

SUMAR:

ESEU

ALEXANDRU BURLACU. Critica literară în 2003

ACADEMICIANUL CONSTANTIN POPOVICI LA 80 DE ANI

MIHAIL DOLGAN. Un eminent și erudit istoric literar de tip academic – Constantin Popovici

DUMITRU APETRI. Eminescu – o pasiune constantă a lui Constantin Popovici

SAVA PÂNZARU. Constantin Popovici – comparatist

TIMOFEI ROȘCA. Lumina darnică a savantului

TEORIE LITERARĂ

ANATOL GAVRILOV. Structura stratiformă a operei literare în concepția estetică a lui N. Hartmann

DORINA ROMAN. Ipostaze ale tragicului existențialist

TATIANA CIOCOI. Tehnica focalizării interne în romanul postmodernist

ROXANA ALBU. Personajul literar: aspecte teoretice

ELENA PRUS. Mitul și literatura

ROXANA ALBU. Despre conceptul de autenticitate

LITERATURĂ CONTEMPORANĂ

MIHAI CIMPOI. Sensibilitatea existențială blagiană

NICOLAE BILEȚCHI. Poezia lui Vasile Levițchi între necesitatea afirmării și imperativul sincronizării

LUCIA ȚURCANU. Tehnici manieriste în poezia română din anii '70

VIORICA ZAHARIA-STAMATI. Vaniuța Milionaru – un "ciudat" dar nu un învins

LITERATURĂ COMPARATĂ

SERGIU PAVLICENCU. Poezia populară spaniolă în versiuni și comentarii românești

ANDREI BARNĂ. Primele traduceri românești din literatura franceză

ELENA PRUS. Pariziana ca poësis: geneza unui mit modern

IURIE VASILIEV. Tristan Tzara și evoluția literaturii dadaiste

MONICA HÂRȘAN. Personajele și fabula mitică în *Orfeu* de Jean Cocteau: fidelitate și / sau opoziție

VASILE CUCERESCU. Imaginarul vs definirea sinelui și mitoterapia urbană

IOANA-PAULA ARMASAR. Caragiale și Flaubert

CAROLINA DODU-SAVCA. Eseul reflexiv a lui Montaigne: prima analiză a sinelui

LUDMILA BEJENARU. *Homo homini diabolus* și latura monstruoasă din noi

IURIE VASILIEV. Receptarea romanului spaniol contemporan în Republica Moldova (perioada 1944-1989)

ANDREI MURAHOVSKI. Microuniversul familiei – cadrul de lansare a tânărului în romanul

Le Père Goriot

RECONSIDERĂRI

PANTELIMON SAUCA. Ștefaniada literară română

LUCIA BUNESCU. Ștefan cel Mare văzut de Mihail Sadoveanu

MIHAI CIMPOI. Al. Macedonski și complexul lui Polynikes

LILIA PORUBIN. *Marele Archimedes* de Leon Donici: Arcadia în negativ

GALINA IONESI. De ce inadaptable, învinsul, și nu parvenitul, învingătorul?

LILIA PORUBIN. „Lumile” *Marelui Archimedes*

TATIANA POTĂNG. Strategia jocurilor în *Jocurile Daniei* de Anton Holban

MARIN POSTU. Anton Holban și romanul static

DISOCIERI

ALIONA GRATI. Mihai Cimpoi despre complexe românești

SERGIU PAVLICENCU. Victoria Baraga: "Un veac de singurătate" sau *Ontologia Apocalipsei* – o teză de doctorat publicată

VLAD CARAMAN. *Mihai Cimpoi sau dreapta cumpănă românească*

DUMITRU APETRI. *Peste secolele toate: exegeze și creații despre Eminescu*

DEBUT

GALINA MORARU. Aspecte filosofice ale romantismului
AURELIA PASCAL. Marginalii societății în nuvelele și schițele lui Victor Crătescu
STELA DĂNILĂ. Două grupuri de verbe antitetice: creația și distrugerea
VERONICA CIOBANU. Diavolul – o prezență mistică la interferența dintre bine și rău
ULIANA CULEA. Tranzitivitatea locuțiunilor verbale în limba română
ECATERINA CODREANU. Despre unitățile sintaxei
DIANA CIBOTARU. "Fluxul conștiinței" la James Joyce și Camil Petrescu
LILIA ZGHIBARȚĂ. Cuvânt despre George Bacovia
CAROLINA NACONECINĂI. Aspecte ale creației lui Aurel David
LILIA GUȚAN. Teatrul folcloric în sărbători de iarnă

PRO DIDACTICA

TATIANA CARTALEANU. Jocul de rol, o strategie pentru dezvoltarea competențelor de comunicare
LILIA FRUNZE. Modalitățile și criteriile de selectare a lexicului pentru un text de manual
CAROLINA ROTARU. Atitudinea elevului față de aprecierea școlară
LILIA FRUNZE. Predarea textului literar și nonliterar ca mijloc de obținere a competențelor de comunicare
ALA FILIN-ȘCHIOPU. Dezvoltarea competențelor lectorale a elevilor în procesul predării integrate a limbii și literaturii române

ARCA LUI NOE

OLGA COSOVAN. Axa lexicală și rețelele tematice ale textului coerent
VLAD CHIRIAC. Dan Simonescu: patriarh al cărții vechi românești
DUMITRIȚA SMOLNIȚCHI. Valori artistice în scrierea lui Ion Neculce
OLESEA BOTNARU. Ilocuționar și performativ în actul comunicativ
ALIONA ZGARDAN. Impactul stilistic al utilizării / neutilizării virgulei în text
VICTORIA BARAGA. *Cartea lui Iov* și misterul iconomiei divine
OLIMPIA LUJAN. Criza identității eului arghezian
MARIA TROFIMOV. Contribuția lui Petre Ștefănuță la valorificarea folclorului basarabean
NINA CORCINSCHI. Lirism și poeticitate în *Pe urmele lui Orfeu* de Nicolae Dabija
ELENA CARTALEANU. Simboluri zoologice în cronici

Redactor-șef:

Alexandru Burlacu, doctor habilitat în filologie, profesor universitar

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 pedagogie, **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, **Sergiu Pavlicencu**, 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**, doctor în filologie

Adresa colegiului de redacție: MD. 2069, Chișinău, str. Ion Creangă, nr. 1, biroul 308.

Tel/Fax: 022-741615.

E-mail: creangalitrom@yahoo.it

Aprobat de Senatul Universității Pedagogice de Stat "Ion Creangă"

În 2003 literatura despre literatura ne oferă studii, eseuri, monografii multe interesante, de regulă erudite și nu rareori subtile interpretativ. Este vorba mai întâi de cele 3 volume: *Esența Ființei: (mi)teme și simboluri existențiale eminesciene, Critice. Vol 3*, și compendiul *Istoriei deschise a literaturii române din Basarabia* de Mihai Cimpoi. 2003 este anul lui Cimpoi care înobilează orice text de care se atinge. Iată de ce critica lui este de multe ori mai inventivă, mai interesantă și mai antrenată decât literatura propriu zisă. Criticul creează și devine un coproducător de sensuri. Principiul său (de)ontologic e să construiască și nu să demoleze, să găsească temeiul înființator și nu începutul neantizator. Demersul său exegetic devine “o interpretare abisală” în raport cu opera și personalitatea lui Eminescu. *Argumentul* la *Esența Ființei* debutează cu afirmația: “Cugetul nostru caută să descifreze – în frenezia cunoașterii – ceva din misterul vieții”, fiindcă numai “dezlegarea misterelor ne apropie de absolut” (Petre Țuțea). E o strategie și o argumentare a permanentelor reveniri la Eminescu. Cimpoi propune o re-lectură a poeziei și mitopo(i)eticii eminesciene prin grila existențială și “nodul tragic”, ca în final să probeze dihotomia Ființa / Rațiune, Poet / Cugetător ca un însemn al (post)modernității, ce îl marchează adânc pe Eminescu.

Postmodernismul și noul model al lumii este un subiect predilect și în volumul 3 de *Critice*, volum ce reia, amplifică și nuanțează complexele literaturii române, relația “Centrul-Margine”, în varianta “orizont mioritic – orizont european”, probleme deosebit de stringente pentru noi care, deși suntem contemporani, trăim în epoci literare diferite. Cimpoi nu silește realitățile literare. În critica de întâmpinare citează cu respect mostre ale canonului pașoptist, ale canonului junimist, ale canonului modernist sau ale celui postmodernist.

Am făcut canon, zice Nicolae Manolescu, cam în felul în care molierescul Monsieur Jourdain făcea proză: fără să vrea. Fără să vrea a făcut literatură modernistă tot scriitorul basarabean din anii '60 - '70 ai secolului trecut.

E un subiect abordat nu numai în compendiul lui M. Cimpoi, dar și în culegerea colectivă de studii cu caracter monografic în 2 volume *Orientări artistice și stilistice în literatura contemporană* (coordonator Mihail Dolgan) unde alături de Eugen Simion, Theodor Codreanu, N. Bilețchi, A. Gavrilov, I. Ciocanu, M. Cimpoi, M. Dolgan, A. Bantoș, T. Roșca, E. Botezatu, T. Palladi, M. Șlehtițchi, I. Plămădeală, descoperim pe Marin Postu cu studiul *Aspecte ale modelului narativ proustian în romanul “Singur în fața dragostei”* de A. Busuioc, pe Felicia Cenușă cu perspective absolut inedite în studiile: *Dislocarea povestirii în romanul “Singur în fața*

dragostei” de A. Busuioc; *Parabolă și psihanaliză în romanul “Viața și moartea nefericitului Filimon”* de V. Beșleagă; *Tehnica și dialectica morală în romanul “Vămile”* de Serafim Saka și *Tehnici neorealiste în proza lui Vlad Ioviță*. Grigore Canțar cu *Implicați intertextualiste în poezia optzecistă*; Ludmila Bâlici cu *Eul personalizat în poezia basarabeană din anii ‘60-’80*, dar și Olga Irimciuc, Aurelia Atanasov, Tatiana Butnaru, Andrei Langa, Lidia Grosu ș.a. care au șansa să însufle viața criticii literare ca și apa din fântâna tinereții.

Dar 2003 este și anul istoriei literare. După compendiul istoriei deschise a literaturii române din Basarabia apare și o istorie didactică a literaturii române de Ion Ciocanu (*Literatura română. Studii și materiale pentru învățământul preuniversitar*), un volum important, necesar și folositor.

Revelațiile anului sunt *Alexei Mateevici. Genealogii. Cronografii. Evocări* de Vlad Chiriac, *Octavian Goga și fenomenul literar basarabean* de regretata Dorina Surugiu-Negrei.

Remarcabile sunt și *Limba română în Basarabia*, un studiu socio-lingvist de Lidia Codreanca, *Presa din Basarabia în contextul sociocultural al anilor 1906-1944* de Silvia Grossu, *Mihai Cimpoi sau dreapta cumpănă românească...* (*Caiete de lectură*) de Vlad Zbârciog, *Factorii intelectual și sentimental în opera lui Aureliu Busuioc* de Victoria Fonari și altele. Între acestea și altele trebuie reținut volumul *Deschideri către valori: Studii. Eseuri. Atitudini* de Haralambie Corbu.

Ideea esențială a acestor studii e, în ultimă instanță, afirmarea puterii de creație a românului basarabean. Ne căutăm pe noi înșine în adânc, în trecut. Modelul ființării noastre îl descoperim la înaintași. Nu întâmplător literatura despre literatură, în 2003, a avut o marotă. Marota a constituit-o refuzul categoric a tot ce aduce a “moldovenism” înțeles, în relația Centrul-Margine, nu ca o forță centripetă, ci a o forță centrifugă, nu ca o diversitate a unității noastre, ci ca o diversiune națională.

Încheiem această trecere în revista cu observația lui Cimpoi: “... fiind chiar și geografic europeni și creând valori europene, trăim și astăzi – vorba lui Noica – “sentimentul fratelui neluat în seamă”.

Ce este un Centru? Ne întrebăm.

Când spunem “Europa” ne gândim bineînțeles la un tărâm al idealității, la o Europă spirituală ca Centru al Lumii”.

Am crezut și continuu să cred că nu vom intra în Europa țopăind și croncăind. Vom intra în Europa cu valorile noastre, cu o viziune românească a Europei.

academicianul Constantin Popovici la 80 de ani

Mihail Dolgan Un eminent și erudit istoric literar de tip academic – Constantin Popovici

Academicianul Constantin Popovici s-a născut la 21 mai 1924 în satul Româncăuți-Secureni, regiunea Cernăuți. Este istoric literar, eminescolog, comparativist, prozator, memorialist. Doctor habilitat în filologie (1974), profesor universitar (1988), membru corespondent al Academiei de Științe a Moldovei (1989), academician (1995). Participant la cel de-al doilea război mondial. A învățat la gimnaziul din Lipnic, apoi la liceul "Aron Pumnul" din Cernăuți. În 1951 a absolvit Universitatea din Cernăuți (facultatea de filologie, secția limbă și literatură rusă), unde a urmat și doctorantura. Un timp este conferențiar la Institutul Pedagogic din același oraș. Din 1955 lucrează la Institutul de Limbă și Literatură al Academiei de Științe a Moldovei în funcție de colaborator științific și de șef al sectorului de relații literare (din 1962). Din 1991 a fost mai mulți ani director al Institutului Minorităților Naționale al A.Ș.M. Om emerit în știință din Moldova (1984), Ordinul Republicii (1994), precum și alte înalte distincții din Kiev și Moscova. Editorial debutează cu monografia *Motive sociale în poezia lui Eminescu* (Chișinău, 1963, în limba rusă), în care examinează creația eminesciană sub aspectul anunțat în titlu. Constantin Popovici a editat peste 50 de cărți științifice. În centrul preocupărilor savantului se află valorificarea moștenirii clasice naționale și studierea comparată a literaturilor, cu precădere a relațiilor literare româno-ruso-ucrainene. Capitala monografie elaborată în cheie tradiționalistă *Eminescu. Viața și opera* (Chișinău, 1974; ed. a II-a, 1976; variantă rusă, 1982; ed. a III-a, completată, 1988, urmate de încă alte trei), culegerea *Mihai Eminescu. Studii și articole* (Chișinău, 1966), albumul monografie *M. Eminescu. Viața și opera în documente, mărturii și ilustrații* (cu texte paralele în limbile română, rusă, franceză și engleză, Chișinău, 1985; ediție nouă, completată, în limbile română, rusă și franceză, 1990) învederează un eminent și erudit eminescolog, cu priză atât la specialistul în materie, cât și la cititorul de rând. La mai buna cunoaștere a operei eminesciene în spațiul basarabean Constantin Popovici a contribuit și prin îngrijirea, prefațarea și comentarea volumelor *M. Eminescu. Articole și scrisori* (Chișinău, 1963), *Mihai Eminescu în amintirile contemporanilor* (Chișinău, 1958; ed. a II-a, 1968), *Mihai Eminescu. Opere alese* (vol. 3-4, Chișinău, 1971), *M-or troieni cu drag aduceri aminte... (Eminescu văzut de contemporani)* (Chișinău, 1989) ș.a.

Rod al muncii scrupuloase de o viață, bine documentată și cenzurată de un spirit critic clarvăzător, ampla monografie despre Eminescu oferă o interpretare de ansamblu a Omului și Artistului, de la creațiile lui celebre până la mai puțin cunoscutele (în Moldova) postume, variante, articole, recenzii teatrale, scrisori, notițe de carnet. Exegetul a reușit să realizeze o împletire organică a descrierii vieții poetului cu interpretarea operei lui, biografia-i interioară și cea exterioară fiind dezvăluite în integritatea lor până la cele mai intime detalii. Albumul poliglot îi evocă pe marele clasic din ziua nașterii și până în zilele noastre., cu mediul familial și socio-cultural în care a trăit și și-a făurit opera, pe toate căile existente: ilustrație, document, slova martorului ocular, aprecierea urmașilor, judecata de valoare a criticului literar, culoarea pictorului, notele muzicale ale compozitorului, imaginea poetului.

Tendința de a integra opera eminesciană în contextul literaturii universale și de a o exprima în plan comparativist-intertextualist (*Sărmanul Dionis* și *Portretul* de N.

Gogol, *Luceafărul* și *Demonul* de M. Lermontov), dezvoltarea unor afinități de idei sau a unor influențe incontestabile, disecarea variantelor, – toate acestea aduc nota originală a exegezei lui C. Popovici. Problema relațiilor literare constituie obiectivul studiilor monografice *Ion Creangă și basmul est-salv* (Chișinău, 1967), *Teatrul ucrainean la Chișinău în a doua jumătate a sec. XIX – începutul sec. XX* (Chișinău, în limba rusă, 1974) și *Teatrul ucrainean pe scenele chișinăuene* (Chișinău, în limba ucraineană, 1985), precum și al culegerilor de articole *Pagini de prietenie literară* (Chișinău, 1978) și *Aprecieri și medalioane literare* (Chișinău, 1979). C. Popovici a dirijat munca de elaborare și redactare a schițelor colective în trei volume *Relațiile literare moldo-ruso-ucrainene* (din vechime și până la 1917; în limba rusă, Chișinău, 1978, 1979, 1982), fiind și unul din coautorii lor de bază. Este coautor al numeroase lucrări colective: *Istoria literaturii moldovenești* (Chișinău, 1958), *Relații literare și folclorice moldo-ruso-ucrainene* (Chișinău, 1967), *Istoria literaturii moldovenești* (vol. II, Chișinău, 1988) ș.a. Colaborează activ la întocmirea unor enciclopedii și culegeri de folclor moldovenesc și ucrainean. Studiile sale se impun prin abordarea în complex a problemelor și fenomenelor literare dificile sau insuficient elucidate din punctul de vedere al istorismului, prin documentarea doctă, prin cunoașterea în original a literaturilor examinate în plan comparativ. C. Popovici este autorul romanelor (excesiv politizate) *Nistru în flăcări* (Chișinău, în limba rusă, 1977) și *Zori în freamăt* (în limba rusă, Chișinău, 1980; ed. a II-a, 1983; în limba română – *Destine vitrege*, (Chișinău, 1985), în care evocă destinul românilor din Bucovina și Basarabia în perioada de după evenimentele din octombrie 1917. Volumul *Memoria anilor* (Chișinău, 1986) conține amintiri din perioada celui de-al doilea război mondial.

Ampla și multiaspectuala monografie *Eminescu. Viața și opera*, cu cele 6 ediții mereu revăzute și completate, mereu gândite din nou (o dovadă elocventă: includerea – în ultimele ediții – a unei subtile analize a poeziei lui Eminescu *Doina*, decenii în șir fiind interzisă), reprezintă un model de descriere a vieții și operei poetului nostru „nepereche”, model în sensul tradițional – clasic al cuvântului (căci astăzi se scriu prea multe „fantazări” și „filozofări” în jurul operei eminesciene, forțat modernizate și forțat postmodernizate. Nu e cazul s-o facem!). Referindu-se la calitățile ieșite din comun ale monografiei lui C. Popovici, nepotul după frate al poetului, Gheorghe Eminescu, mărturisea într-o scrisoare particulară din 1977.

„Iubite tovarășe Popovici, nici nu știu cu ce să încep. Cu felicitări cu excelenta monografie sau cu mulțumiri pentru atât de măgulitoarea dedicație. Departe de mine gândul de a Vă face un simplu și banal compliment protocolar. Cu toată sinceritatea țin să Vă spun că ați izbutit să scrieți una din cele mai reușite monografii *M. Eminescu*. Ea reprezintă un triplu succes: de documentare, de sinteză și de stil...”. E cea mai exactă și mai înaltă apreciere a exegezei lui C. Popovici, cu atât mai înaltă cu cât ea, această exegeză, vine din partea unei rude de sânge a poetului (iar vocea sângelui întotdeauna rostește adevărul), rudă care și ea stăpânește minunat arta condeiului: a scris o monografie în mai multe volume despre Napoleon (pe care nu o singură dată l-a „evocat” și însuși Eminescu).

Demersul științific al academicianului, spontan și inspirat, cu mare grijă pentru caracterul elevat patetic al stilului, s-a bucurat întotdeauna și continuă să se bucure de o apreciere binemeritată în rândurile cititorilor de toate categoriile. Dovadă elocventă

în acest sens sunt numeroasele recenzii, cronicile literare, portrete, consemnări despre autor, scrisorile personale.

Dumitru Apetri Eminescu – o pasiune constantă a lui Constantin Popovici

Pe academicianul C. Popovici l-am auzit de mai multe ori mărturisind că din copilărie s-a îndrăgostit de poezia eminesciană și că în anii de adolescență și tinerețe această afecțiune a sa a căpătat o amploare deosebită. Veridicitatea acestor mărturii a confirmat-o pe deplin activitatea literară a Domniei sale pe parcursul a jumătate de secol.

De anumite aspecte și probleme ale creației eminesciene a început să se preocupe în anii de doctorantură (1951-1954) pe care a făcut-o în Cernăuți – orașul adolescenței poetului din Ipotești, alegându-și ca temă de cercetare *Motive sociale în poezia lui Eminescu*.

Pe atunci motivele sociale abordate de scriitori erau la ordinea zilei, prioritare, dar tânărul cercetător își lărgeste diapazonul intereselor, investigând mărturiile contemporanilor poetului: în 1958 publică volumul *Eminescu în amintirea contemporanilor*. Această latură a eminescologiei a rămas un interes constant al sărbătoritului.

În 1968 scoate de sub tipar ediția a doua a amintirilor, în 1986 – a treia, iar cu un an înainte celei de a treia publică un volum poliglot (în română, rusă, franceză și engleză) intitulat *M. Eminescu. Viața și opera în documente, mărturii, ilustrații*. În adnotare se afirmă că albumul este prima încercare în spațiul cultural de la est de Prut „de a-l evoca pe M. Eminescu, cu mediul social și familial, în care i-a fost dat să trăiască și să făurească opera-i nemuritoare, prin intermediul celor mai plastice și mai grăitoare mărturii: ilustrația, documentul, slova martorului ocular și cea a urmașilor de ieri și de azi ai marelui nostru poet”. La acest tip de cărți aparține și volumul *M-ortroieni cu drag / Aduceri aminte...* cu subtitlul *Eminescu văzut de contemporani* (Chișinău, 1989).

La începutul anilor '60 susține teza de doctor în filologie *Motive sociale în poezia lui Eminescu* și tot în răstimpul acesta o publică în limba rusă ca lucrare monografică. De acum înainte îndeletnicirile distinsului filolog se desfășoară, cu o nouă intensitate, în două direcții: valorificarea prin publicare și comentare a creației eminesciene și cercetarea ei amplă.

În anii '60 pregătește (alcătuire, studii introductive, comentarii, note) și scoate de sub tipar culegerile: *M. Eminescu. Articole și scrisori*; *M. Eminescu. Studii și articole*; în deceniul următor – *Opere alese* de M. Eminescu în 4 volume. Fiind un bun cunoscător al limbii ruse, alcătuiește și publică volumul *M. Eminescu. Opere alese*, cea mai completă în limba rusă ediție. Aceasta-i prima direcție, una foarte importantă și așteptată de contextul cultural.

Rodnică a fost și cea de-a doua direcție – comentarea critică a operei poetului nepereche. La începutul anilor '70, C. Popovici susține teza de doctor habilitat cu tema *Viața și opera lui Mihai Eminescu*, care în 1974 apare ca lucrare monografică. Dat fiind faptul că în cele două decenii care au precedat Restructurarea gorbaciovistă

accesul cititorului la literatura din România era foarte limitat, laboriosul studiu monografic al dlui C. Popovici se impunea ca o necesitate stringentă.

Conștient de aceasta, eminescologul nostru a depus eforturi susținute publicându-și studiul în cinci ediții, ultima a apărut în 2001. Bineînțeles, toate revăzute și completate. De ordinul cercetărilor eminescologice este și micromonografia *Mihail Eminescu*, apărută în 1980 în seria *Gânditorii Moldovei*.

Pe parcursul întregii activități eminescologice, acad. C. Popovici a căutat insistent să aibă o audiență largă nu numai la cititorul de limbă română, ci și la alolingvii din republică.

Necesitățile acestei categorii de cititori au fost satisfăcute prin publicarea în limba rusă (1980) a volumului de opere eminesciene (poezii, proză, publicistică și scrisori), cât și prin variantele rusești ale amplului studiu *M. Eminescu. Viața și opera* (1982) și a nominalizatei micromonografii *Mihail Eminescu* (1986).

Eforturile jubiliarului s-au dovedit a fi nu numai sistematice și insistente, dar și merituose. Recenziile și cronicile literare pozitive, care i-au însoțit lucrările de la început și până astăzi, sunt o mărturie certă în acest sens.

Concluzia care se cere făcută în aceste scurte consemnări jubiliare este următoarea: promovarea creației eminesciene (prin publicarea operei clasicului și prin cercetarea minuțioasă a ei) a fost și este o pasiune constantă a academicianului C. Popovici, un crez filologic al său. Ne bucură mult faptul că în realizarea acestui crez intim Domnia sa s-a aflat în permanentă ascensiune, ceea ce-i dorim din tot sufletul și în anii care urmează.

Sava Pânzaru Constantin Popovici – comparatist

„Indispensabil și puțin recunoscut, scria reputatul cercetător francez Daniel-Henri Pageaux, comparatistul este o ființă nefericită. La reuniunile universitare, el se simte adesea un invitat nefericit. În fața atâtor constatări negative sau dezamăgitoare, periodic reformulate, ar fi bine, poate, să ne ocupăm de cea mai evidentă și, totuși, cea mai enigmatică activitate a comparatistului: comparația” [1, p. 22].
Dacă se are în vedere nu comparația „ca un ornament artificial și un procedeu facil”, precum se scrie prin dicționare, ci comparația în funcția ei ca instrument principal de relevare a asemănărilor și deosebirilor dintre două fenomene artistice pentru a le determina valoarea și ineditul, putem accepta cel puțin parțial conceptul comparatistului francez: asemuirea a două opere literare semnate de doi autori de talie universală nu totdeauna este scutită de risc din motivul că de multe ori confruntarea se face cu scopul de a demonstra influența unui scriitor asupra altuia ceea ce ține de

categoria sentimentelor de mândrie și demnitate națională – autorul influențat capătă amprenta de inferioritate.

Or, comparația mai are un scop net superior celui de studiere a influențelor – este vorba despre metoda istorico-tipologică de cercetare a procesului literar universal. Examinarea atentă a studiilor comparatiste înfăptuite de acad. Constantin Popovici pe parcursul a cinci decenii confirmă adevărul că chiar de la începutul activității sale în acest domeniu s-a profilat destul de clar una dintre direcțiile fundamentale de cercetare științifică: a studia „propria” literatură nu ca un fenomen în sine și izolat de alte literaturi, ci într-un context mai larg regional sau chiar universal. Altfel fiind spus, viitorul academician lucra de timpuriu, conștient sau intuitiv, în consens cu formula bine cunoscută și mereu actuală corelația autohton-alogen ca factor important al procesului literar universal. Să ne reamintim că paralel cu Mihai Eminescu și Ion Creangă, plasați în centrul investigațiilor ca doi mari piloni ai literaturii naționale atenția cercetătorului este îndreptată spre Pușkin și Lermontov, Herțen și Turgheniev, Tolstoi și Dostoievski, Taras Șevcenko și Lesea Ukrainka, Mihailo Koțiubinski și Olga Kobâleanskaia, iar în domeniul comparatisticii începutul este inaugurat de articolul *Eminescu și literatura rusă* (1956). Peste câțva timp C. Popovici semnează în culegerea colectivă *Страницы дружбы* (1958), studiile: *Mihai Eminescu și M.Iu. Lermontov*, *Mihai Eminescu și A.S. Pușkin*, *Mihai Eminescu și N.V. Gogol*, *Mihai Eminescu în traduceri rusești și ucrainene*. Tot cititorului rusofon este adresată și culegerea *Страницы литературного братства* (1978) cu studiile: *A.S. Pușkin în Moldova*, *M.Iu. Lermontov și literatura clasică moldovenească*, *N.V. Gogol și Mihai Eminescu*, *T.G. Șevcenko în Moldova înainte de Octombrie*, *Povestirea „Istoria unui galben” de V. Alecsandri în plan comparativ-tipologic*, *Subiecte și elemente folclorice rusești și ucrainene în basmele lui Ion Creangă*. Ultimul studiu este o variantă concentrată a monografiei *Ion Creangă și basmul est-salv* (*Studiu de literatură comparată*), 1967. Contribuția originală a academicianului C. Popovici la studierea problemei este tributară în mare măsură cunoașterii limbilor și folclorului popoarelor slave respective, prioritate de care n-au beneficiat majoritatea cercetătorilor precedenți români și străini.

„Știu ce găsesc, spunea cândva Montaigne, dar nu știu ce caut”. Este, bineînțeles, un paradox, sensul căruia îl pot depista doar

comparatiștii: ei știu foarte bine ce caută când răsfoiesc sute și mii de pagini pentru a demonstra cutare sau cutare similitudine tipologică dintre două opere literare sau două subiecte folclorice. Acest lucru îi este bine cunoscut și domnului academician C. Popovici: câte izvoare de informație, printre care și multe rarități bibliografice, i-a revendicat, bunăoară scrierea monografiei *Ion Creangă și basmul est-slav* sau a studiului de tipologie literară despre capodoperele romantismului european, precum sunt poemele *Demonul* de Lermontov și *Luceafărul* de Eminescu apreciate ca realizări de vârf ale autorului în domeniul comparatisticii. Indiscutabil, în calitatea sa de comparatist, domnul academician este un entuziast, un pasionat. Însă tot indiscutabil este și faptul că cele câteva cărți de tipologie literară, care îl plasează pe locul de frunte în domeniu, i-au necesitat și alte însușiri și-n primul rând o erudiție neobișnuită și o gândire asociativă și analitică la fel neobișnuită. N-aș putea spune că academicianul Constantin Popovici-comparatistul este un nefericit.

Referințe bibliografice:

1. Daniel-Henri Pageaux, *Literatura generală și comparată*, Iași, 2000.

Timofei Roșca Lumina darnică a savantului

Personalitatea unui om, autoritatea lui în viață și societate, tot ce însumează demnitatea și meritele lui în lume – toate acestea se pot strălumina uneori printr-un singur gest, faptă, acțiune. Fiecare din acestea vine din ceea ce se numește vocație, chemare, predestinare. Orice faci are o fizionomie ce poartă în sine icoana năuntrului sufletesc.

Meditam asupra acestor rânduri și mi-am amintit de o clipă din viața unui reputat savant. Prin 1959, în cele două luni de vacanță de vară, se organizau niște cursuri speciale de pregătire urgentă a cadrelor de învățători. Era o penurie acută de specialiști la toate disciplinele. Instituțiile superioare de învățământ din republică încă nu reușeau să facă față cerințelor din mai multe motive. Majoritatea absolvenților de la facultăți rămâneau pe la catedre, redacții, în laboratoare, dat fiind că și în capitală, în marele centre ale republicii, se simțea criză de cadre calificate. Iată de ce, direcțiile raionale de învățământ adresase un apel către cei mai buni absolvenți ai școlilor medii, care, din anumite motive, nu reușise să intre la învățătură, „mai departe”, să-și continue studiile temporar la aceste cursuri. Apelul era ispititor din mai multe puncte de vedere: cu certificatul primit erai asigurat cu un loc de

lucru în școală. În al doilea rând, aceste cursuri serveau și o bună pregătire pentru a intra la facultate. Cu atât mai mult că cheltuielile privind cazarea, transportul, alimentarea le lua asupra sa statul.

Pregătirea propriu-zisă, prelegerile și orele practice, aveau loc la Chișinău, în școala medie internat de pe strada „Doina”. Cum aflasem mai târziu, munca profesorilor care ne ofereau lecțiile, era organizată pe baze obștești. Veneau să-și pună umărul la pregătirea tinerilor cadre specialiști de la diferite instituții superioare de învățământ, de la Academia de Științe, învățători emeriți, profesori universitare, savanți, toți cei care erau pătrunși de sentimentul patriotic și de conștiința necesității imperioase de a contribui la acest nobil act de salvare a învățământului național.

Nu peste multă vreme, începusem să ne deprindem cu profesura și chiar să manifestăm, în taină, preferințe aparte pentru lecțiile unora dintre cei ce ne predau materia. Se deosebea, în special, un om, așteptat de noi toți cu cea mai mare nerăbdare. Ne frapa, în primul rând, punctualitatea domniei sale. Fix la oră, sosea cu automobilul personal, marca „Pobeda”, se oprea în dreptul geamurilor dinspre curte, lua din mașină literatura pregătită anume pentru noi, închidea grăbit automobilul și pornea cu o deosebită grijă spre ușa școlii, unde îl așteptam.

Era un om nu prea înalt la stat, corp proporțional, cu început de înaintare în vârstă, cu fața totdeauna luminoasă, încununată de un zâmbet inteligent, care trezea un respect deosebit. Se numea Constantin Fiodorovici Popovici, savant de la Academia de Științe, autor al multor studii și monografii, reputat om de știință. Prelegerile domniei sale aveau pentru noi, învățăceii răsăriți, o semnificație polivalentă. Totul era important pentru noi: începând cu completarea aparatului noțional și formularea judecății de valoare și terminând cu evaluarea fenomenului artistic studiat. Încântător lucru: unui asemenea om luminos la chip îi corespundea de minune și obiectul greu de lumină, pe care ni-l predă – *Viața și opera celui mai mare poet național, Mihai Eminescu*.

Era atâta dragoste și participare sufletească în ceea ce spunea savantul despre marele Mihai Eminescu, încât esența era receptată de cei ce-l ascultau nu atât pe calea informațiilor, deducțiilor, cât, mai degrabă, pe calea acelei lumini grăitoare, asimilate ca pe o melodie. Impresionau cunoștințele enciclopedice ale savantului despre întreaga viață și activitate creatoare a lui Mihai Eminescu. Prelegerea savantului era o pornire la drum „pe urmele lui Orfeu”. Nu era lăsat nici un spațiu liber, unde s-ar fi putut cuibări minciuna sau ignoranța la

adresa celui care ne-a scos în cultura lumii. Fiecare operă din creația poetului, antumă sau postumă, apăsarea în comunicarea savantului ca un personaj de epopee eminesciană, cu toate faptele devenirii și afirmării lui...

Așa cum vom observa și mai târziu, aplecându-ne asupra studiilor sale: *Mihai Eminescu: Viața și opera* (1974), *Mihai Eminescu. Studii și articole* (1966), *Mihai Eminescu* (1980), *Эминеску: жизнь и творчество* (1982), criticul și istoricul literar Constantin Popovici nu s-a aventurat în lansări metafizice, privind infinitul orizonturilor eminesciene, inclusiv în spațiile metafizice ale altor culturi, cum au făcut George Călinescu, Ioana Em. Petrescu, Mihai Cimpoi și alți eminescologi. L-a preocupat, în special, latura factologică a personalității acestei opere. Generalizări s-au făcut și se vor mai face, întrucât fiecare epocă îl are pe același Eminescu al ei. În orice caz, cercetătorul va porni sau va reveni, de fiecare dată, la elementul primordial, verificat și precizat al operei, la fermentul ei biografic, la timpul istoric și cel al creației propriu-zise, relevat creator în studiile amintite ale savantului. Vizavi de investigația științifică propriu-zisă se impune și vocația oratorică, persuasivă, pedagogică a savantului – calitate mai rar întâlnită în lumea cercetătorilor științifici. Ea se remarcă prin intuiția conlucrătoare cu cel care ascultă, printr-o lumină a cugetului și bucuria catarsiacă de a fi transmis auditoriului tot ce simte în litera cărții.

Astăzi, academicianul Constantin Popovici își dă concursul pe cele mai importate sectoare ale științei literare. Îl vedem și azi, ca și altă dată, la conferințe și simpozioane, la consiliile științifice sau la întâlnirile cu veteranii războiului, în biblioteci sau pe stradă, poate mai obosit și cu pasul mai încet, dar cu nelipsita lumină a zâmbetului pe față, sfidând cu demnitate necruțătoarea trecere a timpului.

La cei 80 de ani împliniți, îi dorim și mai mulți înainte, tot atât de luminoși, încununați de nimbul cugetării și farmecul rostirii.

teorie literară

Anatol Gavrilov

Structura stratiformă a

operei literare

în concepția estetică a lui N.

Hartmann

Filozoful german Nicolai Hartmann (1882-1950) s-a format succesiv în diferite școli filosofice (școala neokantiană de la Marburg, neoromantismul, fenomenologia și neohegelianismul) de care s-a detașat pe rând elaborând în lucrările sale din ultima etapă (Zur Grundlegung der Ontologie (Cu privire la bazele Ontologiei), 1935, Neue Wege der Ontologie (Noile căi ale ontologiei), 1942, Das Problem des Geistigen Seins (Problema ființei spirituale), 1933 ș.a. un sistem filosofic propriu numit „ontologia critică”, pe care unii au apropiat-o de „ontologia totală” a lui M. Heidegger, cu care însă N. Hartmann a polemizat în repetate rânduri în legătură cu unele probleme principale privind modul de a concepe noțiunile de „ființă”, „ființând” (sau „existent”) ș.a. (1, p.V-XVIII). Această concepție ontologică stă la baza Esteticii.

De la fenomenologie N. Hartmann a preluat ideea de structură stratiformă a fenomenului pe care a aplicat-o, cum a făcut înaintea sa R. Ingarden, de altfel, la analiza structurii operei literare și a altor opere de artă. El a supus unei critici principiale însuși conceptul husserlian de lucru. Fenomenologia nu a putut rupe cu „presupozițiile imanentist-filosofice ale psihologismului”, în special cu implicațiile estetice ale psihologiei Einfuhlung-ului, adică ale esteticii simpatiei (sau empatiei, intropatiei, transpunerii sufletești cum se mai traduce acest termen german) [2] de aceea „apelul ridicat de Husserl „înapoi la lucruri” a

rămas și aici (în estetică - n.n.) neîmplinit" (1, p. 36).

Spre deosebire de R. Ingarden, de estetica fenomenologică în genere (Geiger, Meinang, Hamann ș.a.), pentru care obiectul estetic este produsul percepției constructive a subiectului, pentru N. Hartmann obiectul estetic există în însăși structura operei de artă (Partea III-a Esteticii este consacrată integral demonstrării modului de apariție în diferite straturi ale operelor de artă a valorilor estetice: frumosul, sublimul, grațiosul, comicul ș.a.) și nu numai în ea, ci și în natură, și în viața reală a omului.

Ființarea obiectului estetic, demonstrează H. Hartmann printr-o analiză a frumuseții unui peisaj de primăvară, are un caracter dual: pe de o parte el există în mod obiectiv, într-un lucru real, sau într-o acțiune umană reală, și ca atare nu putem accede la el decât prin simțuri, pe de altă parte simțurile ca atare nu sunt suficiente pentru a-l percepe așa cum percepem trăsăturile pur fizice ale lucrurilor. Această dualitate a ființândului (existentului), ca atare, nu conține încă nimic specific estetic. Orice valoare, nu numai cea estetică, are o ființare duală, materială-ideală.

Deci, obiectul estetic, ca oricare obiect-valoare, are două planuri: planul din față, al exteriorului fizic, material, perceptibil nemijlocit prin simțuri, și planul din spate care este imaterial, ideal (însă nu de ordinul ideilor lui Platon), perceptibil doar printr-o „intuiție de ordinul al doilea”; aceasta este condiționată de simțuri, dar nu mai este o percepție pur senzitivă.

Aceste două planuri sunt prin natura lor eterogene, dar planul din spate nu poate fi perceput decât prin planul din față. Cum este posibilă „pătrunderea-dincolo a privirii”? N. Hartmann răspunde detaliat la această întrebare plecând de la „psihologia nouă” a percepției. Percepția în genere nu este, cum s-a crezut, un act psihic izolat, orice percepție este o a percepție, în sensul că „de fiecare percepție este strâns legată încorporarea ei în conexiuni de trăire și de experiență dată de mai înainte - atât de strâns, încât fără acestea noi nu o socotim drept percepție, ci avem sentimentul că nu am perceput” [1, p. 51]. În percepția zilnică „sunt conținute multe lucruri care nu sunt sesizabile sensibil” [1, p. 50]. Noi „niciodată nu vedem pur optic... Noi oamenii ne privim astfel în față, unii pe ceilalți: percepția străbate prin formele vizibile în ceea ce este principial altceva, interiorul, elementul sufletesc... Fapt este că, în viață, noi nu cunoaștem o vedere a unei persoane, fără această pătrundere-dincolo a vederii” [p. 503].

Această „pătrundere-dincolo a vederii”, adică transcenderea percepției senzitive în „intuiția de gradul doi”, caracterizează și percepția estetică, prin care percepția senzitivă se încorporează într-o tradiție a experienței și culturii estetice a umanității din epoca sau țara respectivă.

Însă percepția estetică se deosebește principial de celelalte percepții. Dacă în cazul celorlalte percepții „pătrunderea-dincolo” de planul din față a obiectului are loc în „așa măsură, încât avem ulterior, de cele mai

multe ori, cea mai mare greutate, chiar și să ne amintim de formele vizibile și să ni le facem prezente" [1, p. 50], iar elementul invizibil se fixează în conștiința noastră în forma unui concept general abstract, percepția estetică menține legătura cea mai strânsă cu „formele vizibile”, sensibil perceptibile ale planului material. Devenind „intuiție de gradul doi” percepția estetică rămâne totodată o percepție sensibilă concretă.

Această caracteristică specifică a percepției estetice, „zăbovirea în fața imaginii”, care se manifestă printr-o afectivitate maximă, este dictată de dualitatea specifică a ființării obiectului estetic care constă în legătura foarte solidară și intimă dintre cele două planuri eterogene. Frumosul este un obiect de două feluri și totodată un obiect unic. „El este un obiect real, și de aceea dat simțurilor, nu se epuizează însă în acesta, dimpotrivă, este în aceeași măsură un cu totul altul, ireal, care apare în cel real - sau ca ivindu-se înapoia lui. Frumosul nu este primul obiect singur, și nici nu al doilea singur, dimpotrivă numai ambele „unul într-altul și unul cu altul. Mai exact spus, el este apariția unuia în celălalt (...). Adevăratul factor de care atârână frumusețea obiectului este rolul determinant al realului (al datului sensibil), acela de a face să apară celălalt moment, irealul (adică fictivul, imaginarul - n. n.), care e cu totul deosebit” [1, p. 39]. în opera literară și de artă obiectul estetic are o structură stratiformă mult mai complexă decât „frumosul naturii”.

N. Hartmann a distins și definit în structura operei literare șapte straturi.

1. **Cuvântul sau limba este primul ei strat** și singurul strat al planului material din față. S-ar putea obiecta că strict vorbind cuvântul aparține acestui plan doar prin latura lui sonoră și grafică, conținutul lui semantic (pe care R. Ingarden l-a definit ca un al doilea strat al limbii) nu mai este propriu-zis de natură materială. Însă N. Hartmann consideră aceste două laturi ale cuvântului atât de solidare încât preferă să analizeze relațiile dintre ele în cadrul unui singur strat, ca două substraturi ale acestuia, subestimând autonomia artistic-funcțională relativă a sonorității cuvântului artistic, pe care R. Ingarden, dar și alți autori au demonstrat-o destul de convingător [3, p. 102-142; 4, p. 205-209]. De altfel, și Hans-Georg Gadamer în eseul *Filosofia și literatura*, în polemică cu Ingarden va susține că chiar în poezia lirică cuvântul trebuie tratat ca un singur strat: „primul strat corespunde sensului cuvântului și funcționează în virtutea coerenței interioare a limbii...” [5, p. 138], pentru că „imaginea ajunge la o împlinire desăvârșită numai mulțumită sensului” [5, p. 141]. De notat că cercetătorii limbajului poetic de orientare structuralist-semiotică (R. Jakobson, R. Barthes, I. Lotman ș.a.) disting în forma verbală a operei mai multe straturi: sonor (sau fonologic), lexical-semantic, gramatical (sau morfologic-sintactic), imagistic ș.a., pe care C. Parfene, de exemplu, le ilustrează printr-o analiză detaliată a poeziei lui Eminescu și dacă... [4, p. 182-192].

În schimb, în ceea ce R. Ingarden cuprindea într-un singur strat al obiectelor reprezentate, N. Hartmann a

stabilit o ierarhie de relații existențiale și funcționale dintre patru straturi, pe care le-a numit straturi intermediare. Acestea sunt caracteristice anume pentru opera literară ca artă a cuvântului și ele au menirea de a compensa insuficiența materialității primului ei plan. Poezia se aseamănă cu artele plastice prin aceea că „este și ea o artă a reprezentării (darstellend), tratează subiecte și începe cu imitația realului. Dar plastică (bildend) în sensul propriu ea nu este, întrucât ea nu imprimă direct temele într-o materie, în care ele să poată apărea în chip sensibil, ci ia calea ocolită a cuvântului și se adresează prin mijlocirea acestuia fanteziei celui care citește sau ascultă” [1, p. 115]. Dacă artele plastice se adresează direct simțurilor și pătrund de existență a planului din față, prin care apare planul din spate, este reală, perceptibilă, în opera literară „nu se întâmplă așa (...). Este adevărat, nu lipsește nici aici o pătrundere reală, dar aceasta nu ajunge. În chip real și sensibil este dat numai cuvântul, respectiv numai scrisul; și de fapt apariția de aici și pornește. Totuși personajele, caracterele, faptele și destinele nu apar direct din cuvânt, ci mijlocit încă o dată, prin altceva, - (...) printr-o pătură intermediară” [1, p. 118].

Această pătură intermediară, specifică pentru opera literară, are un caracter și statut funcțional contradictoriu, bilateral. „Ea aparține apariției deoarece perceptibilitatea ei nu este reală (ca în artele plastice, în spectacol sau film (- n. n.)). De fapt, ea este evocată abia prin mijlocirea păturii reale

a cuvântului, dar nu este creată de aceasta singură, ci produsă autonom-reproductiv de fantezie. Și în măsura aceasta ea aparține planului din spate, al apariției. Potrivit funcției sale însă, ea ține de planul din față; (...) ea este încă legată de cuvânt și legătura aceasta strânsă e dată prin strânsa coordonare între sunetul cuvântului și sensul lui (...). În timp ce cuvântul vorbește nemijlocit despre varietatea obiectivă a acestei pături obiective, se petrece minunea că în fantezie se naște o întreagă lume de lucruri, de persoane și întâmplări care posedă caracterul concret al perceptibilului, fără a fi totuși percepute. Această varietate intuitivă obiectivă este domeniul perceptibilității apariției” [1, p. 120].

Pentru arta cuvântului pătura intermediară este esențială, deoarece anume de soluționarea problemelor de creație legate de apariția acesteia depinde într-o măsură decisivă valoarea estetică și artistică a operei literare în întregul ei. Întrucât cuvântul comportă riscul conceptualizării, abstractizării, acolo unde această pătură dispăre „poezia se transformă în prezentarea prozaică și vorbirea devine conceptuală, seacă, abstractă” [Ibid.], iar ideile capătă o expresie mai curând publicistică decât artistică. Iată de ce N. Hartmann în modelul său structural acordă o deosebită atenție analizei păturii intermediare, delimitând aici cele mai multe straturi: patru (2-5) din șapte.

2 Primul strat al planului din spate sau **stratul al doilea** al structurii integrale a operei literare, care apare direct din stratul cuvântului, ca unitate

indisolubilă dintre latura lui materială, sonoră sau grafică, și latura lui imaterială, reprezentarea intuitivă, concretă, este acela care corespunde în pictură și în sculptură „vizibilității sensibile”, cu specificarea că în opera literară putem vorbi doar de o „viziune de ordinul al doilea”, ci nu de o percepție senzitivă propriu-zisă (prin văz, auz și alte simțuri). Referitor la personaj, aici e vorba de apariția a tot ce este „exterior perceptibil în om”: mișcarea corporală, mimica, vorbirea (directă sau indirectă, dialogul), de asemenea în mediul lui ambiant. Întrucât imaginea omului ocupă un loc central în opera literară, N. Hartman îl numește „**stratul mișcării, mimicii și vorbirii**”.

3. Următorul strat intermediar, cel de **al treilea strat**, este „acela al faptelor, al conduitei exterioare, al reacțiunilor și acțiunilor (...). Indirect i se pot adăuga de asemenea intențiile, conflictele și soluțiile, tot astfel situațiile - în măsura în care ele (...) îmbrățișează totodată tensiunea intențiilor care se ciocnesc, deocamdată însă cu excluderea motivelor și simțămintelor” [1, p. 198]. În alt loc N. Hartmann îl numește pe scurt **stratul „situației și acțiunii”** [1, p. 214].

