам прибегать к монополистской рыночной стратегии в рекламе и тиражировании, которая поставила не столь крупные газеты в невыгодное положение и вынудила значительную часть их покинуть газетный бизнес. Причем этот процесс продолжается и в настоящее время.

Подобная практика все больше затрудняет доступ различных точек зрения и убеждений к общественному сознанию, а также позволяет одним группам и индивидуумам, составляющим элиту, иметь больше веса в делах общественной политики, чем другим, менее привилегированным, членам общества, что в конечном результате представляет собой фактическое ограничение свободного доступа к информации.

Своеобразным вариантом концентрации СМИ выглядит их переход в непосредственное полное юридическое подчинение крупным финансовым и финансово-промышленным группам, которые дотируют из своих средств одновременно несколько изданий. Такая практика особенно характерна для стран с переходной экономикой, в частности, для России. Более того, применительно к России, по мнению (3,4), в условиях заметного сокращения читательской аудитории печатных СМИ ухудшения системы их распространения и снижения доходов от рекламы газеты и журналы просто вынуждены искать финансовую

поддержку со стороны крупнейших финансовых групп, превращаясь таким образом из средства обеспечения свободы слова и свободного доступа к информации в один из инструментов в борьбе интересов властных структур.

При всех негативных последствиях такой практики в отношении свободы обмена идеями и информацией финансово-экономические противоречия и экономическая конкуренция между владельцами СМИ объективно в ряде случаев приводит к предоставлению более полной информации и разнообразию идей и мнений. Однако отсутствие сведений о принадлежности отдельных СМИ к тем или иным финансово-промышленным и политическим группам, являющихся их фактическими владельцами дезориентирует читателей в получаемой информации, нарушает принцип плюрализма в средствах массовой информации и в конечном итоге ограничивает свободу доступа к информации. Поэтому проблема прозрачности СМИ серьезно оценивается, по крайней мере, в ведущих европейских странах. Общественность должна иметь возможность доступа к основным сведениям о СМИ, чтобы знать, кто владеет СМИ, что в свою очередь дает возможность формировать осознанное мнение по отношению к распространяемой информации. Исходя из этой концепции Комитет министров Совета Европы принял в конце 1994 года рекомендации государствам-участникам О мерах обеспечения прозрачности средств массовой информации, которые предлагают: "... чтобы правительства государств- членов рассмотрели возможность включить в их внутреннее законодательство положения, имеющие целью гарантирование и содействие прозрачности средств массовой информации, а также облегчение обмена информацией по этому вопросу между государствами-членами, с использованием основополагающих принципов, прилагаемых к настоящей рекомендации" (2).

В приложении №1 к этим рекомендациям формулируются основные принципы доступа общественности к информации о СМИ, в которых провозглашается право членов общества иметь доступ к основной информации о СМИ, с тем, чтобы они могли составить свое мнение для оценки информации, идей и мнений, распространяемых средствами массовой информации. Одновременно в комментариях предлагаются и условия передачи этой информации общественности, в соответствии с которыми передача информации о СМИ службами или структурами, отвечающими за обеспечение их прозрачности должна осуществляться с соблюдением прав и легитимных интересов лиц и органов, на которые распространяются требования о прозрачности. Особое внимание при этом предлагается уделять необходимости согласования требований прозрачности с принципом свободы торговли и промышленности, а также правилам о защите коммерческой тайны,

конфиденциальности источников информации СМИ и редакционной тайны.

Применительно к печатным СМИ Комитет министров Совета Европы в своих комментариях дополнительно рекомендует предусмотреть включение определенных положений во внутреннее законодательство. В частности, он считает, что следует предусмотреть возможность принятия по инициативе предприятий прессы мер саморегуляции для достижения транспарентности, которая может быть установлен различными кодексами, профессиональными уставами или другими видами актов.

Таким образом рекомендации Комитета министров Совета Европы в отношении прозрачности СМИ никоим образом не нарушают принципы свободы слова, предоставляя одновременно общественности более точно и свободно оценивать и выбирать информацию.

Необходимо также отметить попытки владельцев СМИ уменьшить издержки и повысить рентабельность за счет сокращения штата постоянных сотрудников. В США и Европе, включая Россию, в средствах массовой информации наблюдается все более отчетливая тенденция не брать в штат редакции журналистов, а прибегать к услугам независимых журналистов. Эта тенденция таит серьезные опасности для качества и достоверности информации. В связи с отсутствием гарантий, обеспечиваемых социальным законодательством, и непостоянством дохода независимые журналисты вынуждены предлагать средствам массовой информации каждую статью как товар. В связи с распространением безвозмездной передачи информации об общественно значимых событиях по всему миру средства массовой информации теперь могут по своему усмотрению отказываться от предложений независимых журналистов и прибегать к их услугам только в самых необходимых случаях.

Результатом является растущее давление конкуренции, которое принуждает журналистов искать все более сенсационные материалы. Например, в работе (5) указывается, что во многих случаях независимые военные корреспонденты отказывались от серьезного изучения проблем и поставляли международной общественности полуправду и слухи. Давление рынка в пользу быстрого представления сенсационных сообщений не только подрывает качество информации, но, что еще хуже, нарушает фундаментальные права человека и в первую очередь право доступа к достоверной и подлинной информации.

Коммерциализация СМИ привела и широкому распространению СМИ, не ставящих в основу своей деятельности свободный обмен информацией и мнениями, а изначально нацеленных ради получения максимальной прибыли сознательно на публикацию сугубо развлекательных материалов, сомнительных сенсационных материалов

и откровенной дезинформации, разбавленной отчасти правдой или полуправдой для придания достоверности своим публикациям.