4. Prin acest strat, în care este reprezentată acțiunea omului în situații anumite de viață, își face o apariție concretă cel de **al patrulea strat: stratul modelării sufletești și al caracterului**. Căci „abia plecând de la modul de a acționa putem arunca o privire dincolo, asupra specificului moral și a caracterului omului (...). Abia stratul acesta ne deschide etosul

omului, meritul și vina, capacitatea de decizie și conștiința răspunderii. De aceea abia aici ni se dezvăluie adâncimea conflictelor, care totdeauna ține de conflictul presimțit al valorilor; tot astfel, latura morală a situației..." [1, p. 198].

5. Un nou strat al obiectului estetic în opera literară, **cel de-al cincilea**, care apare prin stratul caracterului uman, „nu mai privește interioritatea, ci mai mult ansamblul vieții sale” [Ibid.]. Acest ansamblu „îl putem numi soartă”, însă nu în sensul de „ceva desemnat de o providență mai înaltă”, ci în sensul că „ea este pregătită de omul însuși” [1, p. 199], se datorește caracterului său, personalității sale. Acest **strat al destinului uman și al modului în care el este suportat** „nu poate fi dat în mod direct. Poetul nu-l face să apară decât în anumite fragmente, în scene sau în episoade; el îl arată pe baza legăturii lui interne (a ansamblului vieții - n. n.), care are drept presuposiție conflictele și acțiunile caracteristice, precum și împletirea de răspundere și de vină” [1, p. 198].

Apariția ultimului strat intermediar este „mai ales în poezia epică și dramatică, momentul central de la care își dobândește lumina tot restul, implicit personajele. Este ceea ce în viață noi nu vedem de cele mai multe ori apărând, întrucât suntem prea mult înlănțuiți în amănunte. Este treaba poeziei să spargă această îngustime a privirii și să apară această totalitate. Dar ea nu face aceasta vorbind despre ea, ci face să vorbească pentru sine consecințele necruțătoare ale deciziilor și ale faptelor. În ele apare apoi, concret, plastic, intuitiv,

destinul omului" [1, p. 199]. Prin urmare, se poate spune că prin apariția acestui strat scriitorul ridică la un nivel superior de generalizare plastică, într-o sinteză artistică a destinului uman, tot ce ne-a spus și arătat despre om nu numai la stratul caracterului și etosului, ci și la straturile anterioare. S-ar părea că nu se poate găsi nimic „dincolo de caracter, vină, destin care să poată apărea” [15, p. 200] în opera literară. Însă esteticianul german continuă „despicarea” planului din spate al operei literare, degajând încă două straturi interioare ale ideilor, care sunt de asemenea specifice anume pentru arta cuvântului. Aceste ultime două straturi, cele mai interioare, mai adânci, se găsesc la „limitele exprimabilului” în limbaj artistic. De aceea anume în apariția lor se manifestă cel mai pregnant specificul, dar și riscurile artei cuvântului, deoarece anume aici frontiera dintre cuvântul-concept și cuvântul-imagie intuitivă se încalcă cel mai adesea. Numai marii scriitorii, dar și ei nu întotdeauna, reușesc să reziste ispitei de a-și exprima ideile în mod direct, în cuvinte-concepe, și să le dea viață în „limba imaginilor”. Aici necesitatea „ocolului”, a expresiei sugestiv-figurative, se impune în modul cel mai imperios. În celelalte arte, nonverbale, pericolul căderii în expresia abstractă, declarativă a ideilor nici nu există, fiindcă acolo ele nici nu pot fi exprimate în mod direct, ci doar sugerate prin „exterioritatea vizibilă”. De exemplu, Rodin în sculptura Gânditorul ne prezintă omul adâncit în cugetare, dar el, ca orice sculptor sau pictor, nu ne poate prezenta gândirea ca un flux de gânduri, ci doar ne

sugerează un proces de gândire intensă prin încordarea întregului corp. Or, scriitorul poate și trebuie să ne prezinte, prin monologul interior, de exemplu, însuși conținutul gândirii personajului. încă Aristotel releva cugetarea ca o componentă principală a tragediei.

N. Hartmann atribuie și el o mare importanță ideilor în opera literară. El vorbește în repetate rânduri în Estetica sa despre „înalta misiune de purtător de idei, de vizionar” al scriitorului. De ce esteticianul german delimitează două straturi ale ideilor, prin ce ele se deosebesc? în primul rând, se deosebesc prin fondul lor, prin nivelul de generalizare artistică a destinului uman, ceea ce impune necesitatea de a concepe apariția lor ca două etape succesive.

6. în cel **al șaselea strat - stratul Ideii individuale** - omul ni se prezintă din punctul de vedere al măsurii în care el reușește sau nu să se împlinească ca ființă individuală, unică. Nici izbânda, nici eșecul în afirmarea de sine nu sunt totale. „Fiecare om realizează în viață numai în parte ceea ce stă în esența lui” [1, 20]. însă și în cazul unui ratat total „ceva din esența lui ideală „rămâne și se poate vedea într-însul prin multe desfigurări suferite” [Ibid.]. Când autorul reușește să facă să transpară prin toate desfigurările suferite de personaj esența lui ideală și prin această transparență să ne facă să înțelegem „distanța enormă la care poate rămâne omul real față de bogăția esenței lui originare” sau ideale, [Ibid.], noi pătrundem la Ideea individuală a personajului. Prin intuirea acesteia în caracterul și destinul uman poetul se aseamănă celui ce

iubește personal un individ real fiindcă vede, ca și acesta, omul în lumina Ideii personalității sale unice. Însă de îndrăgostitul real poetul se deosebește prin aceea că el nu este limitat, în capacitatea sa de pătrundere la ideea individuală, la o singură persoană și că el poate arăta și celorlalți aceea ce a intuit în idealitatea individului. Ba „chiar modul de intuire este la poet deosebit”. Acest mod este „o formă a intuiției valorii. Și anume drept adevărata intuiție a valorii etice” [Ibid.]. Anticipând o posibilă obiecție din partea partizanilor „artei pure”, N. Hartmann relevă: „Aceasta nu înseamnă un amestec al eticii cu estetica. Valorile morale sunt în orice caz presupuziția înțelegerii acelor raporturi, situații și conflicte omenești, care alcătuiesc materialul poeziei (în al treilea și al patrulea din straturile intermediare). Nu este de înțeles de ce valorile personalității individuale ar trebui să facă o excepție de la aceasta. Dimpotrivă, întrucât ele sunt deosebit de concrete și de variate, ele se numără printre cele mai importante în materialul obiectului artistic. Să ne mai gândim că: nici pe departe nu ajung conceptele până la ele, ...”. La ele poate ajunge numai artistul înzestrat „cu sentimentul viu al valorii. (...) Aici este nevoie de viziune acută, plastică. Tocmai pe aceasta o aduce cu el ochiul poetului” [1, p. 201]. Drept exemple clasice de personaje ce întruchipează artistic și veridic Ideea lor individuală, în care esența ideală străbate ca în viață prin realitate, N. Hartmann aduce pe Hamlet al lui Shakespeare și pe Alexei Karamazov al lui Dostoievski.

Însă „jocul cu Ideea personalității, avertizează el, este un joc primejdios. El poate deveni construcție și atunci opera (...) lasă impresia lipsei de adevăr artistic, nu convinge.” Atunci avem o „personalitate construită” care exprimă „idealul individului descoperit în fantezia necreatoare - și anume nu potrivit unei idei veritabile, intuite direct, a personalității, ci potrivit unor idealuri generale. De aici se naște un tip care ne lasă o impresie destul de palidă (...) Numai un artist genial stăpânește sarcini de asemenea înălțime” [1, p. 201].

7. Și mai primejdios este jocul cu **Ideea generală** care apare în cel de **al șaptelea strat**. „E vorba aici de un strat nou al obiectului, care apare întotdeauna acolo unde obiectul privește lucruri omenești - nu numai personajele înseși” [1, p. 201]. Însă și personajul în acest strat, care e cel „mai depărtat de concret și intuitiv”, învederează un alt aspect al ființei umane, ceea ce ne impune o altă atitudine față de el, o altă viziune și înțelegere a lui. „Nu rareori vedem chiar în viață, în destinul unui individ singular, în lupta lui sau în vina lui, o imagine a vieții noastre proprii...”, ceea ce ne conduce la o anumită generalizare: „și altora li se întâmplă la fel” [1, p. 201].

Poetul nu se oprește la asemenea generalități de la sine înțelese, ci face să apară „altele mai ascunse, care nu se relevă atât de lesne fiecăruia. Acestea sunt lucruri în care omul nu învață niciodată destul. Ele nici nu-l impresionează când cineva cu experiență i le spune. Dar ele pun stăpânirea pe el când el le surprinde

intuitiv, în imaginea unei vieți de om" [1, p. 202]. Dacă ideile generale lipsesc în opera literară, „efectul poeziei devine plat; îi lipsește aceea ce privește pe fiecare și ce este important pentru fiecare” [Ibid.]. De aceea în operele marilor scriitori ele joacă rolul cel mai mare ce ni-l putem închipui. Ele fac propriu-zis parte din „materialul poetic” și „deseori temele speciale, concrete, sunt alese în vederea lor” [Ibid.]. La absolut toate domeniile vieții se întind astfel de idei generale: la viața morală, religioasă, socială, politică etc. „Nici o artă nu exprimă atâtea idei ca poezia. Și toate ideile pe care le exprimă omul de gândire, sau chiar filosoful, dispar în fața celor dintâi” [1, p. 203]. De ce ideile se învechesc în filosofie, știință și în alte sfere ale gândirii umane, iar în capodoperele literare ele își supraviețuiesc epocile istorice și își păstrează caracterul lor de originalitate și revelație a marilor adevăruri despre viața omului, cu toate că „poetul nu este de cele mai multe ori un gânditor; el nu este deloc cel care înțelege cel mai adânc și adecvat ideile” [Ibid.].

N. Hartmann explică acest fenomen prin faptul că „darul de a pătrunde cu privirea până la ceea ce este cu adevărat semnificativ și de a-l spune în limbajul vieții - adică al faptelor și al suferințelor, al urii și al iubirii - este și rămâne un dar rar” [1, p. 204]. Nu fiecare scriitor posedă acest dar rar. Dacă scriitorul mediocru, care „nu posedă ochiul care să vadă în adâncul vieții sufletești” [Ibid.] expune ideile generale în mod direct, și „impresia lor este nepoetică, și asta înseamnă

că ele rămân fără nici un efect chiar dacă sunt adânci” [15, p. 202], scriitorul genial nu le enunță, ci „le face să apară în destine și în conduita personajelor sale (în credințele, îndoielile, rătăcirile și regăsirile lor)”, în legătură cu „anumite momente caracteristice ale vieții individuale, ale sentimentelor personale, ale pasiunilor, deciziilor etc.” [Ibid.].

Cu alte cuvinte, vivacitatea perenă a ideilor generale în opera literară este determinată de faptul că ele nu se desprind de viața concretă a omului, cum se întâmplă în filosofie și alte forme ale gândirii conceptuale, unde ele capătă o existență de sine stătătoare, ci sunt integrate în trăirea de către individ a condiției sale umane generale, adică poetul nu exprimă, nici nu gândește ideea generală ca atare, ci face să apară „viața în Idee” cu sensurile ei general umane cele mai profunde și totodată concrete, intuitiv perceptibile.

Prin urmare, dacă prin Ideea individuală scriitorul ne insuflă o idee și compasiune față de destinul unui individ particular, în care ni se revelează o esență ideală a acestuia, mai mult sau mai puțin împlinită, în stratul Ideii generale personajul (vorba putând fi de același personaj) ni se prezintă ca întruchipare a condiției umane generale, a universal umanului. În acest ultim strat interior noi trecem de la cunoașterea omului ca personalitate individuală la cunoașterea de sine, prin identificare cu personajul ca ființă universal umană, ridicându-ne la generalizările artistice cele mai ample cu putință.

Acestea sunt cele șapte straturi pe care N. Hatmann le-a delimitat în structura ideală a operei literare: un strat al cuvântului în planul material din față și șase straturi în planul imaterial, imaginar, din spate: patru straturi intermediare și două straturi interioare ale ideilor. „Atât de bogat, relevă el, singur obiectul poetic ar putea fi”, această bogăție de straturi „nu atinge nici una din artele celelalte”, date fiind „limitările pe care li le impune materia”. Astfel că „materia cea mai puțin concretă, a poeziei, lasă deschise în cele din urmă posibilitățile cele mai mari” [1, 206]. însă și în arta cuvântului obiectul estetic poate fi atât de bogat numai în „creația poetică de mare anvergură: în epopee, în roman, în dramă. Și chiar acolo nu sunt totdeauna desfășurate toate straturile în aceeași măsură” [1, p. 204].

În subcapitolul de generalizare Privire de ansamblu asupra straturilor N. Hartmann face o precizare metodologică privind aplicarea modelului său structural la analiza operelor literare concrete: „Nu trebuie să ajungem la pedanterie în expunerea acestor straturi <...> Nu trebuie să căutăm în fiecare creație poetică <...> să le distingem limpede pe toate”, pentru că “ele constituie doar un principiu, valabil numai în genere, nu o cămașă de forță a poeziei...” [1, p. 205]. Scopul principal este nu despicierea planului din spate într-un număr cât mai mare de straturi, căci “totdeauna pot fi descoperite straturi în plus”, ci dezvăluirea interdependenței funcționale dintre straturile care formează structura operei ca un tot întreg.

N. Hartmann distinge în această interdependență două moduri diferite: dependență a structurii și dependență a apariției, care sunt procese contrare în succesiunea straturilor. "Ambele străbat întreaga succesiune de straturi, dar în ordine inversă: prima dinăuntru în afară, a doua din afară înăuntru. Și tocmai de aceea ele sunt laturile inverse ale unui și aceluiași proces". Cu alte cuvinte, din punctul de vedere al primei dependențe, formarea unui strat exterior depinde de stratul interior pe care trebuie să-l aducă la apariție. Din punctul de vedere al celei de-a doua, apariția stratului interior depinde de formarea stratului exterior care constituie o temelie de existență pentru primul. Se mai poate spune că prima este o dependență de ordin intențional, teleologic, cea de a doua, de ordin existențial, deoarece stratul interior există ca fenomen artistic pe atât pe cât este adus la apariție de stratul exterior. De aceea atât procesul de creare a operei artistice cât și receptarea ei sunt mișcări pe două sensuri: de la stratul exterior, cel mai aproape de planul material din față, spre stratul interior și invers. Mișcându-ne în primul sens, urmărim procesul de apariție a stratului interior prin stratul exterior coborându-ne tot mai adânc în structura operei. Dar abia cu fiecare apariție a unui nou strat interior devenim retrospectiv conștienți de statutul funcțional al fiecărui strat exterior, de ceea ce a vrut să spună autorul prin modelarea acestuia.

După cum ne-au avertizat R. Wellek și A. Warren, nu trebuie "să reificăm" straturile operei literare [6, p. 204], să ni le reprezentăm asemenea unor straturi

geofizice ale unei roci. Structura operei artistice este mai dinamică, flexibilă, în ea avem nu numai o succesiune de straturi, ci și o interpătrundere a lor, raporturile lor funcționale sunt mai variate. Deși în unele interpretări concrete N. Hartmann lasă să se înțeleagă că un strat interior apare nu numai pe baza stratului exterior, nemijlocit anterior, ci și a altor straturi exterioare, totuși în modelul său teoretic el se limitează la examinarea interdependenței dintre două straturi învecinate, limitrofe. Or, în structura integrală a operei literare putem descoperi microstructuri constituite din interdependența a câtorva straturi.

De exemplu, caracterul literar, dacă nu-l confundăm cu noțiunea psihologică sau etică de caracter, nu apare artistic într-un singur strat, cel al modelării sufletești (aici apare numai conținutul lui moral și psihologic) și numai pe baza stratului acțiunii. Structura lui artistică se constituie dintr-un ansamblu de straturi diferite care capătă o funcție caracterologică [7, p. 82-196]. Ea începe să apară deja în stratul limbii, în zonele "cuvântului eroului" (M. Bahtin) unde limba capătă pe lângă funcția comunicativă și o funcție caracterologică. Atunci apare o axă funcțională ce leagă direct stratul limbii cu stratul modelării sufletești. Și componentele altor straturi pot căpăta un asemenea statut bifuncțional. De exemplu, peisajul; este el oare numai un element al stratului vizibilității sensibile, ca o imagine a mediului natural sau social? Dacă peisajul este prezentat prin prisma

subiectivă a personajului, el devine o imagine obiectivă a stării lui sufletești și spirituale și atunci el îndeplinește pe lângă funcția plasticizantă și o funcție de sugestie psihologică, între peisaj și stratul modelării sufletești stabilindu-se o relație directă, care nu e mijlocită numaidecât de stratul acțiunii.

Stejarul, pe care L. Tolstoi ni-l descrie în Război și pace în două rânduri prin prisma subiectivă a lui Andrei Bolkonski, în drum spre conacul Rostovilor, unde se va îndrăgosti de Natașa, și la întoarcere, fiind un element plastic al peisajului, devine totodată o imagine obiectivă metaforică, antropomorfizată a schimbării stării de spirit prin care trece eroul: de la starea sceptică, pesimistă la renașterea dragostei de viață, a bucuriei de a trăi. Mărul desfrunzit, cu roada nestrânsă, pe care bătrânul tată din nuvela lui Ion Druță Ultima lună de toamnă îl privește îngândurat, țintuit locului printre primii fulgi de zăpadă ca pe o mare minune, devine o expresie simbolică a conștientizării de către personaj a propriului destin de tată de al cărui experiență de viață feciorii lui nu mai au nevoie.

De asemenea descrierea exteriorului fizic al personajului sau al ținutei lui vestimentare poate căpăta o funcție caracterologică. De exemplu, Balzac într-o nouă ediție a romanului Eugénie Grandet a schimbat culoarea cravatei taicăului Grandet. Acesta, un zgârcit fără pereche, n-ar fi purtat o cravată albă, s-a gândit autorul și i-a pus o cravată neagră. Acest detaliu portretistic, care în prima ediție avea o funcție pur plasticizantă și putea fi situat doar în stratul

"vizibilității sensibile", a căpătat acum și o funcție caracterologică, care stabilește o legătură directă a acestui strat cu stratul caracterului uman. Prin urmare, structura ideatico-artistică a caracterului literar apare nu numai în stratul modelării sufletești, direct din stratul acțiunii, ci ea atrage în zona sa de gravitație și unele componente ale celorlalte straturi exterioare, precum și componente ale straturilor interioare ale ideilor. Desigur, nu toate componentele, ci numai anumite componente ale acestor straturi capătă o funcție caracterologică și devin straturi ale structurii caracterului literar. Unii naratologi cercetează de asemenea narațiunea ca o microstructură stratificată a operei literare. De exemplu, semioticianul italian Cezare Segre în studiul *Structurile narative și istoria* consideră că „un text narativ poate fi examinat cel puțin în funcție de patru nivele descriptive: discursul, intriga, fabula și modelul narativ” [8, p. 195-205].

În încheiere se impun două concluzii.

1) Concepția operei literare ca structură stratiformă ne dă o reprezentare teoretică mai concretă despre unitatea dialectică dintre conținut și formă ca un proces treptat de trecere a conținutului în formă și a formei în conținut, fiecare strat fiind conținutul unui strat exterior și totodată forma în care apare un strat interior. Teoreticianul rus V. Kojinov vede acest proces în felul următor: "Conținutul și forma în opera literară au o construcție complexă, cu multe trepte. Astfel, de exemplu, organizarea exterioară, sonoră a limbajului operei (metrul, ritmul, intonația, instrumentarea,

rimele) este formă în raport cu sensul artistic interior, cu semnificația acestui limbaj. La rândul lui sensul limbajului constituie, în dezvoltarea lui, subiectul operei, iar subiectul - forma ce întruchipează caracterele și împrejurările, care în cele din urmă devin formă de manifestare a ideii artistice, a sensului profund și integral al operei. Așadar, fiecare treaptă următoare este conținutul celei precedente. (...)

Prin urmare, forma în esența ei este conținutul cum se manifestă el obiectiv, în exterior pentru percepția noastră. (...)

Conținutul ia naștere numai formându-se într-o anumită materie și structură. (...) Fiecare moment în dezvoltarea conținutului este în același timp un moment de constituire a formei lui adecvate. De aceea sunt false afirmațiile frecvente că într-o operă conținutul e "bun", iar forma "rea" (sau invers). În asemenea cazuri e vorba de fapt despre conceptul nerealizat al autorului..." [9, p. 362-363].

Practica de a examina în mod separat unele componente ale operei literare doar ca elemente ale formei (limbajul artistic, compoziția, fabula), iar altele doar ca elemente ale conținutului (subiectul, caracterele, împrejurările sociale și istorice, tema și ideea) s-a dovedit „o delimitare puțin productivă” [9, p. 362], ceea ce i-a condus pe teoreticienii literari la concluzia că „dualitatea conținut/formă trebuie eliminată, respectând structura unitară a operei literare”, care este „o structură ierarhică” (T. Vianu) formată din mai multe straturi (niveluri) [10, p. 62, 226-227].

Prin urmare, în modelul structurii stratiforme a operei literare conținutul și forma devin noțiuni cu adevărat dialectice, corelative și funcționale, evitându-se substanțializarea lor și opoziția lor dihotomică (fixarea lor rigidă în diferite componente structurale).

2) în aplicarea modelelor de structură stratiformă a operei literare analiza trebuie îmbinată cu sinteza. Delimitarea în structura ei verticală, de adâncime a unui număr de straturi nu trebuie să fie un scop în sine, scopul final al acestei analize fiind definirea operei literare ca un tot întreg constituit dintr-un "ansamblu calitativ de straturi" (R. Ingarden), eterogene și totodată interdependente. Receptarea operei literare trebuie să se miște într-un "cerc hermeneutic" (Gadamer), adică de la parte la întreg și invers: de la întreg la parte. Analiza fiecărui strat trebuie călăuzită de "anticiparea întregului" (Gadamer), adică a structurii integrale a operei literare. Or, în literatură și artă "fără un sistem de norme și fără valori nu poate exista structură" [6, p. 208], de aceea analiza structurală trebuie făcută într-un plan axiologic evidențiindu-se în primul rând funcția estetică-artistică a interdependenței dintre straturi.

Referințe bibliografice:

1. Al. Boboc, N. Hartmann și estetica modernă. I „Ontologia critică” și „realismul” contemporan. Studiu introductiv Hartmann N. Estetica. Trad. de C. Floru, București, 1974.
2. Despre estetica Einfühlung-ului vezi: Vianu T. Controversele simpatiei estetice // Opere, vol. 7, București, 1979 și Vianu T. Simpatia estetică (I).

- Simpatia estetică (II) // Opere, vol. 13, București, 1987.
3. G. Ibrăileanu, M. Eminescu - Note asupra versului // Studii literare, București, 1976.
4. C. Parfene, Organizarea sonoră în „Plumb” de G. Bacovia // Teorie și analiză literară. Ghid practic, București, 1993.
5. Г.-Г., Гадамер, Актуальность прекрасного, Москва, 1991.
6. R. Wellek, A. Warren, Teoria literaturii, București, 1967.
7. Vezi o analiză mai concretă a structurii stratiforme a caracterului literar în Cap. Caracterul literar ca structură artistică // A. Gavrilov, Structura artistică a caracterului în roman, Chișinău, 1976.
8. C. Segre, Istorie-Cultură-Critică. Trad. de Șt. Mincu. Prefață de M. Mincu, București, 1986. Vezi de asemenea: Iulia Kristeva, Problemele structurării textului și Philippe Sollers, Nivelurile semantice ale unui text modern // Pentru o teorie a textului. Antologie „Tel Quel”. Trad. A. Babeș și D. Șepeșteana-Vasilu, București, 1980.
9. В. В., Кожин, Содержание и форма // Словарь литературоведческих терминов, Москва, 1974.
10. Gh. Lăzărescu, Conținut (fond) și Formă. Structură // M. Angheliescu, C. Ionescu, Gh. Lăzărescu, Dicționar de termeni literari. Coordonator: M. Angheliescu, București, f.a.

Dorina Roman Ipostaze ale tragicului existențialist

În secolul al XX-lea se petrece o slăbire a creștinismului și, datorită ei, păcatul originar, lipsit de mântuire, devine vinovăție de a fi. Acest păcat originar invadează existența, născând conștiințe protoplasmice. Tragicul intră într-o lume bolnavă, paralică, îmbătrânită. El apare din nimic, din absență, din neputință (comparativ cu vasta și curajoasă declarație de război de altădată). Condiția omului tragic este spaima. El personifică tragedia unor colectivități în deficit de personalitate.

Înainte a acestei decăderi absolute, Sartre și Camus au descoperit și au teoretizat absurdul existenței, un strigăt al separației. Datorită eșecului acțiunii în istorie, omul s-a retras în absurd, ca într-un blestem al creației, alienarea intervenind în viața fiecăruia, ca rezultat al intervenției unei rupturi ontologice și a unei disocieri psihice între natură și societate, între tehnică și umanitate, între rațiune și sensibilitate. Absurdul este o maladie

incurabilă, care ruinează omul, care devine sfârșit și asistă neputincios la spectacolul propriului dezastru.

Secolul al XIX-lea a descifrat un prim tragic, acela al universului. J.-M. Domenach amintește că secolul al XX-lea cunoaște tragicul cunoașterii de sine, tragicul ornamentelor false, al oglinzilor răsturnate, o mare parte a nefericirii acestui veac provenind din faptul că „a crezut, - sau s-a prefăcut a crede – în idealuri ce nu era capabil să le împărtășească” [1, p. 16].

Tragicul, element esențial al gândirii occidentale, s-a născut din literatura greacă, din tragedie. Apoi, a revenit constant și a provocat reflecția filosofică și acțiunea politică. Tragicul este reprezentat de ființele adevărate, care trăiesc cu vocație. El înobilează numai eroii care poartă dispute formidabile în inima concretului. Gouhier spune că tragicul este caracterizat de prezența unei transcendențe prin care se exprimă sensul profund al existenței, iar pentru Hegel eroul tragic este o întrupare a principiilor substanțiale, justificare în sine, ce se află într-o statuară imobilitate. Este vorba despre o ieșire din lume prin fixitate, sursă a tragicului, personajele aflându-se fixate în sol, dincolo de omenesc și căzând numai trăsnite, sacrificate.

Eroul tragic personifică ideea pură. Tragedia se declanșează din întâlnirea cu vocația. L. Șestov era de părere că tragicul este singurul domeniu în care nu intrăm benevol, ci „apărându-ne corpurile”. El aseamănă existența cu o coridă atroce în care oamenii sunt taurii, în timp ce hazardul este toreador. Cândva, într-o zi, probabil în cea mai fericită zi, vom fi azvârliți în arena tragicului, care apare ca justițiar. Prin faptul că se desprinde din durerea universală, omul fericit este vinovat. Tragicul nu poate fi învins sau evitat, poate fi doar suportat, angoasa fiind singura soluție.

Ființă și neant a lui Jean-Paul Sartre este o ontologie, o căutare mai adâncă a ceea ce se găsește dincolo de esențe, o căutare a ființei înseși, ființă care se află în afara oricărei determinări și care condiționează totul. În funcție de ființă esențele se desfășoară fenomenologic, făcând să apară lumea. Sartre face două delimitări în cadrul conceptului de ființă, vorbind despre „sine”, ființa în sine și de conștiință, „ființa pentru sine”, între cele două stări existând o relație antinomică. A fi pentru „ființa pentru sine” înseamnă a neantiza „în sinele” și de aici a dedus Sartre definiția omului ca „fiind ceea ce nu este și nefiind ceea ce este”. Omul, conștiința sau „pentru sinele” reprezintă un cumul potențial, iar potența se transformă în realitate în procesul trăirii. Existența este tocmai această trecere din potență în act, din posibil în real. Când omul realizează că nu mai este potență, el devine act și înșiruirea aceasta de acte constituie esența sa. Rămâne, însă, întotdeauna o parte de cumul potențial care nu se transformă în act și de aici afirmația lui Sartre că omul nu este ceea ce este (ca act), ci este ceea ce nu este, adică ființă, posibilitate, care caută continuu să se depășească în sensul realizării. De la această premisă filosofică pornește Sartre în studiile analitice și în opera sa, de la concepția unei raportualități interioare, a relației dintre conștiința și ființa omului.

Ideea fundamentală ce se desprinde din concepția sa este că existența precede esența; realizarea acesteia implică declanșarea unui potențial de energie umană în vederea realizării unui scop. Nu este de acord cu cartezianismul și neokantianismul la

modă în epocă, ce i se par foarte departe de viață, se simte, însă, apropiat de fenomenologia lui Husserl și existențialismul lui Heidegger. Este fondatorul existențialismului ateu. Sartre a avut revelația unei filosofii a concretului și a încercat să angajeze gândirea franceză pe acest făgaș, afirmând în *Critica rațiunii dialectice* că a refuzat idealismul tradițional în numele tragicului vieții. A împrumutat de la Husserl ideea intenționalității conștiinței, care pornește de la critica *cogito*-ului cartezian „gândesc, deci exist” și arată că în momentul când cineva spune „eu gândesc”, se și gândește neapărat la ceva. El afirmă că nu există conștiință pur și simplu, există conștiința a ceva, adică o intenționalitate permanentă a conștiinței, care e ceva viu, aflat în devenire, fără a se imobiliza ca o idee abstractă. Cu ideea abstractă operează analiza psihologică, dar acest tip de idee este „oprită”, deformând realitatea aflată în continuă mișcare.

Ca o consecință, din opera lui Sartre lipsește analiza psihologică și conflictul tragic tradițional. Tragicul rezultă din conflictul dintre om și situația în care se găsește și pe care trebuie să o depășească și nicidecum din conflictul dintre două sentimente. Omul este „condamnat să fie liber” și deci, este obligat să opteze continuu, proiectul fiind permanent. Prin alegere este angajată întreaga făptură umană, de unde ideea responsabilității unice. Omul este singur, abandonat, răspunzând de actul său față de el însuși, fără mijlocirea unei divinități, căci existențialismul sartrian este ateu și pornește de la afirmația lui Nietzsche că „Dumnezeu a murit”. Divinitatea nu poate face nimic împotriva libertății oamenilor, aceștia săvârșesc anumite fapte asumându-și întreaga răspundere.

Pentru Sartre nu există un Bine sau un Rău absolut. Binele și Răul sunt noțiuni relative la situația în care se află cineva și depind de felul alegerii personale pentru a depăși o anumită situație. Sartre tratează în opera sa problema libertății individuale și a sensului în care trebuie întrebuițată aceasta. Omul, liber prin însăși existența sa terestră, fără un alt imperativ moral din afară decât cel pe care singur îl adoptă, este în același timp responsabil de sensul pe care îl va da libertății.

Sartre nu este de părere că omul trebuie să fie liber să aleagă sau nu, el spune că „de această alegere, el este responsabil. Nu-i liber să aleagă: el este angajat, el trebuie să parieze, refuzul de participare este o alegere. Sartre a dat prioritate experienței trăite de individ, în viziunea sa omul fiind un proiect în acțiune. El a încercat să le demonstreze oamenilor că sunt „condamnați la libertate”, într-o perioadă grea din istoria omenirii. Instalarea nazismului în Germania, în 1933, a însemnat începerea unui deceniu tragic, care a cunoscut o serie de etape ale unei conflagrații mondiale: războiul din Spania, desfășurat între 1936-1939, *Anschluss*-ul Austriei (1936), marea agresiune din răsărit, căderea Franței. Agresorul era extrem de brutal, legitimând tortura, asasinatul, genocidul. În aceste condiții popoarele Europei se aflau în fața unor situații-limită.

Excluzând divinitatea sau destinul din univers, el afirmă că „omul este ceea ce el se face”. Destinul posibil al omului este cel de a fi „condamnat să fie liber”. Este vorba de o angajare în existență bazată pe confruntarea permanentă a ființei umane cu anumite situații. Omul are libertatea de a opta pentru o anumită alternativă, de a decide pentru bine sau pentru rău, cel puțin pe plan moral sau individual. Responsabilitatea actului de decizie generează starea de angoasă, iar evadarea din

angoasă se soldează cu căderea în „*la mauvaise foi*” (starea de intenție, în loc de faptă).

Sartre consideră omul o ființă izolată în existență, el înțelegând prin existențialism „o doctrină care face viața umană posibilă și care, de altfel, declară că orice adevăr și orice acțiune implică un mediu și o subiectivitate umană”, după cum declară lucrarea sa *Existențialismul este un umanism*.

Sartre este adeptul existențialismului ateu, și nu al celui catolic, pentru el Dumnezeu nu există, omul ca superlativ al vieții este o existență care precede esența, adică ființa umană întâi există și apoi se face prin ceea ce voiește să fie. Alegerea trebuie să fie înspre bine, înspre util pentru toți, actul individual ducând spre angajarea întregii umanități. Opțiunea înseamnă căutare, invenție. Arta, ca și morala, sunt două moduri de creație ale ființei umane. În cazul existențialismului ateu omul știe că nu există nici o forță supremă, este convins că singura sa salvare se bazează pe faptele sale.

Cheia pentru înțelegerea operei lui Sartre se află în concepția sa filosofică. Situațiile care triază oamenii prin soluțiile pe care le propun, prin apelul permanent la noi opțiuni sunt decisive. Scriitorul relevă rolul unor situații-limită cu un caracter de maximă generalitate, capabile să pună în lumină angajarea ființei umane în fața unor libertăți fundamentale. *Greața*, publicat în 1938, este un roman fără acțiune și fără conflict psihologic. A marcat în romanul francez sfârșitul unei opere și începutul alteia noi, anticipând „noul roman”. Concluzia cărții ar fi: un cântec cântat de o negresă într-o seară îl face pe Roquentin să se gândească la o justificare a existenței prin artă, sau să scrie o carte dură, care să-i facă pe oameni să se rușineze de existența lor. *Greața* este o carte de răspântie, constituind sfârșitul estetismului, a „actului gratuit”.

Roquentin își notează într-un jurnal revelațiile existenței, care la el sunt însoțite de un sentiment de dezgust și repulsie. El descoperă contingenta existenței, a obiectelor și a lui însuși „Totul este gratuit, grădina aceasta, acest oraș și eu însumi. Când ajungi să-ți dai seama de aceasta, inima ți se strânge, totul începe să plutească, precum ieri seara: iată *Greața*” [2, p. 47]. Eroul romanului caută o justificare a libertății sale prin angajarea socială. El ezită între două soluții: cartea care ar putea fi o operă de dezalienare, după cum spunea chiar Sartre, sau arta.

Mathieu Delarue, eroul trilogiei *Căile libertății*, este profesor de filozofie, trăiește într-o lume boemă, o lume în care fenomenul alienării se adâncește continuu și se întreabă ce va face cu libertatea căreia se trudește să-i dea un sens. El este foarte grijuliu cu libertatea lui, vrea să rămână celibatar, deși amanta sa, Marcelle, a rămas însărcinată. El nu vrea să-și asume responsabilitatea unei familii și a unui cămin și întreține, în paralel, o legătură și cu Ivitch, sora unui fost elev. Chiar dacă la prima vedere acțiunea primului volum pare a se învârti în jurul găsirii unei sume de bani cu care să plătească avortul amantei sale și să-și asigure pe viitor libertatea nejustificată, interesul romanului constă, de fapt, în descoperirea treptată a sensului libertății și a

angajamentului justificativ. Romanul descrie desprinderea lui Mathieu din acea lume de ratați, datorită șocului evenimentelor care vor destrăma într-un final magma lăncedă a libertăților inutile. Mathieu are revelația existenței, însoțită de sentimentele corespunzătoare, într-o seară, pe când traversa unul din podurile peste Sena. El nu întrevide soluția salvatoare în artă, ca Roquentin, din *Greața*. El îl întâlnește pe combatantul Gomez într-o vreme când războiul civil din Spania era în toi. Aflându-se împreună la restaurant, Mathieu realizează faptul că doar autenticitatea angajamentului permite o reluare a contactului cu lumea și cu viața. Consideră că el nu poate mânca, dacă ar mânca, o sută de spanioli i-ar sări în gât, deoarece el „nu plătise”, adică nu acționase, nu riscase nimic, nu s-a angajat. Eroul își manifestă admirația pentru omul de acțiune, pentru omul politic. Dealtfel în toate cele trei volume din *Căile libertății*, publicate între 1945 și 1952, se întrevide năzuința spre omul de acțiune. Drept exemplu servește modul în care este înfățișat activistul comunist Brunet. Brunet trăiește câteva clipe ca un om adevărat când, din clopotnița unde este asediat, preferă să tragă în naziști decât să supraviețuiască dezonoarei și înfrângerii. Critica a calificat gestul său drept „dement”.

În cele trei volume se încearcă prezentarea căilor libertății, care apar, însă, mai degrabă ca impasuri ale libertății, pentru că, așa cum chiar Sartre afirma, libertatea nici nu poate fi concepută într-o societate cu clase, singura acțiune autentică ce este întreprinsă într-o asemenea societate fiind „dezalienarea”. Opera beletristică a lui Sartre este considerată de critică o virulentă operație de dezalienare.

Afirmația lui Sartre „ceilalți sunt infernul” este valabilă doar pentru ipostazele în care raporturile dintre oameni nu sunt autentice, privirea fiind un mod de aservire, de supunere a celui alt, deposedat, astfel, de autenticitate. Tema privirii este o temă existențialistă, axată pe tendința unei conștiințe de a pune stăpânire pe alta și a i se substitui. Astfel, Rirette din *Intimitate* nu se poate închipui decât „văzută” de alții. Lucien Fleurier din *Copilăria unui șef*, conștient că adulții nu fac altceva decât joacă o comedie, își fabrică și el o formă convențională, o „personalitate politică” în fața căreia ceilalți se închină. Același lucru se poate spune și referitor la *Cuvintele*.

Albert Camus este tratat de unii istorici și critici literari într-un capitol aparte, numit „în marginea existențialismului », deoarece scriitorul însuși a considerat că nu aparține acestui curent, afirmând într-un interviu din noiembrie 1945: „Nu, nu sunt existențialist.” Nu înțelege rolul alăturării numelui lui și al lui Sartre, deoarece afirmă că ei și-au publicat cărțile înainte de a se cunoaște și se consideră deosebiți din punctul de vedere al ideilor filosofice. Mai mult chiar, *Mitul lui Sisif*, este îndreptată împotriva existențialiștilor.

Sartre se deosebește de Camus, într-adevăr, cel puțin printr-o idee fundamentală. Pentru Sartre „existența precede esența”, în timp ce pentru Camus, dimpotrivă, există o natură umană dată o dată pentru totdeauna, ce constituie o valoare preexistentă către care omul trebuie să tindă și un criteriu suprem la care trebuie să se

refere. Datorită acestei diferențe a intervenit și ruptura dintre cei doi scriitori.

În ciuda afirmațiilor sale, există critici literari care consideră că Albert Camus poate fi inclus în generația de scriitori existențialiști care s-au afirmat în Franța în jurul celui de-al doilea război mondial. El se înscrie pe linia existențialiștilor, considerând că cunoașterea este posibilă numai prin intermediul unei experiențe concret trăite, experiență individuală, foarte intimă și necomunicabilă în esența ei și, prin urmare, foarte subiectivă, manifestată mai întâi ca efect sau senzație. După Camus, ideea absurdului poate fi sugerată numai prin intermediul sentimentului absurdului. Această teză este comună tuturor gânditorilor existențialiști. De asemenea, refuzul manifestat de existențialiști de a fi sistematici, sistemul fiind rezultatul unui demers care afirmă prioritatea rațiunii. Camus se considera a fi mai degrabă moralist decât filosof, deoarece nu credea suficient în rațiune pentru a crede într-un sistem, ceea ce dorea să știe fiind modul în care trebuie să se comporte cel care nu crede nici în Dumnezeu, nici în rațiune.

Sartre și Camus au în comun modul de a concepe demersul literar ca demers complementar unei gândiri filosofice exprimate paralel prin eseuri de filosofie. În aceste eseuri este pus în lumină sensul ascuns, simbolic al operei literare, eseul și opera literară aflându-se într-o unitate indestructibilă. Pentru Camus, finalitatea artei este concentrată într-un singur obiectiv major și anume lupta împotriva suferințelor umane, împotriva condiției tragice a omului în lumea contemporană.

Opera camusiană este organizată în cicluri, fapt indicat de autorul însuși:

1. Ciclul absurdului sau ciclul lui Sisif (*Mitul lui Sisif, Străinul Caligula, Le malentendu*) este ciclul individului solitar. În aceste opere scriitorul meditează asupra descoperirii absurdului și asupra demersului prin care acesta este asumat. Reflexul

revoltei este prezent deja în aceste opere, evidența absurdului fiind urmată la personajele lui Camus de o mișcare de revoltă.

2. Ciclul revoltei sau ciclul lui Prometeu (*Ciuma, Omul revoltat, Starea de asediu, Cei drepți*) este ciclul individului solidar în revolta sa cu ceilalți, pe care îi vede în luptă cu același destin absurd. („Mă revolt, deci suntem.” - *Omul revoltat*) În aceste opere este fundamentată legitimitatea revoltei, o revoltă metafizică, îndreptată împotriva unei lumi și a unui destin absurd, care are loc doar pe planul conștiinței. În *Omul revoltat*, Camus scria: „Revolta metafizică este mișcarea prin care un om se ridică împotriva condiției sale și a întregii Creații. Este metafizică pentru că ea contestă scopurile omului și ale Creației.”

Cele două cicluri sunt simetrice și cuprind câte un eseu filosofic, un roman și două piese de teatru.

Marile teme camusiene pot fi întâlnite și în două opere de tinerețe, *Fața și reversul* și *Nunta*. El aspira la realizarea unei unități prin intermediul literaturii, a unei concilierii în ceea ce privește disarmonicul, contradictoriul, absurdul din realitate.

După terminarea celui de-al doilea ciclu a scris *Căderea și Exilul și împărăția*, care constituie un bilanț, dar și un punct de plecare pentru noi căutări, o întoarcere critică asupra cărților precedente.

Este important faptul că toate operele lui Camus sunt construite ca opere simbolice, obligând la descifrarea unei atitudini de revoltă metafizică și, în același timp, a unui protest în plan social și istoric.

În *Mitul lui Sisif*, Camus a stabilit principiul fundamental al gândirii sale, un principiu ontologic conform căruia moartea apare ca o certitudine matematică ce îi răpește orice sens vieții. Privită din această perspectivă, viața este doar o „aventură inutilă”. Această experiență atinge limita tragicului în cazul sinucigașului, deoarece conștiința individului angajat în ea presupune că a atins limita trăirii lucide și a raționamentului lucid. Tocmai de aici rezultă tragicul, după Camus, care arată că nu atât faptele ca atare sunt revelatorii, ci acuitatea cu care sunt înregistrate acestea de conștiință. În *Mitul lui Sisif* se arată că „nu există decât o problemă filosofică cu adevărat importantă: sinuciderea.” Aceasta deoarece sinucigașul, prin gestul său, răspunde negativ la întrebarea dacă viața merită sau nu să fie trăită. Prin iremediabilul ei, moartea autentică în mod absolut gestul sinucigașului, importanța problemei și autenticitatea răspunsului. Camus respinge această soluție supremă, pe care, însă, o consideră temă de meditație. Cel care recunoaște că viața nu are sens, recunoaște, implicit, că aceasta este absurdă.

Camus propune o descriere fenomenologică a sentimentului absurdului și a cauzelor care îl pot declanșa; de asemenea, încearcă să definească noțiunea de absurd pe planul inteligenței, unde se sprijină pe rațiune, pe o rațiune cu puteri limitate. Pentru Camus, absurdul rezidă în raportul dintre „lumea irațională”, o lume care scapă principiului rațiunii umane și conștiința umană care caută claritatea. Universul nu poate fi deci, înțeles ca fiind supus unui principiu unic. Se remarcă evidența absenței lui Dumnezeu, a inexistenței unei lumi de apoi și prezența unică a acestei lumi, lipsită de orice transcendență. Camus respinge atât soluția sinuciderii, cât și cea

religioasă, singura posibilă la întrebarea dacă viața merită sau nu să fie trăită fiind menținerea în prezență a celor doi termeni ai raportului definitiv pentru absurd, și anume lumea irațională și conștiința, acești doi termeni obligând omul în permanență să se confrunte. Ca urmare, conștiința lucidă devine binele unic și suprem, izvor al tuturor valorilor, fundamentând comportamentul „omului absurd”. În concepția lui Camus, consecvența acestei atitudini orgolioase și lipsite de speranță poate fundamenta o morală a curajului și a unei fericiri aureolate de o tragică grandoare.

Astfel, *Ciuma* este un roman în care morala omului absurd primește sensuri noi, legate de o solidaritate activă. Personajul principal, doctorul Rieux, care întrușipează omul absurd și revoltat, afirmă valorile unui eroism cotidian și ale unei „sfințenii laice”, aflate în slujba suferinței omului. De la *Străinul* la *Ciuma*, a avut loc o evoluție, în sensul solidarității și al participării. Este vorba de trecerea de la o atitudine de revoltă solitară la recunoașterea unei comunități ale cărei lupte trebuie împărtășite. Omul absurd și revoltat, a cărui morală este exprimată prin personajele din acest roman, va impune un sens vieții, lipsită pentru el de orice sens: responsabilitatea față de ceilalți. Soluția pe care ne-o oferă scriitorul este una de așteptare, o soluție a muncii zilnice, solidare și responsabile. După modelul vechilor greci, Camus încearcă să găsească un echilibru între natură și devenire, istorie. Gândirea lui este fondată de antinomii, lipsei de măsură opunându-i-se măsura, născută, însă, din revoltă, care este un conflict suscitac constant și stăpânit de inteligență, este tensiune a conștiinței sisifice confruntată perpetuu cu lumea absurdă. Semnificația estetică a acestei opere este dublată de o semnificație etică.

În *Străinul* Mersault este condamnat la moarte pentru că nu face jocul social, el fiind „străin de societatea în care trăiește”. El spune adevărul, refuză să-și ascundă sentimentele și pe dată societatea se simte amenințată. Este un om care acceptă să moară pentru adevăr, fără a adopta, însă, vreo atitudine eroică.

Referințe bibliografice:

1. J.-M. Domenach, *Întoarcerea tragicului*, București, 1995.
2. J.-P. Sartre, *Greața*, București, 1982.

Tatiana Ciocoi Tehnica focalizării interne în romanul postmodernist

Loc geometric al împăcării dintre ligibilitate și vendibilitate, romanul postmodernist exaltă și individualizează instanța delegată să dea voce țesutului narativ, rezervând modalităților de focalizare calea regală a regăsirii de sine a subiectului metafizic terorizat de necesitatea ontologică de a gândi și criza gândirii legitimize. În virtutea noii dimensiuni festive ce a înlocuit *pathos*-ul din vechea structură, romanul postmodernist răstoarnă caleidoscopic straturile de rezistență (responsabilități, roluri, caractere, etc.) ale romanului de factură tradițională, obligându-le la reorganizări funcționale spectaculoase. Astfel, tehnica focalizării interne, utilizată frecvent în naturalism pentru a garanta veridicitatea personajelor, relevă astăzi angoasa vocii emitente ce se arată incapabilă de a opera o distincție între

adevăr și falsitate. Narațiunea gestionată de tehnica focalizării externe, fructificată în scriitura lui Hemingway și a altor scriitori americani interbelici, pentru a imprima povestirii o “tentă enigmatică” (G. Genette), și-a opacizat semnificația pe măsură ce naratorul a devenit un simplu punct de observație, complet impersonal, un monitor ce fixează imagini neutre și inexpressive. În egală măsură, și focalizarea zero se înalță polemic pe ruinele vechii sale funcționalități, reducând competența naratorului omniscient de a instrui, a comenta sau a interpreta faptele, la o simplă activitate de observator copleșit de libertatea spațio-temporală și abdicat la dreptul de a emite sentințe morale sau psihologice. Redimensionarea perspectivei este o soluție naratologică și, simultan, una existențială, un colac de salvare pentru naratorul din romanul postmodernist care, nefiind un garant al adevărului absolut, și nici un posesor de certitudini, a încetat să mai emită judecăți ori să interpreteze. Ființă fictivă într-un univers fictiv, el denunță o existență marcată de conotații individuale și profund subiective.

O serie de producții literare italiene, datând din ultimele două decenii ale secolului al XX-lea, confirmă această nouă ordine/dezordine textuală bazată pe exploatarea sistematică a fluidizării codurilor narrative. Sugestiv este, în acest sens, ultimul roman al lui Italo Calvino, *Palomar* (1983). Numele protagonistului, același cu titlul cărții, e în consonanță cu denumirea unui celebru telescop și, la fel ca cele ale unui instrument optic, experiențele sale constau în a-și concentra atenția de fiecare dată asupra unui fenomen izolat, convingerea protagonistului fiind că orice lucru este demn de a fi observat și interogată, răspunsurile parvenind obligatoriu din această activitate. Palomar își consumă existența în meditație, interogându-se și interogând lumea din ce în ce mai golită de convingeri absolute. Mecanismul descriptiv pur al acestui roman calvinian, fără acțiuni sau evenimente capabile să perturbeze calmul monoton al narațiunii, a fost interpretat de către teoreticianul francez A. Greimas drept dovadă a triumfului descrierii focalizante și a rațiunii însăși de a fi a actului narării. Ilustrând dimensiunea cognitivă a punctului de vedere inserat în actualitatea discursului (orice discurs fiind acompaniat de observatori cu un punct de vedere propriu asupra acțiunii în devenire), Greimas exemplifică în baza textului din *Palomar* tendința contemporană de a vedea realitatea ca fiind o construcție lingvistică grefată pe o continuă interșanjare a punctelor de vedere. În unul din capitolele romanului (*Il seno nudo*), teoreticianul surprinde articularea punctelor de vedere individuale cu cele socio-culturale: Palomar își plimbă privirea pe sânul descoperit al unei femei pentru a-l aprecia din optici diferite. De două ori se va prefăca că nu-l observă, de altele două ori își va exprima spectaculos descoperirea. Fiecare privire a lui Palomar, explică Greimas, fiecare punct de vedere exprimă o teorie estetică individuală ce se înscrie în problematica estetică a timpului nostru: “e vorba, așadar, despre exprimarea a patru poziții estetice subsumate unei serii de componente etice. E vorba despre patru puncte de vedere care nu sunt personale, dar sunt prezentate ca puncte de vedere ale lui Palomar” [1, p. 114].

Dusă până la consecințele ei extreme, tehnica focalizării interne nu consimte descrierea personajului focalizant, acesta rămânând îndepărtat și necunoscut pentru cititor, o terță persoană despre care nu cunoaștem nimic altceva afară de nume. Fără

istorie, fără trecut sau viitor, Palomar e conceput ca un personaj al privirii, o minte sensibilă, dar incapabilă de a opera ordonarea punctelor de vedere.

Acest metadiscurs despre perspectiva narativă, despre jocul de planuri în spațiu și timp, se rezolvă în romanul lui Luigi Malerba, *Il pianeta azzurro* (1986), prin introducerea a trei voci, respectiv, a trei puncte de vedere ce dispută între ele “adevărul” enunțării. Romanul, construit și el în baza focalizării interne, mai exact, în baza a trei focalizări interne, consfințite de caracterul autodiegetic al fiecărui narator, nu reușește să definească transcendența instanței narante, având drept consecință încălcarea limitelor de demarcație între actul enunțării și enunțatul propriu-zis. În substratul intim al textului, un narator metadiegetic expune în mod direct evenimentele desfășurate în timpul unei scurte perioade de vacanță la Santo Stefano. Scurte prolepse și câteva analepse fac să înainteze narațiunea constituită programatic sub forma unui jurnal de călătorie. Dacă la prima vedere se creează impresia că protagonistul își povestește propria istorie, punctul de vedere și vocea fiind, prin urmare, interne personajului care gândește și enunță, la un examen mai atent se constată o simulare a expunerii directe: Demetrio nu ține un jurnal, și nici nu e antrenat într-un monolog interior, confuzia fiind generată de oscilarea continuă a timpurilor verbale între prezent și trecut. În acest fel, plasarea spațio-temporală a lui Demetrio-naratorul coincide cu aceea a lui Demetrio-protagonistul, instanța narativă anunțând concomitent două poziții particulare, iar lipsa de legătură dintre timpul istoriei și timpul enunțării acesteia îi repartizează nu numai o dată lui Demetrio din istorie rolul de subiect al enunțatului. În acest caz, lui Demetrio – subiect al enunțatului, îi aparține punctul perceptiv de vedere, în timp ce lui Demetrio – subiect al enunțării, îi aparține procesul verbalizării. Poziția ideologică, altfel spus, procesul de orientare a sensului, aparține însă ambelor persoane în egală măsură. Efectul stilistic decantat contribuie la accentuarea incertitudinii procesului de enunțare care edifică structura internă a romanului. Există în acest roman al subiectivității nelimitate și un discurs al naratorului extradiegetic care-și asumă un caracter referențial, manifestându-se prin apelare directă la naratorul extradiegetic, fizionomia căruia include vaste cunoștințe despre practica literară fiind, deci, la curent cu procedeele narrative puse în circulație și în grad de a trasa un parcurs individual în interiorul romanului. Dezarmanta gratuitate a acestui actant pune în evidență falsa angajare a lectorului empiric, introdus în țesutul narațiunii drept motiv de a-i furniza docte citate ce etalează amplitudinea culturii autorului empiric. Ironizând citaționismul, Malerba, de fapt, se autoironizează, demascând prin multiplicarea punctelor de vedere și prin disocierea vocilor narante falsitatea limbajului și a cutumelor literare în general, precum și absurditatea ambiției instanței narante de a înlocui “adevărul”. Proiectul literar al lui Malerba va sfârși, așa cum menționa Francesco Mazzioli într-un studiu consacrat *Materialității imaginației*, prin a reprezenta în literatura italiană contemporană emblema contrarietății și simbolul conștiinței anticonvenționale, tehnica promovată de Malerba constând în “imediate anulare de către pașii succesivi ai începutului ficțiunii ce părea să evolueze spre “normalitate” [2, p. 35].

Într-un roman publicat în 1986, *Il filo dell'orizzonte*, Antonio Tabucchi pune în legătură tehnicile de reprezentare descrise de Percy Lubbock [3, p. 48-49], efectele de

tip conținutistic fiind asigurate de amestecul tipului “panoramic” (*telling*) de narare cu cel “scenic” (*showing*). Naratorul, în mod radical înstrăinat de istorie, apare în ea doar în calitate de voce narantă, manifestându-se uneori ca punct de vedere ce construiește scena, preferând în general mai mult să observe decât să gestioneze evenimentele. Focalizarea externă prin care debutează romanul este abandonată de naratorul care renunță să povestească ceea ce el deja știe, limitându-și relatarea la prospectarea evenimentelor așa cum le-ar putea observa orice persoană din afara istoriei. Este o strategie textuală prin care se introduce un climat de suspans, procurându-se în felul acesta, curiozitatea lectorului. În continuare, vocea naratorului ia locul viziunii acestuia, explicând semnificația scenei și, ca în orice narațiune omniscientă, cunoașterea prevalează în raport cu vederea. În esență, focalizarea externă ce suscită un efect de implicare și o activitate de cooperare a lectorului, alternează cu atribuțiile analitice și de comentare auctorială ale naratorului, precum și cu intervențiile impresioniste ale personajului, evocate prin intermediul catacrezei, a ramificației de imagini. De aici, supralicitarea în direcția confuziei și a misterului, grefate pe jocul naratorului omniscient decis să ambiguizeze progresiv istoria și avându-și rezolvarea în relevarea angoaselor existențiale caracteristice omului contemporan.

Atât romanul lui Calvino, cât și cele ale lui Malerba și Tabucchi (seria poate fi completată cu *Se una notte d'inverno un viaggiatore* (1980) de Italo Calvino, *Atlante occidentale* (1985) de Daniele Del Giudice, *L'oro nel mondo* (1987) de Sebastiano Vassalli sau *Vangelo di Giuda* (1989) de Roberto Pazzi) ținesc să denaturalizeze în întregime noțiunea de reprezentare chiar din interiorul convențiilor pe care le demontează și le destabilizează. Combinarea tehnicilor de focalizare rămâne, în acest scop, o cheie importantă a accesibilității și a eficienței mesajului conținut.

Criza de prezență și de unitate a subiectului se face simțită și în romanele lui Umberto Eco, datând din aceeași frământată perioadă a secolului al XX-lea, în care producțiile literare au demonstrat că ideologicul nu poate fi separat de estetic, căpătând astfel forma paradigmatică a semnificației postmoderne care folosește și, în același timp, subminează presupusa naturalețe a actului de narare. Povestirea a ceea ce “spunea Vallet că spunea Mabillon care a spus că Adso spunea” [4, p. 15], sau căutarea neîncetată a unei cărți-miraj, lamentează de fapt imposibilitatea ontologică a experienței și a cunoașterii umane, violența și vexațiunea fiind rezultatele directe ale acestei culturi paradoxale.

În *Numele trandafirului*, atât vocea, cât și viziunea îi sunt delegate lui Adso, naratorul-protagonist al istoriei ce impune întregii narațiuni o optică scindată în două puncte de vedere: acela al lui Adso-adolescentul care trăiește evenimentele și acela al lui Adso-adultul care le relatează. Romanul e scris la persoana întâi, eul narator aparținând protagonistului istoriei pe care acesta o re trăiește în memorie apoi o încredințează paginilor unui manuscris. Narațiunea începe *en arriere*, având, în consecință, o fabulă închisă și un personaj care zice “eu”, considerându-se deja în afara existenței: “ajuns la sfârșitul vieții mele de păcătos, în vreme ce cărunt îmbătrânesc ca și lumea, așteptând să mă pierd în abisul fără de sfârșit al divinității tăcute și pustii” [5, p. 12]. Conform clasicei scheme a evoluției personajului ptolemeico-antropocentric, lectorul nu trebuie să fie în așteptarea *carthasis*-ului, căci

acesta nu va surveni: relativismul critic al opticii lui Eco neagă din start orice consolantă certitudine prin propunerea unui personaj dezechilibrat, “captiv” și cu “trupul bolnav”, ce și-a pierdut orice finalitate a vieții. Centrat asupra unui eu ce are o conștiință negativă despre evenimentele trăite (“las pe această piele mărturia faptelor uimitoare și de spaimă la care în tinerețea mea mi-a fost dat să iau parte”) și nu se poate abandona, prin urmare, unui flux pozitiv al memoriei, tipul narativ al romanului apare în toată evazivitatea și iluzorietatea sa chiar din primele pagini: naratorul nu cutează să scoată din faptele relatate o învățătură, “pentru a lăsa celor ce vor să vină (dacă Antichrist nu le-o va lua înainte) semnele toate, ca asupra lor să-și arate puterea rugăciunea descifrării” [5, p. 12]. Eul narator i-a atras într-o cursă dialectică din prezent spre trecut, din actualitate în memorie, cu o precisă conștiință a înstrăinării lui de evenimentele narate. Fapte, personaje, raționamente și argumentări sunt destructurate și sustrate timpului și spațiului istoriei-fabulă pentru a fi ancorate în discursul naratorului care, vorbind, citând, lamentând și proiectând în forme vizive acea magmă clocotitoare, își folosește conștiința drept filtru al realității. O asemenea focalizare internă, întreținută pe parcursul întregului roman, tinde să disimuleze caracterul fictiv al construcției narrative, din moment ce masca naratorului autodiegetic consimte transmiterea unui “adevăr” subiectiv ce se referă la instanța producătoare a enunțului, fără a-l supune nici unui mecanism de invalidare. Problema postmodernității auctoriale se rezolvă prin împletirea timpului trăirii cu cel al amintirii, conturând ingenios cele două voci narrative complementare: vocea lui Adso cel de 80 de ani și vocea lui Adso cel de 18 ani. Evident, eul biografic al autorului empiric găsește în această eschivă un mod de a se proteja: “Știam că povestesc eu o întâmplare cu cuvintele altuia și dacă am precizat în prefață că vorbele acestuia fuseseră filtrate la cel puțin două niveluri narrative, acela al lui Mabillon și cel al abatelui Vallet, chiar dacă se putea presupune că aceștia lucraseră numai ca filologi ai unui text necercetat (dar cine crede asta?), totuși problema se repunea în interiorul narațiunii povestită la prima persoană de Adso. Adso povestește la 80 de ani ceea ce a văzut la 18. Cine vorbește? Adso cel de 18 ani sau cel de 80? Amândoi, firește, și voit anume. Jocul constă în punerea permanentă în scenă a lui Adso bătrân, care reflecta la ceea ce își amintește că a văzut și a simțit Adso tânăr. Modelul (dar nu m-am apucat să recitesc cartea, îmi erau de ajuns amintiri îndepărtate) era Serenus Zeitblom din *Doctor Faustus*. Adso era foarte important pentru mine. Încă de la început voiam să povestesc toată întâmplarea (cu misterele, cu evenimentele politice, cu ambiguitățile ei) cu vocea cuiva care trece prin evenimente, le înregistrează pe toate cu fidelitatea fotografică a unui adolescent, dar nu le va înțelege în întregime nici la bătrânețe, într-atât încât mai târziu va alege fuga în neantul divin, care nu era ceea ce învățase de la maestrul său. Să fac să se înțeleagă totul prin cuvintele cuiva care nu înțelege nimic” [6, p. 87-106].

Adso este, așadar, centrul focal al unei narațiuni de tip scenic (în sensul de mimetic), evenimentele căreia sunt gestionate de naratorul-protagonist conform regulilor focalizării interne. Filtrarea evenimentelor prin punctul său de vedere scoate în evidență două gradații ale raportului naratorului cu istoria povestită: Adso îndeplinește, pe rând, rolul naratorului homodiegetic, fiind prezent în calitate de protagonist al istoriei (Adso la 18 ani) și al naratorului alodiegetic, în calitate de

narator-observator al istoriei povestite (Adso la 80 de ani). O asemenea bifurcare a rolului naratorului ar fi trebuit să atragă după sine, în mod normal, o reevaluare de la distanță a evenimentelor, ceea ce nu se întâmplă în romanul lui Eco. Experiența de vârstă a bătrânului Adso rămâne inutilă, astfel că narațiunea pare să se facă de la sine, iar naratorul, impersonal, nu face decât să medieze elementele pragmatice (situații, roluri, scopuri) ale textului. Ca narator, Adso este o figură centrală, întrucât anume lui îi încredințează autorul empiric dreptul de a nu înțelege, privilegiul acesta fiind, de fapt, mobilul acțiunii. Ca protagonist, Adso este o figură medie, gravitând între figurile forte ale lui Guglielmo și Jorge, care reprezintă două puncte de vedere contradictorii și parțiale în egală măsură. Aventura cognitivă a lui Adso traversează conflictul dialectic dintre forțele binelui și cele ale răului, individualizate în text prin multiple opoziții de tipul: progres vs reacțiune, toleranță vs dogmatism, nominalism vs realism, franciscani vs benedictini, imperiu vs papalitate, răs vs seriozitate, clarviziune vs orbire, tinerețe vs bătrânețe, etc.

În felul acesta, *Numele trandafirului* reeditează structura formală a narațiunii mimetice (romance, după Frye), cu diferența că romanul sfârșește prin amplificarea haosului inițial (distrugerea abației), și nu prin etapa tradițională a anagnorisis-ului. În narațiunea mimetică, conflictul eroilor simbolizează contrastul dintre lumea idilică (și valorile ei de fericire, pace, solaritate, tinerețe...) și lumea demoniac-nocturnă (implicând solitudinea, durerea, despărțirea, moartea...), culminând, de regulă, prin abolirea celei din urmă. Ca element al narațiunii, Adso nu este însă subordonat funcției sale predicative, căci el nu acționează, ci suportă acțiunile altor agenți, finalul fericit fiindu-i refuzat prin încălcarea logicii compoziționale a narațiunii mimetice. În funcție de grila de roluri ce caracterizează protagoniștii la nivelul acțiunii, structurarea sistemului de personaje ar putea fi reprezentată prin următoarea schemă:

VICTIME	INSTRUMENTE	OPRESORI	DEFENSORI
Adelmo	Venanzio	Jorge	Guglielmo
Venanzio	Berengario		
Berengario	Severino		
Severino	Malachia		
Malachia	Abatele		
Abatele	Jorge		
Jorge	Jorge		
Țăranca	Salvatore, Remigio		
Salvatore	Remigio		
Remigio	Salvatore		

ADSO

De observat că personajele-instrumente ale opresiunii devin, pe rând, victime ale dezastrului întronat de viziunea opresivă. Singurul care se autodistruge este Jorge, dar nu pentru a face să triumfe lumina asupra întunericului (căci incendierea abației pare să fie mai curând un foc al infernului decât o auroră a paradisiului), ci pentru a-și duce opera diabolică până la capăt. “Teme-te, Adso, de profeți și de cei dispuși să moară pentru adevăr”, -- îl avertizează Guglielmo pe discipolul său, -- “care de obicei fac

foarte mulți oameni să moară împreună cu ei, adesea înaintea lor, uneori în locul lor” [5, p. 463]. Jocul constă, așadar, în a demonstra ușurința cu care falsul poate fi luat drept adevăr, răul drept bine, erezia drept profecție, iar orbirea drept clarviziune. Într-o carte ce lua în discuție problemele suscitade de narativitatea contemporană (*L'universo del romanzo*, Torino, Einaudi, 1976), cercetătorii canadieni R. Bourneuf și R. Ouellet vorbesc despre strania și contradictoria atracție a omului față de lumină și întuneric, față de liniște și angoasă. *Numele trandafirului* este un teren al întâlnirii acestor proiecte existențiale contrare, o împletire a realității cu visul sau utopia, a idealului cu excluderea, a haosului cu ordinea, a fizicului cu metafizicul. Această “coincidentia oppositorum” pe care o prețuia atât de înalt la San Tommaso și la Nicolaus Cusanus și pe care a urmărit-o cu atâta pasiune în poetica lui Joyce, această “dialectică dintre ordine și aventură care este condiția însăși a aventurii, chiar dacă introduce definitiv criza ordinii” [7, p. 133], face parte din proiectul intim al romanului lui Eco. Și nu e de mirare că Adso-naratorul e incapabil să înțeleagă ceva mai mult la 80 de ani decât la 18, din moment ce autorul empiric consideră istoria omenirii drept o enigmă, un produs al răsului divin, iar contrastele fundamentale pe care se edifică schela romanului sunt irezolvabile din punct de vedere filozofic. Monstruozitatea “epifaniei lumii de-a-ndoaselea” [5, p. 447] este explicată de Raul Mordenti într-un articol ce viza, ironic, omnisciența lectorului romanelor lui Eco prin așa-zisul “efect Fantozzi”, “un mecanism al confuziei tragice dintre realitatea/ crezută falsă și falsitatea/ crezută adevărată” [8, p. 42]. Nu în zădar primul și singurul raționament teologic formulat de Adso de-a lungul vieții sale de călugăr sună în felul următor: “Dar cum poate să existe o ființă necesară cu totul alcătuită din posibilitate? Ce diferență mai e atunci între Dumnezeu și haosul începuturilor? A afirma deplina atotputernicie a lui Dumnezeu și deplina lui libertate față de propriile sale alegeri, nu este totuna cu a demonstra că Dumnezeu nu există?” [5, p. 464]. Fără îndoială, încheierea teologică a lui Adso vrea să ne spună că “în univers nu există nici un raționament” [5, p. 464] și că “singurul adevăr este să ne învățăm să ne eliberăm de pasiunea nesănătoasă pentru adevăr [5, p. 463]. Derivă de aici o logică strident paradoxală care admite validitatea oricărui adevăr. Faza extremă a multiplicării semnificațiilor *Numelui trandafirului* îl conduce pe Leonardo Lattarulo la semnalarea lipsei nivelului anagogic sau a sensului suprem, cu consecința că romanul a devenit simbolul unei “disperări etice” și a unei “teologii negative” [9, p. 98-99]. Uzajul formulei romanului polițist, considerat a fi nucleul “comercial” al romanului, reprezintă, pentru Lattarulo, tragedia sfârșitului de mileniu care nu încetează să repropună fundamentala problemă etică a Răului. De la punctul de vedere etico-mistic și până la cel logico-epistemologic, Leonardo Lattarulo nu vede în *Numele trandafirului* decât două strategii de combatere a Răului și Haosului: una aparținând lui Guglielmo și cealaltă – lui Jorge, ambele fiind iminent falimentare.

Exemplu de semioză ilimitată, de “erupere infinită a sensului”, cum ar fi spus Barthes, *Numele trandafirului* relevă fondul ineputabil de corespondențe ascunse ale universului, promovat ca principiu semiotic al romanului de dată recentă, în care dimensiunea adevărului poate exista doar în interiorul ficțiunii.

Referințe bibliografice:

1. A.G. Greimas, *Carte semiotiche*, 4/5, 1988.
2. F. Muzzioli, *Malerba. La materialita dell'immaginazione*, Roma, 1988.
3. P. Lublock, *Il mestiere della narrativa*, Firenze, 1984.
4. U. Eco, *Postille a Il Nime della Rosa*, Munchen-Wien, 1984.
5. U. Eco, *Numele trandafirului*, Chişinău, 1992.
6. U. Eco, *Marginalii și glosse la "Numele rozei"*. În: *Secolul XX*, 1983, nr. 8-10.
7. U. Eco, *Le poetiche di Joyce*, Milano, 1982.
8. R. Mordenti, *Adso di Melk, chi era costui?* În: *Saggi su il Nome della Rosa*, Milano, 1985.
9. L. Lattarulo, *Tra misticismo e logica*. În: *Saggi su il Nome della Rosa*, Milano, 1985.

Roxana Albu Personajul literar: aspecte teoretice

O sistematică a personajului literar este foarte greu de realizat deoarece există o multitudine de teorii și sisteme critice despre problema în cauză, în ansamblul lor aceste teorii alcătuiesc un corpus critic eterogen și, deci, greu de sistematizat.

Instanța narativă superioară, care este personajul, reprezintă o modalitate de concentrare a realului într-o formă ce devine, prin chiar acest fapt, simbolică.

Categoria narativă reprezentată de personaj, împreună cu aceea de acțiune, alcătuiește centrul focal al unei narațiuni (*id est*: al literaturii de ficțiune).

Unele dicționare ne oferă un tip de definiții ale personajului care înglobează întotdeauna - în sistemul semantic al notațiilor și caracteristicilor binare - trăsătură [+uman]. Este un lucru demn de menționat faptul că nu întotdeauna actanții sunt reprezentați de ființe omenești : un personaj poate fi o boală, un scaun etc. Poeticienii moderni au toată dreptatea să observe că romanul nu figurează ființe omenești, ci ființe de hârtie. Deci, personajele nu sunt întotdeauna figuri antropomorfe.

Singura cale de acces spre personaj este lectura. Mai mult decât oricare dintre „componentele” literare, care par a exista independent de lectură, personajul are nevoie de reprezentarea lectorului. Personajul este o reprezentare mentală ghidată strict de indicațiile textului. Ceea ce îi este caracteristic acestui tip de reprezentare mentală este faptul că ea există pentru autor, pentru lector, pentru celelalte personaje ca un orizont de conștiință, ca un subiect.

Dar dacă personajul prinde consistență imaginară doar prin actul lecturii înseamnă că el se încarcă de ceea ce face specificul oricărui act în derulare: faptul că are loc *hic et nunc*. În pofida timpului povestirii, care situează ceea ce se întâmplă de obicei la trecut, personajul și lumea lui urcă mereu în prezentul reprezentării.

O. Ducro și J. M. Schaeffer consideră că personajul este „construit ca o cvasi-persoană (ceea ce nu înseamnă neapărat că este construit ca un eu psihologic în sensul modern al termenului)” și că „a reprezentat întotdeauna una din categoriile cel mai frecvent întrebuițate de cititorii de povestiri ca și de spectatorii pieselor de

teatru, demonstrând astfel că ea corespunde unei tematizări „spontane” a materiei dramatice și narative” [1, p. 485].

Un personaj de roman reprezintă o concepție asupra ființei umane, sub imaginea plăsmuită de autor fiind concentrată o anumită viziune asupra lumii. Personajul nu se identifică cu persoana. Personajul absoarbe, în substanța sa, trăsăturile esențiale morale, afective, intelectuale și chiar fizice - ale unui grup uman pe care-l rezumă și-l exprimă. Există totuși „o relație între personajul fictiv și persoana care nu este câtuși de puțin contingentă: personajul reprezintă fictiv o persoană, astfel că activitatea proiectată, în virtutea căreia îl tratăm pe primul ca o persoană, este esențială în crearea și receptarea povestirilor. Textul de ficțiune mimează astfel textul factual: or, în aceasta din urmă, numele de persoane (și deci personajele cu atributele și acțiunile lor) se referă la persoană (cu atributele și acțiunile lor)” [1, p. 486].

În ceea ce privește așa-zisul psihologism - variabil din punct de vedere istoric — noțiunea de personaj nu întreține nici o legătură privilegiată cu ideea unui eu psihologic în sensul modern al termenului.

Una din principalele funcții ale personajului este aceea de ordin diegetic. Din punct de vedere sintactic personajul apare „ca o formă vidă definită prin funcția de sinteză a diferitelor roluri de agent sau de pacient pe care le asumă, și în general prin ansamblul atributelor care-i vor fi atribuite de-a lungul povestirii” [1, p. 487].

Personajul are și o funcție axiologică realizată prin calitățile sale intrinseci, deci prin caracterizarea sa. Alegerea numelui este primul pas deoarece numele este întotdeauna deictic, descriptiv. Conform „Noului dicționar ...” al lui Ducro și Schaeffer, **caracterizarea axiologică** poate fi directă atunci când „naratorul ne spune că este curajos, generos etc.; sau atunci când x este caracterizat de un alt personaj; sau atunci când eroul se descrie singur” [1, p. 488]; este **indirectă** atunci când „sarcina de a trage concluziile îi revine cititorului”, acesta identificând calitățile personajului fie pornind de la acțiunile în care acesta se află implicat, fie pornind de la modul în care personajul (care poate fi naratorul însuși) îi percepe pe ceilalți sau este perceput de către ei” [1, p. 488].

Silviu Angelescu conturează un model antropologic ce este activat parțial prin portret (*id est*: caracterizare, descriere). Concluzia este că portretul, unitate epică subordonată personajului, manevrează la rândul lui unități de rang inferior. Acest model antropologic este unul aproape ideal ca să se poată verifica și valida astfel orice descriere de personaj. Exterior este desfășurat după următoarele coordonate :

1. **CORPUL** - silueta, proporții: - talia, - constituția, - brațele, - mâinile, - gâtul, - umerii, - picioarele.
2. **FIGURA** - forma capului, - conturul feței, - părul, - fruntea, - sprâncenele, - ochii, - nasul, - gura, - buzele, - bărbia, - tenul, - ridurile, (- barba și mustățile), - urechea.
3. **SEMNE PARTICULARE** - rectificări anatomice cu sens cultural: urme ale unor intervenții chirurgicale, - mutilări, (juridice, religioase, profesionale, terapeutice, accidentale), - tatuaje și ornamente (religioase, politice, erotice).
4. **VESTIMENTAȚIE**
5. **PODOABE ȘI INSIGNE**

6. **TRĂSĂTURI DINAMICE** (funcționale) - ținuta corpului, poziția capului, - mersul, - mimica, - privirea, - vocea, - râsul, tusea, - vorbirea.
7. **EFACTUL DE ANSAMBLU SAU MINA, AERUL PERSONAJULUI** [2, p. 39 - 40].

Aceste trăsături fizice (**modelul antropologic exterior**) pot fi completate cu detalii psihologice, morale și etice ale persoanei descrise (**modelul antropologic interior**): spiritul superficial sau profund, cultivat sau necultivat, ironic sau tolerant; particularități comportamentale, de limbaj sau atitudine, temperamentul, predispoziția etică, vocația religioasă sau absența acesteia, curajul, prudența sau lașitatea, sobrietatea sau literalismul, sinceritatea sau ipocrizia, întregul complex al viciilor și virtuților. Toate acestea pot fi înregistrate direct sau sugerate. Acest tablou, care are în vedere caracteristicile fizice și psihologice ale personajului, trebuie completat cu studiul rolurilor în economia povestirii: actant sau individ cu propria sa personalitate, personajul se definește în cadrul unui sistem și-și datorează o parte din originalitate caracteristicilor sale contrastante.

Un procedeu foarte interesant de caracterizare este și **emblema**. Aceasta poate fi un obiect al personajului, un gest repetat, o anumită manieră de a se îmbrăca și vorbi, locul unde trăiește. Toate aceste detalii capătă o valoare simbolică și ar fi „un exemplu de utilizare metaforică a metonimiilor” [1, p. 488].

Modelizarea actanțială surprinde și unele tipologii actanțiale formale. Există astfel diferență între:

a) **Personajele statice și personajele dinamice**. Personajele care nu se schimbă de-a lungul narațiunii sunt numite statice opunându-se astfel celor care se transformă și sunt numite **dinamice**. Un caz particular de personaj static îl reprezintă **tipul**, ale cărui atribute rămân identice de-a lungul narațiunii. O foarte interesantă clasificare face și A. Holban. El distinge romanele statice de romanele dinamice, preferându-le pe cele dintâi unde nu se întâmplă nimic din punct de vedere evenimential, putând astfel să aplice metoda variațiunilor pe aceeași temă și să scoată în evidență abisurile personajelor și transformarea lor în stări de conștiință;

b) **Personaje principale și personaje secundare**. Această clasificare este făcută în funcție de rolul pe care personajele și-l asumă într-o povestire. **Personajele secundare** au uneori o funcție episodică. Cele **principale** sunt reprezentate de eroi sau protagoniști.

c) **Personajele supuse intrigii și personaje slujite de intrigă**. Personajele supuse intrigii nu apar decât pentru a asuma o funcție în înlănțuirea cauzală a acțiunilor. Personajele ajutate de intrigă sunt prezente mai ales în „povestirea psihologică” [1, p. 490] episoadele având ca scop principal să scoată în evidență trăsăturile caracterologice ale unui personaj.

Personajului îi este caracteristic un discurs holografic. Fenomenul de **hologramă** constă în faptul că fiecare dintre părțile întregului se reface ca un organism independent deoarece fragmentul deține întreaga informație a întregului, astfel că holomorfismul este proprietatea operei literare de a-și păstra, desfăcută în fragmente, caracteristicile și puterea de a exprima. În această direcție, portretul capătă statut de **holomer** (C. Noica): „prin simplul fapt că participă la efortul operei literare, portretul împrumută însușirile acesteia; la rândul lui, odată admis în universul operei,

portretul nu întârzie să devină un factor de inducție, care cooperează pentru a produce semnificația” [2, p. 81].

E. M. FORSTER pune și el problema antropomorfismului personajului în capitolul *Oamenii (People)* din lucrarea *Aspecte ale romanului (Aspects of the Novel)*, 1927). El consideră că în mare parte actorii (the actors) unui roman sunt în general oameni. Această alegere se datorează afinității dintre narator și personajele sale care, prin intrinseca lor calitate umană, sunt mai bine cunoscute de acesta : „Since the actors in a story are usually human, it seemed convenient to entitle this aspect People. Other animals have been introduced, but with limited succes, for we know too little so far about their psychology” [3, p. 30].

Romancierul creează - în opinia lui E.M. Forster - niște mase de cuvinte, prin care se descrie în mare pe sine, dă acestor mase nume și sex, le înzestrează cu gesturi plauzibile, le face să vorbească între semnele citării și să se comporte credibil. Aceste mase de cuvinte sunt personajele.

În funcție de gradul de complexitate, E.M. Forster împarte personajele în: **plate ('flat')** și **rotunde ('round')**. **Personajele rotunde** sunt denumite și „compacte” în *Noul dicționar...* al lui Ducro și Schaeffer.

Personajele plate sunt ușor de recunoscut de ochiul emoțional al lectorului ('by the reader's emoțional eye'). Au anumite avantaje pentru autor: nu e nevoie niciodată să fie prezente a doua oară; nu se răzvrătesc niciodată; dezvoltarea lor nu trebuie urmărită cu grijă; își produc propria lor atmosferă; sunt, cu ușurință, ținute minte de cititor după lectură. Forster dă exemplul lui Dickens, ale cărui personaje sunt aproape toate plate și totuși există un minunat sentiment de profunzime umană. Personajele plate nu sunt, în sine, mari realizări artistice la fel ca cele rotunde, dar ele pot fi cele mai reușite atunci când sunt comice.

Numai **personajele rotunde** pot juca roluri tragice de o oarecare întindere în timp și ne pot emoționa. Testul este capacitatea lor de a ne surprinde într-un mod cât mai convingător. Dacă personajul nu ne surprinde niciodată, vom spune că este plat.

Din punct de vedere comparativ, personajele rotunde se aseamănă cu mai sus-amintitele personaje dinamice.

Formalismul cu prelungirile sale structuraliste s-a ridicat împotriva excesului de psihologie. Incomodat de personaj, acesta îl respinge cu totul. În locul lui se folosesc termenii de **funcție** sau **rol** (V. Propp, E. Souria ., Cl. Bremond), **actant** (A.J. Greimas, Tz. Todorov), **actor** (L Doleze, J. Lintvelt). Substituția este posibilă într-un mediu intelectual care acordă prioritate acțiunii (sau narațiunii) în dauna personajului, din rațiunea simplă că acțiunea se supune mai ușor operațiunilor de restrângere și generalizare. Rolurile, actanții sau actorii se integrează unei gramatici narrative în care predicatul (atributul) creează subiectul. Aceste concepte, vehiculate în cercetările de naratologie, nu pot însă substitui cu adevărat termenul de personaj, fie și pentru că sensurile lor nu coincid. Un personaj poate îndeplini unul sau mai multe roluri, după cum un rol poate fi jucat de unul sau mai multe personaje.

Portretul, ca procedeu literar, este un element constitutiv al unei structuri complexe, opera, în ierarhia căreia ocupă un loc, îndeplinește o funcție, realizează un efect. În sistemul operei literare, portretul este subordonat unei instanțe superioare - personajul. Așa cum îl definește **Tomășevski**, personajul capătă statutul unui element

ordonator, un procedeu de grupare și înlănțuire a motivelor: „Procedeu obișnuit prin care se realizează gruparea personajelor și înșiruirea motivelor constă în crearea unor personaje purtătoare ale unor motive anume. Apartenența unui motiv la un personaj dat facilitează atenția cititorului. Personajul apare ca un fir conducător, care creează posibilitatea unei bune înțelegeri a motivelor îngrămădite și se constituie într-un mijloc auxiliar de clasificare și ordonare a motivelor izolate. Pe de altă parte, există procedee care permit identificarea personajelor și a relațiilor dintre ele. Trebuie să recunoști un personaj, dar și personajul trebuie mai mult sau mai puțin să atragă atenția” [4, p. 276 - 277].

Personajul este, așadar, asimilat unui **rol** obținut prin gruparea motivelor, este o aparență creată prin manifestarea unei funcții.

Dintre procedeele de identificare a personajului, Tomașevski menționează *onomastica*, *caracterizarea* (directă sau indirectă), *măștile* (cu sensul de descrieri ale aspectului exterior) și *vocabularul*, ca urmare a aptitudinii pe care i-o recunoaște de a sugera firea și experiențele personajului.

Analizând basmul popular din perspectiva personajului, **VI. Propp** constată că acțiunile acestuia se înscriu într-o serie a invariabilelor, în vreme ce numele, înfățișarea, modul de a proceda compun o serie a variabilelor, care nu afectează substanța personajului. În felul acesta, pentru cercetătorul rus, personajul devine un artificiu a cărui stereotipie, fatală, este condiționată de *ceea ce face*, în vreme ce diversitatea îi este asigurată de *cine și cum face*. Ca artificiu, personajul este o entitate subordonată subiectului, rostul său în construcția epică fiind acela al unui semn menit să marcheze, convențional, unitatea realizată prin gruparea unor funcții. Funcția reprezintă o acțiune a unui personaj, semnificativă pentru desfășurarea narativă.

Teoria lui Propp admite că între variabilele narative (motivele) și invariantele narative (funcțiile) nu există o corespondență biunivocă. Una și aceeași funcție poate fi exprimată prin motive diferite (echivalență funcțională), tot așa precum unul și același motiv (sau secvența de motive) poate să reprezinte funcții diferite (polivalența funcțională).

VI. Propp delimitează șapte „sfere de acțiuni”: agresorul, donatorul, adjutantul prințesei și al tatălui ei, mandatarul, eroul și falsul erou. Fiecare din aceste sfere de acțiune întrunește un număr precis de predicate. Ele corespund, prin urmare, unor roluri, care nu coincid în mod necesar cu un personaj: același rol poate aparține mai multor personaje, și analog, unui singur personaj îi pot reveni mai multe roluri.

Mihail Bahtin este rebelul școlii formale. După ce aderase total la formalism, se întoarce împotriva conceptelor formale. Pentru a-și demonstra alegerea el scrie *Metoda formală în literatură*.

În cazul lui Bahtin nu este vorba de a analiza literar, ci de a analiza lingvistic, nu este vorba de literatură, ci de literalitate.

Dialogic constituie, în teoria literară, marea temă de reflecție a lui M. Bahtin. Conceptul acoperă în viziunea poeticianului rus o semnificație largă până la metaforă. Împletirea neierarhizată a două voci, discursuri, conștiințe este creatoare de polifonie, deci de dialog. Acest concept nu trebuie confundat cu sistemul dialogal. La nivelul personajului, dialogismul ar reprezenta un schimb de mesaje între două sau mai multe personaje prinse în tiparul fundamental EU - TU și capabile să stabilească între ele o

relație de intimă întrepătrundere a conștiințelor. Dialogismul este relația între un subiect și "celalalt" (alteritatea persoanei). Astfel are loc o înțelegere a eului și a „celuilalt”.

“Problemele poeticii lui Dostoievski” (1929; trad. rom. 1970) cercetează dialogicul funciar al creației lui Dostoievski în trei zone, a relației personaj-autor, a ideii și a construcției romanului.

Personajul dostoievskian are unele caracteristici particulare. Eroul nu este o sumă de trăsături bine definite și ferme, ci un punct de vedere distinct asupra lumii și asupra lui însuși.

Eroul dostoievskian, spune Bahtin, preia câteva din atributele tradiționale ale autorului, deoarece lui îi revine să scoată la lumină o perspectivă nouă, diferită în chiar cuprinsul romanului, asupra realității exterioare și interioare. Luăm act de universul românesc și prin conștiința autorului, și prin conștiința personajelor, care se afirmă pregnant, după o logică diferită de a autorului.

Dostoievski realizează un fel de autonomie a punctului de vedere a personajului în raport cu punctul său de vedere. Conștiințele prezente în roman sunt egale în drepturi. Ruptura dintre conștiința autorului și conștiința personajului ar fi creatoare de dialog.

Dacă subordonarea eroului față de autor este o caracteristică a monologicului, relativă libertate și independență caracterizează dialogicul. Monologicul și dialogicul se pot determina luând în considerație raporturile interne dintre personaje sau lumea personajului ca univers în sine.

Personajul se autoexplică, se autodezvăluie, se mărturisește, se confesează. De aici, tehnica Icherzählung (narațiunea la persoana întâi). Fiecare personaj important are dreptul la propria sa exprimare, ceea ce transformă romanul într-o sumă de voci întrețesute (polifonice).

Pentru Bahtin, romanul reprezintă un fenomen pluristilistic, plurilingvistic și plurivocal, dar și un ansamblu de unități compozițional - stilistice :

- a) narațiunea literară directă a autorului;
- b) stilizarea diferitelor forme ale narațiunii orale curente;
- c) stilizarea diferitelor forme ale narațiunii (scrise) curente (scrisori, jurnale intime);
- d) diverse forme literare ale limbajului autorului;
- e) limbajul individualizat din punct de vedere stilistic al personajelor.

Stilul romanului este, deci, o îmbinare de stiluri, de unde rezultă și plurilingvismul acestei forme literare. Acest punct de vedere deplasează accentul de pe întâlnirea a două orizonturi de conștiință pe împletirea a două sau mai multor voci purtătoare ale unor ideologii distincte, autonome.

Pentru Bahtin, dialogul transcede personajul, care oricât de important ar fi pentru materializarea principiului dialogic, rămâne totuși o parte din structura de ansamblu a dialogului din roman (personajul e o voce între alte voci). Personajul poate fi el însuși o structură dialogală completă, ansamblu de voci, spațiu subiectiv de conștiințe întrepătrunse.

„În dialogic, verbul fundamental nu este „a fi”, ci „a părea”. Existența ca mască, cu mască, printre măști golește Eul de sentimentul propriei existențe și-l obligă să trăiască experiența vidului interior” [5, p. 207].

Legat de problematica personajului regăsim la Bahtin conceptul de **CRONOTOP**. Abordarea acestui concept s-a făcut în capitolul intitulat *Formele timpului și ale cronotopului în roman. Eseuri de poetică istorică din Probleme de literatură și estetică*: „în cronotopul literar-artistic are loc contopirea indiciilor spațiale și temporale într-un ansamblu inteligibil și concret. Timpul, aici, se condensează, se comprimă, devine vizibil din punct de vedere artistic, spațiul însă se intensifică, pătrunde în mișcarea timpului, a subiectului, a istoriei. Indiciile timpului se relevă în spațiu, iar spațiul este înțeles și măsurat prin timp. Intersectarea seriilor și contopirea indiciilor constituie caracteristica cronotopului artistic” [6, P. 294 - 295].

Vorbind despre imaginea omului care ar putea însemna însă mai mult decât portret, adică personaj, Mihail Bahtin îi preciza, de altfel, valoarea de cronotop: „Cronotopul, ca o categorie a formei și conținutului, determină (într-o măsură considerabilă) și imaginea omului în literatură; această imagine este întotdeauna esențialmente cronotopică” [6, P. 295]. Astfel personajul se află în punctul de intersecție al seriei temporale cu seria spațială.

Cei mai importanți cronotopi sunt:

a) **Cronotopul întâlnirii** unde predomină nuanța temporală și are o mare valoare emoțională;

b) **Cronotopul drumului**. Acesta este legat de cronotopul întâlnirii și are o mai mică intensitate emoțional-valorică. Aici sunt consumate evenimentele și tot aici sunt depășite distanțele sociale.

c) **Cronotopul pragului** are o mare intensitate emoțional-valorică. Poate avea și un aspect metaforico-simbolic fiind astfel și un cronotop al crizei și al cotiturii în viață.

Cronotopii pot avea o importanță tematică (în jurul lor se țese subiectul) și o importanță figurativă (cronotopul ajutând la prezentarea în imagini a evenimentelor). Toate elementele abstracte ale romanului gravitează în jurul cronotopului și, prin intermediul lor, sunt implicate în expresivitate artistică.

Caracterul general al relațiilor între cronotopi este dialogic.

Bahtin descoperă și un **cronotop creator** în care are loc schimbul dintre operă și variat și în care se desfășoară viața deosebită a operei.

Claude Bremond are un rol foarte important pentru structuralismul francez, dar și pentru structuralism în general. El propune, totuși, o revizuire a demersului formalist. În capitolul *Moștenirea lui Propp* (subcapitolul *Mesajul narativ*) din *Logica povestirii*, VI. Propp este preluat critic. El reprezintă, în același timp, punctul de plecare în analiza de tip Bremond.

În comparație cu Propp, Bremond refuză să pună accent doar pe funcție și să elimine „din structura povestirii referința la personaje. Funcția nu este pur și simplu enunțul unei acțiuni (Prejudiciere, Luptă, Victorie) fără un agent sau un pacient determinat, ca și cum n-ar avea importanță să știm dacă autorul prejudicierii va deveni mai apoi unul dintre luptători, și în cele din urmă învingătorul sau învinsul acestei lupte. Dimpotrivă, funcția unei acțiuni nu poate fi definită decât în perspectiva

intereselor sau inițiativelor unui personaj, pacientul sau agentul acelei acțiuni. Mai multe funcții nu se înlănțuie decât dacă presupunem că ele se raportează la povestea aceluiași personaj. (...) Vom defini deci funcția nu numai printr-o acțiune (pe care o vom numi proces), ci prin punerea în relație a unui personaj-subiect și a unui proces-predicat; sau, altminteri, pentru a adopta o terminologie mai clară, vom spune că structura povestirii se bazează nu pe o secvență de acțiuni, ci pe o îmbinare (agencement) de roluri” [7, p. 167 - 168].

Definiția rolului este: „atribuirea unui subiect-persoană unui predicat-proces virtualizat, actualizat sau finalizat” [7, p. 169]. Acest prediat-proces are loc - după cum reiese și din definiție - în trei timpi. În această triadă, termenul posterior îl implică pe cel anterior: nu poate exista finalizare dacă nu a existat actualizare, nu poate exista actualizare dacă nu a existat virtualitate.

Lucrarea lui Bremond, „fiind un inventar al rolurilor narative, se străduiește să nu uite niciodată că rolurile despre care tratează sunt cele care pot apare nu numai în povestire, ci prin povestire și pentru povestire : prin povestire, în sensul că introducerea sau ștergerea unui rol, într-un anumit moment al narațiunii, este întotdeauna lăsată la discreția naratorului, care are de ales între a-l trece sub tăcere sau a vorbi despre el ; pentru povestire, în sensul că definirea rolurilor se produce în ea, cum a spus-o Propp, „din punct de vedere al semnificației lor pentru desfășurarea acțiunii” [7, p. 167-168].

Scopul lucrării este să întocmească o listă, mai mult sau mai puțin închisă, a funcțiilor elementare a căror combinare dă naștere unor roluri mai complexe. Rolurile sunt dihotomice: **pacientul** (afectat de procese) și **agentul** (inițiatorii acestor procese). Rolul de pacient poate fi jucat de „orice persoană pe care povestirea o prezintă ca afectată, într-un fel sau altul, de mersul evenimentelor povestite” [7, p. 174].

Pacienții pot suferi două tipuri de acțiuni: influențele care se exercită asupra conștiinței subiective, care o capătă pacientul despre soarta lui și prin care primește sau nu informații, satisfacții sau insatisfacții, speranțe sau temeri; acțiunile care se exercită obiectiv asupra sorții pacientului fie pentru a o modifica (ameliorare sau degradare), fie pentru a o menține în aceeași stare (protejare sau frustrare).

Agentii pot fi de două tipuri: voluntari și involuntari. Agentul voluntar este „orice persoană care, după ce a conceput proiectul de a modifica starea de lucruri existentă, trece la acțiune pentru a realiza această schimbare” [7, p. 215]. Agentul involuntar este cel care „determină în urma unei întreprinderi voluntare alte procese decât cele pe care le hotărâse pentru realizarea sarcinii ce-i incumbă” [7, p. 170].

Bremond, în urma analizei rolurilor generale de pacient și agent, a descoperit și o serie de agenți specifici: *influențatorii* (informatorul, tănuitorul, seducătorul, intimidatorul, obligatorul, interdictorul, sfătuitoarea și sfătuitoarea inhibitor); *modificatorii* (amelioratorul și degradantul); conservatorii (protectorul și frustratorul etc.)

Noțiunea de personaj va fi redusă deci la aceea de persoana care intervine în desfășurarea evenimentelor povestite pentru a juca fie un rol de pacient, fie unul de agent.

În sistemul semiotic al lui Algirdas Julien Greimas noțiunile de actant, agent etc., au o extensie mai mare decât cea a noțiunii de personaj, dat fiind că ele denotă un simplu rol narativ care nu este realizat în chip necesar de un agent uman sau antropomorfizat, sau care poate fi realizat de mai multe personaje.

În teoriile semantice actantul desemnează o persoană sau un lucru angajat în proces și jucând un „rol” în funcție de raportul față de proces și față de alți actanți. Actantul se definește și nu există decât prin „rolul” semantic jucat în procesul actanțial.

În naratologie conceptul de actant a fost introdus de Greimas. Acesta l-a și definit ca fiind „o clasă în care **actorii** (=personajele) intră ca elemente componente, între actanți și actor stabilindu-se un raport analogic cu cel dintre invariantă și variante în fonologie; invarianta pe care o constituie actantul se materializează în diversele povestiri concrete sub forma unor actori / personaje care îndeplinesc aceeași funcție narativă” [8, p. 18].

Greimas substituie - într-o analiză semantică a structurilor narrative culte - triada agent-pacient-beneficiar printr-un număr de șase categorii ordonate în perechi de opoziții binare, constituind o structură actanțială de bază, care continuă să fie subordonată verbului:

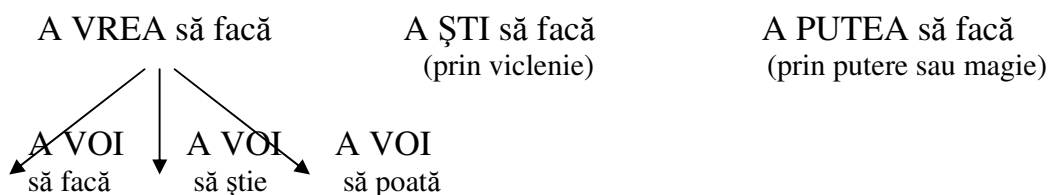
- modalitatea lui **A PUTEA** : subiect vs. obiect
- modalitatea lui **A ȘTI**: remitent vs. destinatar
- modalitatea lui **A VREA** : adjuvant vs. opozant

„Relația dintre actant și actor este dublă: pe de o parte, se stabilește între cele două concepte un raport de incluziune, actorul desemnând concurența, iar actantul clasa; pe de altă parte, un singur actor poate reprezenta reuniunea mai multor actanți (de ex., eroul unui basm poate îndeplini funcțiile actanțiale de subiect, dar și destinatar sau chiar de adjuvant, în raport cu narația concretă în care figurează ca personaj) [8].