В отношении СМИ подобного рода, тем не менее, подавляющее большинство экспертов по правовым аспектам СМИ считает, что свобода средств массовой информации неделима и для закона различия между серьезной и "желтой" прессой не должно быть. Так как сортировка государствами публикаций и изданий на общественно полезные и бесполезные очень быстро приведет полному подавлению свободы слова. Поэтому ряд экспертов отвергает любые попытки юридического разделения между "ответственной" политической прессой и "коммерческой прессой".

Следует отметить, что Европейский суд по правам человека в целом придерживается тех же взглядов, хотя в своей судебной практике и принимает во внимание ограничения на свободу самовыражения, указанные в п.2 статьи 10. Так, по делу Хэндисайда, имеющему отношение к Великобритании, Европейский Суд, в декабре 1976 года, принял постановление, согласно которому запрещение книги под названием "Красная книжечка", вынесенное британскими властями на основе Закона о непристойных публикациях было сделано в соответствии с ограничением, указанным в Статье 10 (п. 2) в отношении защиты нравственности. Вместе с тем в связи с этим решением (так же как и в связи с последующим решением по делу газеты "Санди таймс") Суд обратил особое внимание на важное значение свободы самовыражения в демократическом обществе:

"Свобода самовыражения составляет одну из существенных основ такого общества, одно из основных условий его прогресса и развития каждого человека. В силу параграфа 2 Статьи 10 Конвенции, свобода самовыражения относится не только к "информации" и "мнениям", которые воспринимаются положительно или рассматриваются как неоскорбительные или как безразличные, но также мнениям, которые оскорбляют, шокируют или возмущают государство или какую-либо часть населения. Таковы требования плюрализма, терпимости и свободы воззрений, без которых нет демократического общества"(1).

Отмеченная выше тенденция к концентрации СМИ, созданию мощных национальных и транснациональных медийных холдингов, куда печатная пресса входит как составляющий элемент наряду с электронными СМИ, и как следствие, сокращение числа независимых средств массовой информации объективно приводит к снижению возможности доступа людей к плюралистическому содержанию информации (с учетом того, что СМИ остаются важнейшим источником информации).

Следует отметить при этом, что прямым образом статья 10 Европейской конвенции о правах человека, гарантирующей свободу

самовыражения и информации, не регулирует и не ограничивает указанный процесс, оставляя его по сути на усмотрение внутреннего законодательства государств-участников.

Такое положение дел в сфере свободного доступа к информации широкой общественности и отдельных лиц побудило Комитет министров Совета Европы предложить в 1999 году своим странам-участникам рекомендации. Относительно мер стимулирования плюрализма в средствах массовой информации, которые, в частности, по отношению к печатным СМИ указывают на необходимость стран-участниц стремиться к обеспечению доступности многообразных источников информации, как условия плюрализма в этой сфере.

Данные рекомендации достаточно жестко ставят вопрос об обязанностях государств-участников принять законодательство, направленное на предотвращение и противодействие концентрации СМИ, "способной подвергнуть опасности плюрализм средств массовой информации на национальном, региональном или местном уровне". При этом предлагается рассмотреть возможность создания специальных органов либо наделяния полномочиями уже существующих органов в сфере СМИ и наделить их правом противодействовать слияниям компаний и проведению других операций по концентрации СМИ, угрожающим их плюрализму. Однако эти рекомендации носят в известной мере неопределенный характер и не дают возможности объективно оценить степень плюрализма, что позволяет законодателю при выполнении рекомендаций по ограничению концентрации СМИ действовать по своему усмотрению.

В целом свободный доступ к информации является одним из основных условий прогресса демократических обществ и развития каждой личности. Однако в реальных условиях широкий доступ к информации для отдельного индивидуума ограничивается внутренним законодательством своей страны на основании п.2 статьи 10. Конвенции 1950 г. и п.3 статьи 12 Международного пакта о гражданских и политических правах. Надо в связи с этим отметить, что Европейский Суд по правам человека в своей практике при рассмотрении спорных вопросов о доступе к информации частных лиц в большей степени придерживается ограничительных положений статьи 10, ориентируясь на внутреннее законодательство стран-участниц. И это при том, что СМИ в отличие от частных лиц располагают как правило огромными возможностями (финансовым, техническими и политическими) для получения широкого спектра сведений.

Такое положение дел фактически приводит к тому, что СМИ играют особо важную роль в осуществлении свободного доступа к информации отдельного человека. Вместе с тем, концентрация СМИ в руках определенных финансово-промышленных и политических групп

при одновременном отсутствии четких положений о независимости распространяемой информации от элитных групп в международно-правовых документах влияет на то, что общество фактически имеет довольно ограниченный доступ к широкому спектру мнений, самовыражений и всей совокупности информационного многообразия именно в силу реального веса этих групп.

Список литературы:

1. Дело "Санди Таймс против Соединенного Королевства". "Европейский Суд по правам человека. Избранные решения". Москва. Издательство "НОРМА". 2000г, т.1, с. 198-231.
2. Рекомендация Комитета министров государств-членов Совета Европы "О мерах обеспечения прозрачности средств массовой информации". Документы Европейского Союза и Совета Европы, http://www.medialaw.ru/laws/other_laws/european/index.htm
3. Российские средства массовой информации, власть и капитал: к вопросу о концентрации и прозрачности СМИ в России. М. Центр "Право и СМИ", 1999, 80 с. (Журналистика и право; вып.18).
4. Правовое регулирование концентрации и прозрачности СМИ. Под ред. Г.В. Винокура, А.Г. Рихтера, В.В. Чернышева. М. Центр "Право и СМИ", 2000, 414 с. (Журналистика и право; вып.26).
5. Mahr, Hans Der Zwang zu blutigen Bildern. Labt sich Frieden nicht verkaufen? In: Loccumer Protokolle 69/65, hh.105-118.