În sistemul greimasian elementele constitutive ale enunțului: funcția (F) și actantul (A) sunt izotope: orice specificare semantică a lui F se va repercuta asupra lui A și invers (a dona > donator). Introducerea treptată a unor restricții semantice determinate va duce la constituirea a două tipologii paralele: cea a funcțiilor (a făptuirii) și cea a actanților (subiecți umani ai înfăptuirii).

Greimas mai distinge două mari tipuri de enunțuri narrative: **enunțurile descriptive** (care relatează un eveniment în curs, acțiunea efectivă a unui actant) și **enunțurile modale** (care anticipează ipoteza unui eveniment viitor, a unei înfăptuiri virtuale). Enunțurile modale menționate pot fi reprezentate și astfel:

ENUNȚ MODAL



Referitor la modalizarea narativității și la organizarea actanțială, Greimas adaugă: „Conceperea unui actant debarasat de reziduul său psihologic și definit doar prin acțiunea sa este condiția *sine qua non* a dezvoltării semioticii acțiunii” [9, p. 5]. Așadar, actantul are o componentă pasivă (psihologia sa) și o componentă activă (acțiunea). Între acestea există un raport univoc, unilateral: componenta pasivă poate să motiveze (sau nu câteodată) componenta activă.

Referințe bibliografice:

1. O. Ducro, J. M. Schaeffer, *Noul dicționar enciclopedic al științelor limbajului*, București, 1996;
2. Silviu Angelescu, *Portretul literar*, București, 1985.
3. E. M. Forster, *Aspects of the Novel*, London, 1997.
4. Boris Tomașevski, *Teoria literaturii. Poetica*, București, 1973.
5. Vasile Popovici, *Lumea personajului*, Cluj-Napoca, 1997.
6. Mihail Bahtin, *Probleme de literatură și estetică*, București, 1982.
7. Claude Bremond, *Logica povestirii*, București, 1981.
8. *Dicționar general de științe – Științe ale limbii*, București, 1997.
9. A. J. Greimas, J. Fontanille, *Semiotica pasiunilor*, București, 1997.

Elena Prus Mitul și literatura

Preluarea mitului din tradiția orală în creația poetică corespunde înscrierii lui în circuitul scriptural al culturii moderne. Scos din ordinea religiosului și adus în ordinea artisticului, mitul se metamorfozează – devine motiv poetic.

Relațiile între mit și literatură trebuie să fie concepute în ambele sensuri. În articolul *Qu'est-ce qu'un mythe littéraire?*, publicat în 1984 în *Littérature*, Philippe Sellier menționează că mitul literar nu se reduce la supraviețuirea mitului etno-religios în literatură. Autorul definește criteriile determinante ale mitului **etno-religios**: povestire fondatoare, anonimă și colectivă, considerată ca adevărată, având o funcție socio-religioasă, guvernată de o logică a imaginarului și care se caracterizează prin opoziii structurale pertinente. **Trecerea de la mit la mitul literar** este însoțită de păstrarea/dispariția anumitor caracteristici. Cele care dispar sunt primele trei: mitul literar nu fondează și nu instaurează nimic; operele care îl ilustrează sunt în principiu semnate; și, în sfârșit, mitul literar nu este considerat ca adevărat. Trăsăturile comune ale mitului religios și ale celui literar sunt saturarea simbolică, organizarea compactă și explicarea metafizică.

Pe măsură ce s-a perimat esența lui religioasă, mitul a trecut în literatură și artă, fiind considerat ficțiune poetică (exprimând adevăruri morale eterne) și sursă de inspirație („pre-text”) Dispariția treptată a ambivalenței universale a simbolurilor sacre, care se regăsesc în mituri, a transformat miturile în simple ficțiuni. De-a lungul timpului, caracterul inițiativ al acestor povestiri a dispărut câte puțin îndărătul aspectului lor poetic și romanesc.

Dacă Platon condamna drept imorale în educarea tineretului poveștile mitologice ale poeților, afirmând că acestea sunt povestiri cărora nu trebuie să li se îngăduie accesul în Cetate (*Republica*, II), Georges Dumézil, la începutul lucrării sale *Mit și Epopee* este aproape de a recunoaște că astăzi noi nu cunoaștem miturile decât prin literatură. Mai devreme sau mai târziu, miturile sunt chemate la o carieră literară proprie. Ce s-ar cunoaște despre Ulise fără Homer, despre Antigona fără Sofocle?

Artistul se găsește într-un „raport de mitologizare” față de natură și de societate, determinat de concepția și personalitatea sa. Expresie a protocreării artistice a umanității, vigoarea imaginativă a mitului este incontestabilă. Preluând anumite motive literare, artistice, scriitorul sau artistul aduce modificări cu o mare libertate, rezervându-și chiar dreptul de a-i adăuga semnificații noi. Pierre Albouy consideră chiar că această inovație este un criteriu esențial: dacă o semnificație nouă nu se suprapune datelor tradiției, nu putem vorbi de mit literar [1988, p.12]. Northop Fray consideră că devin literare miturile în care nu se mai crede și care sunt detașate de ritual și de cult [p.54]. Autorul înțelege evoluția literaturii ca trecere a sacrului la profan.

Pierre Brunel consideră că mitul ne parvine îmbrăcat de literatură și că el este deja, vrem noi sau nu, literar [*ibidem*, p.11]. Raporturile literaturii cu mitul sunt destul de complexe: literatura împrumută, asimilează, transformă, dar și creează mituri. Preluat de literatură, mitul se regăsește la baza tuturor marilor teme ale literaturii, care nu face decât să dezvolte, cu posibilitățile ce-i sunt proprii, meditația asupra experiențelor umane. „Pentru a obține o anumită viziune și efectul estetic corespunzător, literatura împrumută tipuri de personaje, teme, motive, imagini, simboluri proprii mitului, împrumută, o dată cu acestea, ceva din dimensiunea sacrului acreditat de mit” [Angelescu, p.32]

Literaturizarea miturilor constă în prelucrarea lor poetică, poetizare ce schimbă adesea ponderea simbolurilor și introduce alte simboluri, alegorii, o mare încărcătură de tropi, o recondiționare a miturilor în perspectivă morală (Homer în *Iliada* și *Odissea*, Ovidiu în *Metamorfoze*, Snorri Sturluson în *Edda Nouă* ș.a.).

Alături de Panteonul miturilor clasice greco-romane, aceeași forță magică o au și personajele de ficțiune ale miturilor literare noi-născute din povestirile literare prestigioase cărora le-a dat naștere Occidentul modern: Tristan și Ysolda, Don Quihote, Don Juan, Gulliver, Faust, care au căpătat, progresiv, statutul veritabililor eroi mitici. La fel ca și în miturile de la origini, aceste figuri propun modele simbolice și semnificații existențiale în care putem să ne recunoaștem. Se creează impresia că mitul ia naștere chiar în sânul literaturii; aceste mituri sunt de două ori literare, constata Pierre Brunel: vom recunoaște cu ușurință în *Tristan și Ysolda*, *Faust* și *Don Juan* scenariul renumitelor povestiri cu elemente mitice: filtrul, pactul cu Diavolul, statuia de piatră [1988, p.13]. Astfel, mitul contemporan reflectă concepte moderne suprapuse celor moștenite.

Tipologia lui Philippe Sellier include ansamblurile de mituri para-biblice (scenarii reușite despre povestirile sacre: Golem, Lilith, evreul rătăcitor), mituri politico-eroice (povestiri-epopei cu protagoniști istorici transformați în figuri mitice: Alexandru, Cezar, Ludovic al XIV-lea, Jeanne d'Arc sau Napoleon) și mituri, care corespund cu ceea ce Michel Butor numea „le génie de lieu” - Veneția, spre exemplu,

-care frapează fără îndoială imaginația și permite un joc cu imagini iterative, dar nu încarnează o situație care se dezvoltă în povestire.

Pierre Brunel mai adaugă la lista lui Ph. Sellier miturile pe care Mircea Eliade le numește imagini-forță (images-forces): Progresul, Rasa, Mașina, etc. „**Mitizarea**” se produce uneori în conștiința comună, iar literatura doar înregistrează acest fenomen. Alteori literaturii îi revine această inițiativă. De unde o nouă categorie de mituri literare: **totul ce literatura a transformat în mituri** [Brunel, *ibid.*:13].

Critica modernă dezvăluie, în spatele intrigii romanești, mituri, adică arhetipuri care constituie și structurează imaginația noastră. Marthe Robert desprinde în spatele oricărei reprezentări romanești un mit, adică o povestire care conține o întrebare a romancierului asupra sieși și asupra lumii. Universul romanesc, la fel ca și cel mitic, presupune o relație de cauzalitate între om, istorie, societate, lume, oferind astfel o lectură care ordonează dezordinea realului. Ca și textul artistic, mitul asigură fuziunea celor trei elemente principale ale povestirii: personajul, spațiul și timpul [Tadié, p.154].

Roger Callois distinge *mitologia situațiilor* interpretate ca proiecție a unor conflicte psihologice (acestea acoperind în cele mai multe cazuri complexe psihanalizei) și *mitologia eroilor*. **Eroul** este cel care violează prohibițiile sociale pentru a rezolva situația mitică, gășind o ieșire fericită sau nefericită [pp. 18,19].

Asemănarea între universul mitic și cel romanesc este în dinamică care conferă o dimensiune universală și simbolică **personajului, transformându-l în tip** (Goriot interpretat ca un Cristos al paternității, iar Vautrin ca o figură satanică) și **situațiilor, prezentându-le ca exemplare**. Astfel, miturile oferă imagini deosebit de bogate în *situații* care se regăsesc în orice societate umană și furnizează imagini ideale ale indivizilor care înfruntă și dezleagă aceste situații și sunt *eroi* [Albouy, p. 12].

Reluând o utilă distincție ce-i aparține lui Raymond Trousson că secolul al XIX-lea și secolul XX au făcut, din ceea ce era odată un „**mit de situație**”, un „**mit de erou**” [p. 35 și urm.]. Dacă mitul reprezentativ al existențialiștilor este Sisif pentru a sugera condiția tragică a omului, postmoderniștii ne propun, ca mit reprezentativ, un cântăreț care s-a instalat într-o stare de disoluție și nu se poate exprima decât prin ambiguități.

Mitul literar oscilează între polul magic (Nerval) și cel intelectual (Gide, Giraudoux), între polul individual (*un* scriitor, *o* operă) și cel colectiv (arhetipurile, repercusiunile socială).

„Mitul se prezintă ca un exemplu logic de acțiune, de pasiune sau de spiritualitate, scopurile urmărite de el permițând distingerea celor **trei căi de realizare metafizică**, și anume acțiunea, dragostea și cunoașterea. Sub aspectul lor istoric aceste modalități pot lua chipul unui erou în căutarea bogăției, gloriei sau a sfințeniei. Actorii se pot schimba, funcțiile rămân, de vreme ce știm că în existență situațiile nu depășesc un foarte mic număr de teme posibile” [Benoist, p.120]. Astfel, un început **de mitologie urbană** vom găsi în Biblie și Antichitate. Miturile lui Solomon și ale Semiramidei sunt acțiuni exemplare. Legendele lor povestesc despre cucerirea puterii temporale de către două personaje întemeietoare de orașe, care-și încep domnia printr-o crimă rituală, la fel cum biblicul fondator de oraș prin

excelență, Cain, l-a ucis pe Abel, iar Romulus, fondatorul Romei, l-a ucis pe Remus. Domnia lui Solomon debutează prin omorârea fratelui său, Adonia, iar cea a Semiramidei prin uciderea soțului ei, regele Ninus. Fapt ce le îngăduie să domnească și să ducă la bun sfârșit construcțiile care i-au făcut legendari, Templul din Ierusalim și grădinile din Babilon.

Gilbert Durand propune o definiție operațională a mitului și plasează noțiunea de mit în miezul oricărei perspective antropologice contemporane: „Mitul apare ca o povestire (discurs mitic) ce pune în scenă personaje, decoruri, obiecte valorizate simbolic, segmentabilă în secvențe sau unități semantice mai mici (miteme) în care se investește în mod obligatoriu o credință (contrar fabulei sau basmului) numită „pregnanță simbolică” (E. Cassirer)” [Durand, 1998, p.38]. „Traseul antropologic” al lui Gilbert Durand este o combinație între perspectiva psihanalitică și cea socio-culturală.

Mitul este o povestire fabuloasă care exprimă prin imagini anumite aspecte ale condiției umane: „Mitul este un mod de a regândi lumea, o formă specifică de a retrăi spiritual existența umană în lume” [Kernbach, 1995, p.5].

Omul modern suportă ceea ce Eliade numește „influența unei **mitologii difuze**” care oferă numeroase **modele de imitat ale eroilor reali și imaginari**: personaje de roman, eroi de război, staruri de cinema etc. „Imitația arhetipurilor trădează un anume dezgust de propria istorie personală și tendința obscură de a transcede momentul istoric local, provincial” [p.135].

Societatea și-a materializat în eroii săi visele și idealul, întotdeauna prezent, al depășirii istoriei și condiției umane. Există în mentalitatea și psihismul colectiv un ansamblu de visuri, de speranțe care așteaptă doar ocazia pentru a se agăța de o realitate, și atunci când apare un fenomen sau un personaj investit cu o anumită putere și de o anumită funcție, el cristalizează imediat toate aceste visuri și speranțe. Se înțelege deseori prin mit un sens apropiat de cel de *image idéală, idéal de atins* – de filozof, de poet etc., cum ar fi mitul lui Rimbaud, explorat de Étiemble sau cel al lui Lautréamont la suprarealiști. Este vorba despre folosirea cuvântului propriei unui limbaj destul de comun, cu sensul de imagine deformantă sau înșelătoare [Albouy, 1998, p.14]. Această constatare se potrivește cum nu se poate mai bine imaginii mitice a Parizienei care este lansată și descoperită ca model exemplar, demn de a fi imitat atât în Franța, cât și în străinătate.

Personajul ridicat până la rangul de mit apare în lumină divină sau diabolică, el pare a avea o corespondență cu realul.

Otto Rank, în *Le mythe de la naissance du héros*, vede itinerarul obișnuit al personajului în opera românească în **tripla secvență tematică: nașterea obscură, împlinire fabuloasă a faptelor eroice, afirmarea valorii și a diferenței sale**. Mitul eroului împrumută întotdeauna aceeași structură, fie că e vorba de ficțiune mitologică, de povestiri biblice, de romanul propriu-zis, de romanul polițist sau de propaganda politică.

O trăsătură intrinsecă mitului este **căutarea**, Lucian Blaga clasifică mitul (împreună cu viziunile religioase, concepțiile metafizice teoriile

științifice, întruchipările în artă) printre „plăsmuirile spirituale prin care ființa umană încearcă să-și reveleze sieși misterul existenței” [1977, p.243]. Poetul-filozof consacră mitului cel mai mare capitol în *Geneza metaforei și sensul culturii* din *Trilogia culturii*, considerându-l „metaforă revelatorie, învoalată și stilistic structurată” [1969, p.308].

Găsim la Denis de Rougemont definiția mitului înțeles ca **scenarii mitice**: ”mitul este o poveste, o fabulă simbolică, simplă și tulburătoare, care rezumă un număr infinit de situații mai mult sau mai puțin asemănătoare. Mitul ne permite să observăm dintr-o dată anumite tipuri de relații invariabile și să le desprindem din multimea aparențelor cotidiene” [2000, p. 26].

N. Ferrier-Caverivière subliniază că mitul trebuie să fie simplu, **imaginea mitică a unui personaj este o imagine simplificată, amplificată, idealizată (sau divinizată) și repetabilă**. Toate aceste elemente nu se exclud reciproc, intervenind uneori concomitent în formarea mitului. Totuși, nu este indispensabil, menționează autoarea, ca toate elementele să fie de față, unele pot fi lipsă [pp. 605, 608].

Pentru a se impune, constata N. Ferrier-Caverivière, mitul trebuie să reia o virtute, un viciu, o tendință distinctă, o idee-forță. Pornind de aici, artistului îi revine rolul de a interveni prin culorile și nuanțele stilului său. Mitul este susținut de imaginile reprezentative și de șocul de contraste. Astfel, în cazul lui Napoleon, mitul este susținut de două aspecte complementare: ascensiunea sa prodigioasă la început și căderea vertiginoasă. Destinele extraordinare, cu dimensiuni de obicei tragice, se pretează universului mitic, ele au valoare de model pe care Providența îl propune genului uman [pp.605,609].

Mitul pune în scenă evenimente majore, situații violente, care implică imagini și evenimente marcante, constată Colette Astier [*Dictionnaire des mythes littéraires*, 1988, pp. 1079-1080]. El nu se definește doar prin intensitatea scenelor, dar totodată prin organizarea pe care-o impune. Iar una dintre legitățile fundamentale ale articulării mitologiei este cea a **contrastului**. Orice mit poate fi citit prin prisma scenelor, imaginilor sau cuplurilor antitetice: viață și moarte, plenitudine și lipsă, satisfacție și frustrare etc. Mitul are tendința de a scoate la suprafață în termeni de catastrofă imposibilitatea de a fi în același timp mamă și amantă, soție răzbunătoare și mamă satisfăcută, fecior și soț, Antigona și Creon. „Orice mit este un condensat de „diferențe””, constată G. Durand, de diferențe ireductibile la orice alt sistem de logos. Mitul este discursul ultim unde se constituie **tensiunea antagonistă**, fundamentală oricărui discurs, adică oricărei „dezvoltări a sensului” [1998, p.26]. Cl. Lévy-Strauss insistă asupra caracterului „dilematic” al discursului mitic. Mitul este pasibil, așadar, de o logică a antagonismelor asemenea celei studiate de Ștefan Lupașcu, și pe care Derrida ar numi-o „conflictorială”. Astfel, Nietzsche stabilește că mitul ce întemeiază gândirea civilizatoare a Greciei este povestirea despre antagonismul dintre forțele apolinice și forțele dionisiace.

Povestirea mitică, la fel ca și cea literară, se subordonează aceleiași **dinamici duble**: una se desfășoară pe axa orizontală (sau sintagmatică) și ține de desfășurarea istoriei, progresiei narative; cealaltă se desfășoară pe

axa verticală (paradigmatică) fondată pe relațiile dintre elementele constitutive ale povestirii (relații între personaje și diversele instanțe politice, religioase, morale, familiale etc., relații orientate de logica contrariilor: cea a dorinței/respingerii, a căderii/ascensiunii, a venirii/plecării, a posesiunii/distrugerii, a pasiunii/acțiunii, a fuziunii/ținerii la distanță etc.).

Referințe bibliografice:

1. Pierre Albouy, *Mythes et mythologie dans la littérature française*, Paris, 1998.
2. Silviu Angelescu, *Mitul și literatura*, București, 1999.
3. Colette Astier, In *Dictionnaire des mythes littéraires*, Paris, 1988.
4. Luc. Benoist, *Semne, simboluri și mituri*, București, 1995.
5. Lucian Blaga, *Ființa istorică*, Cluj, 1977.
6. Lucian Blaga, *Despre mituri*. In *Trilogia culturii - Geneza metaforei și sensul culturii*, București, 1969. pp. 290-308.
7. Pierre Brunel, *Dictionnaire des mythes littéraires*, Paris, 1988.
8. Roger Callois, *Mitul și Omul*, București, 2000.
9. Georges Dumézil, *Mit și epopee*, București, 1993, vol. I, II, III.
10. Mircea Eliade, *Eseuri. Mitul eternei reînțoarceri. Mituri, vise și mistere*, București, 1991.
11. Nicole Ferrier-Caverivière, *Figures historiques et figures mythiques*. In *Dictionnaire des mythes littéraires*, Paris, 1988.
12. Northop Fray, *Anatomie de la grammaire*, Paris, 1969.
13. Victor Kernbach, *Mit. Mitogeneză. Mitosferă*, București, 1995.
14. Otto Rank, *Le mythe de la naissance du héros*, Paris, 1983.
15. Denis Rougemont, *Iubirea și Occidentul*, București, 2000.
16. Jean-Yves Tadié, *Le récit poétique*, Paris, 1997.
17. Raymond Trousson, *Les études de thèmes. Essai de méthodologie*, Paris, 1965.

Roxana Albu Despre conceptul de autenticitate

Avatarurile conceptului de autenticitate au început, după cum se știe, în Renaștere. Limbajul critic românesc l-a găzduit – în mod explicit – abia în perioada interbelică prin Camil Petrescu și Mircea Eliade, acest concept având două accepțiuni diferite la aceștia.

Indiferent de epoca sau de curentul literar în care a fost scrisă, literatura s-a dorit întotdeauna “autentică”. Iată de ce autenticitatea are sensuri diferite, uneori paradoxale.

Originea conceptului se află în sensul exclusiv etic, deoarece educația morală cerea bună credință, sinceritate, cinste și fidelitate față de tine însuși. A. Marino spune că astfel se aduce “în centrul atenției expresia nudă – deliberat nudă – a subiectului și

a trăirii sale”, solicitând astfel o “atitudine eminentă umanistă și individualistă” [1, p. 160].

Individualismul și accentul pe om fiind caracteristicile Renașterii, iată că și acest concept este folosit pentru prima oară în această epocă de profunde schimbări, acestea fiind nu numai literare. Sensul etic al autenticității apare mai întâi în *Eseurile* (1580) lui Montaigne, care sunt numite de autor drept “o carte de bună credință” (“livre de bonne foy”). Acest moment include și atitudinea anticalofilă, deoarece grija pentru a scrie “frumos” este un artificiu care trebuie eliminat, nefiind în concordanță cu sentimentele emitentului de text din acea perioadă. Mai însemna și confesiune “simplă, naturală și obișnuită, fără simulare și artificiu” deoarece – spune Montaigne – “pe mine mă zugrăvesc”. “Eul scriitorului devine în felul acesta obiect de observație introspectivă directă, nefalsificată. Pe scurt, “autentică” [1, p. 161].

Necesitatea sincerității absolute se regăsește și în *Confesiunile* (1781-1788) lui Jean-Jacques Rousseau. Aici sentimentul sincerității și al nefalsificării dezvoltă și un sentiment al unicității, al singurătății: “Eu singur. Nu sunt făcut asemenea nici unui alt om”.

În literatură, autenticitatea duce la analiza, mai bine zis autoanaliza, propriilor noastre adâncimi sentimentale pentru că autorul “proiectat în operă (...) nu se mai vede pe sine ca subiect (“liric”), ci ca obiect, ca lucru din natură, munte, mare, cer, în și prin operă, devenită modul “comunicării transnarcisiace” (termen propus de Sarah Kofman)” [2, p. 189-190]. El își analizează zonele sale cele mai profunde, cele mai ascunse. În această abordare își are originea preocuparea pentru universul interior, nealterat de factorul social. Domeniul literar de predilecție va fi format din memorii, autobiografii, jurnale intime, corespondență privată. Aici sinceritatea este autentică, deci “literară”.

Un alt sens al autenticității, de această dată mai aproape de obiectivitate, este și acela care intră în paradigma noțiunii de “adevărat” și “veridic”. De fapt, chiar de la etimologia cuvântului “autenticitate” care vine din grecescul *authenticos*, ceea ce ar însemna “care face autoritate, genuin, original”. În acest sens “este “autentic” ceea ce oferă certitudine (documente, titluri și opere etc., emanate de la autorul care li se atribuie), ceea ce face autoritate (acte, dovezi inatacabile etc.), printr-o permanentă referire la adevăruri, texte, fapte, constatări verificate, de o realitate neîndoielnică, de proveniență absolută” [1, p. 164]. Conform acestei faze a evoluției ideii de autenticitate – Renaștere și Clasicism – a fi autentic înseamnă a respecta, în scriitură, dogmele literare ale epocii, principiile clasice și tradiționale.

Cum semnificația acestui concept se schimbă de la o epocă la alta, iată că găsim în secolul al XIX-lea, în estetica realistă, faptul că autentic nu mai este principiul estetic absolut sau scriitura care respectă dogma estetică, ci “adevărată” va fi doar observarea directă (*id est* observarea directă a realității). Această accepțiune a termenului apare la Balzac unde se identifică și cu respingerea ficțiunii: “am promis să scriu o povestire autentică, unde imaginația povestitorului să nu folosească la nimic, o istorie fără podoabe și travestiri, așa cum viața și societatea oferă din când în când celor care le caută” [1, p. 165].

Această semnificație are două consecințe literare. Pe de o parte, documentul capătă o foarte mare valoare, fiind unul din elementele care validează scriitura. Și la

Balzac și la Stendhal, documentul de epocă are o mare importanță deoarece, prin aceasta, istoricitatea oferă maximum de autenticitate. Această metodă a “invaziei documentare” (A. Marino) este specifică mai ales naturalismului. Pe de altă parte, romanul se naște tocmai din alăturarea studiilor, anchetelor, compilărilor de documente și tinde să devină un adevărat dosar de existență, surprinzând astfel “felii de viață” studiate paralel. Autorul va folosi tehnica montajului fotografic, obținându-se astfel efecte cinemactice. În acest fel se face o înregistrare directă a vieții. Aceste documente pot fi “de orice tip (psihologice, morale, sociale etc.), “felii de viață”, “fapte brute”, “mici fapte adevărate fără însemnătate”, din a căror acumulare se desprinde o atmosferă de “autenticitate”, superioară la acest nivel, după unii, chiar sincerității” [1, p. 168].

Autenticitatea extrage esențe, cristalizează tipuri, ridică particularul la general. Cu alte cuvinte, într-un sens mai larg, autenticitatea este în același timp “clasică” și “realistă”. Esența unui personaj, autor, epoci, etc., nu poate fi decât autentică. Orice reducere la esențial, la semnificația ultimă devine *ipso facto* autentică.

Cu fiecare descoperire a unei noi căi de acces către zonele psihice de adâncime, romanul realizează noi avansări spre ținta sa permanentă: autenticitatea. După ce înfățișase tot mai detaliat autentic peisaje, situații, ambianțe, medii, climate sociale, tipuri umane, el prinde în obiectiv cu mai multă precizie viața sa interioară, pătrunde cât mai adânc în inimile și creierii personajelor cu scopul de a le surprinde cele mai ascunse zone.

“Aducerea în prim-plan a omului “de rând” și în ordinea sufletească, nu doar în cea socială, a omului “fără însușiri”, înscrie etapa finală a “democratizării” literaturii. Un implicat, cel determinativ, de fapt, al acestei “democratizări” este și renunțarea de către autor la prerogativele sale de “drept divin” (...). Raportul său cu opera nu mai este analog celui dintre demiurgul omnipotent, omniprezent, omniscient și lumea creată de el. Romancierul nu poate și nu știe (ca narator sau doar ca introducător (...)) al naratorului (...) nimic mai mult decât personajele sale (...)” [3, p. 128].

A fi autentic mai înseamnă și a fi original deoarece personalitatea artistului nu poate fi decât autentică, deci originală. Trebuie eliminate tendințele de disimulare și trișare deoarece trebuie să se elimine “din cuprinsul ideii de “originalitate” falsul, ostentația, mistificarea, stridența, frivolitatea: prin raportarea permanentă la fondul creator "propriu", ireductibil, fie cât de insolit în manifestările sale (...). Însă “adevărat”, “real”, nesimulat, nedisimulat, netrișat. Accepție, și aceasta curentă, aproape de bun-simț” [1, p. 171].

Din cauza excesului de artificialitate și convenționalism, teoria autenticității a fost înregistrată și ca o reacție anticalofilă, ceea ce înseamnă o fugă de stilul “frumos” și elaborat (retoric), de estetism, de efecte. Apare astfel Stendhal, un partizan al autenticului, care are cultul aridității (asemănător “Codului civil”), preferând stilul concis, sec, al procesului verbal. Această reacție este o fugă de compoziție, de techné, deoarece autenticitatea nu trebuie să fie elaborată, ci să fie exclusiv spontană. Această idee este folosită de artiști până în

zilele noastre, apărând astfel o stare de spirit antiliterară prin cultivare antistilului și anticompoziției. “Anticreația înseamnă în primul rând anticompoziție, anticonstrucție. Deci reflex al “făcutului” după un plan, al produsului finit, sacrificând în favoarea tensiunii și dispoziției creației. Planul și finalitatea sunt abolite” [4, p. 444].

Autenticitatea, prin domeniul vast de tendințe pe care le acoperă, poate fi confundată cu alte concepte, care în realitate nu îi sunt specifice. Acest concept nu trebuie confundat cu sinceritatea, deoarece aceasta poate fi, foarte ușor, simulată creând niște opere “autentice” (*id est* inautentice, pseudoautentice), care au un conținut fals. Deci a fi sincer nu înseamnă neapărat a fi și autentic. Autenticitatea poate fi asimilată și spontaneității, dar având în vedere ceea ce am spus despre sinceritate, și aceasta poate fi mimată, deci “artificială”.

A. Marino surprinde în al său *Dicționar...* unul din paradoxurile autenticității: “arta cere, fără îndoială, autenticitate, dar excesul de autenticitate riscă s-o distrugă. Autenticitatea tindă să se autoanuleze ca realitate estetică. Abuzul de “sinceritate”, de netransfigurare, fuga de orice compoziție și stil o ucide, deși arta – pentru a se constitui – are nevoie, în orice caz, de o anumită “sinceritate”, de un coeficient apreciabil de spontaneitate și libertate a imaginației și a discursului” [1, p. 176].

În avangardă, a fi autentic înseamnă a te supune scriiturii bazate pe dicteul automatic suprarealist, care are ca tehnică asociațiile psihologice pure, eliberată de intervențiile rațiunii. Aceasta este o înregistrare directă a visului și a subconștientului. Aici autenticitatea înseamnă document, reportaj, revelație simbolică, lirism, trăire, automatism psihologic pur.

Autenticitatea nu exclude “cultura” și nici influențele acesteia, dar acestea trebuie întotdeauna se fie asimilate și integrate propriei noastre substanțe interioare. Mimetismul, urmarea modelelor naturale fără discernământ sunt atitudini antiautentice, care duc la epigonism, servilism față de scheme și impunerea de jenante stereotipii.

Toți “autenticii” literaturii române au modele culturale inspiratoare, ele fiind declarate mai întotdeauna. Dar nu aceste modele i-au impus în literatura și, implicit, în memoria lectorului, ci tocmai originalitatea lor intrinsecă. Modelele au fost doar niște catalizatori și nu au subjugat imaginația marilor noștri “autentici”.

Referințe bibliografice:

1. A. Marino, *Dicționar de idei literare*, I, București, 1973.
2. I. Mavrodin, *Poietică și poetică*, Craiova, 1998.
3. D. Micu, *În căutarea autenticității*, II, București, 1991.
4. A. Marino, *Hermeneutica ideii de literatură*, Cluj-Napoca, 1987.

Lucian Blaga se înscrie în cadrul epistemic al iluminării întunericului ne-gândit, al *misterului* (care constituie termenul-cheie al filosofiei sale) și al noului etern, supraistoric, care presupune cele două jumătăți ale artei (după Baudelaire): modernitatea care înseamnă tranzitoriul, fugitivul, contingentul și cealaltă jumătate care este eternă și imuabilă.

Expresionismul, în cazul lui, nu doar se va clasiciza, ci va fi substituit prin clasicism.

Filosofia, estetica și poetica vor respecta principiul inversării/reversiei: formula stilistică renovată structurată pe nodului tensiunii îi va urma formula stilistică veche, ordonată clasic. Strigătul existențial expresionist se va domoli și se va preschimba într-o meditație calmă existențială.

Omul modern are o gândire, pornită după Michel Foucault, să descopere, „în ea și în afara ei, la marginile ei, dar și integrată în propria-i tramă, o zonă de întuneric, o masă densă și aparent inertă în care ea se află angajată, un ne-gândit pe care îl conține în întregul ei, dar în care nu se află mai puțin prinsă”. Acest Ne-gândit este Celălalt „într-o identică noutate, într-o dualitate irevocabilă”. Începând cu secolul al XIX-lea acest Negândit în rolul lui constant de Celălalt l-a însoțit pe om, primind teoretic numele de *An sich* față de *Fur sich* (la Hegel), de *Unbewusste* (la Schopenhauer), de *om alienat* (la Marx), de *implicit, inactual, sedimentat sau neefectuat* (la Husserl).

Omul a încercat să se redea – eminescian – propriului sine, propriei esențe ridicând vălul Inconștientului (care iarăși l-a preocupat atât de mult pe Blaga). Relația cu originea este esențială în gândirea modernă, omul încercând să se articuleze pe deja-începutul muncii, al vieții și al limbajului. Originarul îl leagă de ceea ce nu are același timp ca și el, îl eliberează de tot ce este contemporan, transmutându-l într-un timp vechi, produce o ruptură temporală, o suspendare a timpului însuși, devenind „proximitatea unei lumini care nu a încetat să strălucească de la începutul timpurilor” (Michel Foucault, *Cuvintele și lucrurile*, București, 1996, p. 390).

În programatica *Eu nu strivesc corola de lumini a lumii* „lumina altora” străbate nepătrunsul ascuns al adâncimilor de întuneric, lumina propriei ființe a poetului sporind „a lumii taină”: „și-ntocmai cum cu razele ei albe luna/ nu micșorează, ci tremurătoare/ mărește și mai tare taina nopții,/ așa îmbogățesc și eu întunecata zare/ cu largi fiori de sfânt mister,/ și tot ce-i ne-nțeles/ se schimbă-n ne-nțelesuri și mai mari...”

Întunericul poate lua formă de noapte rece crepusculară, în care sufletul poate să se refugieze, ca la Baudelaire. Răul, nocturnul, decăzutul, artificialul au, după cum observă Hugo Friedrich misterul lor, care le transformă în peisaje organice fosforescente ale spiritului pur. Modernitatea va impune prioritatea structurilor abstracte, pe care le va elogia și Blaga drept constituent organic al „noului stil”.

„Sensibilitatea inimii nu e favorabilă travaliului poetic”, va decreta președintele Baudelaire, cum îl definea Nichita Stănescu, poetul necuvintelor, al metalingvisticii, pe prim plan apărând sensibilitatea fanteziei (*imagination*). Poezia pură se face, se produce cu ajutorul calculului, travaliului metodic, al abstracției imaginate, construcției formale premeditate, voite.

Și Rimbaud, legislatorul jocului spiritului, promovează „viziunea numerelor”, „sistemul”, îmbinarea „duhului alchimic” cu metoda. (Metoda rimbaldiană îl va preocupa pe Ion Barbu, care-l consideră pe Rimbaud „un metodician al delirului”).

Apollinaire, predicatorul „spiritului nou” echivalent „spiritului modern”, va îndemna spre cercetarea adâncurilor conștiinței care ascund „universuri întregi” în felul în care procedează savanții: „Iată nălțându-se prorocii/ Cu albăstrii coline-n zare/ Și ei vor ști precise lucruri/ Precum savanții cred că știu/ Iar noi le-om răspândi oriunde” (*Colinele*, trad. Virgil Teodorescu).

Paralel cu Lucian Blaga, Ion Barbu propunea o sensibilitate, promovată de modul intelectual al Lirei, o sensibilitate deschisă spre „formele posibile de existență”, care pot fi exprimate, ca și în geometrie, printr-o anumită simbolică. Suprarealismul devine, în acest context epistemologic nou, un infrarealism, care cercetează, după cum spune în eseul despre Rimbaud, „bazele percepției pentru a-i deduce legea”, apropiind poezia de investigația științifică. E un lucru firesc pentru un contemporan al lui Einstein, care concurează cu Euclid în imaginarea de universuri abstracte.

Sensibilitatea nouă „infrarealistă” repudiază sensibilitatea suprarealistă „iremediabil ratată” prin adaptare la marele romantism și confuzia contrariilor, ea neputând să se apropie de ceea ce Ion Barbu denumește „lumina visului”. Cel dintâi suprarealist care valorifică „lumina imanentă” ar fi Rembrandt. Valery folosește noțiunea de lumină obscură în legătură cu propria poetică.

Referindu-se la „modernismul” creației sale, Barbu precizează că e vorba de fapt despre „o înnodare cu cel mai îndepărtat trecut al poeziei: oda pindarică”. Neputând să apară, ca poeții de altădată cu lira în mână și florile pe cap, poetul „jocului secund” mărturisește ca și-a poleit versul cu cât mai multe sonorități” („Pe lângă unitatea spirituală, adaug și una fonetică”).

Poezia *Uvedenrode* e scrisă sub obsesia unei clarități iraționale, deși e o poezie ocazională, alimentată de o experiență personală. „*Uvedenrode* sugerează la început un Olimp translucid și germanic, apoi o evadare în vis, totul tratat rapsodic, conform canoanelor poetice ce mi le-am trasat” (I. Barbu, *Poezii* ed. îngrijită de Romulus Vulpescu, București, 1970, p. 410).

Definirea sensibilității blagiene urmează să fie făcută în legătură cu *fenomenologia sensibilităților*, căreia i se dedică în multe din studiile sale.

Sensibilitățile sunt sinonimizate cu stilurile, atitudinile fundamentale în artă (care sunt trei: naturalistă, idealistă, expresionistă), curente artistice care exprimă un raport specific cu natura, direcțiile de idei filosofice, inclusiv cele depistate în filosofia culturii, paralelisme istorice între năzuințele manifestate simultan în filosofie sau în politică, în artă sau în știință, stările estetice.

Știm că pentru toate atitudinile și valorile, conștiente și inconștiente cu care spiritul omenesc se apropie de materialul care trebuie organizat în plăzmuiri, Lucian Blaga propune termenul generic *nisus formativus*. Năzuința formativă variază de la epocă la epocă, având ca centru dinamic o valoare fundamentală, care urmează să fie întruchipată în materialul plastic al simțurilor și în toate plăsmuirile conștiinței: teoretice, morale, religioase, sociale, artistice.

Putem deduce lesne că Blaga distinge tranșant o *sensibilitate personantă*, adică nativă, intuitivă, ținând de inconștientul creator și o *sensibilitate personalizantă*, adică elaborată voit, ținând cont de

conștientul creator determinat de canoane, dogme, curente, gusturi. Înnoirile de sensibilitate se fac prin „opere de artă revoluționare”, care produc crize atât în conștiința creatorului, cât și în cea a receptorului, va afirma el în *Probleme estetice* (1924). O nouă sensibilitate, să zicem cea a lui Van Gogh, a cărui operă e un temperament dramatic văzut printr-un colț de natură, e expresia unei adânci mișcări sufletești, care imprimă autoritar naturii, semnifică o *mutație a conștiinței estetice*.

Caracterele fenomenologice ale naturalismului, descris de Max Deri, ca reproducere speculară a naturii cu o pasivitate a spiritului artistului, ale idealismului, care armonizează părțile întregului și scoate în vileag ideea și nu latura individuală a unui lucru, și ale expresionismului care exagerează și accentuează conturile lucrurilor cu aspectele lor generale sau individuale nu sunt absolutizate, ci văzute în interferența lor activă. Valorile conștiente sau inconștiente călăuzesc spiritul uman în afară de orice relațiune cu natura, precizează Blaga.

În ce privește romantismul Blaga notează polemic că filosofia „elementarului” este și a naturaliștilor și îndeosebi a impresioniștilor „de coadă de veac”, care cultivă o metafizică directă a ochiului, a „retinei”, „o metafizică cu o mie de ochi în fațete, fără de linii mari și fără de viguroase arcușuri de bolți”.

Blaga reinterpretează și faimoasa definiție a lui Bufon „Stilul e omul însuși”, precizând că e vorba nu de omul-individ obișnuit, ci de „omul adevărat, omul tipic, ideal”, modelat prin stil în spiritul unui ideal clasic colectiv. Ar exista, astfel, epoci când nu omul impune stilul, ci stilul impune omul și prin urmare – adăugăm noi – sensibilitatea acestuia. Tot astfel *demonicul* goethean este privit ca element romantic pozitiv, ca un impuls al aceluși „nescio quid” al inconștientului creator.

Fenomenologia sensibilităților se conturează consistent în abordarea *universalismului romantic, fenomenului originar, „voinței” nietzscheene, mitului și gândirii mitice, inconștientului* (romantic, psihanalitic) și *iraționalului, geniului, intuitivului și raționalului, demonicului* în raport cu filosofia în general și cu filosofia culturii, *personalizării și impersonalizării*.

Toate acestea se pun pe un ax centralizator, pe o aderență patetică la „noul stil” care este expresionismul și ai căror inițiatori sunt „răsturnătorii de valori” Van Gogh (în arta plastică), Nietzsche

(în filosofie), Strindberg, Wedekind, Shaw, Pirandello, Kaiser (în teatru), Rodin, Brâncuși (în sculptură), Lorenz și Einstein (în fizică).

Sensibilitatea nouă a generat o artă a nuanței, a vagului, a fermității la care se asociază inconstantul și indecisul, a umbrelor și penumbrelor.

Sensibilitatea decadentă, a cărui exponent este Debussy (opusul lui Wagner), legat de Verlaine, Mallarmé, Maeterlinck, va exprima în chip bergsonian – un suflet dinamic, aflat mereu în schimbare și devenire imprevizibilă. „Sufletul decadent e înainte de toate *sensibilitate*, numai în al doilea rând *gând* și aproape de loc ceea ce e timpul de azi: *vrere*” (Lucian Blaga, *Zări și etape*, București, 1990, p. 99).

Noul stil presupune și realizează practic o mutare de accent de pe existența propriu-zisă a omului în mijlocul lucrurilor pe existența sufletului, bazată pe reacție la toate culorile lumii, pe *vis*, *reverie pasivă*, *interioritate obosită*. *Dionisiacul* lui Nietzsche, *dinamica* lui Van Gogh, viziunea *existențială* a lui Strindberg și Wedekind, care merg spre esențialul firii omenești (animalitate, vampirism, cruzime, impresionalitate, instinctualitate), *esențialitatea* abstractă a lui Rodin și Brâncuși, *relativitatea* einsteiniană, iată componentele fenomenologice ale noului stil. Concluzia este următoarea: ”Se știe că arta postimpresionistă, adică arta de pe la 1900 încoace, pe cât de oglinditoare a lumii exterioare fusese înainte, pe atât de tangențială față de natură devine ulterior. Artă nouă nu mai vrea să *reproducă* (subl. în text-*n.n.*) natura, ci să *creeze*. Artă nouă *diformează* natura, impunându-i liniile spiritului. Artă nouă e în raport cu natura oarecum *arbitrară*. Cubismul, expresionismul și toate celelalte isme ale epocii au ceva comun: siluirea naturii în forme care convin spiritului. Cubismul și expresionismul se consumă în sintetică viziune creatoare și diformată: fie că face artă, fie că face știință” (op. cit., p. 112).

Există, după credința blagiană, și un cubism științific care impune structuri abstracte naturii: e fizica nouă, reprezentată de Einstein care vine cu o geometrie originală a spațiilor curbate non-euclidiene.

De fapt, Blaga ne propune un concept de sensibilitate interdisciplinară, sincretică, personant/impersonantă (personalizată), deschisă spre toate tipurile de reacții sensibile. E tocmai felul în care concepea noțiunea Jorge Luis Borges în cazul lui

Paul Valery. Pornind de la diferențierea sensibilității lui Witman ca simbol al zărilor Europei și al lui Valery ca simbol al crepuscului lent al Europei, scriitorul argentinian aproxima că Yeats, Rilke și Eliot au lăsat versuri mai vrednice de luare aminte decât ale lui Valery, că Joyce și Ștefan George au un instrumentar puternic. Spre deosebire de acești meșteșugari eminenti, Paul Valery este o personalitate incomparabilă: „Paul Valery ne-a lăsat, la moartea lui, simbolul unui om de o infinită sensibilitate, deschisă către orice fapt, și pentru care orice fapt reprezintă un stimul capabil de a suscita o infinită serie de gânduri. Al unui om care transcende trăsăturile diferențiale conținute de *eu* și despre care putem spune, ca William Hazlit despre Shakespeare, *He, is nothing in himself!* Al unui om care, într-un secol închinător haoticilor idoli ai sângei, ai pământului și ai pasiunii, a preferat întotdeauna clarele desfătări ale gândirii și secretele aventuri ale ordinii” (Jorge Luis Borges, *Cartea de nisip*, București, 1983, p. 120-121).

La Blaga găsim de asemenea o astfel de sensibilitate infinită, deschisă spre „clarele desfătări ale gândirii și secretele aventuri ale ordinii”, ilustrată prin expresia unei existențe potențiale și accentuate în spiritul noului *stil* expresionist. Or, sensibilitatea blagiană, manifestată sub egida lucifericului, a „crizei provocate în obiect”, este existențială în sens larg, ea punându-se și sub semnul universalismului romantic și al clasicismului, care are prin definiție cultul” omului cumpănit, rațional, format sau stilizat în sensul unui ideal colectiv”. Lucian Blaga a mers – prin câmpurile epistemice – ale romantismului și expresionismului – spre clasicismul gnomico-folcloric, „mioritic” împăcat-senin și legat de spiritul antichității: „Cariatide lângă mare/ și-arată prin veșmânt junețea./ Ca de ivoriu bătrânețea/ prin luciul marmorei apare.// Cariatide din vechime,/ în adăstare înțeleaptă,/ privirea, mersul își îndreaptă/ spre chiparoși și țintirime.// Spre răsărit, spre soare-apune/ chemate sunt să dea exemplu./ Și truda lor e rugăciune.// E legea lor să fie treze,/ să poarte-n veci, pe creștet templul,/ dar niciodat sa-ngenuncheze” (*Cariatide*); „Dragă-mi este dragostea,/ mare face inima,/ mare pe cât lumea-zare,/ mică pe cât lacrima” (*Catrenele dragostei*).

Sensibilitatea blagiană se toarnă, spre sfârșitul vieții, în tipare clasiciste ordonate, susținute de simbolurile antichității homerice: „Catargul putrezește/ la margine de timp,/ acolo între Hades/ și-acele culmi în nimb./ Nu m-amăgește ceasul/ să număr nestemate,/

nici nu mă cheamă-n urmă/ furtuni și vrăji uitate.// Vezi, orice
amintire-i/ doar urma unor răni/ prin țări, prin ani primite,/ pe la
răscruți și vămi./ Nu așteapta pățanii/ să izvodesc, alese./ Deșartă
născocire/ e vorba ce se țese.// Dar pe liman ce bine-i să stăm în
necuvânt,/ și fără de-amintire/ și ca de sub pământ,/ s-auzi, în ce
tăcere/ cu zumzete de roi,/ frumsețea și cu moartea/ lucrează peste
noi” (*Ulise*).

Nicolae Bilețchi Poezia lui Vasile Levițchi între necesitatea afirmării și imperativul sincronizării

Originar din Bucovina, despre care știe că e parte componentă a Moldovei istorice, Vasile Levițchi se arată, chiar de la începuturi, dornic de a se considera poet nu numai al „patriei mici” – Bucovina, ci și al „patriei mari” – Basarabia și Țara: „Îmi pun straie noi cu model carpatin/ Rup cetini, mănunchi, și iau crengi de fag./ Primește-mă, dragă Moldovă, să vin,/ să-ți fiu astăzi oaspete drag” (*Închinare*). A fost, desigur, primit în Moldova, dar, îmbrăcat – așa cum i-a plăcut să se prezinte – în haine carpatine, a rămas aici pentru toată viața totuși cu statut de oaspete. Fiindcă așa a fost receptat în mediul nou. Crezând, scrie cercetătoarea Nina Negru-Mihail, că așa îi place să rămână izolat acolo în munții săi din Bucovina, critica (cea basarabeană-N.B.) a păstrat o tăcere „fertilă” în jurul acestui nume [1]. Și pentru că, așa cum vom vedea, până aproape de sfârșitul vieții, nu l-a părăsit ideea de a face eforturi de a-și regla întocmai pașii la cadența literaturii basarabene.

Asupra ambelor condiții, care i-au influențat perspectivele scrisului, se pronunță însuși scriitorul. „Tăvălugul (totalitarismului-N.B.), afirmă el în răspunsul la ancheta revistei *Contrafort*, intitulată *Patriotism și naționalism la români*, a fost același, dar în zonele locuite de români tentativa de nivelare sau strivire a conștiințelor a avut un caracter diferențiat. În Nordul Bucovinei, de exemplu, împotriva românilor erau asmuțiți și ucrainenii, localnici sau veniți, care în fond erau sortiți aceleași rusificări, dar în perspectivă ceva mai îndepărtată, astfel că românii au îndurat și oprimarea din partea unui sclav mai mare aflat și el în genunchi <...>. Românii bucovineni nu au acceptat să li se treacă în acte o altă naționalitate. Această înverșunare de a se declara români, de a-și conserva specificul național a fost plătită scump, cu sânge mult.

Dar și astăzi, după căderea imperiului, condiția lor nu a devenit mai ușoară, nu s-a ameliorat cum s-ar cuveni între vecini...”[2]. „Cred, se pronunță el în mod critic asupra cauzelor subiective care i-au limitat creația în interviul *Adaos la „Cartea de vise”*, realizat cu jurnalistul Mihai Morăraș, că totuși, cu toate condițiile vitrege, s-ar fi putut face mai mult și asta mă doare uneori, că, fie dintr-o nehotărâre, fie dintr-o

teamă, de foarte multe ori am cedat aprioric. S-ar fi putut spune mult mai mult, s-ar fi putut spune mult mai bine...’’[3].

Avem în față contextul social și climatul spiritual în care urma să evolueze literatura bucovineană după cel de al doilea război mondial, literatură asupra căreia plana senzația hamletiană „s-a rupt al timpurilor legământ’’.

Providența a dispus ca acest fir să fie reînnotat de Vasile Levițchi. Fire înzestrată cu har poetic și elan patriotic, el înțelege că literatura nu poate avea altă funcție decât aceea de a fi o expresie fidelă a vieții poporului. „Dacă, își amintește el, vorbim despre primele încercări din Nordul Bucovinei <...> de a reînnota firul tradițiilor pe vechea linie a iconarilor, mă încumet să cred că la început, prin anii cincizeci, totul a pornit dintr-o disperare, dintr-o încrâncenare de a supraviețui, de a nu ne stinge ca grup etnic, de a nu ne lăsa asimilați, de a ne păstra ființa prin scrisul literar’’ [4]. Constatarea se alinia, – firește, cu corectivele noilor condiții, – la dezideratul mai vechi al iconarilor din perioada habsburgică de a recupera „printr-o repede sincronizare’’ [5, p. 19] ceea ce Bucovina nu a putut realiza, fiind în afara Țării.

Aprecierile acestor manifestări obștești și, personal, ale lui Vasile Levițchi se vor face, așa cum am mai spus, prin prisma condițiilor obiective, cauzate de opresiunea sistemului totalitar sovietic, dar și prin optica receptării lor în mod subiectiv, cauzate de o anume inerție a scriitorului recunoscută chiar de el: „Era iluzia unei lumi mai drepte <...>. A fost o vreme, îndată după război, când m-a ispitit ideea creării „omului nou’’. Vedeam în unele nelegiuiri un purgatoriu...’’ [6].

În buna tradiție a vechilor iconari, Vasile Levițchi organizează un cenaclu literar în Cernăuți la care participă atât intelectuali și studenți din oraș, cât și profesori de la sate. Ulterior, aceștia din urmă pun la cale asemenea cenacluri literare în localitățile unde lucrau. Încep să apară primele publicații în ziarul regional *Bucovina Sovietică* și în paginile periodicelor de la Chișinău. În fruntea acestei mișcări literare e iarăși neobositul Vasile Levițchi, susținut de confrății de breaslă din Moldova, căruia „...datorită condescendenței lui Nicolai Costenco’’ [7] îi apare prima culegere *Versuri* (Chișinău, editura *Cartea Moldovenească*, 1959), culegere ce pune începutul primei perioade de creație a scriitorului (1959-1972).

Critica literară (M. Cimpoi, I. Ciocanu, D. Apetri) a divizat creația lui V. Levițchi în două perioade, cea de a doua începând cu culegerea *Inima iarăși* (1972) și terminându-se odată cu decesul scriitorului (1997). Anticipând, vom constata că, privită retrospectiv, de la o distanță mai considerabilă de timp, creația scriitorului ne oferă, după părerea noastră, suficiente semne tematice și estetice să mai distingem o perioadă intermediară (1972-1982), despre care vom vorbi la locul potrivit.

Dacă etapa de după anul 1972 din activitatea scriitorului mai poate oarecum fi discutată în privința clasificării, perioada întâia e resimțită – și tematic, și estetic – ca una bine conturată și strict argumentată atât de critică, cât și de poetul însuși. E perioada intențiilor și promisiunilor. „Cărțile de mai încoace (de după culegerea de debut *Versuri*-N.B.) – *Grâu și cântec*, *La izvoarele Siretului*, *Mărturisiri în drum* și a. (prin „și a.” avându-se în vedere culegerea *Preludiul primăverii* apărută în 1969 la Ujgorod în grafie latină-N.B.) – au fost, susține criticul Ion Ciocanu, superioare debutului, aducând înnoiri esențiale în creația poetului, dar... fie că sclipirile

adevărate ale metaforelor lui erau totuși palide și rare, fie că muza îl chema printre prozatorii umoriști, aducându-ne pe masă cartea de schițe *O, sfântă naivitate!*, sau printre traducători, prilejuindu-ne apreciable versiuni moldovenești din creația lui L. Tolstoi, O. Kobâleascaia, M. Ceremșina și din alți scriitori ruși, ucraineni și de alte naționalități, – poetul Levițchi continua să rămână mai mult o intenție, pentru unii – o promisiune și o speranță, decât o afirmare plenară” [8, p. 5]. Aprecierii criticului i se alătură părerea autorului însuși care afirmă că prima plachetă e „... extrem de slabă, tributară modei și înțeleptelor îndrumări menite să anihileze orice licărire a spiritului. Mă încearcă un sentiment de culpabilitate și pentru alte culegeri ce au urmat...” [7].

Aprecierile perioadei întâi – și a criticului și a poetului – ni se par azi întrucâtva exagerate și necesită o revenire din perspectiva zilei de azi.

Părerile de mai sus despre prima plachetă, despre alte „culegeri ce au urmat”, vizând tipologic perioada de început, au fost rostite – ale criticului în 1982, ale poetului în 1992 – la distanțe temporale mari de la ora debutului (1959). Cum „fiecare adevăr are timpul său” (V. Conta), o revenire critică, de pe pozițiile zilei de azi, asupra primei perioade de creație a poetului se impune în mod imperios, cu atât mai mult că acum beneficiem și de viziunea revendicativă a restructurării.

La sfârșitul anilor cincizeci, când îi apărea prima carte, Vasile Levițchi era un romantic incorigibil, dar, ori cât ar părea aceasta de paradoxal, unul terestru, legat strâns de realitățile lumii în curs de devenire și de primenire. Visurile lui se declanșează și se sting în prezent.

E o poezie mimetică ce se încadrează în ceea ce criticul Ioana Em. Petrescu numește estetica văzului. Poetul e în căutarea cuvântului nou („...unde ești, cuvânt nespus,/ să pot spune ce-am de spus”) și îl găsește în lungi peregrinări terestre („Ca s-aud cuvânt frumos/ șapte poște merg pe jos). E cuvântul simplu al omului de rând care, prin munca lui, face poezie („... Și-am înțeles de odată că nu eu – /El face-adevăratea poezie).

Poezia își extinde sursele de transfigurare artistică pe contul prozei cotidianului, refuzând ostentativ obiectele cu fiori poetici așa-zisi exteriori (pădure, luncă, fluturi, malul mării) și atrăgând realii până nu demult considerate „nepoetice” (ciocanul, mistria, munca obișnuită, zgomotul uzinei). Văzul refuză poeticul tradițional orientându-și investigațiile spre sursele banalului și creând impresia derutantă că nu poetul ci timpul nou modifică versul din interior, dând naștere la o estetică în stare să contrarieze cititorul obsedat de transfigurarea proprie poeziei trecutului: „Pe acest traseu vreau pana mea să-mi fie/ Alături de ciocan și de mistrie./ Iubita mea, te plângi c-am dat uitării/ Pădure, luncă, fluturi, malul mării./ Că lira mea de ele-ar fi străină, /Că versul mi-e doar zgomot de uzină./ E oare poezia mea banală./ Dacă-i cu iz de var și tencuială? Au nu e poezie sus pe schele/ Când macaraua năzuie spre ele”; „Așa sânt, draga mea, acesta-s eu/ Și caută-mă numai pe traseu!; „Traseul meu și-al Patriei – totuna,/ O cale-avem. La capăt e Comuna”.

Această orientare l-a determinat pe poet să dea la lumină o serie de poezii care, în termenii cei mai contrastanți, neagă trecutul cu „a fost odată” și afirmă viitorul cu „așa va fi odată”, care cântă, cu cuvintele cele mai laudative, socialismul, elogiază, cu vocabule voit aprinse, colhozul și tractorul ce „scoate cânt și vers”, care glorifică, cu epitete strălucitoare, omul nou.

Am evidențiat în mod voit temperatura cuvintelor, căci anume de această gradăție e vorba și nu de o expresivitate cucerită prin transfigurare. Estetica timpului promova, după cum se știe, o artă simplă împinsă până la simplism, o expunere deschisă sinonimă cu declarația, un cuvânt direct până la despuiera de orice latențe.

Vasile Levițchi a împărtășit aceste concepții în scrisul său. „... Se cerea, își amintește el despre perioada respectivă cu un an înainte de moarte, să fie totul clar, să nu fie ambiguități. Orice metaforă, orice transfigurare poetică era suspectată” [3].

Acest fapt însă nu ar trebui să ne conducă la gândul că plachetele poetului din prima perioadă de creație ar fi lipsite totalmente de valoare. Or, anume spre o astfel de concluzie pare să ne conducă și critica, și autorul. „Așa se face, scrie criticul Ion Ciocanu, că *Inima îarăși...* de la 1972 (adică de la începutul celei de a doua perioade de creație a poetului-N.B.) era până chiar azi unica plachetă de versuri cu adevărat rezistentă în creația poetică a lui Vasile Levițchi” [8]. „Prin urmare, se neagă pe sine poetul după ce vorbește de estetica ce l-a îndemnat la claritate excesivă, aceste cărți, care au poate fluiditate, o cursivitate a versului, în fond, nu sânt lucrări care ar putea rezista timpului” [3].

Situația pare prea sumbră și trezește câteva nedumeriri. Dacă, pe de o parte, tabloul general al primei perioade de creație a lui Vasile Levițchi e chiar atât de pesimist, cum îl conturează criticul, atunci cum se face că, vorbind la concret despre una din piesele lui – culegerea *La izvoarele Siretului*, – d-lui afirmă că ea „...constituie momentul familiarizării cu esența creației artistice” ? [9] Dacă, pe de altă parte, această culegere este atât de aridă, cum a simțit-o autorul însuși, atunci cum rămâne cu afirmația d-lui că, prin ea „... avem dreptul de a spune că am reușit, în oarecare măsură, să reînnoim firul bogatelor tradiții culturale și literare bucovinene, firul rupt odată cu înstrăinarea ținutului natal” [10], că doar e clar de la sine că un fir sănătos, ca cel al iconarilor, nu putea fi legat de unul putred?

Nepotrivrile, se pare, vin de la faptul că atât criticul cât și scriitorul nu au găsit acel unic punct, de unde, ca în pictură, tabloul privit își etalează întreaga întindere și profunzime. Criticul a analizat prima perioadă de creație a scriitorului pornind de la nivelul literaturii din spațiul basarabean, nivel care de acum vorbea despre o asimilare a eticului și a sacralului, despre o revenire, fie și înceată, dar totuși palpabilă, la uneltele poetice veritabile, adică de la un nivel la care procesul literar bucovinean abia râvnea. Elanul critic în astfel de cazuri vine atât de impetuos, încât uiți de prevenirea înțeleaptă a lui L. Blaga că atunci „când critica ce-o faci altuia devine pasionată, e de bănuț că tai și în propria carne” [11, p. 246]. Scriitorul, la rândul său, și-a privit prima perioadă de creație de la înălțimea senectuții și, învăluit de același patos, ca și criticul, și-a făcut aceeași operație pe propriul corp – s-a lipsit de o perioadă care, ca și copilăria, e naivă dar necesară omului, dacă acesta dorește să rămână integru până la capătul vieții.

Acel unic punct, privind din care îți deschizi perspectiva sesizării întregului tablou, e criteriul călinescian al culturalului ce poate, totuși, naște valori. Vestita lui frază „În Bucovina mișcarea culturală a fost totdeauna vie” [12, p. 460] rămâne actuală până azi, grație faptului că acest teritoriu, doar cu o mică întrerupere între anii 1918-1940, a fost o enclavă în diverse state, care îi dictează un atare statut.

Ca și grupul iconarilor după Marea Unire, în Bucovina de după cel de al doilea război mondial un grup de tineri – Ion Gainiceru, Vasile Bizovi, Ion Chilaru, Ion Bejenaru, mai târziu Grigore Bostan, Ilie T. Zegrea, V. Tărățeanu ș.a. pun bazele unei noi mișcări literare. Sufletul ei a fost, cum am spus, Vasile Levițchi care visa o integrare deplină în lungul șir al străbunilor literari, vis ce se va puncta în prima sa perioadă de creație, cea de frământ cultural, dar va căpăta o realizare palpabilă abia în cea de a doua.

Paralel cu viziunea tematică prea terestră, cu expresia poetică excesiv mimetică în prima perioadă de creație a lui Vasile Levițchi înregistrăm și influența versului popular, și reminiscentele poeziei clasice, și duioșia elegiacă a romanțelor, și lirismul obiectiv de factură baladească, adică o încercare a vocii pe tot registrul lirei. Aproape întreaga creație de început a poetului e turnată în calapoade populare, versificată în stil folcloric. Literatura clasică, atâta câtă o aveam la acea oră, se resimte și ea din plin. Cine nu simte în catrenul: „Când mai trec pe ulicioară/ Ce-ți purta spre școală pașii,/ Farmec dulce mă-nfloară, Gând pios, simțiri gingașe” influența directă a lui M. Eminescu, ori în strofa: „Dar odată l-am certat,/ Prea se da la sărutat,/ L-am certat și eu în șagă,/ De atunci n-a mai încercat.../ Ei, vedeți că nu i-s dragă” reminiscente din G. Coșbuc? Referitor la I. Creangă poetul spune direct că îl ajută să descifreze realitatea timpului său: „L-am cunoscut dintr-o carte veche,/ Buchisind-o o dată cu abecedarul,/ Pe Nică, șotelnicul fără pereche,/ Șagalnicul și ștregarul,/... Stam uitat peste roasa carte/ Și-mi părea că-s cu el în doi,/ Și-n isprăvi de demult, de departe/ Deslușeam tâlcuri noi”.

Evident, de la culegere la culegere aceste influențe devin tot mai bogate, mai palpabile, dar și mai subtile. Pentru anii cincizeci-șaizeci, când accesul la tradiții era foarte restrâns, aceste antrenări ale vocii poetului pe mai multe strune, fie ele și timide, constituiau niște începuturi de bun augur.

Poetul își schimbă pe parcurs atitudinea față de cuvântul artistic, care de la unul frumos, nespus, devine unul dureros („Vorbele care mă dor/ Le țin minte până mor”), față de expresia poetică, care nu mai vrea, ca mai înainte, să fie directă, ci transfigurată („Fiecare brad/ Pare-un obelisc”), față de poezia însăși, care de acum nu mai e un cânt al omului muncii, reprodus fidel de către poet, ci o muncă de Sisif: „Mi te-arăți cu ochi de fată/ Și te ascunzi ne-nduplecată./ Când îmi pare că te-am prins./ Fugi de mine înadins./ Știu să-ți fac din rime salbă,/ Îți aștern hârtie albă./ Pentru tine știu a țese/ Haine din cuvinte-alese/ Să te-nveșmântez mireasă,/ Fire tu neânțeleasă!/ Ți-aș cânta cu glas ușor/ Sugrumat de-atâta dor,/ Căci te vreau, patimă grea./ Să rămâi în preajma mea./ Dar îmi scapi ne-nduplecată,/ Iluzoriu chip de fată,/ Și hârtia tot curată-/ Noapte albă, zbuciumată”.

În cele mai bune poezii ale sale poetul acum, la mijlocul anilor șaizeci, se vrea încântat nu atât de faptele omului, ca entitate considerată nouă, cât de curățenia Omului ca atare: „Băiete, învață dacă vrei,/ din proasta mea de meserie:/ nici două scânduri nu le-nclai,/ când au pe ele murdărie”. Tenta parabolică e aici de o deschidere largă. Ea nu vizează numai experiența lungă a unui tâmplar, ci se extinde și asupra relațiilor de familie, și asupra coerenței cuvintelor în poezie.

Cuvântul acum se vrea – și în multe cazuri reușește – să devină metaforă cu largi potențe de sintetizare și tipizare. Un poem cum e *Mărturisiri în drum* în volumul

cu același nume, din 1965, avea 11 pagini, reluat însă în 1969, în placheta *Preludiul primăverii*, el e redus până la două pagini și jumătate, efectul estetic pozitiv de la această operație devenind deosebit de palpabil. Poezii cum sunt *Cuvânt pentru Luceafăr*, *Odă lui Harap Alb*, *Poezie*, *Codrii Bucovinei*, *Plutașii*, *Nică*, *Suspîn de vădană*, *Brazii*, *Inima* și a. vădesc o construcție lirică îngrijită, verbul căpătând în ele de cele mai multe ori densitatea cuvântului din proverbe.

Subtilizarea versurilor, prezentarea lor sub formă de structuri lirice circulare, precizia cuvântului se obține nu numai în rezultatul cizelării expresiei poetice, ci și, oricât ar părea aceasta de paradoxal, grație speciilor abordate. Toate culegerile lui V. Levițchi ce țin de perioada începutului – *Versuri*, *Grâu și cântec*, *Mărturisiri în drum*, *La izvoarele Siretului și Preludiul primăverii* – au în final câte un compartiment alcătuit din fabule proprii și poezii traduse din alți autori. Ambele rubrici ale compartimentului – fabulele și traducerile – pretind o precizie deosebită a cuvintelor și o arhitectonică specifică în orânduirea lor. Fabula, care prezintă mai întâi silogisme, ca apoi, prin ele, să porceadă la morală, pretinde, prin sine, o strictețe aparte în expunere. Textul, tradus dintr-un autor renumit, cere de la interpret, pentru o acoperire estetică deplină, aceeași materie verbală și precizie artistică. Toate aceste calități nu au putut să nu-l influențeze pe Vasile Levițchi, să nu se răsfrângă pozitiv asupra creației lui. Succesele obținute de el către sfârșitul anilor cincizeci în întuirea statutului de scriitor, în recuperarea valorilor etice, sacre și estetice, în înprospătarea tematicii și revigoarea formei poetice sunt în acest sens concludente.

Anume ele, aceste succese, au fost în măsură să reînnoade firul timpului rupt în rezultatul acțiunilor distrugătoare ale sistemului totalitar, să repună literatura bucovineană în șirul tradițiilor sale istorice. Desigur, izbânda e și rodul muncii celorlalți colegi de breaslă. Să nu uităm, însă, că în fruntea lor s-a aflat el, Vasile Levițchi, cel mai înzestrat și mai cutezător la acea oră, cu cea mai palpabilă contribuție în palmaresul de izbânzi.

De remarcat că în acțiunea de reînnoare a firului tradițiilor pe contul lui V. Levițchi se mai află o izbândă temerară despre care știu puțini, dar care, credem, merită să aibă o publicitate mai largă – aceea de a fi îndrăznit să publice, în 1969, la Ujgorod, o culegere de versuri intitulată sugestiv *Preludiul primăverii* în grafie latină, acțiune cu repercusiuni triste la Cernăuți, dar și la Chișinău pe atunci încă speriat de discursurile rostite la Congresul III al scriitorilor din Moldova, din 1965, congres care „pentru faptul de a fi abordat problemele destinului științei și culturii naționale, ale limbii și revenirii la alfabetul latin <...> a fost considerat „naționalist” [13, p. 294].

Reproducem acest pasaj din biografia lui V. Levițchi de o temeritate și o tenacitate, pentru acele timpuri, cu totul aparte: „... manuscrisul, își amintește el, a fost dat unui profesor de romanistică de la Universitatea din Ujgorod, acela, fără să mă cunoască personal, a scris pentru editură o recenzie elogioasă cum că ar fi o ediție binevenită, astfel că volumașul a apărut sub titlul *Preludiul primăverii*. Cartea e modestă, slăbuță sub raport estetic, tributară cerințelor (limpezimii și simplității textelor, tematicii timpului), dar și cu unele poeme la care țin și azi. Dacă știam din timp că voi izbuti, o făceam mai bună, totuși ne-am bucurat, era prima rândunică, era în anul 1969, în plină domnie brejnevistă. Bucuros nevoie mare, am venit la Chișinău

cu vreo douăzeci de exemplare, să mă laud în fața colegilor de aici, am și făcut o mică „lansare” într-un beci cu vin roșu, am dat autografe...

Partea proastă a fost că, abia sosit acasă la Cernăuți, am aflat că cei de la conducerea R.S.S.M. au reproșat regionalei de partid din Cernăuți această „inoportunitate” care cică avea darul „să ațâțe spiritele”. S-au început necazurile, care au durat mult. Cărțulia a fost într-adevăr un preludiu al... revenirii în albia firească, dar o revenire care s-a realizat abia în 1989, adică cu douăzeci de ani mai târziu. Cărțulia rămâne ca o mărturie a strădaniilor cernăuțenilor, dar și ca o dovadă a greutăților ce le-a prilejuit, a tributului poetului, a prețului plătit epocii de tristă memorie și numită de aur”[4].

Pe nota acestor bucurii ale realizărilor obținute, dar și ale iluziilor pierdute Vasile Levițchi încheie prima perioadă a creației sale. O încheie cu convingerea expusă în *Vânt de toamnă* că, deși, ca o frunză, ruptă de Țară și, într-o anumită măsură, chiar și de Moldova, Bucovina totuși nu se simte privată de perspectiva literară: „Frunza desprinsă încă nu-i frunză moartă/ Și n-o înspăimântă clipa căderii,/Se leagănă-n visu-i târziu, căci o poartă/ Iluzia întoarcerii spre verdele verii”.

Perioada a doua cuprinde, în timp, un deceniu de creație a lui Vasile Levițchi și se mărginește prin două culegeri de versuri *Inima iarăși...* (1972) și *Întârziere de-o viață* (1982). E o perioadă pe care convențional am putea-o numi „perioada rechizitoriului etic și estetic”. Scriitorul, acum între vârsta de 50-60 ani, are, la o ochire retrospectivă, senzația întârzierii de o viață. Aceasta în raport nu atât cu ceea ce a reușit să facă, căci senzația în cauză era, cum am văzut, resimțită de el într-un mod întrucâtva exagerat, cât cu nivelul de dezvoltare a literaturii în genere.

Impresia întârzierii aduce după sine sentimentul întoarcerii spre ceea ce, în perioada precedentă, era numit „verdele verii”, sentiment resimțit acum de către poezie ca o iluzie neîmplinită a unei mirese: „Îmbracă-te-n alb de mireasă și vin/ Să găsim ce-am pierdut/ Prin bogatul pustiu de verdeață”. Reținem că poezia din care am citat poartă titlul semnificativ *La capăt de toamnă*.

Optica rechizitoriului presupune o revedere a materialității poeziei, o revigoare a sensibilității ei, o pornire de pe cu totul alte poziții spre crezul poetic. Acum din poezie dispar aproape cu desăvârșire relațiile ce dau configurație realității socialiste: lanurile colhoznice ce foșnesc ca o simfonie a vieții noi, tractoarele care nu vuiesc, ci cântă, omul care nu muncește în sudoarea frunții, ci dansează printre cuiburile aranjate în pătrat etc. Realitatea încă nu găsește epitetul care trebuie să o însoțească în mod firesc, dar îl refuză pe acela care acum devenea tot mai nefiresc-socialistă. În fiecare plachetă există, ce e drept numai câte două poezii – una, de regulă, închinată partidului și alta lui Lenin – care, plasate la început, trebuiau să creeze iluzia patriotismului creației. Realitatea revenea la aspectul ei natural, obligând poetul să o recepteze așa cum este.

Din poezie dispar tot mai mult tonurile imnice, cuvintele cu caracter laudativ, sentimentele false și atitudinile simulatorii. Expresia poetică tinde spre simplitate și

naturalețe. Crezul poetic se îndreaptă, la rândul său, spre niște tărâmură și orizonturi estetice scăpate din vedere în prima perioadă de creație. El se vrea unul recuperator de valori umane și de atribute poetice autentice. Într-un cuvânt, poetul revenea la obiectul firesc al poeziei și la uneltele veritabile de lucru, având ca obiectiv intenția „să nu moară nimic din cele trăite” cu adevărat.

Revenirea poetului la cele văzute și trăite, evident, nu înseamnă o simplă reluare, ci o reconsiderare din alte perspective și cu alte modalități poetice. „Nu vom găsi, scria criticul Mihai Cimpoi cu ocazia apariției culegerii *Inima iarăși...*, în acest volum al cunoscutului poet bucovinean Vasile Levițchi o înnoire tematică radicală. S-au adâncit numai relațiile autorului cu realitățile contemporane, s-a ascuțit sensibilitatea lui, ceea ce înseamnă că este o înnoire de esență, o înnoire psihologică, în primul rând” [14, p. 5].

Ca și în culegerile precedente, în *Inima iarăși...* ne întâlnim cu o poezie a văzului, dar aceasta e de acum una în care văzul trece în viziune. Realitățile vieții sunt ridicate la rang de situații-limită, modelate la temperatura inimii, analizate în raport cu noile idealuri, acele de întronare a adevărului, cinstei și umanismului. Arcul voltaic al poeziei e acum cu un capăt înfipt în prezent, iar cu altul în mit, ținând astfel să-și verifice autenticitatea prin experiența milenară a predecesorilor. Visul, care îl ducea mai înainte pe poet într-o atmosferă idealizată a realizărilor socialiste, acum e considerat un „vis furat dintr-un mit”, adică o reverie corelată cu demnitățile înaintașilor.

Comportarea omului e analizată în raport cu situația lui în societate. Atâta timp cât societatea privea la om ca la un șurub lipsit de importanță individuală el nu putea fi considerat personalitate distinsă: „Omule, în fața reptilei/arăți ridicol de vertical”. Acum noblețea omului e asemuită cu felul de a fi al florilor care își aduc prinosul la fericirea societății fără zarvă de prisos: „Întristarea vrea flori, cere flori bucuria/ Prospețimile strălucesc și pier/ În profundul lor gest-etern efemer.../ Ce discret își fac florile datoria!...”.

Supusă rigorilor antitetice ale inimii, poezia refuză eul liric monovalent, expresia liniară și cuvântul univoc. Omul exprimă acum o dialectică a fenomenelor, o dedublare a propriei firi: „Mi-a-ntins mâna, dar l-am prins:/ O capcană mi-a întins, / Mi-a zâmbit, dar am scrâșnit/ Și-am văzut că-i om cumplit/Iar apoi m-a fulgerat/ Cu ochii tulburi de gealat/ Ce mă fac la aman?/ E om rău, mi-i dușman.../ Omul rău-/ Eram eu” Titlul bucății trădează tendințele antitetice ale poeziei din acest timp – *În doi cu mine*.

Acum e căutat nu cuvântul frumos sau nespus, ca în prima perioadă de creație a poetului, ci verbul germinativ, care, aidoma bobului de grâu, se proliferază în spic: „rostul tău e începutul/ Altor grele începuturi”.

Interesante sub acest raport sunt revenirile lui V. Levițchi la unele poezii. Din creația lui Eminescu, bunăoară, poetul s-a inspirat nu o dată în primele culegeri. *Inima iarăși...* reia aceste poezii refuzând categoric atitudinea admirativă. Poezia *În împărăția luceafărului* îl prezintă pe Eminescu din interiorul laboratorului lui de creație, folosind, în calitate de motive călăuzitoare, intertexte din cele mai ilustre mostre de măiestrie artistică caracteristice folclorului și artei Poetului: „Împreună cu

el/ descopăr tainele firii,/ cu el învăț marea durere a gândirii,/ cu el mă-nfior sub
ninsori de tei/ mândru că m-au deprins ai mei/ să numesc cu aceleași nume,/ la fel ca
el, minunile lumii:/ izvorul-izvor, valul-val,/ și sara... neuitata sară pe deal,/ neuitata
de nimeni sară pe deal”.

Valorile obținute prin ajustarea faptului de viață la situațiile-limită ale inimii, la
maximalismul etic al societății sunt continuate cu succes și în cea de a doua culegere
de versuri din această perioadă - *Întârziere de o viață*. Acestea sunt continuate acum
cu sentimentul acut al durerii pentru cele nerealizate anterior din cauza condițiilor
vitrege obiective, dar și al celor subiective, față de care poetul devine necruțător. Pe
V. Levițchi îl rod durerile vechilor neîmpliniri, ale scurgerii iminente a timpului și
imposibilității revenirii asupra lui. Poezia e verificată acum pe cântarul
maximalismului etic și estetic, proprii exigențelor vârstei senectuții, în raport direct
cu rigorile timpului. În creația poetului apar tot mai des motivele chindiei, ale
toamnei și chiar ale iernii, ale rostului vieții și ale misiunii artei: „Surâd la gândul că-i
târziu de acuma,/ Că-i stinsă-n ierbi a macilor văpaie/ vrăjmașe gânduri codrii mi-i
dispoaie,/ Pe câmpuri și pe tâmple cade bruma./ Tristeți cu bucurii se întretaie,/ Dar
nici un anotimp de până acum/ Nu m-a-ncărcat cu atâta dor și nu m-a/ Cuprins într-o
asemeni vâlvătaie”.

Poetul înfierează gândul pitic care aspiră spre Olimp, atacă rutina și-
mbuibarea, stigmatizează creatorii în stihurile cărora „toate apele-s trecute,/ Toate
lumile-s umbrate” și pledează pentru o artă care ar merge în pas cu vremea.

O temă larg discutată în culegere e cea a dragostei, sentiment, în imaginația
poetului, de esență policromică ce exclude manifestările înșelătoare de suprafață și
pune preț pe autenticitate și durabilitate, căci, zice el, „Când râde-n clocotul iubirii
toată firea,/ învinsă plânge uneori iubirea”. E, se pare, o experiență subiectivă căreia
autorul, simțindu-i și resorturile obiective, i-a dat amploare generalizatoare.

În cele mai reușite poezii din culegerea *Întârziere de o viață* observăm o
sincronizare tematică cu întreaga lirică din spațiul basarabean. Poetul bucovinean,
aidoma celor basarabeni, atacă cu dexteritate lirică elevată și conștiință civică
avansată cele mai arzătoare probleme ale timpului: pericolul războiului, neliniștile
ecologice, riscurile degradării personalității aflate sub teascul totalitarismului etc.,
ceea ce face dovadă că, pe plan tematic, poetului îi reușea să recupereze zone față de
care mai înainte avea senzația unei iremediabile întârzieri.

Sincronizarea tematică decurgea paralel cu cea a măiestriei artistice. Poetul se
debarasează tot mai evident de viziunea univocă și expresia liniară și îmbrățișează
atitudinea multiplană și verbul polivalent. El e conștient acum că “cuvântul jucat se
răzbună”, că mizând pe o atare slovă, nu poți ajunge altundeva decât la binecunoscuta
senzație din balada populară că „tot ce zidești se prăvale”, ori din cea a experienței
Penelopei că „tot ce-mpletești se destramă”. Poetul apropie cele mai diferite, ca
valență semantică, cuvinte, îmbină cele mai antitetice, ca stări de spirit, situații,
obținând efecte artistice nebănuite. Nu întâmplător una dintre cele mai des întâlnite
figuri de stil la această etapă e oximoronul: „dragostea dulcea-amară”, „viața lungă
cu drum scurt”, „bogatul pustiu de verdeață” etc. De la formele prozodice întrucâtva
mai libere poetul se orientează tot mai insistent spre formele fixe care necesită o
măiestrie arhitectonică iscusită. Cel mai frecvent e practicat sonetul, folosirea abilă a

căruia îl pune pe poetul bucovinean alături de cei mai buni sonetiști basarabeni., Prin vibrația sentimentelor, scrie cercetătorul Grigore Bostan, prin virtuozitatea expresiei poetice, sonetele lui V. Levițchi se înscriu printre cele mai frumoase realizări ale speciei în literatura... moldovenească”[15]. Sporadic, dar cu succese incontestabile, poetul practică paradoxul, parodia și o specie mai puțin frecventă în literatură – fabula.

În albia orientării spre formele fixe, ca spre o prozodie precisă și sugestivă, se înscriu și căutările în zonele elipticității cuvântului. Acesta din urmă apare uneori atât de încărcat de sensuri încât atinge densitatea și precizia proverbului: „ Mai săritori pot fi cei inerți,/ Adevărul trăiește mai bine-n povești./ Mai aprig lovești uneori când ierți,/ Dar poți fi prieten și dacă lovești./ Cine-i mai bun decât câinele rău?/ Obida-i mai grea de la cel ce-i al tău./ Mila-i mai primită de la străin./ Veninul alină adesea și mierea-i pelin”.

Cu conștiința învingerii impresiei de întârziere de o viață și cu certitudinea unei anumite sincronizări cu realizările de vârf ale poeziei din spațiul basarabean poetul bucovinean încheie cea de a două perioadă a creației sale. Începe cea de a treia perioadă pe care, folosind sintagmele autorului însuși, aș numi-o „Perioada aplecării la valorile simple ale vieții și a întoarcerii la izvoare”. Aplecarea poetului la valorile simple ale vieții și întoarcerea lui la izvoare dau, cum vom vedea, contururi unei poezii deosebite de creația anterioară a lui Vasile Levițchi, contururi resimțite clar în ultimele sale culegeri: *Se destrăma o noapte albă* (1985), *Adaos la cartea de vise* (1989). *Cerul încă nesfârâmat* (Iași,1996) și *Punte spre un mal inexistent* (1997). Sunt contururi care le căpăta poezia din spațiul basarabean ce intra neândoielnic într-o altă fază a căutărilor, contururi evidențiate clar și de discuția „Poezia de azi: realizări și deficiențe” desfășurată în anul 1981 în ziarul *Literatura și arta*.

Discuția scotea în vileag o nouă stare a eroului liric, care, spre deosebire de acel din etapa anterioară, pentru a-și etala valorile, nu mai căuta stări totale, situații-limită, momente excepționale, ci se apleca spre valorile simple ale vieții. „Eul, afirmă în cadrul discuției criticul Andrei Țurcanu, se distanțează de sine, căutându-și identitatea proprie în obiect. Rezultatul e de neașteptat. Imperativul categoric e rostit din numele obiectului... Acum nu mai există pentru el nici o îndoială. Ceea ce trebuie cântat, oficial sânt lucrurile simple domestice, care ne țin și ne vor menține în timp: troscotul, frunza arțarilor, iezii, colinele, câmpiile, fătul, iubita... Eu-l liric avea nevoie de alte temeuri, de ceva fundamental, pentru a se afirma plenar (nu numai genealogic și geografic). Această dorință de afirmare plenară se întâlnește în mod surprinzător cu tendința poeziei de a ieși din impasul rigidității într-o insațietate de concret” [16]. Orientarea aceasta – am demonstrat cu altă ocazie [17, p. 274-280] – era caracteristică și pentru alte genuri ale literaturii, ceea ce făcea dovada autenticității și tipicității ei.

La Vasile Levițchi ea, această orientare, se resimțea de acum la sfârșitul perioadei a doua de creație. *Murele*, *Călinul*, *Măceșul* și alte câteva poezii din culegerea *Întârziere de o viață* surprind, poate nu până la capăt conștientizat, dar, totuși, suficient de distinct, ideea că zonele, așa-zise nepoetice, au și ele poezia lor care se cere valorificată: „Părăsitele poiene/Râd cu lacrimi negre-n gene” (*Murele*); „Zgribulit în ceață și zloată,/ Oare ce visează măracinii deși,/ Când pari ocolită de lumea toată,/ Cu tristețea ta-nsângerată,/ Tufă dornică de măcieș?! Tufă dârză, în sălbaticul tău pripor,/ Credea-i că și viața ta-i poezie: Fructe multe și roșii de leac.../Și-acum mor/ Negustate, uitate... Cine le știe?” (*Măceșul*).

Valorile simple ale vieții își demonstau potențialul lor poetic, se cereau incluse în poezie, și Vasile Levițchi, începând cu culegerea de versuri *Se destrăma o noapte albă*, le valorifică din plin. Ne-o spune chiar el în prefața la culegere: „La capătul nopții albe îți faci intrarea în ziuă trecând un hotar aproape insesizabil, simțit doar cu adâncă mirare a sufletului înzestrat să se bucure de simplele minuni ale lumii”.

Ca și perioada a doua, ce își deschidea căutările bazate pe situații-limită prin culegerea semnificativ intitulată *Inima iarăși...*, și această, a treia perioadă în evoluția poetului, ce venea să sondeze valorile simple ale vieții, se deschide printr-o plachetă nu mai puțin semnificativ intitulată *Se destrăma o noapte albă*, denumire care sugerează intensele căutări ale poeticului într-o zonă mai înainte aproape nestudiată: „Văd pe ecranul nopții satul cunoscut,/ Un fapt banal se schimbă-într-o minune.../ Coboară-n case universul prin antene/ cu insomniile acestui secol douăzeci”; „ Ast-noapte a mas la mine noaptea/zicea:/ păi tot te-ncumeți deseori/să faci din clipe ani, deci și din mine/și poți visa cât vrei de mult-ți-i bine,/ iar eu mă duc cu noaptea-n cap, în zori”.

Viziunea noii perioade de creație a poetului Vasile Levițchi se concretizează într-o nouă poetică. Prozaicul, valoarea simplă, cuvântul șters de prea uniformă întrebuințare acum își descoperă sensuri neobișnuite, fațete nebănuite, importanță imprezibilă – toate țintind spre purificare și primenire. „Purificarea, renașterea, împlinirea, scrie cercetătoarea A. Bantoș, sunt etapele pe care le are de parcurs personajul din poezia lui Vasile Levițchi. Împlinirea, rodul – pe de o parte, și neîmplinirea, ratarea – pe de alta, polarizează trăirea și o tensionează” [18]. Cuvântul **fulg**, bunăoară, care sugera mai întâi ninsoarea cu căderi gingașe, devine acum sinonim cu porumbelul („În pașnica vară porumbeii par fulgi”), complinindu-și, prin transfer, semnificația de pace, dar și de dragoste pentru iubită („Tu, încrustată-ntr-un fulg”). De la semnificația de gingășie ori tristețe, cu care erau înzestrați ochii mai înainte, acum, în secolul trăirilor și seismelor dramatice, lor li se atribuie sensuri mai dure – de durere, de greu impas: „Ochii sânt țipătul, ochii vorbesc./ Doar ochii vorbesc, în limba durerii,/ În veșnica limbă, cea mută, a durerii,/ Doar ei o traduc în grai omenesc./ În graiul lor numai cu tine am vorbit,/ Tăinuind durerosul revers al speranței”. Metafore cunoscute împrumută acum, prin asociații inedite cu alte obiecte, sensuri noi capabile să lărgescă sfera poeticului. Din plângătoare salcia își lărgeste acum semnificația până la contopirea cu destinul uman: „Văduvă tânără salcia/ Își plânge tristețea pe mal”. Își schimbă în acest context sensul și cuvântul **mal**, acesta asociindu-se într-un mod neobișnuit cu expresia „a ajunge la mal” împrumutat de la cuvântul văduvă (distrusă de durere).

Cele mai obișnuite teme se ridică acum la rang de probleme: „Dau mere domnești pădureții deștepți/ Din năzbâția asta ai ce învăța”. Timpul e capabil să-nglobeze secole-n secunde: „În ce pot plăsmui îmi e marele crez/ Și vreau însăși viața s-aștept s-o visez./ Port veacuri trăite numai secunde/ Și cartea de vise nu-mi poate răspunde”.

În tendința de a lărgi sfera artei pe contul temelor înainte considerate banale, poetul polemizează cu adevărurile consfințite în dictoane: „Nimic din ce e omenesc nu-mi e străin”-/ Dicton comod, îți faci o platoșă din el:/ Mi se cuvine mult,/ dator sânt cu puțin,/ Împac în mine gândul bun cu cel mișel. Și uit că a fi om înseamnă –a fi străin/ De tot ce, omenesc fiind, nu este omenesc”. În acest sens se caută a fi folosite, dându-li-se semnificații latente, și pauzele de respirație dintre cuvinte: „Să ne-nfioare adânc/ Țipătul zis tăcere”.

Prin această prismă a căutărilor sunt tratate cele mai arzătoare probleme ale societății: pacea și războiul, cinstea și demnitatea omului apăsător de sistemul totalitar, dragostea și natura, ecologia mediului ambiant și a spiritului uman, mama și graiul și multe altele, imposibile de înșirat, dat fiind că poetul orice valoare simplă o ridică acum la rang de demers poetic.

Evident, în poezia consacrată valorilor simple, ca de altfel și în cea din etapele anterioare, nu lipsesc temele minore, tratările comune, semnificațiile insignifiante ori versificările sterile, dar acum acestea apar tot mai episodice, tot mai distanțate, grație sincronizării valorice a poeziei lui Vasile Levițchi cu cele mai frumoase realizări ale liricii din spațiul basarabean și din cel românesc în genere. Că această influență a avut urmări benefice ne vorbesc exigentele selectări din culegerile anterioare pe care Vasile Levițchi le-a întrepris în placheta *Punte spre un mal inexistent*.

În toate cele patru culegeri apărute în ultima perioadă Vasile Levițchi se prezintă ca un poet deosebit de exigent în ale creației, ca un artist ce se luptă pentru gânduri înalte, evident, și frumos înveșmântate, nu pentru lauri mari dar nemeritați: „O, de-ar fi și grea de gânduri/ Orice frunte grea de lauri!”. Acestora din urmă poetul le dorește ca pegasul să le „... roadă cununa de lauri/ ca-n secetă vitele acoperișul de paie”.

Prin valorificarea pe scară largă a faptului comun Vasile Levițchi a lărgit considerabil aria de investigație a poeziei, recuperând ceea ce mai înainte recunoștea cu durere că a rămas la rubrica întârziere de o viață și făcând un serios adaus la cartea de vise, la care, ca un romantic visător ce a fost, a lucrat de-a lungul întregii sale existențe. În felul acesta poetul și-a aliniat, în sfârșit, propria creație la valorile de seamă ale literaturii din spațiul basarabean și ale celor din Țară.

Referințe bibliografice:

1. Nina Negru-Mihail, *Vasile Levițchi // Literatura și arta*, 1988, 4 august.
2. *Contrafort*, 1995, octombrie.
3. *Viața satului*, 1996, 15 noiembrie.
4. *Glasul națiunii*, 1996, 13 noiembrie.
5. Gheorghe Hrimiuc, *Gruparea poetică „Iconar” // Revistă de lingvistică și știință literară*, 1991, nr. 2.
6. *Literatura și arta*, 1991, 1 august.
7. *Glasul națiunii*, 1992, 24 aprilie.
8. Ion Ciocanu, *Coborâtor în minele sufletului // Vasile Levițchi. Întârziere de o viață*, Chișinău, 1982.
9. Ion Ciocanu, *Vasile Levițchi: „La izvoarele Siretului” // Ion Ciocanu. Articole și cronici literare. – Chișinău, 1969.*
10. Vasile Levițchi, *Țara se constituie din toți fiii ei, adică și din cei silnic înstrăinați // Dimineața*, 1991, 24 august.
11. *Reflecții și maxime*, vol. I. Ediție îngrijită de Constantin Bădescu, București, 1989.
12. George Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, București, 1986.
13. Mihai Cimpoi, *O istorie deschisă a literaturii române din Basarabia*, Chișinău, 1996.
14. Mihai Cimpoi, *Năstrușnicul suflet candid // Vasile Levițchi. Inima iarăși...*, Chișinău, 1972.
15. Grigore Bostan, *Vârsta împlinirilor // Zorile Bucovinei*, 1981, 15 noiembrie.
16. Andrei Țurcanu, *Litanii pentru valorile simple ale vieții // Literatura și arta*, 1981, 2 aprilie.
17. Nicolae Bilețchi, *Romanul și contemporaneitatea*, Chișinău, 1984.
18. Ana Bantoș, *Adaos la demnitate (Vasile Levițchi la 70 de ani) // Glasul Națiunii*, 1991, nr. 47.

Lucia Țurcanu Tehnici manieriste în poezia română din anii '70

În evoluția poeziei române, anii '70 ai secolului al XX-lea constituie etapa de încheiere a unui ciclu istoric, modernismul, întrerupt o dată cu impunerea “cezurii proletcultiste” [1, p. 15]. La acest moment, scena poeziei române este ocupată de neomodernism și marcată de fenomenul secăturii filoanelor lirice, al epuizării schemelor productive altădată. Este etapa la care esteticul pare să intre în derivă, iar autorii, dorindu-i resurecția, se implică în multiple experimente / căutări poetice, lăsând să se contureze o nouă estetică și o nouă eră.

Anii '70 înseamnă pentru spațiul românesc și o criză a omului / a eticului. În momentul în care bornele impuse de regim împiedică eul să-și exteriorizeze vitalitatea și intelectul, să clarifice teme pentru a-și învinge contradicțiile și antagonismele interioare, “problemele existenței și ale ființei cad în spațiul speculației logice, își pierd întemeierea ontologică” [2, p. 407]. Omul își pune în funcțiune spiritul inventiv, evadează în limbaj, crezând că numai buna valorificare și cunoaștere a limbajului conduce la buna cunoaștere a eului. Accentul se mută, astfel, de pe problema omului pe problema limbajului. Este inventat un nou material poetic, aflat dincolo de materialul verbal normal.

Orice fază agonică, crepusculară a unei epoci estetice, desfășurată în circumstanțe sociale destul de problematizante este identificată de Gustave René Hocke cu **manierismul**: “Când omul asistă la primejduirea unor sisteme de valori în cadrul cărora a trăit, el începe să descopere, de obicei, noi zone spirituale ale lumii. Această confruntare cu o altă materie universală îl stimulează pe Dedal, “inventatorul” sălășluind în “insul problematic”, și – *sau mai ales* – în găsirea unor noi mijloace de exprimare în limbă, a unor noi modalități poetice. Jocurile cu litere, construcții verbale, arta combinatorie paralogică și metaforismul sunt doar câteva dintre simptomele ilustrând această tendință. *Concettism*-ul, în primul rând, este cel care duce la o culme a artificialității în limbă.” [3, p. 147].

După ce oportuniștii au produs o literatură dogmatică, idilică, propagandistică și clișeizată, vine, în poezia română, o “ generație ” abstrasă din actualitate, ce tatonează estetismul într-o literatură evazionistă, cu pronunțate preocupări calofile. Sporirea gustului pentru meșteșugul lingvistic duce la dinamizarea manevrelor poetice. Retorica manieristă nu este, pentru poezii români, doar o “revoltă aproape pătimașă împotriva tuturor regulilor rigide” ale artei [4, p. 44], ci și o modalitate de a camufla revolta împotriva granițelor edificate de către cenzorul comunist, o modalitate de a oculta, prin prețiozități, o temă, sau poate chiar o formă de uitare, de evadare din socialul devorator în / prin ludic. Deși nu practică, asemenea predecesorilor lor mariniști, gongoriști, eufuiști sau prețioși, o adevărată alchimie verbală, poezii români ai anilor '70 pun în funcțiune diferite tehnici ale manierismului structural, în căutarea ineditului, transformând artificul în sensibilitate.

Făcându-și program din “meșteșugire”, șaptezeciștii Emil Brumar, Șerban Foarță, Adrian Popescu, Dinu Flămând, Ion Mircea, Daniel Turcea încearcă să deschidă alte căi lirismului. Tentația manierismului îi afectează însă și pe unii reprezentanți ai promoției '60, care, începând prin a fi tradiționaliști, evoluează, prin volumele editate după 1970, spre o poetică a orfevrăriei și a trucului lingvistic, “sincronizându-se” astfel cu “fantezistul ironic” Emil Brumar, cu “fanaticul forme”

Șerban Foarță, cu “rafinatul” și “grațiosul” Adrian Popescu. Cea mai elocventă, în acest sens, ar fi opera lui Gheorghe Tomozei, Horia Zilieru, Romulus Vulpescu, dar și a Ninei Cassian sau a Norei Iuga.

Calitatea dominatoare în poezia lui **Gheorghe Tomozei** este virtuozitatea, “poetul, constată Dumitru Micu, nu se exprimă decât arareori firesc (În ultimele culegeri: niciodată), tot timpul /.../ face uz de *agudeza*, caută să provoace *meraviglia*, producția lui devenind tipic manieristă” [5, p. 370]. Nichita Stănescu vedea în Gheorghe Tomozei o întrupare a spiritualității bizantine. Într-adevăr, inventatorul “mașinărilor” este un poet al “miniaturilor lirice, profunde și grațioase în finețea liniilor lor” care sunt comparate de Nicolae Manolescu, în prefața la *Catalogul corăbiilor* (1987), cu “niște cești de porțelan, pline de o orientală fantezie și care irizează albastre, friabile, delicate nervuri”. Gheorghe Tomozei urmărește realizarea unui estetism al caligrafiei, prin jocuri verbale născătoare de muzicalitate, prin corespondențe subtile de limbaj încărcat de vocabular vechi. El creează imagini insolite, practicând *arta combinatorie*, sau manierista *discordia concors*: “*E iarăși vremea / recensământului frunzelor / vremea / când botul lunii se mânjește / cu mine*” (*E vremea*). Metaforele abstruse se îmbină, de cele mai multe ori, în *conchetto*-uri impresionante prin grațiozitatea lor. Gheorghe Tomozei excelează, de fapt, în elaborarea de comprimate metaforice ce au drept finalitate mistificarea lirismului și disimularea confesiunii: “*Zăpada e mănuașă cu care-mi cauți gura*”; “*Caii-n muzee arse beau iarba din picturi*”; “*Zăpezile – statui evaporate*”; “*Oglinda e o piele de lapte jupuit*”; “*Bătrânețea / e o arhitectură coruptă*”; “*Scrie cu unciale pe străzi: Melancolie*”.

Alteori, *conchetto*-ul rezultă din jocul mozaical cu imagini culturalizate: “*Poetul e tibia / regilor din biblie / e călcâiul / lui Ramses întâiul / e clavicula / lui Caligula*”. Această poezie a jocurilor verbale iese din laboratorul meșteșugarului și semnifică atât oboseala unui limbaj în care nu a mai rămas nimic de spus, cât și autoritatea spiritului ludic asupra sufletului liric.

Gheorghe Tomozei este adevărat creator de finețuri lingvistice. Rimele căutate, savante produc încântătoare efecte eufonice: “*S-a răsturnat diligența*” / *cu porțelanuri de Maiența, / contesa, tigresa / ține-n brațe samovarul de Odessa, / în dezechilibru / s-au risipit mătăniile de Chipru*” (*anonimus*) sau: “*Bea-ți Manuce, anasonul*” / *și kirie-eleisonul!* / *La han / s-a anunțat Don Juan / de Deliorman!*” (*Frica*). Ponderea acestei poezii stă în poanta eufonică. Pentru Gheorghe Tomozei, experimentele lingvistice sunt o formă de suspendare a ontologicului, o formă de discreție, de camuflare a trăirilor autentice.

La **Romulus Vulpescu**, astfel de trucuri verbale vor deveni impresionante jocuri *logodaedalice* sau *pangramatice*, care însă nu vor comunica decât afecțiunea poetului pentru artificiu. Poetul își definește manierist propria creație, considerând domeniul de “arte și meserie” “o rezervație de vânătoare pentru fazani de rasă, loc care se dedă cu delicii braconajului, practicând jocul de societate (și de-a v-ați ascuns) numit de obște creație și de amatorii de dat la semn cu alice recreație”. Astfel, poemele din volumele “*Poezii*” (1965), “*Romulus Vulpescu și alte poezii*” (1970), “*Arte & Meserie*” (1979) sunt produsul unei jubilații para-retorice, iar cuvântul nu mai este

abordat la modul metafizic, ci, golit de orice transcendență, este devine doar semn, pretabil oricăror modelări / forjări.

Poetul, cu talent de caligraf și miniaturist, degustă frumusețea artizanală și acordă o deosebită atenție aspectului tehnico-grafic al cărților. El creează texte experimentale, în care intră în spectacol toate acrobațiile poetice. Bun cunoscător al jocului cu învelișurile formale, Romulus Vulpescu își mulează discursul pe scheme prestabilite, create pentru a ului. Interesat de “masca poeziei”, el adună caleidoscopic și *logodaedalic* literele alfabetului sau notele gamei, creând artificii *pangramatice*: “*Dospite doage decad: o / dovadă? Domnul doge Do... / Rechinul reumatic, Re / - renghi renăscut – reporter e! / Mireasa micului mim Mi, / mințind misitul, mi-l momi.*” (*Dramă-n gamă (experiment muzical)*).

Romulus Vulpescu practică experimentul neologistic, asonantic, aliterativ, lexical, muzical, gramatical, gastronomic, realizează combinații verbale sau sonore tip *puzzle*, bucurând ochiul și urechea cititorului, dar neantrenându-i capacitatea de a pătrunde dincolo de formă, de a decoda mesajul. Versuri ca: “*Adalbert cel fiert: / Sterp cert, celt pe sfert. / Blegoslav cel sclav: / Graf grav, slab ștab slav*” (*Pomelnicul regilor (experiment aliterativ)*) sau: “*- Juvaneaua-i juvaer. / - Jeremea, jalip: jubea! / - Liliac, laf la lichea? / Lui – lucum, lulea, lighean...*” (*Marcia alla turca (experiment lexical)*) (luxuriante jocuri paronimice) reprezintă ingenioase frământări de limbă; aceste trucuri lexicale însă nu au altă finalitate decât jocul însuși. Scamatoriile limbajului sunt subterfugii avangardiste de sfidare a stereotipiilor. Limbajul renunță la cele două intenții, reflexivă și tranzitivă, asumându-și intenția ludică. Jocul însă este unul gratuit, or, autorul deconstruiește nereușind să edifice decât artificii.

Conform unei definiții călinesciene (definiție ce nu a încetat să-și confirme valabilitatea), “poezia nu e un conglomerat de imagini frumoase în sine, de sunete frumoase în sine, ci e un fenomen care începe abia cu apariția unei organizațiuni, adică a unui sens general” [6, p. 19]. Acest “sens general” sau această “organizațiune” îi scapă lui Romulus Vulpescu. Ingeniozitatea lexicală delectează, nu comunică însă decât dibăciile de meșteșugar ale poetului.

Textele lui Romulus Vulpescu, exultând în artificiu și în identificare livrescă, nu comunică, de fapt, un conținut, ci își comunică tiparul. Scriitorul propune un uluitor spectacol de prestidigitație poetică. Efect și însemn al crizei poetice, acest joc al formelor / al artificiilor este însă producător de valori temporare. Or, odată găsit noul limbaj poetic, “exercițiile de stil” devin simple gratuități.

Un alt șaiyecist care începe prin a face poezie tradițională, pentru a ajunge , în volumele de după 1972, la versuri rafinate ce “disimulează eul existențial printr-o figurare poetică ceremonioasă” [7, p. 143] este **Horia Zilieru**. În volumele *Nunțile efemere* (1972), *Orfeu plângând-o pe Eurydice* (1973), *Orfeon* (1980), autorul adoptă retorica manieristă, testându-și măiestria po(i)etică prin artificii *pangramatice* și *logodaedalice*, holorime și poeme figurative, pentru a crea un “lirism ermetizant” [8, p. 235], cel puțin la suprafața versului. Mare parte din poemele sale creează impresia unui adevărat mozaic în care pictograme apollinairice (lacrimi, triumfiuri,

clepsidre) stau alături de figuri geometrice, de desene schematizate, de simboluri sau formule matematice. Versurile abundă în orfevrării lexicale, cu efecte eufonice, în acrobații ale cuvintelor, care lasă totuși să se insinueze vibrații ale eului plin de anxietăți. Finalitatea acestor texte ar fi, întâi de toate, crearea de *stupore*: “*semioții filantropii / (of! / țvetanul todorof) / trag în eprubete tropii / și-ntre semn și sens cu raze / rontgen ale vieții-mi faze / le transpun în ecuații / stări de grații / troca (dero) / + n - n = 0 / √ din gara titu / => «ismail & turnavitu»*” (în *timpul războiului din troia*).

Cuvântul pare să fie, pentru Horia Zilieru, întâi de toate semnificativ, formă, noțiunea fiind confundată intenționat cu realia: “*maia (e)lectra (ce)lena(tai)gete / trei cu capete tăiate / vai / de e și ce și tai / (probă de trandafir sau canto di signo)*. În astfel de poeme, ceremonia versului obscurizează ideea lirică, poetul urmărind să configureze un *stil*, înainte de a sugera o *stare*. Împodobindu-și frumos versul, Horia Zilieru nu renunță totuși la imagini ale retoricii tradiționale și populează universul cu crini și roze, cu giulgiuri și morminte, cu fluturi și clopote. Doar că îmbină *concettist* aceste elemente, creând adevărate obscurități manieriste: “*Mănânc fluturi de lumină, / beau din clopot fum și sânger*”; “*Aprinde-mi un crin, / prietenă dulce / în craniul orfin, / când trec să se culce*”; “*Căldura gurii cu făclii de ceară / atomii de amant devoră-n spasme*”.

Când simțul metaforic proliferază, autorul riscă să devină captivul gratuității, căci “îmbătat de învelișul formal” al versului, el poate uita “să spună ceea ce intenționa să spună” [8, p. 240]. Acceptând retorica manieristă, Horia Zilieru creează un cod stilistic axat pe abaterile de la limbajul normal și de la poetica tradițională. Când această insolită a discursului nu este gratuită, versurile devin mărturia unui suflet sentimental preocupat de grave probleme ontologice și ademenit, totodată, de ispititoare rețele ale ludicului po(i)etic.

Nici **Nina Cassian** nu concepe poezia în afara retoricii. Ea este poeta care asociază simțirea adâncă, reacția frustrată cu “plăcerea de a transforma obiectul în imagine prețioasă, în metaforă fantazistă” [9, p. 175]. Interesată de inventarea unei lumi artificiale, poeta practică măiestrit *arta combinatorie*, îmbinând imagini pe cât de antinomice, pe atât de șocante. Metaforele fabricate sunt dihotomii ce reunesc noțiuni (idei) care par a se exclude reciproc. În bună tradiție manieristă, Nina Cassian renunță la verosimil în favoarea unei miraculoase articulări a imaginilor și creează contraste surprinzătoare sau construcții șocante: “*Primăvara – o fată în cârji / cu obrazul ascuțit și cenușiu / ca un țurțur de apă murdară*”.

Autoarea impresionează prin virtuozitate atunci când se implică într-un “ingenios balet de metafore” [3, p. 87], creând adevărate bijuterii poetice. Metaforismul face posibilă armonizarea în chip artificial a unei lumi lipsite de structură. Ideile, senzațiile, pasiunile se abstractizează pe măsură ce se lasă transformate în metafore: “*Se împletește plasa de capcane / pentru piciorul de pahar / al căprioarei diafane / care-n ea însăși se scurge / ca un pahar de excursie*” (*Sfârșitul alergării*) sau: “*Gri de mare / galben de spin / alb de sare / verde de vin / floare de panică / orb de lună / picurând împreună / din portocala mecanică*” (*Regie*).

Paralel cu lumile artificiale, Nina Cassian creează și un limbaj artificial. În *Lotopoeme* (1972), autoarea pune în funcțiune cuvântul căutat pentru a caricaturiza “deformări”, “de spirit, de morală, de limbaj”. Trucurile verbale ce trădează, după Nicolae Manolescu, “neîncrederea în forța eliberatoare a poeziei” [10, p. 79], nu sunt joc gratuit, sugerând deformarea artei înseși. Evadarea în artificiu se realizează, de cele mai multe ori, prin inventarea de rime și eufonii insolite: “*Târătoarea mea Molloy, /osul ți-l văd prin carne. / Oare-o să se răstoarne / ochii tăi, ouă moi? / Trage-ți limba, bag-o bine-n gură / înainte de a-și desface /croitoreasa cea sură /foarfecele tenace. / Monstrul meu jucărie, /pe pământ, prin pietriș, / cu o ultimă bucată vie / - splina, șontâc-șontâc, / târâș-grăpiș...*” sau: “*În strâmtoarea Shagherak / ieri am pescuit un rac. / În strâmtoarea Kategat / era pește, dar sărat*”. Poeta aplică astfel o procedură terapeutică limbajului clișeizat, elaborând o retorică anti-retoristă.

Aceeași tehnică a acrobațiilor verbale este practică de **Nora Iuga** în poemele din **ciclul în dulcele carnaval** (volumul *Cântece*, 1989): “*de-ai fi fost piticul care / își scuipa cocoașa-n mare / găseai pește iertător / în curentul Labrador / și un nastur de sidef / din jiletca lui Alef*” (**în cetățile andive**). Autoarea își reinventează astfel tehnica (și însăși substanța lirică), ocolind mărturia ca atare și propunându-și să întemeieze “o lume imagistică plină de ghiduşii și pozne, suficientă sieși” [11]. Ea se desparte prin inventivitate și artificiu de ceea ce este dat, înlăturând realul și renunțând la subiect.

Experimentele tehniciste întreprinse de poeții români în anii '70 constituie moduri ingenioase de pulverizare a constrângerilor convenționale și de pluralizare a opțiunilor structurale (ca formă de subversiune estetică). Tatonând în acest domeniu, șaizeciștii sus-numiți pregătesc teren de manevră pentru poeții promoției '70, manierști prin excelență, al căror ideal pare să-l constituie artificialitatea, rafinamentul extrem, devitalizarea.

Această buclă manieristă a anilor '70 devine o inerentă a poeziei române, în vederea evoluției spre o generație (a optzeciștilor) care, “beneficiind de cuceririle de tehnică și de conștiință poetică ale înaintemergătorilor” [1, p. 15], va deschide alte căi lirismului, revenind la o poezie reimplantată în realitate.

Referințe bibliografice:

1. Ion Bogdan Lefter, *Experimentul ca despărțire de neomodernism, // 5 poeți: Naum, Dimov, Ivănescu, Mugur, Foarță*, Pitești, 2003.
2. Gheorghe Crăciun, *Aisbergul poeziei moderne*, Pitești, 2002.
3. Gustav René Hocke, *Manierismul în literatură*, ed. II, (trad. de Herta Spuhn, pref. de Nicolae Balotă), București, 1998.
4. Erwin Panofsky, *Ideea* (trad. de Amelia Pavel), București, 1975.
5. Dumitru Micu, *Scurtă istorie a literaturii române*, vol. II, București, 1995.
6. George Călinescu, *Curs de poezie // Principii de estetică*, București, 1999.
7. Marin Mincu, *Poezie și generație*, București, 1975.
8. Eugen Simion, *Scriitori români de azi*, vol. III, București, 1984.
9. Mihai Petroveanu, *Traietorii lirice*, București, 1974.

10. Nicolae Manolescu, *Literatura română postbelică. Lista lui Manolescu*, vol. I, Braşov, 2001.
11. Gheorghe Grigurcu, *Marca de fabricație // România literară*, nr. 27, 10-16 iulie 2002, Anul XXXV, p. 9.

Viorica Zaharia-Stamati Vaniuța Milionaru – un “ciudat” dar nu un învins

Anii 60-80 sunt marcați în literatura noastră de căutări intense în încercarea de impunere a unor tipuri (nu în sensul realismului secolului al XIX-lea) de personaje. Odată cu impunerea în acești ani, în plan literar, a generației lui Vlad Ioviță avem parte de proze care – din punctul de vedere al canonului realismului socialist – erau considerate adesea drept anti-texte, iar personajele etichetate drept “trăznite”. Ceea ce i se putea reproșa acestui tip de proză și lui Vlad Ioviță, nu în ultimul rând (fapt ce explică și lăsarea sa în umbra altor colegi de generație), era introducerea în textul “canonic” a unor valori “negative” precum ne-tipicul, ne-verosimilul, ne-seriosul. Adăugăm aici și preferința pentru psihologiile nonconformiste și chiar utilizarea vocabularului șocant pe alocuri, toate favorizate de căutările amintite anterior.

O proză ce ar putea fi încadrată în această categorie este și nuvela *Dincolo de ploaie*. Deși face parte din volumul de debut al prozatorului, volum ce stă sub însemnele prozei de factură lirică (la modă și necesară încă atunci), nuvela indică tendința spre experimentul modernizator al autorului. Anume aici Ioviță încearcă o cristalizare a unui personaj nonconformist. Și nu e vorba de tipul învinsului sau al falsului învingător pe care-l definește și exemplifică Vladimir Beșleagă [1, p. 120].

Dovadă a faptului că Vlad Ioviță era la zi cu starea prozei timpului și încerca să-și conceapă altfel, decât se cerea, personajele sunt și notele de pe marginea manuscrisului unei nuvele nefinisate, *Gustul gloriei postume*, despre naratorul-personaj al căreia scriitorul afirmă că ar trebui “în nici un caz să nu fie ratat” [2, p. 113]. Fie acesta chiar și omul de lângă el, omul comun, cât de umil.

Căutându-și eroii în rândul semenilor, viața cărora i se pare destul de captivantă, Ioviță se arată și se simte mai puțin atras de ceea ce se întâmplă în univers. “Am vrut, în primul rând, să descriu un tânăr din generația mea... Noi am venit cu toții de la țară, având o mare experiență de viață – războiul, anii postbelici... Era greu să pui această generație într-un canon, într-un anumit tipar de gândire... Vaniuța Milionaru era un prototip al primilor gazetari ce lucrau la televiziune, al primilor artiști”, afirmă Ioviță atunci când încearcă să-și caracterizeze personajul nuvelei *Dincolo de ploaie* [3, p. 10].

Se simte în această afirmație și prezența spiritului literaturii ruse sub influența căreia au supraviețuit toate literaturile ex-ovietice, inclusiv și cea basarabeană. Această literatură oferă o întreagă modă, pornind de la Gogol, cel din *Moșierii de altă dată* și până la Vasile Șukșin și colegii săi de generație. O modă ce se definește prin contemplarea fapturii omenești comune. Deci din plăcerea de a privi înfățișările vieții

cotidiene, din acest sentiment sărbătoresc pe care îl are Vlad Ioviță la “întâlnirea” cu o ființă umană apare nota definitivă a acestei nuvele.

Noutatea adusă de nuvela *Dincolo de ploaie* este aceea a privirii, a unghiului din care este văzută o lume “comună”, o lume cu conflicte previzibile, dar cu nuanțe, în reacții, suficient de imprevizibile.

În mare măsură lumea personajelor lui Ioviță este una care încearcă să se elibereze de tirania modelelor acceptate. Din această lume face parte și Vaniuța Milionaru. Personaj ce a constituit nu o dată (după apariția nuvelei) subiectul criticii vremii. Vasile Coroban definește nuvela drept una “umoristică, scrisă fără intenția de parodiare a povestirilor dulcelege, cu tineri îndrăgostiți, veșnici protagoniști, plutind în lumea banalităților și mărturisindu-și reciprocitatea sentimentelor” [4, p. 30]. Mihai Cimpoi consideră că spectacolul gratuit al comportamentului ciudat al eroului este de “a da replică prozei mediului” [5, p. 76].

În adevăr, paginile nuvelei scot la iveală sensuri profunde ale unei existențe aparent banale, permanente decontate din observarea îndelungă și minuțioasă a existenței de fiecare zi, a cotidianului simplu și necesar. Amintind unele dintre instrumentele recuzitei existențialismului filozofic și literar – singurătatea, ratarea, sentimentul culpabilității sau al fricii, eroismul în eșec – putem afirma că, într-un fel, viața și visele lui Vaniuța Milionaru configurează o parabolă a condiției umane. Eroul lui Ioviță trăiește cu o neliniște care nu exprimă neapărat angoasa existențialistă – izvorâtă din violarea demersului spiritual al individului – ci pasiunea descoperirii și construirii (sau reconstruirii?) unei lumi de adevăruri personale, în mijlocul sistemelor obiectiv definatorii.

Autorul imprimă acestui personaj câteva trăsături năstrușnice. O face cu o anumită simpatie. Și în primul rând, nu pentru că s-ar declara un adept învederat al stilului “trăznit” în literatură, ci pentru faptul că nu vrea să-și categorisească eroii în doar “pozitivi” sau doar “negativi”.

Chiar dacă se aruncă în fântână fără voia sătenilor, chiar dacă ară via președintelui de colhoz, în timp ce acesta se afla la adunare, chiar dacă seara stă “cățarat” pe gard și cântă din drâmbă, Vlad Ioviță nu evită să-și manifeste simpatia pentru personaj. Deși este un “impulsiv ce-și pierde degrabă echilibrul”, Milionaru reprezintă un “microcosm...”. Și mai departe: “...În literatură nimic nu e mai interesant decât caracterul... fie că-i zicem “ciudat”, fie că-l denumim om “simplu”, din timpurile clasice ale lui Shakespeare literatura e preocupată de materializarea ideii în metaforă sau în caracter, adică în imagine. Omul va rămâne mereu obiectul de căpetenie al literaturii” [3, p. 11].

De când lumea literatura s-a ocupat de problemele omului și de omul cu probleme. Domeniul artei literare este individul vulnerabil, nu invulnerabil, frământat, nu invariabil fericit. Un astfel de individ este și Vaniuța Milionaru, evoluției imprevizibile a căruia autorul îi acordă o atenție sporită. Este un personaj ce nu mai stă sub autoritatea omniscienței naratorului. De aceea faptele nu-i mai pot fi

cunoscute principial și în totalitatea lor, de către autor. De aceea el devine “liber”, nonconformist și ... “ciudat”.

Plictisit de existența-i mediocră, Vaniuța Milionaru numai în aparență este un personaj trăznit care știe să profite de anumite împrejurări. Prin intermediul acestuia autorul prefigurează o serie de probleme existențiale ale momentului istoric. Vaniuța “se numără că-i și el colhoznic, dar nu făcea mai mult de două-trei trudozile pe vară. N-avea când. Umbla după sineală tocmai la Odesa. La noi cu sineală se dau toate casele. Pentru o boaghe de sineală poți lua și o vadră de vin. De atâta și fusese numit Milionaru. Seara, după ce-și încheia afacerile, Vaniuța se așeza pe gard și cânta din drâmbă. Cânta până pe la miezul nopții. Un fel de vals. Și le striga măhălenilor să închidă aparatele de radio, că altfel dumnealui nu poate cânta”.

Personajul este un tânăr care observă și se observă în cenușia obișnuiță a relațiilor interumane. Dacă planul prezent al nuvelei se limitează în fond la o secvență de timp, planul trecutului cuprinde, prin ramificația puțin dezordonată a retrospectivelor libere din punct de vedere cronologic, o întregă viață, un destin. Chemând în sprijin memoria, adică suferința, din cele multe ce i s-au întâmplat pe lume, el preferă să descindă în hăul adânc al acesteia, depănându-și întâmplările legate de o tinerețe / viață tumultuoasă. Totul trimite spre o concluzie: timpul s-a scurs prea repede, pe neobservate, “visul de aur” al tinereții e foarte departe. Dar nu întrutotul destrămat. Pentru că “a doua zi tot satul știa că Vica nu mai vrea să fie artistă, iar eu capelmaistru. Că aveam de gând să facem nuntă și să ne zidim o casă la șosea, în rând cu însurăței”.

Ceea ce șochează mult în persoana lui Vaniuța Milionaru este sinceritatea confesiunii, caracterul ei foarte deschis. Avem în fața ochilor o spovedanie aproape defavorabilă celui ce o face:

“Eu îi plăceam Vicăi. Nu chiar așa cum eram . Așa cum ar fi vrut ea să fiu. Adică:

1. Să fiu olecuță mai frumos.
2. Să port pălărie și cravată.
3. Să mă bărbieresc în fiecare zi ca învățătorii.
4. Să știu a dansa orășenește.
5. Să nu mă iau la hartă cu toată lumea.
6. Să nu fiu scârnav la gură.
7. Să umblu pe la adunări.
8. Să fac trudozile.
9. Să nu iau din colhoz nici un pai.
10. Să nu beau și să nu cânt din drâmbă. Din ce să cânt nu știu.
11. Să nu zic: șante, iorgan, mânăștergură, clapaci, samobroică, nujnic. Să zic apoi: plapomă, prosop, ciocan, lamă, privată.
12. Uite, dacă aș fi așa cum mă vrea dumneaei, adică aș fi cu totul altfel decât sunt, poate că atunci ea ar binevoi să se plimbe cu mine prin mijlocul satului. Deoarece nu-s însă: hai, Vaniuța, prin grădini, prin lanuri de tutun. Iar când intrăm în sat, tu, Vaniuța, rămâi în tutun și eu mă duc singură. Să nu cumva să ne vadă oamenii împreună. Și să mai creadă cine știe ce.

Păi lasă, crucea ta de învățătoare, mi-am zis, lasă că-ți arăt eu”.

Lipsește aici acel romantism desuet întâlnit adesea în narațiunile la persoana întâi. Falsa duioșie, pitorescul minor și sentimental (note a căror justificare în proza de acest tip, n-ar fi decât în detrimentul personajului) sunt înlocuite cu elemente de un realism psihologic mai dur. Tentat de farmecul trăirilor sinuoase, autorul nu neglijează nici echilibrul colorat de ironie. Astfel, încearcă să travestească în clovnerii ciudate drama înfățișată, iar o anumită doză de cenzură veghează la infuziile inițiale ale poeticii în proză. Pentru a evita excesul izului poetic de la început (“Priveam ploaia... De vreo două săptămâni o tot priveam, gândindu-mă la alta. [...]. Pământul aburea ca o pâine caldă. Ca o pâine caldă aburea și Vica...”), foarte repede, autorul trece în registrul prozei obiective. Pentru puțin timp însă. Pentru că perspectiva naratorului extradiegetic este doar o iluzie. El se grăbește să declare: ”Și acum să vă spun că acela am fost eu. Eu sunt Vaniuța Milionaru”.

Prezența intenționată a elementului biografic este susținută și de una din afirmațiile lui Vlad Ioviță: “Faptul trăit de tine încă nu este o garanție că va ajunge să fie trăit și de cititor, dacă nu inventezi în jurul lui. Dar și pura invenție vrea susținută de fapte trăite”[7, p. 44]. Deci Ioviță înțelege că excluderea elementului biografic implică reducerea artei la o simplă operație abstractă. În același timp autorul ține cont și de faptul că reducerea artei la prozaic este o opțiune prozaică. Păstrând un echilibru el își va identifica la un moment dat propria persoană cu personajul nuvelei. Iar introducerea directă în spațiul narațiunii a experienței de viață a autorului conferă o mai mare doză de credibilitate.

Procedeele artistice al rememorării este utilizat cu destulă abilitate în nuvelă. Sensibil la experiențele derivate din proustianism (“Fluxul în memoria lui Proust, de exemplu, mă interesează și azi.”[6, p. 3]), Ioviță utilizează logica gândirii asociative ca modalitate de construcție epică. Pe lângă alții care, în loc să povestească întâmplările într-o ordine cronologică, le istorisesc “dezordonat” simulând capriciosul proces al rememorării și aplicându-l mecanic, dintr-un fel de obligație mondenă sau, în cel mai bun caz, pentru a disloca episoadele din succesiunea lor firească și a le recombina în scopul obținerii unor simboluri, Vlad Ioviță face din rememorare o a doua natură a prozei. Ai impresia că nuvela respectivă nici nu se putea desfășura altfel.

Senzația de autenticitate e dată de faptele banale, uneori ridicole sau grotești, fapte ce determină evoluții imprevizibile, dar creditabile. Vaniuța nu este un arhetip, ci un individ cu determinare completă, fixat într-un timp, într-un context social, cu o anumită psihologie care îi conferă o anumită individualitate. Trăirile sale interioare nu pot fi considerate în nici un caz șterse. Iar autorul, după părerea noastră, a fost etichetat pe nedrept drept un creator al micilor stări sufletești. Originalitatea lui Ioviță constă tocmai în atacarea abruptă – de efect în plan literar – a unor momente importante din viața psihică a personajului. Nu putem vorbi aici de o analiză psihologică propriu-zisă, ci de un fel de “expuneri minime”, în “lumină intensă”. Vlad Ioviță obișnuiește, într-adevăr, să ia instantanee ale proceselor din conștiință și aceasta tocmai atunci când au loc salturi cu unele consecințe de neignorat în existența ulterioară a personajelor supuse observației. El se oprește asupra momentelor de maxim dramatism, în care deciziile și faptele prezente ale personajului trădează viața

lui de până acum. Copleșitoare este în acest caz nu imensa răsuflare epică, ci descleștarea patimilor, gestul iute, negândit, trădând trăiri și patimi acumulate prin ani: (“ – El nu vrea una mai tânără. O vrea pe baba lui. Vrea să facă nuntă, pentru că în tinerețe n-a făcut-o”).

Pentru analiști lumea exterioară, de obicei, este un pretext – adesea superficial sau denaturat, pus în valoare ca termen contrastant pentru reliefaarea zonelor obnubilite ale intimității psihice. În cazul lui Ioviță însă (autor ce face parte din categoria prozatorilor ce cultivă prioritar aspectele caleidoscopice ale relațiilor interumane), psihicul se dezvăluie în interacțiunea cu semnificanți obiectivi. El îmbină elementele de analiză cu observarea comportamentului, primat având totuși surprinderea comportamentului, a “ciudățeniei” situației cu care personajul se confruntă.

Frazele scurte ale nuvelei ne fac să asistăm la o succesiune de momente în care punctul cu care se sfârșește fiecare propoziție nu e destinat pauzei, după cum, dispariția unei scene pe ecran marchează nu atât terminarea ei cât apariția celei noi. Astfel nuvela *Dincolo de ploaie* pare un film scris. E o dovadă a tehnicilor cinema utilizate de autor. Vlad Ioviță parcă ar vrea să cuprindă dintr-o dată tabloul, ca în cinema, cu grijă să nu dispară de pe ecran. Scurtimea, aspectul fragmentar întrerupt al frazei se repercutează și asupra compoziției și asupra structurii personajului. Nuvela pare o alcătuire de tablouri izolate, independente. Aceste tablouri formează însă un tot întreg cu ajutorul leitmotivului ploii care curăță ecranul memoriei personajului, dar și al lectorului, pregătindu-l pentru proiectarea altor secvențe și care, în plan compozițional, marchează trecerea de la un cadru narativ la altul. Puse cap la cap, fasciculele narrative conturează, în ansamblu, o semnificație profundă. Scrierea în întregime fiind nu altceva decât relatarea fragmentară a existenței protagonistului. Printr-o ironie fină, dublată într-un plan mai adânc de o anume doză de autoironie, autorul caută un sâmbure de dramă nu atât într-o existență defavorizată de zei, cât într-una comună, anodină, o existență ce nu-și poate depăși avatarurile și pare în principiu inaptă pentru trăiri profunde și zgomotoase.

literatură comparată

Sergiu Pavlicencu *Poezia populară spaniolă în versiuni și comentarii românești*

Prin cercetările ilustrului istoric și filolog spaniol Ramon Menendez Pidal (1869-1968), lirica populară spaniolă a intrat temeinic în istoria literaturii spaniole ca un capitol foarte important care, după cum spunea chiar el, lipsea până atunci din orice istorie a literaturii spaniole. Studiile lui Menendez Pidal *Poezia lirică spaniolă veche*, *Poezia arabă și poezia spaniolă*, *Poezia populară și poezia tradițională în literatura spaniolă* și multe altele au devenit lucrări de referință nu numai pentru istoricii literaturii populare spaniole, dar și pentru cercetătorii poeziei populare în

general. Menendez Pidal evidențiază două forme principale ale liricii peninsulare vechi: una galiciano-portugheză și alta castiliană. Dacă prima se caracterizează prin strofe paralelistice, completate de un refren, iar expresia ei, de o monotonie grațioasă, se datorează repetițiilor continue, cea castiliană are la bază un villancico inițial, glosat în strofe, la sfârșitul lor repetându-se, de regulă, ca un refren, o parte sau întregul villancico [1, p. 459]. *Villancico* (de la *villano* – țăran, țăranesc) este o specie a cântecului popular spaniol, astăzi având mai mult sensul de “cântec de stea”, “colind(ă)”. Villancico reprezintă ceea ce Menendez Pidal numește elementul tradițional, mult mai vechi și pe care toți îl repetă fără schimbări, în timp ce strofele glosate alcătuiesc elementul popular, element ce se repetă și el, însă cu anumite schimbări, modificări, improvizări ale interpreților, ale poporului, în general, la fiecare interpretare.

Speciile poeziei populare spaniole sunt foarte variate: *villancicos*, *cantigas*, *serranas* (*serranillas*), *coplas*, *seguidillas* etc. Cea mai răspândită specie este cântecul (*cantiga*, *cancion*, *canto*), de o mare diversitate: cântece de dragoste, de dor, de jale, de muncă, de drum, de cătănie, de mai, de blestem și multe altele.

Receptarea poeziei populare spaniole în străinătate s-a intensificat îndeosebi în epoca romantismului, datorită interesului romanticilor pentru Spania și pentru cultura ei. Mai mulți romantici au tradus și s-au inspirat din poezia populară spaniolă, popularizând-o, astfel, în lumea întreagă. În limba română datorăm primele traduceri din lirica populară spaniolă junimistului și hispanistului Ștefan Vârgolici, care în câteva numere ale *Convorbirilor Literare* (1881, nr. 7, 9; 1882, nr. 6; 1886, nr. 11, 12; 1888 nr. 3, 4) și în alte publicații periodice (*România liberă*, 1888, nr. 3263, 3269; *Evenimentul*, 1905, nr. 200) a oferit cititorilor o seamă de *Cântece populare spaniole* [2, 434], tălmăcite după culegerea în două volume *Cancionero popular*, alcătuită de Emilio Lafuente y Alcantara (Madrid, 1863-1366). Faptul că aceste traduceri din poezia populară spaniolă apăreau în *Convorbiri Literare* nu pare a fi întâmplător, deoarece revista a publicat numeroase poezii populare românești. În legătură cu aceste traduceri hispanista ieșeană Dana Diaconu scrie: "Versiunile românești apăreau în numerele respective alături de poezii populare românești, de pildă, *Cântece populare din Ardeal*, publicate de Gr. Sima, alăturare prin care revista sugera cititorului prezența unor analogii de teme, motive, procedee, atmosferă, expresii între creațiile folclorice ale celor două țări neolatine. Se putea remarca, bunăoară, preponderența temei iubirii în toată varietatea de situații și ipostaze: admirația pentru frumusețea fizică a iubitei, reproșul adresat infidelei, dorul pentru iubitul plecat (îmbrăcând, poate, o expresie mai intens sfâșietoare în poezia populară românească), jalea iubirii neîmpărtășite, scepticismul față de autenticitatea sau de intensitatea iubirii, variante ale motivului *carpe diem*, comuniunea sentiment-natură etc." [3, p. 147].

Iată câteva exemple din tălmăcirile lui Ștefan Vârgolici:

Eu pe ușa casei tale	En la puerta de tu casa
Slove de-aur am să pui	He de poner un letrero
Unde astfel scris să stee	Con letras de oro, que diga
"Pe aici în cer te sui".	"Por aqui se sube al cielo".

Când îmi vor deschide groapa	Al cavar mi sepultura
Inima mea vor găsi	Hallaran mi corazon
Legată cu grele lanțuri	Con cien cadenas atado
Ca și cum un hoț ar fi.	Como si fuera ladron.
Femeia un om când află	La mujer que encuentre a un hombre
Bun, statornic și cinstit	Constante, firme y leal
La Muzeu să-l pună-ndată	Llevelo cual cosa rara
Ca ceva nepomenit.	A la historia natural.

Uneori aceste *coplas* și *seguidiilas* amintesc de *strigăturile* noastre populare (ca în ultimul exemplu de mai sus), mai ales când au un caracter ironic sau satirico-umoristic, ca în următorul exemplu:

Când mi se aduse veste
 Că nu mă iubești deloc
 Până și mâța din casă
 Mă privea și-și bătea joc.

Ștefan Vârgolici a tradus urmând îndeaproape originalul spaniol, după cum s-a putut observa din chiar exemplele de mai sus. "Era, de altfel, un foarte bun cunoscător al literaturilor romanice, iar traducerea sa poartă marca exactității" [4, p. 234]. Cu același titlu - *Cântece populare spaniole* - au publicat câteva grupaje de poezii populare spaniole și alte periodice de la sfârșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea. Astfel, în *Curierul Român* din Botoșani (1892, nr. 6) traducerea este semnată de un oarecare S., iar în *Lectura* (1907, nr. 5) numele traducătorului nu se indică, în *Adevărul Ilustrat* (1897, nr. 19) I. Follender a publicat traducerea unui "cântec popular spaniol", intitulat *Madrilena*, iar Dimitrie Anghel a tradus, sub titlul *Populare spaniole*, mai multe poezii, apărute în *Adevăitul de Joi* (1898, nr. 1-3, nr. 8-11), în *Pagina literară* (1898, I, nr. 1, 8; II, nr. 3, 10, 12, 13, 17, 21); în *Convorbiri Literare* (1901, nr. 12) și în *Gazeta Politică și Literară* (1916, nr. 19). Un alt cântec popular, *Porumbița (La Paloma)*, a apărut în *Revista Literară și Politică* (1888, nr. 26), tradus de Maurice Cohen cu adnotarea: "Această versiune, după cuvintele spaniole se adaptează întocmai muzicii lui Yradier" [2, p. 435]. Strofe din unele cântece populare spaniole sunt reproduse într-un articol de etnografie și folclor *Jocurile religioase în Spania*, apărut în *Transilvania* (1873, nr. 11). După cum vedem, la cumpăna secolelor XIX-XX se observă un interes sporit pentru cântecul popular spaniol, despre care nu știm dacă s-a mai înregistrat în deceniile următoare.

Interesul pentru lirica populară spaniolă se observă nu numai la nivelul traducerilor, dar și la cel al interpretării critice. Cele mai importante studii și articole, aproape unicele dedicate folclorului spaniol, aparțin lui AI. Popescu-Telega. Amintim, în primul rând, studiul *Asemănări și analogii în folclorul român și iberic* (1927), în care, deși e vorba, mai mult de legende, credințe, superstiții, datini, obiceiuri etc., autorul face referințe și la lirica populară. Astfel, vorbind despre motivul cucului și al turturicii, AI. Popescu-Telega scrie că, "pe de o parte, cucul socotit pretutindeni pasăre aducătoare și ghicitoare de noroc, și turturica, simbol de singurătate și pribegie, inspiră aceleași credințe, dacă nu universale, cel puțin europene; pe de altă parte, invocările adresate cucului de spanioli și români, ca și

cântecul turturicii, par traduceri populare dintr-o limbă în alta" [5, p. 15]. După ce aduce și exemple concrete, autorul ajunge la concluzia conform căreia cucul "este, poate, pasărea cea mai cântată din amândouă liricile populare neolatine" [6, p. 16], făcând trimitere și la O. Densusianu (*Viața păstorească în poezia noastră populară*, București, 1923, p. 40-41). Mai târziu, la aceste asemănări între creația populară românească și spaniolă avea să se refere într-o lucrare și hispanista Elena Bălan-Osiac [6, p. 47-48].

Într-un alt volum al lui AI. Popescu-Telega *Lecturi romanice* (1939) găsim un amplu studiu dedicat liricii populare spaniole, abundent în exemple de coplas, multe traduse de însuși autorul. Citând dintr-o lucrare a lui L. Giner Arivau (*Folk-Lore de Proaza*, Madrid, 1886), la care se referise și în studiul anterior, despre folclorul român și iberic ("Poporul nostru este un poet de simțiri alese, cu sufletul delicat ce cuprinde și înțelege toate nuanțele durerii și toate înfiorările bucuriei", care "cântă, închizând în patru versuri, aproape întotdeauna armonioase și bine măsurate, o gândire profundă sau gingașă ce sintetizează întreaga-i stare sufletească. Poporul e născut poet!" - Exact cum zicea și Vasile Alecsandri: "Românul e născut poet"), cercetătorul român caracterizează cele mai răspândite specii ale liricii populare spaniole (*copla, seguidilla, rondo, saeta* etc.), evidențiind particularitățile lor distinctive, inclusiv faptul că multe *coplas* "poartă numele regiunilor care-i dau stilul: granadinas, malaguenas, pravianas sau numirile acelea atât de adânc poetic, ce identifică doina cu starea sufletească ce o inspiră: alegrías, soledades, realități extreme sau realități intime, neconținut realități: poporul spaniol poetizează realitatea imediată" [7, p. 180].

Când se referă la "saeta", cu subiect religios, AI. Popescu-Telega menționează că aceasta "se transformă într-o scenă de frăgezime uimitoare, simplă, plină de lumină și mișcare, și care scenă, în virtutea geniului artistic al rasei, face să se întoarcă pe pământ, în poene, pe margini de pâraie și-n păduri, mitologia sacră pe care Biblia și înțelepții au urcat-o la cer" [7, p. 178]. Exemplul pe care îl aduce îi permite să remarce umanizarea divinului, fecioara fiind coborâtă la nivelul unei simple mame spălând scutecele în apa râului:

Maria lava panales	Maria spală scutece
Y los tiende en el romero	Și le-ntinde pe fâneață
Y los pajaritos cantan,	Și păsărelele cântă,
Y el agua se va riendo.	Și apa aleargă râzând.

Din mai multe exemple de *coplas*, pe care le analizează, AI Popescu-Telega trage următoarea concluzie: "În scenariul strâmt a patru octosilabe, rare ori lungi până la cinci, și adesea reduse la trei, sau la forma grațios sfărâmată a seguidilei, fiecare copla populară spaniolă constituie o dramă în miniatură" [7, p. 183]. Concentrarea dramatică este în coplas atât de intensă, încât în trei sau patru versuri putem sesiza o "dramă de iubire":

Mira tu si es caso grande:
La conoci el otro día,
La quiero mas que a mi madre,
sau un roman:
Me quisiste, me olvidaste

*

Por tu ambicion del dinero;
Con las lagrimas regalas
Los trajes de terciopelo,
sau chiar o scurtă comedie:
A tu madre se lo dije,
A tu padre no me atrevo,
En sabiendolo tu madre,
Tu padre lo sabra luego.

Al. Popescu-Telega evidențiază dramatismul liricii populare spaniole ("dramatică în formă și lirică în intenții"), deoarece scena, odată sfârșită, rămâne să vibreze emoția, care nu se stinge, ci se adâncește pe măsură ce se dezvăluie în mintea noastră semnificația ei internă, "sufletul liric al coplei". Un exemplu ca acesta

Ay, no hay naita que ve:
Por que un barquiyo que habia
Tendio la vela y se fue

îi prilejuiește următorul comentariu: "Copla va zbura și se va stinge sufletul vocii, dar veți rămâne gânditori, ascultând în suflet vibrațiile emoției pe care le deșteaptă misterioasa și simpla întâmplare, bărcușoara care a întins pânzele și a plecat. Vă veți aminti cu melancolie de toate prilejurile în care lucruri și ființe ce se aflau în priveliștea vieții noastre, au întins pânza și au plecat și ați rămas singuri și ați privit în jurul vostru cu ochii umeziți, gândind că nu mai era nimic de văzut. Aceasta din pricina că poezia de mai sus, în aparență așa de simplă, este pătrunsă de esența tuturor plecărilor și a tuturor despărțirilor" [7, p. 185].

Alte exemple îi permit hispanistului român să dezvăluie concepția iubirii în lirica populară spaniolă, o iubire de o austeritate aproape religioasă, având un caracter profund și spiritual. Al. Popescu-Telega remarcă sugestivitatea și ușurința pentru metaforă, "curioasa relație cu simbolismul european", precizând, totodată, că lirica populară spaniolă "este mai primitivă și mai adâncă, mai directă și mai pătrunzătoare, iar în interpretarea naturii și a vieții, mai virilă decât fina, dar întrucâtva afemeiata poezie a simbolismului modern. Bogăția ei de imagini este proverbială și se întinde asupra tuturor lucrurilor vii sau neînsuflețite" [7, p. 200]. Nu cunoaștem deocamdată alte studii în limba română, în care lirica populară spaniolă să fie prezentată într-o formă mai amplă și mai pasionantă decât a făcut-o Al. Popescu-Telega.

Referințe bibliografice:

1. Менендес Пидаль Р. *Избранные произведения*, Москва, 1961.
2. *Bibliografia relațiilor literaturii române cu literaturile străine în periodice (1859-1918)*, vol. II, București, 1982.
3. D. Diaconu, *Lecturi hispanice*, Iași, 1995.
4. *Reviste literare românești din secolul al XIX-lea*, București, 1970.
5. Al. Popescu-Telega, *Asemănări și analogii în folclorul român și iberic*, Craiova, 1927.
6. E. Bălan-Osiac, *Sentimentul dorului în poezia română, spaniolă și portugheză*, București, 1972.

7. Al. Popescu-Telega, *Lecturi romanice*, București, 1939.

Andrei Barna Primele traduceri românești din literatura franceză

Primele traduceri din autori francezi apar la sfârșitul secolului al XVIII-lea. Pe la 1750, un anonim traduce în Moldova *Pensées sur divers sujets avec des reflexions morales de Gabriel Thureson, comte de Oxenstiern*. Către 1772, mitropolitul Leon Gheuca traduce fragmente din Masillon, iar C. Stănescu dă o versiune din *Les aventures de Télémaque* de Fénelon în 1778. Mai târziu, în 1783, paharnicul Iordache Darie Dărmănescu traduce primul roman direct din limba franceză – *Istoria lui Alfidalis și a Zelidiei* de V. Voiture completat de Des Barres [1, p. 120].

La începutul secolului al XIX-lea se traduce mai mult sub impulsul diverselor biblioteci literare, uneori având aspectul unor reviste, iar alteori au caracterele unor colecții de autori din toate timpurile.

În 1830, Stanciu Căpățineanu scoate la Craiova o Bibliotecă desfătătoare și plină de învățătură. „Biblioteca” se reduce la un singur volum care cuprindea patru povestiri din limba franceză. Dar Stanciu Căpățineanu mărturisește că avea traduse numeroase opere. Se număra printre ele *Contractul social* al lui Rousseau și *Ruinele contelui* de Volney. *Mărirea Romanilor* de Montesquieu și *Zadic sau Ursitoarea* lui Voltaire sunt chiar tipărite [1, p. 127].

Tot în 1830, ia naștere și colecția *Adaosul literal* pe lângă *Curierul românesc*. În acesta din urmă au apărut trei traduceri din Lamartine sub semnătura lui Heliade Rădulescu (*Războiul și Suvenirul* în 1829; *Imnul nopții* în 1831), iar în *Adaosul literal*, alte nouă meditații traduse din același autor. Deși citea în public, încă din 1826, traduceri din Lamartine, Heliade Rădulescu publică de-abia în 1830 volumul *Meditații poetice dintr'ale lui A. de la Martin*. Traduse și alăturate cu alte bucăți originale prin D. I. Eliad, 1830. Heliade Rădulescu va reveni asupra acestei ediții, dând noi variante acestor traduceri în 1868, în al său *Curs întregu de Poesie Generale*. Interesant este faptul că găsim traduceri din toate volumele de poezie ale primului mare romantic francez. Din culegerea *Premières Meditations*, 1820, *Singurătatea*, *Suvenirul*, *Seara*, *Deznădăjduirea*, *Providența la om*, *Lacul*, *Rugăciunea de seară*, *Toamna*; din *Préludes*, 1823, *Resboiul*; din *Nouvelles Meditations*, 1823, *Poetul murind* sau chiar din *Harmonies poétiques et religieuses*, publicat în același an, 1830, *Ruga pruncului* [2, p. 214].

În Moldova, Constantin Stamati întreprinde în prima jumătate a secolului al XIX-lea o serioasă activitate de traducere a romanticilor francezi. „Cu Eliad, Stamati are multe asemănări. În același timp cu acesta, sau chiar înainte de dânsul, el traduce din Lamartine trei meditații; nu par să fie din aceeași vreme însă traduceri din V. Hugo, din Vigny, Béranger, Musset care nu răzbătură în Răsărit, decât simțitor mai târziu” [1, p. 122]. C. Stamati traduce șapte meditații din Lamartine pe care le publică, ce e drept, prin 1868, în *Musa Românească*. Un alt poet moldovean, A. Hrisoverghi traduce, pe la 1837, din Lamartine (*Lacul*), din André Chénier (*Neera și*

Lampa) și din Victor Hugo (*Dimineața*).

În ceea ce privește poeziile *Lampa* lui Chénier și *Lacul* lui Lamartine, aflăm, de la N. I. Apostolescu, care îl citează pe Iacob Negruzzi [3], că ele au mai fost traduse: prima de Gr. H. Grandea și de D. Vârgolici, a doua de Grandea și de N. Skelitti. A. Hrisoverghi era, ca și contemporanii săi, un cititor asiduu al romanticilor francezi. El a tradus și drama lui Alexandre Dumas-tatăl, *Antony*. Tot în Moldova, Iancu Nicola traduce, în 1827, *Paul et Virginie* de Bernardin de Saint Pierre, iar la numai câțiva ani, în 1831, Iancu Buznea traduce și el și publică *Pavel și Virginia*: „Buznea nu știa că și Iancu Nicola, când era la școala Sf. Sava, la București, la 1827, tradusese minunata povestire idilică” [1, p. 130]. Leon Asachi publicase deja în 1821, la Iași, *Bordeiul indienesc* (*La Chaumiere indienne*).

Costache Negruzzi realizează, și el, multe traduceri din Victor Hugo. Traduce, în 1836, *Maria Tudor* și, în 1837, *Angelo*. Calitatea traducerilor e dată de claritatea stilului lui C. Negruzzi. Tot el traduce, mai apoi, cu o răbdare desăvârșită, aproape toate *Baladele* lui Hugo, publicate, ce e drept, mai târziu, după 1850 [4]. Un alt traducător al lui Victor Hugo este Cezar Bolliac care traduce, în 1836 și, respectiv, 1837, traduce *Lucrece Borgia* și *Angelo* [5].

În Transilvania, în „Foaia literară”, („Foaie pentru minte, inimă și literatură”) găsim traduceri din Lamartine: este cazul poeziei *Credința* tradusă de D. Ralet [6, p. 122].

Și Grigore Alexandrescu introduce, în volumul de versuri din 1832, două poeme traduse din Lamartine: *Tristesse* (*Întristare*) și *Le papillon* (*Fluturele*), iar ediția completă din 1863 se va chema *Meditații, elegii, epistole, satire și fabule* [7, p. 121]. Trebuie amintit că după dispariția *Adaosului literal* activitatea de publicare a traducerilor continuă într-o altă colecție înființată tot de Heliade Rădulescu, *Repertoriul Teatrului Național*. Colecția se ocupă mai puțin de romantici, și mai mult de Molière și Voltaire.

După dispariția *Repertoriului*, Heliade Rădulescu înființează *Colecția de autori clasici* unde se remarcă Hugo, Rousseau și Lamartine. Mai târziu, Heliade Rădulescu va fi tentat de o întreprindere grandioasă, de publicare a marilor opere literare pe care o va numi Biblioteca universală. Aceasta urma să fie organizată după modelul *Pantheonului literar* al lui Louis Aimé Martin. Toată această politică culturală a lui Heliade Rădulescu avea rolul educării gustului public cu opere de mare valoare artistică. Este drept că activitatea aceasta a traducerii a fost uneori condusă de capriciile lecturii, dar Heliade Rădulescu pusese la punct o teorie despre importanța traducerilor în vederea îmbogățirii limbii române, în descoperirea modelelor de perfecțiune artistică oferite, în deschiderea căilor spre opere originale [2, p. 137].

Atitudinea opusă, manifestată de M. Kogălniceanu și Alecu Russo, în programul *Daciei literare*, nu a împiedicat ca între 1840-1850 numărul de traduceri să crească, dovedind că gustul pentru lectură în epocă era în creștere, mai ales pentru romanticii francezi.

Alături de romanticii francezi, sunt traduși în prima perioadă a secolului al XIX-lea o seamă de mari scriitori francezi mai puțin cunoscuți în țările române. Fără a intra în detalii, trebuie să amintim traducerile din Voltaire, din care Alecu Beldiman traduce *Tragedia lui Orest* iar Vasile Vârnav *Istoria lui Carol al XII-lea*. Mai

amintim traducerile din Molière ale lui Ion Voinescu: *Bădăranul boierit*, *Doctorul fără voie* și *Dandin*, ca și pe cele din Condillac *Logica*, în traducerea lui V. Vârnăv sau cele din Marmontel, făcute de C. Negruzzi, sau *Pirostia Elenei* și *Aneta și Luben*, traduse de S. Pleșoianu [1, p. 133].

Trebuie amintită aici și mulțimea de traduceri din romancieri ca abatele Prévost, M-me de Genlis sau M-me de Cottin, din care cităm: *Istoria Manoni-Lesco și a cavalerului de Grio* în traducerea lui St. Băjescu 1857, sau în traducerea anterioară a lui Alecu Beldiman în 1815, *Istoria cavalerului de Grié și a iubitei sale Manon Lesco, Palmira și Flaminia sau secretul*, tradus de Sofia Coce în 1852; *Mathilde* tradus de Conachi și tipărit, mai târziu, în 1846 [1, p. 150].

Dacă analizăm pozițiile pe care le ocupă diferiți romantici francezi în cadrul larg al traducerilor făcute în prima perioadă a secolului al XIX-lea, folosind statistica realizată de Paul Cornea, observăm că ei ocupă locuri importante, după cum urmează:

1. Alexandre Dumas-tatăl cu 22 titluri traduse;
2. George Sand cu 11 titluri traduse, din care cităm: *Indiana*, *Lelia*, *Mauprat*;
3. Lamartine cu 7 titluri;
4. Chateaubriand cu 6 titluri;
5. V. Hugo cu 5 titluri [8, p.49].

Dacă ne oprim apoi la unul din aceștia, la Lamartine, putem descoperi că alături de Heliade Rădulescu, sau chiar înaintea lui, Asachi [1, p. 742] s-a ocupat și el de romanticul francez, iar alături de cei doi descoperim alți 15 autori care traduc în prima jumătate a secolului al XIX-lea din Lamartine: Heliade Rădulescu, G. Asachi, Iancu Văcărescu, Gr. Alexandrescu, Al. Hrisoverghi, G. Crupenski, D. Ralet, C. Bolliac, C.A. Rosetti, G. Guști, G. Sion, Al. Pelimon, I. Cătina, D. Bolintineanu, C. D. Aricescu, C. Stamati, C. Manu, Gr. H. Grandea, cărora li se adaugă D. Scavinski (1795—1837), care, într-o scrisoare din 1831, vorbește între altele și de traducerea *Moartea lui Socrate* de Lamartine, ce se afla în manuscrisul pe care l-a pierdut, și D. M. Ciocârdia (1798—1860) de la care se păstrează, manuscrisul inedit al traducerii *Crucea* [10, p. 245].

Din alt unghi privite, aceste traduceri ne dezvăluie că *Sapho*, *Elegie antique* a fost tradusă de 6 ori în mai puțin de 50 de ani, sau că *Lacul* cunoaște cel puțin 3 traduceri până în 1848.

În cazul lui Hugo, ne găsim, de asemenea, în fața unui asalt al traducătorilor: C. Negruzzi și C. Bolliac traduc din teatru și din opera poetică a acestuia. Din poeziile lui Hugo mai traduc C. Stamati, A. Hrisoverghi, St. Stoica și D. Bolintineanu.

Trei concluzii se impun: prima privește ponderea pe care o ocupă romantismul francez ca orientare predominantă în traducerile epocii și faptul că în interiorul romantismului ipostaza de predilecție este constituită de autori ca Lamartine, Chateaubriand, Hugo, a căror lirică elegiacă, sentimentală și patriotică corespunde și cu existența în literatura noastră a unor producții originale cu trăsături apropiate. A doua concluzie privește evoluția gustului cititorilor și traducătorilor pentru roman. Este drept că romanele care se traduc aparțin generației romantice și alături de romane care aparțin unor mari romantici francezi se traduc și cele ale unor romantici minori. A treia concluzie privește faptul că poziția foarte redevabilă ocupată de

literatura romantică franceză, tradusă în prima jumătate a secolului al XIX-lea, conferă raporturilor literare franco-române o amploare deosebită, permițându-ne să afirmăm că marii romantici francezi Lamartine, Chateaubriand și Hugo sunt foarte bine cunoscuți în epocă și se bucură de o largă audiență, din partea publicului și din partea traducătorilor, cei mai mulți dintre aceștia fiind și autori de scrieri originale în care găsim urma „catalizatorilor”.

Mai ales între 1830—1848, Lamartine și Hugo sunt priviți, de generația care face revoluția, nu numai ca mari romantici, a căror operă originală se bucură de un mare succes, dar și ca model de oameni politici democrați, care au coborât fără teamă în arena luptelor pentru libertăți și drepturi.

Primul argument al succesului lui Lamartine în literatura noastră este legat de condițiile specifice în care s-a dezvoltat romantismul românesc. Acesta nu s-a manifestat ca o reacție violentă împotriva clasicismului. Dimpotrivă, cele două atitudini literare au coexistat pașnic, chiar în cazul aceluiași scriitor. Or, Lamartine era romanticul francez care păstra în retorica și poetica sa cele mai multe trăsături clasice. Dacă invocăm și argumentul istoric al degradării succesului lui Lamartine în jurul anului 1870, în momentul în care se imprimă prin junimiști o nouă orientare culturii române și când poezia lui Mihai Eminescu se face din ce în ce mai mult cunoscută, se realizează o explicare a existenței unor condiții particulare, care au favorizat mai întâi pătrunderea primului mare romantic francez în conștiința publică și culturală a secolului al XIX-lea.

După cum arăta însă și Paul Cornea [8, p. 60], este dificil să se precizeze cu exactitate în ce măsură anumite traduceri au fost folosite ca sursă de inspirație a unor opere originale autohtone. Prezența masivă a literaturii franceze în cabinetele de lectură din țară, în prima jumătate a secolului al XIX-lea, este un indiciu al faptului că limba franceză era cunoscută și folosirea ei începea să se generalizeze după 1800. De aceea, în cazul literaturii franceze, contactul cu operele de seamă ale romanticilor s-a produs mai întâi nemijlocit, traducерile urmând să familiarizeze și publicul mai puțin avertizat cu aceste opere.

Între 1830—1840, apar, în traducere din limba franceză, opere fundamentale. Cel care dă un îmbold decisiv acțiunii de traducere ale acestor opere deosebit de importante este Heliade Rădulescu. Alături de el traduc C. Negruzzi, A. Hrisoverghi, Iancu Buznea, Gh. Asachi. În aceeași perioadă apar și Cabinetele de lectură de la București și Iași. Făcând o statistică a cărților cuprinse la aceste cabinete constatăm că ele au peste 2000 de opere numai în limba franceză. Este vorba de cabinetele Frederic Walbaum, București; Adolphe Hening, Iași; F. Bell, Iași [8, p. 62]. Marii romantici francezi, Lamartine, Hugo, Chateaubriand, ocupă locuri de frunte la aceste cabinete, în privința numărului de volume. Numeroasele traduceri și cabinetele de lectură dovedesc că în țările române marii romantici francezi devin tot mai cunoscuți în original sau în traducerea română. Cât despre reviste, trebuie arătat că, începând cu sfârșitul secolului al XVIII-lea, dar mai ales cu începutul secolului al XIX-lea, se fac abonamente de către boieri la diverse reviste. Interesant este cazul episcopului Chezarie al Râmnicului care era abonat, în 1778, la *Journal encyclopédique de la libre propagande philosoplique* [11, p. 141]. Mai târziu, apar în țările române și alte publicații ca *Journal de l'Empire*, *Revue des Deux-Mondes*, *Revue du Nord* și *Revue*

d'Orient, de l'Algerie et des colonies [1, p. 12].

Referințe bibliografice:

1. N. Iorga, *Istoria literaturii românești în veacul al XIX-lea*, vol. I, București, 1907.
2. D. Popovici, *Studii literare*, vol. III, Cluj-Napoca, 1977.
3. *Convorbiri literare*, nr. 9, decembrie 1872.
4. C. Negruzzi, *Opere alese*, vol. I, prefață de N. I. Popa, București, E.S.P.L.A.
5. C. Bolliac, *Opere*, Ediție, note și bibliografie de Andrei Rusu, cu o introducere de George Munteanu, București, E.S.P.L.A., 1956.
6. A. Radu, *Cultura franceză la românii din Transilvania până la Unire*, Cluj-Napoca, 1982.
7. G. Călinescu, *Gr.M. Alexandrescu*, București, 1962.
8. P. Cornea, *De la Alexandrescu la Eminescu*, București, 1966.
9. Ch. Asachi, *Opere*, I, ediție critică și prefață de N.A. Ursu, București, 1973. N.A. Ursu arată că Asachi traduce încă din 1821 *Singurătatea* lui Lamartine.
10. S. Crețu, *Ciocârdia D. M. În Dicționarul literaturii române de la origini până la 1900*, București, 1979.
11. P. Eliade, *Influența franceză asupra spiritului public în România*, prefață și note de Alexandru Duțu, București, 1982.

Elena Prus Pariziana ca poiesis: geneza unui mit modern

Ca oricare mit, cel al Parizienei nu poate fi înțeles dacă este rupt de viața civilizației care i-a dat naștere. Chemat la o carieră literară proprie, mitul Parizienei nu este o invenție dramatică sau literară gratuită, fără legătură cu organizarea socială sau politică, cu ritualul, cu legea sau cu datina, rolul mitului este de a legitima toate acestea, de a exprima în imagini ideile majore care le întocmesc și le susțin. Mitul Parizienei, ca oricare alt mit francez, cristalizează un ansamblu de aspirații și construiește o lectură a istoriei care include **un mod de a fi și un mod de a acționa**. Așa cum foarte exact presimțise Pitirim Sorokin, personajele mitologice apar și dispar în funcție de un ritm care scandează momentele istoriei socio-culturale. Acest mit este determinat de condiții istorice – urbanizarea, dorința de a se oferi un spectacol și a fi în centrul atenției mentalității franceze din secolul al XIX-lea, lupta pentru emanciparea femeii pe parcursul secolului al XIX-lea. Depășind diferite manifestări individuale care atestă acest mit, mitul Parizienei se ridică la semnificare colectivă.

Ca orice mit, care se caracterizează printr-un limbaj indirect și mediatizat, mitul parizienei, mai mult decât oricare altul, ține de dimensiunea obscură a unei realități, care, în afara lui, nu ar putea fi spusă.

Fenomenul generării Parizienei ține de procesul general de incarnare a locurilor în creaturi mitologice care scot în evidență simbolismul lor. În

cazul de față, Parisul se încarnează în femeia pariziană, care devine o metonimie a Parisului.

Mitizarea este un proces permanent, dar pe parcursul secolului al XIX-lea, domeniul este suprasolicitat de o adevărată galerie de „mari bărbați”, de aceea s-a resimțit necesitatea la nivel de conștiință socială și artistică de a se direcționa spre o figură feminină vizibilă, din centrul vieții pariziene. Personajul carismatic, prezent mereu ca invariant arhetipal, capătă adesea figura unui politician (Napoleon, Talleyrand), unei actrițe (Sara Bernard) etc.

Mesajul Parizienei este de a da Parisului strălucire, de a fi o imagine a Parisului-spectacol al prosperității franceze și europene a secolului al XIX-lea.

Misiunea Parizienei este de a individualiza afirmarea femeii franceze moderne.

Simbolul Parizienei este mondenitatea, rafinamentul, senzualitatea, creativitatea, eleganța.

Arhetipul Parizienei – Eva biblică, femeia fatală, femeia trecătoare.

Nu orice personaj se poate transforma în mit. Pentru aceasta, specifică M.-C. Huet-Brichard într-o sinteză recentă *Littérature et mythe* [2001, p. 27], personajul individualizat, născut într-o anumită epocă și cultură, posedând un caracter care-i comandă acțiunile și-i explică logica de comportare, trebuie să poată să se transforme în figură exemplară și universală, care se emancipează față de creator pentru a deveni autonom și a călători de la un text la altul. Pentru a deveni mit, alte caracteristici intrinseci ale personajului ar fi cele de a fi enigmatic și plural totodată, de fiecare dată el însuși, dar totodată un altul în fiecare operă nouă în care apare; de a exprima sistemul de reprezentare al epocii în care vede ziua, dar totodată a depăși aceste valori contingente pentru a accede la universal; și, mai ales, de a accede la o povestire arhetipală, adică la o serie de secvențe căreia asocierea îi conferă sens, „o povestire bine structurată, simbolic supradeterminată, de inspirație metafizică, care reia sintagma unuia sau a mai multor texte fondatoare” [Siganos, p. 32].

Personajul nu se naște mit, el devine mit de-a lungul trecerilor din text în text, construind o figură mitică independentă de fiecare dintre ele și mereu în curs de elaborare. El se construiește ca mit deoarece este recunoscut ca atare de către un public care recunoaște în el reprezentarea emblematică a dorințelor, fantasmelor sau temerilor sale. Analizând unele dintre miturile moderne de rezonanță, M.-C. Huet-Brichard [pp. 29-31] ajunge la concluzia că fiecare mit se fondează pe mituri preexistente. Astfel, mitul lui Carmen reunește mai multe atribute simbolice ale feminității imaginate în Occident, ea este în același timp Eva, Dalila, Judith, Elena, Cleopatra, iar istoria sa reunește compzantele esențiale ale marilor mitologii ale pasiunii din literatura occidentală: *Tristan și Isolda*, *Don Juan*, *Romeo și Julieta* [v. C.-G.Durand].

Însă, așa cum explică M.-C. Huet-Brichard [p. 31], nu orice seducător continue neapărat mitul lui Don Juan, cum nu orice naufragiat pe cel al lui Robinson sau orice femeie fatală pe cel al lui Carmen. De la un text la altul circulă nu personajul definit doar prin caracterul său, ci personajul integrat unui scenariu constituit dintr-un număr de variante determinate care fondează mitul. Conchidem că mitul modern, bazându-

se pe un arhetip și pe miturile preexistente, împrumută din diverse scenarii mitice unele din elementele lor constitutive. Astfel, mitul lui Don Juan se constituie pe un „**dispozitiv triunghiular minimal**” după Jean Rousset: mortul, eroul, grupul feminin. Mitul lui Robinson conjugă insula, eroul, personajul lui Vineri; cel el lui Carmen, ucigașul, eroina, grupul masculin. În toate aceste trei scenarii, o singură structură se degajă: eroul își întâlnește destinul (moartea sau insula) prin medierea altuia. „Iată un dispozitiv triunghiular minimal ce determină un triplu raport de reciprocități; între aceste trei unități și înăuntrul fiecăreia dintre ele există mai multe combinații posibile care îi asigură mitului mobilitatea, elasticitatea și, prin urmare, rezerva de virtualități, adică de metamorfoze” [Rousset 1999, p. 8].

Prima sarcină, înainte de a stabili corpusul pertinent al mitului Parizienei, constă în a descrie și a articula domeniul, izolând elementele distinctive care, grupate la un loc, vor alcătui scenariul permanent. Se obțin astfel unitățile constitutive – invariantele – care sunt în număr de trei: Pariziana, Parisul și grupul masculin.

1.Parisul: Pariziana ca mit ia naștere în Paris. Parisul este spațiul care definește Pariziana.

2.Grupul masculin: o serie *n* de seducători sau de victime, de eroi având scopul de a demonstra particularitățile Parizienei: căutarea socială (afirmarea și guvernarea feminină) și sentimentală (mania sa de a repeta, de a lua de la capăt aventura, de a seduce), creativitatea sa (teatralitatea și capacitatea de a inventa scenarii) etc. Acest grup are funcția de șarnieră a dispozitivului, el înfăptuiește legătura și joncțiunea între celelalte două elemente ale structurii.

3.Pariziana: Figura care este o prezență fundamentală, fără de care am avea o altă poveste. Rezervarea poziției a treia mărturisește, în schema propusă, despre subordonarea celorlalte două invariante.

Pariziana este o funcție într-un ansamblu, un nod de relații. Ea este definită prin întâlnirile, contactele, conflictele ei cu diversele figuri care, în (scenariu, roman) o privesc, o însoțesc, o urmăresc sau fug de ea, o judecă, o admiră sau o invidiază.

Pariziana este figura centrală: asupra ei se concentrează cel mai mult interesul; dar asta nu e totul, ea conferă interes celorlalte personaje legate de ea.

Raportul variabil pe care Pariziana îl are cu partenerii săi relevă unele schimbări ale punctului de vedere asupra libertinajului, seducției, căsătoriei, divorțului, schimbări la nivel de societate, de cultură, în funcție de locuri și de momente. Observăm că dispozitivul ternar al invariantelor comportă multiple virtualități ale jocului combinatoriu, producând, fiecare, o variație de sens. Fiecare scriitor propune o variantă a acestui personaj. Logica povestirii și sintaxa narativă autorizează sau interzic anumite combinații ale secțiunilor și personajelor.

Pariziana este recunoscută de spectatori și cititori ca o figură emblematică a timpului său, ea reprezintă, într-o societate industrială în expansiune, femeia nouă care transcede canonul și se afirmă ca subiect singular. Într-un secol în mișcare, ea apare ca unul dintre protagoniștii spectacolului Parisului. Într-un oraș-spectacol, ea este vedeta acestui spectacol, incarnarea luxului, emancipării, misterului, fascinației. Mitul Parizienei se bazează pe o relație de fascinație, când dragostea nu mai este înțeleasă precum comunicare sau schimb, în care femeia este văzută ca o ființă enigmatică, *impenetrabilă* și deci se caută cunoașterea acestui mister.

Pariziana este un personaj istoric care posedă la origine o dimensiune enigmatică, amplificată în mit, iar viața sa, devenită destin, o depășește pe cea a muritoarelor simple. Pariziana reprezintă, pentru colectivitate, incarnarea dorințelor, viselor, fantasmelor mai mult sau mai puțin conștiente. Transformarea mitului colectiv al Parizienei în mit literar este însoțită de călătoria din text în text în care apare de fiecare dată aceeași și totodată diferită.

Mitul Parizienei tinde spre o osmoză între ideologie și poezie, oscilând între un real permeabil la istorie, care este ideologizat și un real impenetrabil, ireductibil care este poetizat. Pariziana este produsul colectivității și mentalității franceze, dar și în mare parte străine, pe care ideologia națională îl transformă în tipuri esențiale. Pe de altă parte, este exploatată pe larg partea poetică legată de singularitatea Parizienei. Ideologia, la fel ca literatura **transformă realitatea lumii în imaginea lumii**, în mit.

Deoarece aceste personaje sunt ambigue, nici o lectură nu poate epuiza niciodată sensul lor: lecturile sociologice, filozofice, psihanalitice etc. se suprapun, iar eroina scapă înțelegerii. De aceea amploarea subiectului necesită și o abordare complexă de tip interdisciplinar, care combină perspectivele și metodele de orientare diferită, este de privilegiat.

Unul din studiile de referință în analiza mecanismului mitizării și receptării mitului este cel al lui Roland Barthes, conținut în postfața teoretică *Le mythe aujourd'hui* al lucrării *Mythologies*. Sub aspect formal, mitologia este pentru R. Barthes un fragment al semiologiei, iar sub aspect istoric, mitologia ține de ideologie.

Pentru a urmări **mecanismul mitizării**, Roland Barthes analizează în profunzime fiecare din termenii sistemului mitic care este *un sistem semiologic secund*. Din această perspectivă structuralistă, Pariziana poate fi interpretată ca semn.

Cercetarea noastră pornește de la premisa, că Pariziana prezintă, în epoca modernă, caracterele constitutive, în stare pură, ale vorbirii mitice: *un sens*, Pariziana cea reală, cea a istoriei; *un semnificant*, care este invocarea rituală a Parizienei, caracterul fatal al epitetelor luate din natură cu care este înconjurat numele ei, care ține de valoarea și morală sa; *un semnificat*, care ține de conceptul bazat pe semnificații noi și este intenția sa de singularizare; *o semnificație*, în sfârșit, care este cultul Parizienei.

Pariziana mobilizează această întreagă lume într-o **intrigă** (care trece anumite crize în care pariziana este antrenată ca factor decisiv). Pariziana dezvăluie anumite **scheme dramatice**, utilizate când în mitologie, când în literatură sau în istorie.

Scriitorul se bazează în același timp pe observație și intuiție care se completează reciproc. Anume acestui fapt noi datorăm varietatea siluetelor femeilor pariziene create de Balzac, Flaubert, Zola, Maupassant, Daudet. Numim **variantă** orice versiune care trage profit din una sau mai multe dintre versiunile variabile, fără a rupe firele de proveniență. În funcție de versiunile diferite de regie, dar și în funcție de orizontul de așteptare al publicului apar o gamă întreagă de soluții diferite. Un factor important de variații care fac din eroină când un model negativ, când unul pozitiv.

Ca și un oarecare alt mit, mitul Parizienei se pretează metamorfozei fără să-și piardă identitatea. Această trăsătură din urmă ne orientează din punctul de vedere al receptării: se are în vedere funcția de model, de acțiune exemplară exercitată de mit în societățile tradiționale, în care receptorul se identifică, în cele din urmă, cu eroul. Pariziana este forța care asigură mersul lumii înainte prin exemplaritatea sa contagioasă.

Mitul Parizienei, mai mult poate decât oricare altul, permite, pe de o parte, de a sugera mai multe decât semnifica inițial, pe de altă parte, de a nu spune totul până la capăt, lăsând loc imaginației.

Referințe bibliografice:

1. Roland Barthes, *Mythologies*, Paris: Seuil, 1957.
2. Claude-Gilbert Dubois, *Le mythe et le mythique*, Paris: Albin Michel, 1987.
3. Marie-Catherine Huet-Brichard, *Littérature et mythe*, Paris: Hachette, 2001.
4. Jean Rousset, *Mitul lui Don Juan*, București, 1999.
5. André Siganos, *Le minotaure et son mythe*, Paris: PUF, 1993.
6. Pitirim Sorokin, *Social and Cultural Dynamics*. Boston: Porter Sargent, 1957.

Iurie Vasiliev Tristan Tzara și evoluția literaturii dadaiste

În prima jumătate a secolului al XX-lea, pe scena literară, continuă să apară și să dispară diferite școli moderniste care pot fi caracterizate drept avangardiste, iar reprezentanții lor tot mai insistent afirmă ideea de neîncredere în efortul oamenilor de artă de a interpreta într-un mod mai mult sau mai puțin obiectiv cultura, istoria și evoluția civilizației. Între ele se evidențiază și cea dadaistă.

Acțiunile și textele autorilor dadaști, iar mai târziu și ale suprarealiștilor, erau considerate până nu demult de către critica literară niște manifestări extremiste. Aceste două curente, considerăm noi, având în estetica sa multe puncte de tangență, au derivat una din alta. Însă, cu toate că în procesul lor de evoluție s-au lansat opere comune, constatăm totuși existența a două școli diferite. Ideea în cauză a fost susținută de mai mulți cercetători, dar nu și de cei francezi, care, în marea lor majoritate, au o opinie deosebită, exprimând convingerea că dadaismul poate fi considerat o etapă de pregătire a mișcării suprarealiste. Însuși Tristan Tzara, cel care, la sf. anilor douăzeci – începutul anilor treizeci, a depus un efort considerabil în susținerea și crearea metodei și tehnicii suprarealiste, referindu-se în amintirile sale din anii 1947-48 la evoluția școlii suprarealiste, își exprima mari rezerve față de planurile curentului dadaist și față de realizările *de facto* ale școlii suprarealiste condusă într-un mod voluntarist de către A. Breton. El menționează: "*Neasumându-și responsabilitatea de înfrângere, suprarealiștii, puțin câte puțin, s-au retras de pe câmpurile de luptă socială așa cum s-au retras și de pe câmpurile de luptă ale Europei*" [1, p. 74].

Conform cercetărilor realizate de către istoricii literari, aspirațiile dadaiste și reflectările lor în artă sunt sesizate înainte de primul război mondial. Atmosfera de

neîncredere și chiar de criză în cadrul mișcării expresioniste se manifesta tot mai pronunțat de la începutul primului deceniu al secolului al XX-lea. Prietenia între pictorul, pe atunci necunoscut, Marcel Duchamp și scriitorul Picabia, care nu s-au limitat doar la exprimarea în operele lor a disperării intelectualilor cauzate de realitățile timpului, a servit drept punct de plecare în crearea unor noi atitudini publice față de problemele de artă. Articolul publicat în revista *Aktion* (1915) cu titlul *Impertinentismus*, autorul căruia era Picabia, poate fi considerat drept o chemare deschisă a intelectualității de a rupe orice legătură cu școala expresionistă, dat fiind faptul că acest document conținea declarații categorice cum ar fi: „...*Noi nu dorim să ne numim expresioniști! Noi nu dorim să ne numim futuriști! Cu talent, e ușor să devii idiot deplin!*” [2, p. 15] în același timp, acest articol este considerat de către critica literară drept unul din primele documente ce anticipează consolidarea mișcării dadaiste.

La rândul său, Marcel Duchamp nu scria manifeste în mod principial, nu accepta interviuri și evita popularitatea. Este bine cunoscut faptul că pictorului francez îi aparține doar un document public atribuit mișcării dadaiste. Este vorba de *Cazul lui Richard Mitt*, în care autorul își expune propria opinie asupra dreptului oricărui om de artă de a fi liber în timpul procesului de creație și de a-și exprima propria viziune chiar și asupra unor lucruri nu prea poetice, în cazul de față asupra unui “pissoir” : „*Dacă a construit dl Matt acest havuz cu propriile-i mâini sau nu, importanță nu are. El l-a ALES. ... si a apărut un nou punct de vedere, a apărut o nouă idee asupra acestui obiect*” [3, p. 4].

În evoluția sa estetică, pictorul și omul de artă Marcel Duchamp a devenit predecesorul și fondatorul avangardismului târziu și a postmodernismului. În această calitate, el ocupă un loc de onoare în istoriile și în antologiile europene despre arta secolului al XX-lea, iar tinerii americani care l-au cunoscut în anii 50 la New-York au văzut în el salvatorul care a scos din criză arta avangardistă, intrată, grație lui, în expozițiile muzeale și în vizorul colecționarilor de artă veritabilă.

Însă organizatorul și creatorul școlii *Dada*-iste a fost Tristan Tzara, iar inaugurarea oficială a curentului este considerată ziua de 14 iulie 1916, data lansării publice, în fața clienților fideli ai *cabaretului Voltaire*, a primului manifest al mișcării, cu titlul *Manifestul domnului Antipirin*.

Termenul *Antipirin* în manifest nu apare întâmplător, cât nu s-ar fi străduit dadaistii să nege orice legătură simbolică cu realitatea. În sens direct, el înseamnă un preparat medical de tip aspirină pe care îl administra însuși Tristan Tzara împotriva febrei și durerilor de cap, fiind un tânăr destul de bolnăvicios. Ba dimpotrivă, în sens figurat, credem noi, această noțiune trebuia să confirme ideea că dada nu înseamnă

nimic, sau aproape nimic, prezentând totodată o cură prescrisă pentru societatea din acele timpuri.

Critica literară confirmă unanim ideea că primul manifest trebuia să atragă atenția ascultătorilor și cititorilor săi asupra faptelor și acțiunile absurde realizate de către acest grup și aruncate într-un mod destul de haotic și chiar intenționat obraznic în capul consumatorului. O astfel de atitudine, în opinia dadaistilor, trebuia să demonstreze o dată în plus criza totală prin care trecea întreaga civilizație și că anume acest principiu a fost pus la baza mișcării dadaiste. Dadaismul, ca și alte școli moderniste poate fi considerată o mișcare a tinerilor obsedați de ideea debarasării de tot ce a fost creat de către societatea burgheză și care prezintă pentru ei, rebelii, o repulsie totală față de toate valorile create într-o astfel de societate. În diverse forme grotești și chiar anarhice, ei încercau să-și manifesteze atitudinea față de realitățile timpului, punând accentele pe “triumful principiilor umaniste”, elaborate pe parcursul evoluției sale de către civilizația europeană aproape două milenii, dar false în viziunea dadaistilor.

În manifest, de asemenea, poate fi observată o continuitate atât în sensul stării sufletești, cât și în cel al frazelor expuse de către decepționații expresioniști din care făceau parte Picabia, Goll etc. “*Privește-mă pe mine atent! Sunt un idiot, poznaș, mincinos! Privește-mă pe mine atent! Sunt respingător, fața mea este inexpressivă, sunt de statură mică. Eu seamăn cu voi toți*” [4, p. 36].

O tendință constantă observată practic în toate documentele publicate de către dadaiști, începând chiar cu primul manifest, era negarea și debarasarea de orice tradiții, principii și norme. “*Eu scriu manifestul și nu doresc nimic, eu vorbesc între timp ceva, dar în principiu eu sunt împotriva manifestelor după cum sunt și împotriva principiilor.*” [5, p. 39] - declară Tristan Tzara pronunțându-se în favoarea eliberării autorului de sub tutela școlilor și curentelor existente, indiferent de domeniul creației pe care îl reprezintă. În publicațiile ulterioare, adepții ideii dadaiste vor susține principiul estetic sus-amintit, iar pentru o mai bună atragere, în rândurile acestei mișcării, a tineretului nonconformist european, R. Helsenbeck sublinia în unul din multiplele sale eseuri: “*...Pentru dadaism în literatură și pictură, pentru evenimentele dadaiste în lume. A fi împotriva acestui manifest înseamnă a fi dadaist!*” [6, p. 39].

Tristan Tzara este pseudonimul lui Samuel Rosenstock, născut la Moinești, județul Bacău, în anul 1896 și decedat la Paris în anul 1963. Încă în anul 1912, tânărul poet român debutează cu primele versuri în revista *Simbolul*, în care erau redată achizițiile simbolismului, în mod particular cel a lui Maeterlinck, Verhaeren și Laforgue, cum e și firesc pentru o țară tradițional orientată spre cultura și literatura franceză.

Carierea lui de matematician i-a permis să “redescopere” pentru sine *Alcools* de Apollinaire și revista lui *Les Soirées de Paris*. Ceea ce îl făcu să renunțe, puțin câte puțin, la admirația sa pentru simbolști.

Pe parcursul întregului an 1915, Tristan Tzara pătrunse “într-un mediu de literați și artiști care tindeau spre condiții mai bune de viață, spre un ideal politic sau o formulă inedită a artei ...”, scria el în *Faites*

vos jeux, unul dintre puținele sale texte cu caracter autobiografic. Iar la sfârșitul aceluiași an, împreună cu prietenul său Ion Vinea (Iovanaki), editează revista *Chemarea* în care erau publicate poezii, autorii cărora se distanțează cu discreție ironică de tematica și atmosfera simbolistă. În scurt timp, Tristan Tzara emigrează din țară din motive politice. Poeziile lui S. Rosenstock (Tristan Tzara) din perioada 1912-1915 scrise în limba română, au fost publicate integral de către prietenii lui la București în anul 1934.

Mișcarea *Dada*-istă, putem afirma cu tot temeiul, și-a început consolidarea definitivă, ca o mișcare rebelă la 1 februarie 1916 la Zürich, o dată cu inaugurarea *cabaretului Voltaire* de către Hugo Ball, personalitate care a avut un rol decisiv în sprijinirea tinerelor talente.

Intelectuali de diferite vârste, dar cu preponderență tineri, s-au refugiat practic din toate țările participante la primul război mondial în Elveția neutră, în căutarea unor soluții, poate neordinare, de ieșire din criza umanitară prin care trecea întreaga civilizație europeană. Scopul pe care și l-au propus Tristan Tzara și grupul de poeți adunați în jurul său era să organizeze un nou curent literar care să înlocuiască toate școlile cunoscute până la acea vreme (cubism, futurism și desigur expresionism).

Denumirea curentului de *Dada*, în opinia multor cercetători, a fost găsită la 8 februarie 1916 de către Tzara și Huelsenbeck. Răsfoind întâmplător paginile unui dicționar Larousse, în căutarea unui termen care să nu aibă nici o legătură cu literatura, tinerii poeți au citit cuvântul *dada*, care în limbajul copilăresc înseamnă *căluț*. O continuare a acestei versiuni este susținută de școala de critică română care expune ipoteza că Tristan Tzara, fiind din părțile Bacăului, "...o fi mormăit afirmativ: da! da! și cu toții au fost de acord." [7, p. 552] Revista în care pentru prima dată a fost folosit termenul "dada" se numea *Cabaretul Voltaire* și a apărut în luna mai 1916 la Zürich. Titlul inițial al revistei, desigur, nu a fost luat întâmplător și exprima un semn de atenție și de recunoștință lui Hugo Ball, patronul acestui cabaret, pentru buna înțelegere și pentru adăpostul oferit tinerilor rebeli europeni, viitorilor dadaști. Mai târziu, în anul 1917, această publicație a luat noua denumire de *Dada*.

Amplificarea mișcării dadaiste în Europa se datorează, în primul rând, lui Tristan Tzara și preocupării lui permanente în

răspândirea publicației periodice, prin manifeste și declarații, în cât mai multe țări posibile. O invitație specială la colaborare a fost oferită și lui G. Apollinaire, după montarea la Paris a piesei *Les mameles de Tirésias*. Fiind o personalitate talentată și receptivă, Apollinaire dă naștere la început de secol unei opere netradiționale care a evoluat în estetică paralel cu, sau chiar anticipând, apariția mai multor școli europene: cubism, dadaism și mai apoi suprarealism. Scriitorul francez, în scrisoarea sa de răspuns lui T. Tzara din 6 februarie 1918, refuză colaborarea cu școala dadaistă, motivând prin faptul că el nu poate colabora cu o mișcare în care intră germanii, cât de cosmopoliți nu s-ar considera, pentru a nu sfida memoria prietenilor căzuți pe fronturile primului război mondial.

Și totuși, speranțele nu s-au lăsat mult așteptate. O dată cu sfârșitul primului război mondial, Elveția cedează deja rolul său de centru al mișcării dadaiste. În anii 1917-18, centre dadaiste au apărut în câteva mari orașe europene: Berlin, Köln, iar din 1919, centrul dadaistilor a devenit Parisul, dat fiind faptul că A. Breton, F. Suppo și L. Aragon au început editarea revistei *Literatura* și, întru susținerea mișcării dadaiste europene, au insistat asupra transferului lui Tristan Tzara și a echipei sale de la Zürich la Paris, motivând această decizie cu argumente convingătoare în favoarea extinderii principiilor estetice.

Despre tehnica modernistă s-a scris mult. La cum și ce conține o operă cu adevărat dadaistă s-au referit atât organizatorii acestui curent, cât și criticii literari în timp de aproape un secol. Însă, numai în ultimele decenii, credem noi, au început cu adevărat să se contureze rolul și locul acestei mișcări din perspectiva evoluției întregului proces literar al contemporaneității. Referindu-se la scopul pe care îl urmăreau autorii operelor dadaiste, Tristan Tzara, abia după patruzeci de ani, în amintirile sale, formulează pentru prima dată într-o formă explicită principiul de bază de care se călăuzeau el și urmașii școlii dadaiste în crearea propriilor opere: *“Dada încerca nu atât să distrugă arta și literatura, cât să ruineze opiniile create despre ele... Iată de ce Dada s-a declarat drept o mișcare antiartistică, antiliterară și antipoetică...”* [8, p. 7]

Hotarul dintre poetica dadaistă și cea suprarealistă era unul vag, mai cu seamă la începutul anilor treizeci, o dată cu lansarea primelor poezii suprarealiste care erau create în spiritul dadaist și

aveau drept scop a trezi o impresie neordinară cititorilor. Tehnica dadaistă se baza, în primul rând, pe devalorizarea artei, astfel erau folosite mijloace și procedee care nu se refereau la artă, și anume:

colaje, “ready-made”, obiecte ocazionale, sintaxa distrusă, fragmente de fraze, cântece nesoerioase, zicători etc. în texte, autorii adesea foloseau elemente publicitare, însă Tristan Tzara avea grijă să precizeze că publicitatea în operele dadaiste era folosită nu în forma și scopul în care era folosită de către cubo-futuriști, ci drept un element poetic integrat. Un alt procedeu dadaist destul de însemnat este combinarea genurilor. Autorii dadaști au creat tablouri-manifeste, poeme-picturi, fotomontaje, versuri simultane combinate cu orchestrări fonetice. “*Reciproca permeabilitate a frontierelor literare și celor artistice era pentru Dada un postulat*” [8, p. 8] – scria Tzara în memoriile sus amintite.

Principiul “*mirării*”, expus de către Apollinaire, poate și trebuie să fie considerat unul dintre esențialele principii ale școlii dadaiste, dacă luăm în considerație că liderii mișcării au atribuit acestui principiu noi nuanțe estetice, cum ar fi cel scandalos și de ștregărie bine gândită. Desigur, acest principiu era mai greu de realizat în opera prozaică și mai ușor de utilizat în cele poetice și de pictură.

Cele mai de seamă opere dadaiste sunt ale lui Hugo Ball *Poezii fără de cuvinte*, ale lui Tristan Tzara *Jocul de-a cuvintele de sticlă*, “*défilé fictif et familial*”, “*le géant blanc lépreux du paysage*”, ale lui Kurt Schwitters *Alphabet von hinten*, ale lui Aragon *Suicide*, ale lui Helsenbeck *Schalaben – schalabai - schalamezomai*.

Începând cu anul 1919, la Paris, la Berlin se lansează multe spectacole care aveau drept scop a trezi nedumerirea publicului și a demonstra nihilismul absolut al dadaștilor. Spectacolele nu aveau o fabulă bine determinată, deoarece coautori erau înșiși participanții acestui spectacol. Apogeul evoluției dramaturgiei dadaiste revine anilor 19 – 20, la Berlin, unde, în sala “Meisterhalle” a teatrului “Die Tribune”, au fost lansate câteva spectacole ale lui Raul Osmani. Începând cu 1921, școala dadaistă practic își încetează activitatea în marele centru european, cu excepția orașului Paris. Andre Breton îl îndepărtează din ce în ce mai mult pe Tristan Tzara de la acțiunile comune ale dadaștilor și de la mișcarea dadaistă în general.

Mai mulți autori și critici literari au încercat să-și expună opinia despre fenomenul dadaist și să determine definiția dadaismului. Hugo Ball spunea în amintirile sale: “*Dadaistul este o ființă infantilă*

de speță Don Quijote, care s-a înglodat în jocul de cuvinte și în figurile gramaticale”. Tot el mai spunea că ceea ce noi numim Dada este un joc de nimic. Andre Breton definea dadaismul în felul următor: *“Dada acceptă doar instinctul, a priori neagă posibilitatea de explicare”*. [9, p. 15] în opinia lui, autorii nu trebuie să dețină nici un control asupra sa. Nu poate fi vorba despre două dogme – morala și gustul.

Așadar, mișcarea dadaistă a avut o importanță deosebită în istoria literaturii și a artei, în spațiul cultural european și cel american, dat fiind faptul că aceasta școală, alături de altele moderniste, a pus bazele evoluției civilizației de mai departe. Ținând cont de faptul că scopul final pe care îl urmăreau dadaiștii consta nu atât în crearea unor opere artistice noi, cât în schimbarea atitudinii consumatorului față de artă, curentul dadaist trebuie înțeles drept o mișcare ce și-a propus ideea de a schimba mentalitatea omului de la începutul secolului al XX-lea.

Referințe bibliografice:

1. T. Tzara, *Le surréalisme et l'après-guerre*, Paris, 1948.
2. L.G. Andreev, *Siurrealism*, Moscva, 1972.
3. M. Duchamp, *Cazul Dlui Richard Mitt*, Dada, Zürich, 1917.
4. M. Sanouillet, *Dada 1915-1923*, Paris, 1969.

5. *ibidem*.

6. R. Helsenbeck, *Manifestul dadaist*, Dada, Zürich, 1918.
7. S. Bercescu, *Istoria literaturii franceze*, București, 1970.
8. G. Hugnet, *L'aventure dada (1916 – 1922)*, Paris, 1957.
9. L.G. Andreev, *Siurrealism*, Moscva, 1972.

Monica Hârșan Personajele și fabula mitică în *Orfeu* de
Jean Cocteau: fidelitate și / sau opoziție

Eroii excepționali ai Antichității – acei semi-zei, acei frumoși nebuni, demni de a rivaliza cu olimpienii și deseori mult mai nobili decât ei – se regăsesc, în mai multe variante dramatice moderne, deposedați de aura lor legendară și reduși la calitatea de simpli muritori, contemporani de-ai noștri, plini de imperfecțiuni și afectați de toate slăbiciunile omenești.

Protagoniștii lui Jean Cocteau din piesa *Orfeu* formează un cuplu modern, din zilele noastre, plictisit de viața de familie chiar din prima zi a căsniciei. Un «el» și o «ea» din capul locului banali. Ca toată lumea. Ba chiar mai rău, căci ei se ceartă aproape tot timpul, cu scurte pauze de recăpătare a respirației, ca la meciurile de box. Nimic din tandrețea firească, ce ar trebui să caracterizeze un cuplu proaspăt căsătorit. Ironia lui Cocteau merge chiar mai departe, semnalându-ne, de la bun început, că ne aflăm în...«*camera tinerilor căsătoriți*», denumire care sugerează, în mod normal, niște scene romantice de alcov. Cei doi protagoniști, însă, se comportă în acest cadru

presupus idilic întocmai ca două animale sălbatice, închise din greșeală în aceeași cușcă, și care sunt pe cale să se devoreze reciproc...

În ceea ce privește problema fidelității sau opoziției față de varianta mitică originară, putem afirma de la bun început că, sub raportul *erosului*, versiunea lui Cocteau se află la antipodii acesteia, fiind, probabil, una dintre cele mai îndepărtate de modelul antic. Iubirea, la Cocteau, e o anti-idilă. Nimic nu mai subzistă din tandrețea celebrului cuplu antic, nimic nu se regăsește din minunata iubire mitică, ideală, perfectă, care e gata să învingă moartea... Iubirea modernă s-a consumat sau, mai bine zis, s-a răsuflat înainte de-a începe... El nu mai e tandrul îndrăgostit, nobil și generos, inspirat de figura angelică a iubitei; dar nici ea nu are prea multe în comun cu suava și gingașa nimfă a pădurii, făptură dulce și voluptoasă, caldă și înțelegătoare... El e un bărbat mai degrabă blazat și indiferent, care își neglijează consoarta, iar ea e, uneori, o soție agasantă și tracasantă, ce nu mai găsește modalitatea de a-l atrage pe partenerul ei...

Aflăm că Orfeu e poet – un poet, bun, probabil – dar, temporar... în criză de inspirație. Dar iată că norocul i-a surâs – sau, cel puțin, așa crede el – atunci când a întâlnit pe stradă un cal vorbitor. Adus acasă, așezat pe un soclu în camera unde creează poetul, calul se bucură de toată atenția cu care Orfeu n-o răsfață pe soția sa. Straniul animal va juca în curând rolul unui... „gheridon” (termen utilizat în spiritism), un soi de emițător-receptor, care-i transmite poetului mesaje din lumea de dincolo («*l'au-delà*») sub formă de poeme... Prin acest straniu mijloc de comunicare, Orfeu reușește să intre în contact cu divinitatea sa inspiratoare.

Cu timpul, aflăm că această «muză» bizară este, în același timp, un fel de «voce a destinului», dotată, ca și oracolele din mitologie, cu puterea de a anticipa viitorul și va juca un rol premonitoriu pentru soarta poetului: CALUL: Madame Eurydice Reviendra Des Enfers (Doamna Euridice va reveni din infern. (Orphée – p. 28. – Toate trimiterile se fac după ediția: Cocteau J. Orphée, Paris, Ed. Stock, 2003. Traducerea ne aparține).

Acest poem-profeție, singurul, de altfel, pe care i-l «dictează» calul este, de fapt, un mesaj din lumea de dincolo. Dar, foarte curând, Orfeu va afla că lumea de dincolo este cea a morții : ORFEU: Acesta este un poem, un poem de vis, o floare din adâncurile Morții (Orphée – p. 29).

Viziunea filosofică a lui Cocteau despre lume este una duală: universul întreg se împarte, de fapt, în două zone: «*l'ici-bas*» (lumea de aici, sau realul) și «*l'au-delà*»

(lumea de dincolo, sau supranaturalul); cele două lumi, deși - teoretic - aflate pe coordonate diferite, nu sunt complet separate, căci cei inițiați pot trece dintr-una într-alta. Avem de-a face deci cu lumi paralele, dar comunicante. Pentru Cocteau, intervenția lumii supranaturale în cea reală este un lucru frecvent, iar interferența lor este tot atât de firească, cum este orice întâmplare din viața obișnuită.

Această intruziune a supranaturalului în cotidianul nostru se manifestă prin mister, un mister perceptibil uneori, dar veșnic indescifrabil pentru muritorii de rând: «*Fiindcă acest mister ne depășește, hai să ne prefacem că-l organizăm*» este o frază-cheie, rostită de fotograful din piesa *Mirii din Turnul Eiffel* – piesă în care, în mod absolut natural, trec în scurt timp prin celebra construcție – în zbor, sau altfel – struți, lei, bicicliști, miri, nuntași, telegrame personificate...etc., cu aceiași năzdrăvană dezinvoltură ca și calul vorbitor, ciudatul Heurtebise, sau chiar Doamna Moarte, în piesa *Orfeu*.

Așadar, supranaturalul există; el e prezent la tot pasul; constatarea și punerea în evidență a manifestărilor sale este rolul celui ales, al poetului. Dar nu înțelegerea sau descifrarea lui.

Pentru Orfeu, calul vorbitor este o manifestare a Misterului, o descoperire atât de extraordinară, încât îi dedică cvazi-totalitatea timpului său, neglijând-o și mai mult pe Euridice, care se simte din ce în ce mai frustrată și multiplică scenele de isterie. El, în schimb, plictisit și sătul, se îndepărtează tot mai tare. Ne aflăm, se pare, în pragul unei crize conjugale serioase. Diferențele familiale sunt din ce în ce mai acute, ele se succed într-un ritm din ce în ce mai rapid, ca și cum ne-am afla pe roata unui carusel care se-nvârte tot mai tare, până la senzația de amețeală, de greață, aproape de limita insuportabilului. O prăpastie tot mai adâncă se deschide între bărbat și femeie.

Intervine în acest moment ciudatul personaj Heurtebise, aparent un modest geamgiu, care joacă – la început – rolul de confident al Euridicei în momentele ei de singurătate și disperare. Ori de câte ori e cu moralul la pământ (și asta se întâmplă, mai nou, în fiecare zi), Euridice sparge câte un ochi de geam, pretext pentru a-l chema pe ciudatul geamgiu-vitrinier și a se sfătui cu el.

Într-o zi, exasperată de puterea pe care o are calul asupra soțului său, ea îl roagă pe Heurtebise să ia legătura cu Aglaonice, șefa Bacantelor, căreia îi cere ajutorul pentru a se debarasa de straniul animal. „Ajutorul” sosește prompt, sub forma unei bucăți de zahăr otrăvit, destinat calului. În schimb, Aglaonice îi cere tinerei femei să-i înapoieze, într-un plic, o scrisoare compromițătoare care se afla în posesia lui Orfeu. Dar respingătoarea Aglaonice nu renunțase nici o clipă să se răzbune pe Orfeu, pentru că o „răpise” pe Euridice din mijlocul Bacantelor și-i interzisese orice contact cu ele sau cu Cultul Lunii, pe care îl practica. Plicul în care trebuia pusă scrisoarea, și pe care Aglaonice i-l trimite ea însăși, are lipiciul de pe margine amestecat cu otrava cea mai puternică a Bacantelor, pentru care nu există antidot.

Cum Euridice n-are tăria de-a da calului bucata de zahăr, îl roagă pe Heurtebise s-o facă... Dar nici el nu e mai decis să comită o crimă decât ea... Între timp, Euridice privește pe geam și îl zărește pe Orfeu revenind de la primărie, unde se duse să se înscrie la un concurs de poezie, cu poemul dictat de cal. Derută generală, gesturi pripite...zahărul otrăvit e aruncat neglijent pe masă, Heurtebise se suie repede pe un scaun prefăcându-se că „ia măsura” ochiului de geam spart. Orfeu intră precipitat – se grăbește, pentru că și-a uitat certificatul de naștere – caută un scaun să se urce la bibliotecă, de unde trebuie să scoată actul, și distrat, fără să observe, ia exact acel scaun care se afla sub picioarele lui Heurtebise... În zăpăceala lui, Orfeu nu observă ce-a făcut ; dar nici geamgiul nu simte că i s-a luat scaunul pe care stătea cățarat, și continuă să vorbească și să lucreze, ca și cum nimic nu s-ar fi întâmplat. El rămâne suspendat în aer, câteva minute, pe perioada cât Orfeu își caută actul... În sfârșit, poetul repune scaunul de unde l-a luat și pleacă, alergând... Euridice este singura care a văzut incredibila întâmplare și rămâne siderată, fără grai... Apoi, după un timp, își interoghează prietenul:

EURIDICE: *Heurtebise! Cum explici acest miracol?*

HEURTEBISE: *Ce miracol?*

EURIDICE: *N-o să-mi spui că n-ai observat nimic și că e normal ca un om de sub care iei un scaun să rămână suspendat în aer în loc să cadă. (Orphée – p. 47)*

**Urmează discuție în cursul căreia Heurtebise neagă că s-ar fi
întâmpnat ceea ce Euridice a văzut cu ochii ei, la fel ca toți
spectatorii din sală. Ea recade în disperare:**

EURIDICE: *Mă sperii...(...) Dacă vrei să treci sub tăcere totul, poți să taci; dar raporturile dintre noi nu vor mai fi aceleași niciodată...Te credeam simplu, ești complicat. Te credeam din aceeași rasă cu mine, dar ești din aceeași rasă cu calul (Orphée – p. 49).*

Înainte ca misterul să fie elucidat, Euridice se simte brusc foarte rău și își dă seama de înșelătoria fatală, de farsa macabră jucată de Aglaonice... Marginea colantă a plicului, pe care tânăra o linsese pentru a o lipi, fusese dată cu temuta otrăvă a Bacantelor. Euridice știe că nu mai are nici o șansă de scăpare și îl roagă pe Heurtebise să alerge și să-l cheme iute pe Orfeu ; singura ei dorință este să-și mai vadă odată soțul drag, înainte de-a muri. Ea dispare alături, în camera ei...

Aici intră în scenă «Doamna Moarte», «o femeie frumoasă, fără vârstă, îmbrăcată în rochie elegantă de seară» (*Orphée*, capitolul introductiv, *Costume* p. 15). Ea sosește din lumea ei traversând oglinzile, însoțită de două ajutoare, Azraël și Raphaël, cei doi îngeri ai morții, care poartă costume chirurgicale complete; la momentul potrivit, moartea își pune mănuși de cauciuc și un costum aseptice, ce imită costumele folosite în operații; ea vorbește cu cei doi ca un medic într-o intervenție chirurgicală, cu indicații scurte, precise, laconice, iar ajutoarele acționează o mașină (electrică, după zgomotul produs) ce taie firul vieții.

Dar iată că...nu întotdeauna merge totul atât de ușor, căci Euridice se agață de viață cu ultimele puteri, vrând să-l mai revadă odată pe Orfeu. Atunci, Doamna Moarte recurge la procedura manuală, tăind cu un foarfece firul vieții sărmanei femei și, în momentul acela, o porumbiță albă zboară spre cer... probabil, spiritul Euridiceei...

După o clipă, Heurtebise revine cu Orfeu, dar e deja prea târziu... Soțul, obișnuit cu mofturile consoartei, cu care – spune el – încearcă mereu să-i atragă atenția, crede că e vorba de o farsă, până când se convinge de crudul adevăr : Euridice e moartă de-a binelea.

Numai după dispariția soției sale, Orfeu își va da cu adevărat seama de toate greșelile sale de comportament, de teribilul său egoism, de faptul că până atunci își neglija iubita și...va fi cuprins de remușcări... În mod paradoxal, acum, își aduce aminte de iubirea pierdută, resimțind brusc, cu acuitate, absența soției sale. Reacție umană firească, știut fiind faptul că nu ne dăm seama, cu adevărat, de valoarea unui lucru, decât atunci când îl pierdem.

Luând viața Euridiceei, «Doamna Moarte» intrase în încăpere prin oglindă, dar, ieșind în grabă, își uitase pe masă mănușile de chirurg. Bizarul personaj Heurtebise – care pare a fi omniscient, și pe care îl putem suspecta că e, și el, din lumea de dincolo – se înduioșează de suferința lui Orfeu și-i revelează posibilitatea de a traversa oglinda punându-și mănușile morții, pentru a accede pe tărâmul umbrelor. Odată ajuns acolo, îi sugerează să-i înapoieze Doamnei Moarte aceste obiecte de recuzită, ca un gest de curtoazie, și, în schimb, s-o ceară înapoi pe Euridice. Din nou, de undeva din umbră, putem întrevedea figura ironică a lui Cocteau, care ne trage cu ochiul și ne zâmbește complice, amintindu-ne celebra frază comico-profetică, rostită de calul-oracol :

«*Madame Eurydice Reviendra Des Enfers.*» («*Doamna Euridice va reveni din infern*») (*Orphée*, p. 28).

Fraza de mai sus este atât sentențioasă cât și licențioasă, căci, după cum se poate observa, literele inițiale ale cuvintelor, adunate, alcătuiesc cuvântul «*MERDE*» (RAHAT!), care, dincolo de gravitatea situației, subliniază tenta ludică a piesei și distanța ironică a lui Cocteau față de ceea ce ne povestește.

După un minut, Orfeu revine victorios cu Euridice, pe care însă nu are voie să o mai privească de acum încolo. Cocteau păstrează motivul privirii, din mitul antic, căruia însă îi va conferi, după cum se va vedea, noi sensuri. Din păcate, vechea dispută dintre cei doi soți reîncepe, de îndată ce se regăsesc în mediul lor familial și familiar. Scena este aproape identică cu cea de la început, cu evidente accente comice, dar acum tensiunea

crește, culminând cu gestul lui Orfeu, care, în mod ostentativ, întoarce capul și o privește pe soția sa în adâncul ochilor, retrimițând-o astfel, pentru totdeauna, în lumea umbrelor.

Odată scăpat de cicălitoarea Euridice, prima reacție a lui Orfeu este o imensă senzație de ușurare:

ORFEU: «*Uf! Deja mă simt mai bine !*» (*Orphée*, p.91).

După ce a pierdut-o din nou, de astă dată definitiv, Orfeu își revendică gestul, pretinzând că a făcut-o cu bună știință și declarând cu cinism:

ORFEU: «*Am întors capul expres.*» (*Orphée*, p. 91).

Dinamica raporturilor inter-umane, tragi-comică în esență, ne amintește de Marivaux și de «*Jocul iubirii și al întâmplării*». Fin psiholog, Cocteau surprinde permanent ambiguitatea sentimentului amoros : în fiecare clipă a existenței lor comune, Orfeu se află în stare de ostilitate relativ la Euridice ; el nu-și manifestă iubirea față de ea decât atunci când este moartă ; abia atunci îi lipsește. Mai mult decât atât, Cocteau ne lasă să presupunem că această ostilitate merge până la crimă: Orfeu o resuscitează pe Euridice din dragoste și o ucide din ură. Dar oare iubirea și ura, nu sunt ele aversul și reversul uneia și aceleiași medalii, numită pasiune?

În finalul piesei, toate elementele care relevă prezența supranaturalului își dau mâna : deznodământul se vrea, aparent, tragic, dar încă o dată, putem citi în subtext umorul lui Cocteau. Orfeu va fi, ca și în mitologie, decapitat și sfâșiat de hoarda Bacantelor, în frunte cu oribila Aglaonice, dar capul său rămâne pe scenă și o cheamă pe Euridice, care poate acum, în sfârșit, să i se alăture. Casa lor este transportată în cer, unde, probabil, își vor lua de la capăt iubirea și (de ce nu?) și certurile cotidiene.

Pesimismul lui Cocteau vis-à-vis de relațiile inter-sexe este evident:

iubirea, în varianta sa, este o anti-idilă, o imagine pe dos a ceea ce era «divina iubire» din mitologie. Oricât de mult s-ar iubi, oamenii nu pot renunța la dorințele lor egoiste, care merg, (parcă conform legilor lui Murphy), totdeauna, în sensul negării dorințelor celuilalt. Într-un cuplu, fiecare, fără să vrea, incomodează prin simpla prezență. În plus, Cocteau este mai mult decât sceptic în privința capacităților intelectuale și afective ale femeii (fapt datorat, probabil și preferințelor sale homosexuale); rezultatul este o veritabilă parodie a iubirii ideale, care se aflase în centrul variantei arhaice. Această viziune nu este deloc de natură să flateze orgoliul feminin – ba chiar, am zice, dimpotrivă – motiv pentru care dramaturgul a fost suspectat, pe bună dreptate, de misoginism.

În orice caz, varianta dramatică a lui Cocteau poate fi asemănată, cel puțin dintr-un punct de vedere, cu cea antică: adevărații protagoniști sunt – dacă reducem la esențial – Orfeu și lumea de dincolo, sau poetul și zeii infernali, sau, încă mai general, omul și destinul său.

Vasile Cucerescu Imaginarul vs definirea sinelui și mitoterapia urbană

Reflecțiile asupra ansamblului creațiilor literare cu tentă mitologizantă sunt în permanență alimentate de reinterpretarea, reconceptualizarea lumii prezentului ori a trecutului, fie prin prismă legendară, fie prin prisma mitului progresului (citadinul împreună cu toate manifestările inerente ale progresului tehnico-științific de sub cupola sa).

Raportând o stare de spirit culturalului, socialului, politicului ori naturii intelectuale, actualitatea prezentului poate deveni o nouă mitologie cu reprezentarea idealului unei generații. Care este locul individului / autorului / artistului în contextul acestei lumi, sau din perspectivă personală, care e forma sinelui printre alte forme de sine din această lume?

În căutarea identității personale și literare a autorului se prefigurează identificarea sinelui personal (poate și configurarea, impunerea, transformarea, pierderea și recăștigarea sa). Această dimensiune impune o convergență dintre existența implacabilă și, în același timp, explicarea haosului aparent (personaje mitizate) în care coabitează plener firea artistică. Frumusețea posibilului reprezintă obiectivul creării unui nou univers. Din moment ce fanteziile au ajuns să domine realitatea, în consecință, la nivel conceptual, se impune o luptă cu realitatea. În căutarea unui sens clar, precis și coerent de definire a sinelui eroii / personajele transpar din unghi de vedere al existenței, absurdului și, uneori, al alienării. Dar, de cele mai multe ori, realizarea escapadei de identificare și definire a sinelui eșuează în mod lamentabil.

Unica terapie infailibilă pentru toți care devin subiecți ai pierderii totale sau parțiale a sinelui o constituie mitoterapia. Omul nu numai că este liber să-și aleagă propria esență, dar și să și-o schimbe conform voinței personale. Însăși viața se rezumă la o dramă în care omul devine autor al intrigii și regizor de producție, un regizor care distribuie roluri protagoniștilor ce subscriu piesei montate. Astfel, această manieră distributivă de roluri ilustrează chiar ideea creării propriu-zise de mituri. Atunci când procesul sus-menționat se realizează conștient (sau inconștient) cu scopul de fortificare și protecție ale sinelui, numai atunci metamorfozarea devine mitoterapie. Uneori nu se reușește distribuirea unui rol pentru sine și, evident, că atrage după sine și verosimilul izolării iminente.

Pierderea identității în această schemă nu înseamnă altceva decât eșecul de a fi distribuit într-o istorie mitică și de a-și conferi o poziție pe măsura investiției. Eul / ego-ul se identifică cu masca. Masca, la rândul ei, reprezintă rolul atribuit într-o schemă mitică (structuralism modernist). Mitoterapia înseamnă convingeri și strategii la William B. Yeats, James Joyce și T. S. Eliot care, la rândul lor, s-au transformat în parodii ale științelor aplicative.

Utilizarea mitului de către J. Joyce (ca manipulare a paralelismelor între contemporaneitate și trecut) constituie o metodă care a devenit programatică pentru moderniști: „Este pur și simplu o cale de a controla, de a ordona, de a da o formă și importanță panoramei imense a deșertăciunii și anarhiei care formează istoria contemporană” (T. S. Eliot).

Această metodă nu numai că a furnizat principii de structurare a istoriei, dar de asemenea a afectat felul în care însuși sinele s-a plasat în istoria umană. Paralelismele dintre miturile specifice și modelele generale de arhetipuri pe lângă construirea unui cadru pentru fenomenele realității înconjurătoare au construit un scenariu pentru sine / eu / ego ce intenționează să participe într-o dramă simbolică dată și să-și abstragă propria interpretare a sinelui.

Distanțarea (imparțială) permite vizualizarea întregii panorame a trecutului mitologic de unde se urmărește alegerea unui rol arhetipal sau exemplu personal al unui erou mitologic ca model mitologic și firmament al definițiilor, interpretărilor și sintezelor ulterioare ale sinelui (dialectica identificării și îdepărtării față de trecutul mitologic prin intermediul ironiei și distanței). Utilizarea modernistă a mitului se reconstituie într-o furnizare imensă de noi identități și de impunere a voinței pasionante întru dominarea realității (R. Ellison).

Astfel se aduce în centrul atenției diferența dintre utilizarea modernă a mitului (ca și cadru pentru definirea sinelui) și strategiile ficționale ale creatorilor contemporani de mituri. Accederea imaginarului duce spre fantezii intens particularizate fără paralelisme univoce sau prefigurări ale trecutului mitologic. Creatorii de mituri inventează sau permit personajelor să inventeze noi lumi ficționale în care ar putea trăi sau chiar ei înșiși trăiesc. Mitul particular e un pseudomit fiindcă nu implică fantezia colectivă și duce lipsă de o receptare și recunoaștere largă.

Utilizarea imaginarului drept armă în luptă cu realitatea și cu lumea îi aduce pe mitoterapeuți mai aproape de romantici, dar neidentificându-se cu ei. Funcționalismul operațional al imaginarului în vederea creării noilor materiale pentru cunoaștere generează o dorință de a le reproduce și a le organiza conform unei ordini stabilite.

Orașele cu toate particularitățile sale novatoare în materie de organizare social-politică, economică, culturală, științifică și artistică au adus lumea spre o altă dimensiune de designare a fenomenelor complexe ale vieții. În definirea eului real ori imaginar accentul a trecut de la o filosofie limitată, rurală, primitivă, din punct de vedere tehnic, către una a urbanului în care modernizarea tehnologică cu deschidere universală prin varii mijloace de comunicare a influențat enorm construcția de noi paradigme mitice.

Referințe bibliografice:

1. Gilbert Durand, *Structurile antropologice ale imaginarului*, București, 1977.
2. Mircea Eliade, *Aspecte ale mitului*, București, 1978.
3. Eric Gould, *Mythical Intentions in Modern Literature*, Princeton, Princeton University Press, 1981.
4. D.H. McKay, A.W. Cox, *The Politics of Urban Change*, London, Croom Helm, 1979.

Se poate stabili, până la un punct, o anumită similitudine între orientarea gândirii estetice a lui Caragiale și cea a lui Flaubert (sau a unui scriitor „de tip Flaubert”): saturația și dezabuzarea față de mediocritatea spirituală a unei epoci burgheze de un mercantilism și un prozaism absolut, o aversiune invincibilă față de mulțimea locurilor comune care abundau în epocă, dezgustul față de rutina și filistinismul spiritual al burghezului, față de platitudinea diverselor ideologii „moraliste”, „umanitariste”, lipsite de orice intuiție autentică a realității. Toate acestea au generat în conștiința lui Flaubert acel cult fanatic al Artei, iar în conștiința lui Caragiale, pe fundalul altui cadru social-istoric, o similară absolutizare și fetișizare a „talentului”.

În cazul ambilor scriitori, Flaubert și Caragiale, afirmarea drepturilor autonome și suverane ale talentului în artă apare, în primul rând, ca un act simultan de autoapărare și de apologie a realismului, în fața invaziei diverselor „ideologii” sau tendințe estetice „moderne” cu caracter alienant și mistificator. Pentru ei talentul este sinonim cu realismul superior, cu anticonvenționalismul și antiretorismul.

Proiectând peste anumite paliere ale operei flaubertiene câteva aspecte selectate din literatura lui Caragiale, vom arăta prin „suprapunerile” lor, dacă nu influența (căci atunci când există, se realizează la nivel subconștient), atunci continuitatea spiritului flaubertian. Asocierea Caragiale-Flaubert întâlnită la scriitorii și criticii români este un punct de plecare pentru modelarea unei noi lecturi a operei fiecăruia dintre cei doi autori în parte.

Observațiile capabile să înnoiască interpretarea operei lui Caragiale sunt făcute și pe temeiul acestei asocieri cu Flaubert.

Caragiale, acest „mare realist al veacului său, cu deschideri către Orient și Occident”, fixat adânc în țesătura de curenți, de motive, și de procedee ale întregii literaturi europene, era un scriitor dintre cei mai scrupuloși, un mare artist al verbului. Citindu-l și recitându-l, observăm inevitabil că actul creației literare era dublat la el de reflecția neconținută asupra mijloacelor. „Telegrafia cu îngrijorare din străinătate, când i se tipărea vreo bucată, pentru a cere mutarea unei virgule. Omul atât de spontan era un artist migălos și chinuit. Comicul lui, care izbucnea cu ușurință între prieteni, devenea, în scris, o problemă complicată de calculare și convergență a efectelor. Alăturarea de Flaubert se impune încă o dată” [1, p. 592]. „Nu de dragul cuvintelor am căutat anume să vă născocesc o povestire. Eu de hatârul povestirii caut într-adins cuvintele” spune Caragiale undeva.

Într-o digresiune de critică literară, ajunge la insistența lui favorită că povestirea e „meșteșug”: și compară meșteșugarul prost cu omul sașiu care-ți arată drumul: nu știi, să mergi încotro te îndreaptă cu mâna sau încotro se uită. Omul sașiu e o traducere populară a formulei „artă cu tendință”.

Distanța dintre autor și personajele sale este suprimată prin fuziune simpatetică, încât viața interioară a acestora nu este „oglindită”, ci „produsă”.

Ideile și sentimentele oamenilor nu ne apar din perspectiva scriitorului, ci din aceea a eroilor. Când apare el însuși în scenă, n-o face pentru a comenta, ci pentru a transcrie [2, p. 123-139].

Cunoscătorii profilului artistic al lui Caragiale știu cât de sus se ridica la marele scriitor conștiința profesională. Fila albă de hârtie îl găsea de fiecare dată cu un sentiment real de inhibiție. Aceasta „nu era însă provocată de teama de a jigni gustul publicului, care se mulțumea cu orice «spanac», ci de simțul adânc al răspunderii estetice, dacă se poate spune. Ca și Flaubert, Caragiale trecea prin «les affres du style», un gen de anxietate stârnit de spiritul necruțător de autocontrol, dintr-un ideal de artă foarte înalt” [3, p. 50].

Scriitorul făcea, în cei din urmă ani ai vieții, profesii de credință flaubertiene asupra meșteșugului artistic, vorbind de melodia frazei, de ritmul vorbelor, de perietură, de scaldarea în multe ape a unei scrieri. „Cuvântul – dragii mei, zicea – nu poate avea decât un loc într-o frază”.

Vlahuță, într-un articol din Universul (nr. 301, 2 nov. 1910) atrăgea atenția asupra desăvârșirii frazei lui Caragiale și considera că asemănarea cu Flaubert se face în multe privințe: „și el își drămuiește vorba cu o migală și cu o grijă împinse câteodată până la jertfa spontaneității.”

Caragiale, virtuos în scopuri parodice, este, știut dar nu suficient luat în seamă până acum, „experimentatorul literaturii potențiale” (Al. Călinescu), situat chiar în inima operei, în centrul procesului de fabricare, de producere, de instaurare a operei.

Dacă romanul al cărui proiect l-a obsedat pe Flaubert toată viața, *Bouvard și Pécuchet*, ultima operă, rămasă neterminată prin moartea subită a autorului, a suscitat numeroase controverse, în cazul lui Caragiale absența finalurilor nu reprezintă decât în mod excepțional un rezultat al intervenției hazardului sau un accident personal de creație, întreruperea textelor fiind determinată de un număr de motive exterioare. Problema se simplifică dacă facem distincția între textele sale ficționale și cele cu

caracter de întrebuițare, sau neficționale. Din prima categorie fac parte câteva încercări sau proiecte literare: romanul parodic *Smărăndița*, din care au apărut cinci foiletoane în prima serie a revistei *Moftul român* (1893), schița *Poetul Vlahuță* și *Scrisorile unui egoist* din *Epoca literară* (1896), volumul *Mariu-Chicoș Rostogan*, pe care autorul ar fi vrut să-l editeze prin 1905, o *Poveste* rămasă în manuscris, și mai ales comedia *Titircă, Sotirescu & C-ie*, care l-a obsedat pe Caragiale la Berlin, din 1905 până la sfârșitul vieții. Eșecul celor dintâi este legat de apariția editorială, de reducerea drepturilor de autor, etc. În cazul comediei, eșecul de creație pare să se datoreze autorului chinuit de cele mai contradictorii stări sufletești, stârnind o adevărată dramă, dacă ne gândim că este vorba, după unii exegeți, de propria trecere de la optimismul și încrederea în capacitatea sa de creație la sentimentele exact opuse. „Dar pot fi considerate texte fără sfârșit chiar și comediile, care în anii primelor reprezentații au fost împiedicate să-și continue cariera. Odată determinate presiunile sau intervențiile ce determină scriitorul la întreruperea proiectelor sale și a perioadelor de scris (între 1885 și 1889, în anul 1891, și, parțial, în 1892 sau între 1902 și 1907) ar fi o naivitate să putem crede că va scrie „spontan” și în afara oricărui calcul sau proiect literar” [4, p. 221].

A reveni asupra reacțiilor critice la opera flaubertiană, ar însemna să batem la uși deja deschise: contemporanii lui Flaubert nu i-au înțeles nici sensul și nici noutatea demersului său, i-au fost defavorabili, l-au „tolerat”, au fost rezervați, i-au judecat în instanță moralitatea operei, sau l-au respins pur și simplu. Târziu, Flaubert intră într-o fază de recunoaștere instituțională și mai ales universitară, minuțios analizat, critica operei sale devenind aproape imposibil de cuprins.

La noi, I.L. Caragiale pare a fi scriitorul român cel mai controversat. De la prima lucrare dramatică, s-a izbit de o neînțelegere și o rea voință care l-au urmărit ani în șir. Se poate vorbi chiar de o adevărată campanie ostilă, în care s-a făcut uz de diverse mijloace, de la cronică dramatică defavorabilă (*D'ale carnavalului* – reprezentată pe scenă este chiar fluierată în urma unei înscenări puse la cale de criticul dramatic D.D. Racovitză), până la acuzația de plagiat (C. A. Ionescu Caion îl acuză că ar fi plagiat drama *Năpasta* după un autor maghiar - inexistent). Înviniurile aduse teatrului său au fost numeroase și absurde: imoralitate, reflectare trunchiată și falsă a realității, atitudine politică părtinitoare, selectare cinică a unor aspecte exclusiv negative din societatea românească, etc. Luată în sine, opera a fost calificată ca monotonă, prin repetarea unor situații și caractere, vulgară prin limbaj, etc. Pe de o parte, această pudicitate ipocrită a criticii, nu e decât un paravan, un slogan naiv dezvăluind un nivel cultural scăzut, pe de altă parte obiectiv vorbind, reacțiile sunt firești căci nu fac decât să legitimizeze eficiența satirei caragialiene.

Poate că cel mai bun lucru întâmplat a fost întâlnirea în apărarea creației lui Caragiale a lui Maiorescu cu Dobrogeanu-Gherea, exponenții de prim rang ai celor două direcții principale din critica românească a vremii, care i-au intuit valoarea și tragicul din spatele fiecărei comedii. Multă vreme interpretarea operei va evolua pe direcțiile statornicite de aceștia.

Cea mai violentă și nedreaptă sancționare a criticismului literaturii sale a venit din partea Academiei și a liderului liberal D.A. Sturdza, care prin refuzul lor de a-i acorda dramaturgului, în 1891, cel mai important premiu literar românesc, confereau acestei decizii proporții instituționale: „... D-l Caragiale să învețe a respecta națiunea sa, iar nu să-și bată joc de ea. Academia trebuie să încurajeze tot ce poate să înalțe pe poporul nostru, iar nu ceea ce-l prezintă într-un mod nereal și neadevărat...” [5, p. 140].

Detestând oratoria patriotardă și exhibarea sentimentelor mari, Caragiale își exprimă dragostea față de țară și limba română fără aparat retoric, asemeni fetei mai mici a regelui Lear. În chip paradoxal, Caragiale, destinat eternului românesc, nu îmbătrânește în semnificații și expresie, ci comediile sale rămân în actualitate....

Școala naturalistă, cu Zola în frunte, și l-a revendicat pe Flaubert ca pe părintele curentului. Scalpelul lui Flaubert a tăiat din realitate „une tranche de vie” și a inaugurat realismul flaubertian, plasat alături de cel balzacian, stendhalian, etc.

S-a vorbit de un naturalism, chiar radical, al prozei lui Caragiale, dar fenomenul ar fi surprinzător pe fundalul atitudinii antizoliste explicite a scriitorului însuși, și mai ales în contextul realismului structural ce caracterizează estetica sa programatică.

O certă preocupare pentru manifestările fiziologice în care Tudor Vianu vedea „o normă a naturalismului european”, aplicată sub forma de „naturalism psihologic” ne întâmpină în nuvelele *O făclie de Paște* și *Păcat*.

Că, deși nu e străin de preocupările naturaliștilor, Caragiale rămâne un realist, ne-o demonstrează N. Tertulian și G. Călinescu „... niciodată explicația printr-un determinism fiziologic sau cazuistica de tipul pozitivismului naturalist nu vor fi substituite determinismului social. Niciodată nu vom întâlni analiza unor «cazuri» pur psiho-patologice, ci aproape întotdeauna vom avea de-a face cu analiza unor fenomene social-patologice”. Realismul lui Caragiale se confirmă și pe plan lingvistic. Contribuțiile lui Tudor Vianu și ale academicianului Iorgu Iordan dedicate analizei stilului, respectiv limbii scriitorului și a „eroilor” săi rămân studii fundamentale.

„Simt enorm și văd monstruos”- zicea Caragiale în chip de concluzie, după ce descriesese exasperarea nervoasă a nopții petrecute la *Grand Hôtel*, „*Victoria Română*”. Bucata are caracter de reminiscență acută și de semnal deosebit: nu e vorba numai de o formulă ocazională, ci rezumă un temperament și lămurește o metodă artistică. Sensibilitatea „enormă” și viziunea „monstruoasă” au imprimat artei sale caracterul excesiv, cum preciza P. Zarifopol: în comic, stil caricatural; în tragic, forme de groază și de tortură extreme. După Zarifopol, alți cercetători au revelat valoarea mărturiei din acea schiță „neagră”. La rândul său, Șerban Cioculescu găsește formula într-adevăr impresionantă și memorabilă, dar consideră că cine o repetă crezând că a găsit în ea cheia temperamentului caragialian, se înșală, căci autorul nu făcuse decât să-și definească starea psihică anormală, a exasperării nervoase, iar viziunea monstruoasă, rezultatul inoportunii lumânării ce-i „da drept în ochi”.

Dacă există numai adevărul, totdeauna, serios al vieții, în care lacrimile râsului se amestecă cu cele ale plânsului, Caragiale (pesimistul ce mărturisește: „noi am mai putut râde, cei care ne vor urma vor plânge...”) se dovedește a fi scriitorul cel mai grav din literatura română.

Inserarea specifică a personajelor flaubertiene în realitate, se face prin clișeu. Indiferent de opera la care ne-am referi (până la adevărata enciclopedie a clișeului, *Bouvard și Pécuchet*), trăirea, acțiunile personajelor au loc în funcție de clișee (livrești, de cele mai multe ori), încât este cu neputință a limita ce este autentic de ceea ce este fals. *Dicționarul de idei primite de-a gata*, arătând „nu numai ce trebuie să spui, ci și cum trebuie să pari”, alcătuit în întregime din citate, clișee și formule petrificate, rezervor inepuizabil, depozit de proiecte și materiale, compendiu de teme și termeni, se articulează în același timp ca antidot împotriva prostiei și ca reflecție înaltă asupra relației autentic/inautentic.

Caragiale nu este interesat, asemeni artiștilor clasici, decât de omul care vorbește, atestând prin formele expresiei lui categoria socială, profesia, partea de țară de unde provine vorbitorul. Atitudinea stilistică, surprinderea tuturor notelor însoțitoare în comunicarea cuiva, are o deosebită forță și finețe în scrisul său. Ascultându-și personajele, el surprinde clișeul, locul comun, frazeologia convenită și le notează cu o satisfacție amuzantă și poate amară, deopotrivă cu a lui Flaubert în romanele realiste sau compunând curiosul lui *Dictionnaire des idées reçues*. Critica limbajului, o preocupare stăruitoare în întregul realism, a dat rezultate notabile la Caragiale.

Printre mijloacele de caracterizare a personajelor caragialiene cu ajutorul limbajului, se numără și ticurile verbale, semne ale automatismelor de gândire, lipsei de cultură, decăderii morale, absurdului și deriziunii valorilor. Eugen Lovinescu a consemnat (însă remarca lui trecea în contul superficialității scriitorului), înfățișarea de „paiate” a personajelor, automatismul lor psihologic, manifestat în automatism lingvistic. Singura vocație a personajelor lui Caragiale este vorbăria, plăcerea de a

trăncăni sau de a rosti discursuri „importante”, numai că, printr-un mecanism narcisist, acestea (discursurile) rămân la condiția monologului, căci oricât de profunde s-ar dori, ele nu acoperă o realitate semantică, nu comunică nimic, sunt elemente decorative exterioare, lipsite de orice valoare intrinsecă, menite să realizeze „poza”, masca personajului, modificabilă, cameleonic, în funcție de situație și împrejurări. Aprofundarea problemei de către B. Elvin și I. Constantinescu, prin analiza prozei și mai ales a teatrului a demonstrat că I.L. Caragiale a surprins cu o intuiție genială fenomene specifice societății burgheze, pe atunci incipiente.

Abundența ticurilor verbale constituie element de schematizare a personajelor din comedii, cei mai mulți „eroi” caracterizându-se printr-o formulă: Pristanda repetă obsedant vorba „Curat”, Trahanache „Aveți puțintică răbdare”, Dandanache „Eu care de la '48, cu familia mea”, Cetățeanul turmentat „Eu cu cine votez?”, Ipingescu „Rezon” etc. Toate aceste formule mărturisesc utilizarea unui procedeu tehnic, al comicalului de repetiție. Pompiliu Constantinescu notează, pe bună dreptate, că limbajul de structură dialectică și de clișee stilistice, convertește drama în comedie. Clișeul de limbaj este expresia celui de gândire, sau a golului de gândire, limbajul intrând într-un acut proces de dezintegrare o dată cu principiile morale, idealurile și sentimentele. Zoe (O scrisoare pierdută) vorbește, ca și Tipătescu, într-un stil de prost gust literar. Cu manifestările lor pe linia celei mai adânci trăiri de care sunt capabili, feresc comedia de orice alunecare sentimentală: trădând originea livrescă a gestului, ea răspunde renumelui de femeie „sensibilă” cu un leșin simulat instantaneu, el își exprimă efuziunea epistolară: „Nu mă aștepta prin urmare și vino tu la cocoșelul tău, care te adoră, ca totdeauna, și te sărută de o mie de ori”.

O particularitate a limbii personajelor lui Caragiale este, cum s-a tot spus, funcția ei critică. Unul din mijloacele la care recurge Caragiale, ca și Flaubert, este folosirea locurilor comune, a expresiilor consacrate, care corespund unei idei curente. (Al. Călinescu face referire la un Dicționar de idei primite care ar trece în

sarcina lui Caragiale cunoscuta intenție a lui Flaubert de a alcătui un inventar de locuri comune pe care opera însăși le furnizează).

Caricaturist genial al societății sale, Flaubert înfierează prostia burgheză, propunându-și, și realizând „o pastă cu care mâzgălește tot secolul al XIX-lea, întocmai cum sunt aurite cu baligă de vacă pagodele indiene”.

În teatru său, Caragiale a observat cu deosebită atenție pe conducătorii burgheziei orășenești. Pentru analiza spiritului cetățenesc, a bucureșteanului însuși, ca o categorie morală specifică vieții citadine – a rezervat „comedia umană” a condensatelor lui *Momente*. Aici în cadrul burgheziei, a instituțiilor ei fundamentale, a surprins același contrast dintre fond și formă, dintre esență și aparență. Nu mai e vorba de ambițiile ei politice, ceea ce alcătuiește fondul schițelor sale umoristice fiind moravurile, maniile, micile slăbiciuni, mahalagismul, favoritismul, nerespectarea ordinii în care se mișcă, a instituțiilor înseși.

În plus față de lectura operei caragialiene, paginile lui Pompiliu Constantinescu [6, p. 34-37] ne ajută să vedem un Caragiale care urăște într-atât clasa cea nouă, încât o prigonește începând cu copiii săi antipatici. Lipsa de educație familiară a acestei burghezii semimahalagiste (*Domnul Goe, Vizita, Bubico*), turpitudinea, meschinăria și debandada familiei însăși, precara „celulă socială” (*Mici economii, Tren de plăcere*), fățarnicia și carența de civilizație în raporturile sociale (*Five o'clock*), lipsa de respect față de instituția publică și confuzia între autoritate și familiaritate (*Petițiune*), neseriozitatea presei, ca mijloc de informație și măsură de apreciere a faptelor (*Reportaj, Ultima oră, Boris Sarafoff*) „schițează” epoca burgheză a societății românești.

Caragiale este creatorul unui tip complex de bucureștean, al micului burghez, de obicei funcționar, al neuitatului Mitică, întâlnit în exercițiul funcțiunii, printre autoritățile publice, la cafenea și la berărie, la chef și în familie, unde scapără de „opinii” diverse, naive, stupide sau simplu amuzante. Fie că-l cheamă Tache sau Mache, Lache sau Sache, Popescu sau Ionescu, același tip se ascunde sub atâtea pseudonime familiare. Și totuși, Ibrăileanu observa pertinent gradația, evoluția burgheziei după numele personajelor caragialiene: de la Mița Baston la Mari Popescu, la Esméralde Piscupesco: e istoria întreagă a ridicării noroadelor, „a evoluției burgheziei noastre, simbolizată și prin nume, tot mai moderne și mai occidentale.”

Ce este Mitică și miticismul? Este o categorie morală a micului burghez din capitală. Mitică este „deșteptul” național prin excelență, spiritul superficial, care se pricepe în orice domeniu. Mitică pornește o revoluție la bodegă și devine sceptic până la colțul străzii, este timorat, umil, laș și conformist, până la anularea oricărei umbre de personalitate. Flecar până la manie, iubitor de farse până la puerilitate, tembel până la sașietate, abil în lucrurile mărunte, dușman al serviabilității, dar amator al favoritismului, cu profit personal, Mitică este un mic egoist care vrea să trăiască în turmă și cât mai comod.

Toți burghezii lui Caragiale năzuiesc să se ridice la nivelul „aristocrației”, al acelui high-life atât de dorit. Și dacă spiritul burghezului de a trăi *à l'aristocratie*

trimite la Emma Bovary și implicit la bovarism, putem spune că, de fapt, nu semicultura este fenomenul studiat, ci incompatibilitatea între mijloace și forma de civilizație adoptată, incongruența de idei, care poate persista pe orice treaptă de civilizație, ca deficiență personală. Și apoi, rămâne de discutat dacă între caractere și moravuri nu e o strânsă corelație.

Pe vremea lui Molière, burghezul vroia să ajungă gentilom, la Flaubert să trăiască asemeni aristocratului, în timpul lui Caragiale mahalagiul umblă să devină mare agricultor și deputat, iar deputatul, un Piscopesco cu hotel particular și cu blazon, să ajungă în high-life. Se dovedește în acest fel că personajele caragieliene suferă de bovarism.

Corespondența lui Flaubert este singulară, „emițătorul” deturnând semnificativ textul epistolar de la utilitatea sa imediată, pentru a face din el o „anexă”, o reflecție inseparabilă a demersului său creativ. Corespondența sa, indiferent de destinatar, uneori monolog maniacal, se dovedește un curios exemplu de „impersonalitate”: vorbind din când în când despre omul Flaubert, el vorbește tot timpul de autorul Flaubert.

Un Caragiale claustrat în cabinetul său de lucru ar fi de neconceput. Temperamental, scriitorul era mare amator de societate, iar presa, în pofida viciilor ei de atunci, dintre care nici unul nu a scăpat satirei dramaturgului și publicistului, era o arenă a contactului cu realitățile în desfășurare.

Altă atitudine întâlnim la I. L. Caragiale față de Flaubert în postura de „emițător”, căci el anunță destinatarului, viitor interlocutor, doar subiectul discuției. Regula generală a epistolelor lui Caragiale este discreția, de la care se derogă numai într-un moment de nemulțumire profundă și de nervi, și atunci reclamă discreție sau retrocedarea documentelor.

Se poate afirma că în cei peste 7 ani petrecuți în Germania, din martie 1905 și până la sfârșitul vieții, el descoperă un gen nou literar, scrisoarea, care împreună cu povestirile din *Schițe nouă* reprezintă principala sa activitate din această perioadă. În persoana lui Paul Zarifopol își găsește interlocutorul ideal. Scrisorile lui Caragiale nu impresionează prin cantitate: aproximativ 900, dintre care 800 redactate în Germania. Principala problemă a scrisorilor sale către Zarifopol este o problemă de comunicare, alternanța între tăcere și scris funcționează chiar și atunci când toate condițiile unei comunicări par să fi fost îndeplinite. Din acest punct de vedere este mai puțin interesantă examinarea corespondenței ca document istoric și sufletesc, rezolvarea dilemei literarității scrisorilor sau realizarea inventarului riguros al temelor epistolare, cât stabilirea relației neașteptate dintre textul exprimat al scrisorilor, și cel absent pe care acestea îl sugerează și pregătesc neîncetat, printr-o suită de operațiuni insistent regizate.

„De câte ori scriu o scrisoare, aceea niciodată nu cuprinde vreo comunicare ce n-aș putea-o face în gura mare, dacă persoana depărtată căreia îi scriu s-ar afla lângă mine.” „A! dacă aș scrie cuiva o comunicare pe care n-aș vrea s-o aibă nimeni altul decât acela, atunci ... atunci aș fi un prost” – spune Caragiale în *Cabinetul negru*. Așa se explică și absența scrisorilor de dragoste sau a scrisorilor către mama lui Mateiu, Maria Constantinescu. În concluzie, majoritatea scrisorilor redactate de Caragiale sunt concepute pentru a putea fi citite de public, în fața oricui. Iată că autorul

comediei *O scrisoare pierdută* își ia toate măsurile de precauție pentru a face față eventualelor „trădări”.

Referințe bibliografice:

1. T. Vianu, *Studii de literatură universală și comparată*, București, 1963.
2. T. Vianu, *Arta prizatorilor români*, Chișinău, 1991.
3. Ș. Cioculescu, *Caragialiana*, București, 1974.
4. F. Manolescu, *Caragiale și Caragiale:jocuri cu mai multe strategii*, București, 2002.
5. *Analele Academiei Române, Partea administrativă și dezbaterile*, București, 1892.
6. P. Constantinescu, *Comediile lui Caragiale*, București, 1939.

Carolina Dodu-Savca **Eseul reflexiv al lui**
Montaigne:

prima analiză a sinelui

Ilustrul umanist francez al secolului al XVI-lea Michel Eyquem, seigneur de Montaigne a fondat în literatură tradiția expresiei *totale* (calificarea fiind în prezent negată, îi vom zice curent «expresie *relativă*») a sinelui – **eseul** - considerat inițial „document” literar, obiectul căruia e conștiința autorului exploatată prin abordarea reflexivă a gândurilor în mișcare.

Secolul al XVI-lea este epoca marilor transformări socio-culturale și în acest context deplasarea accentelor devine imperativă, iar focalizarea asupra omului inevitabilă. Cultul erudiției angajează sondările pe verticala societății în ansamblul *descoperirilor*, dar apelează neapărat și la investigarea pe orizontala retrospectivă a *redescoperirii* culturii greco-latine. Michel de Montaigne, fervent admirator al Antichității, a meditat mult asupra măreției acestei culturi și a cinstit lecturile din moraliști majori precum Seneca, Plutarh, Socrate și alții.

Producția literară demarată în secolul al XVI-lea este forma de expresie lingvistică angajată și un mijloc de reflecție filozofică inepuizabilă disciplinar și supra-elastică tematic, ea poate sa cupleze literatura cu orice disciplină potențial artistică și sa o exploateze .Pretențios originală și riguroasă, această forma literară în proză de factură liberă nu epuizează subiectul tratat, în pofida competențelor exhaustive, astfel păstrând fragmentar temelia etimologică a verbului „*essayer*”- ” a încerca”, „a măsura ”,a cântări”. Genul eseistic necesită imperios o solidă cunoaștere a vieții/lumii și o clară concepție a omului/sinelui pentru o amplă relevare a subiectelor alese.

Eseurile, publicate în 1588, reprezintă opera filozofico-psihoanalitico-artistică concepută să descopere sinele „pentru a merge mai ușor spre alții”. Discursul eseului montaignian este rezultatul ineputabilei contopiri dintre filozofie și literatură, a permanentei interacțiuni dintre cotidian și spiritul analitic al autorului care descinde în numeroase variante de eseuri, materia căroră vine să răspundă la întrebarea: „ce se poate spune despre sine?” și misiunea căroră este mesajul sinelui către lume. Integral lucrarea relevă retrospectiv proiectul scriptorului de a înregistra avalanșa „prea-multor opinii” despre justiție, libertate, afecțiune, comportament, moravuri, atitudini, concepte, canoane, etc., filtrându-le prin scepticismul absolut și stoicismul reprezentativ atât de caracteristice autorului.

Axate pe sinele autorului, *Eseurile* nu sunt o simplă autobiografie, ci o analiză intelectuală a evoluției gândurilor. Deși a fost o inovație, lucrarea nu pretindea să fondeze o tradiție și nicidecum nu se visa formă literară. Conținutul ei însă urmărea să întruchipeze un model de relevare a existenței umane, epuizarea fizică a căreia să fie «înveșnicită» prin expunerea lingvistică a evenimentelor, ba chiar a pasajelor nesemnificative ale cotidianului, astfel deschizând eseului viză spre literatura „ordonată însărcinării/misiunii infinite de a ridica din adâncimile «sinelui – însuși», printre cuvinte, un adevăr sau adevăruri, banale deși reale, despre ființarea zilnică a naturii umane.

Elaborarea celor două mii de pagini este rodul muncii intelectuale pe durata vieții umane, de aceea cartea se naște cu chipul unei „compilații de enunțuri moralizatoare” [1, p. 2688] crește abordând stoicismul ca pe o afacere personală și trăiește „abandonând orice compilație în profitul temelor”...diverse și „cochete” [1, p. 2689], degajându-se de principiile deceniilor trecute, o dată cu autorul. Maturitatea operei simbolizează înțelepciunea filozofului și experiența moralistului, ea ”se coace, se transformă, și îmbătrânește o dată cu el” [1, p. 2689].

Eseul reflexiv trasează harta conștiinței umane animate de spiritul analitic al autorului și experiența sa de viață, ambele fiind ulterior stimulate de scepticismul absolut (în deosebi a doua carte a *Eseurilor*) și de stoicismul bunului augur derivat din revoluția științifică (trecerea de la concepția geocentristă la cea heliocentristă) care provoacă transformări în lanț afectând toate sferile activității terestre și negreșit a celei artistice, adică literare. Ființa umană e confruntată unui dualism fără precedent: universul e altfel decât și l-a închipuit; sinele expune aspectele nesondate de la grandoare până la cea mai nesemnificativă caracterizare a lui (sinelui). În contextul acestor transformări Montaigne plasează sinele în centrul creației sale, precum au făcut-o savanții și filozofii epocii, dar îi depășește cu mult scrutând sinele îndrăzneț pentru acea perioadă, dar mai

cu seama ingenios în raport cu mentalitatea timpurilor. Produsul literar al eseului reflexiv afirmă sincer măreția și nimicnicia ființării umane într-o formă delicat voalată în portretizări sau explicit ilustrată „viata și inima unui împărat triumfător nu sunt decât prânzul unui vierme” (*Eseuri*, II, 12). Afirmățiile nu ne lasă indiferenți-totul invită la meditație, la cunoaștere chiar și cu prețul exclamativului sau micro-șocului spiritual apropo de enunțurile intrepide. Eseul ia alura unei declarații de intenție ;autorul e subiectul gânditor care trăiește ca să observe pe îndelete și observă ca să poată *savura corect viața-activitate* care cere talent, valorizată de umanistul francez în repetate rânduri.

Montaigne nu se ia în vizor doar pe sine ci și pe ceilalți „fiecare om poarta în sine întreaga forma a condiției umane”(Eseuri, III, 2), dar tot cu scopul de a se percepe mai profund, căci ”portretizându-se, pictează natura umana” [2, p. 14]. Sinele reprezentativ apare determinat de misiunea sa strategică pentru a aduce material adăugător compilării sinelui montaignian. Conceptul acestuia este abordarea unității sinelui pentru exprimarea diversității. Cercetarea urmărește descoperirea diversităților și recunoașterea identităților într-o aglomerare de elemente învecinate care se compromit în numele toleranței mutuale, iar concluziile sunt în serviciul unei duble analize ”meditațiile preliminare morții sunt premeditațiile libertății” (*Eseuri*, I, 20).Reflecțiile filozofice cu dublu tăiș de tipul ”fiecare numește barbaritate ceea ce nu obișnuiește sa facă” (*Eseuri*, III, 8),scot la iveala dualismul lucrurilor și ambiguitatea lor ca să-l facă pe filozof să refuze până la urmă să mai creadă în posibilitatea de a percepe adevărul prin «competențe curat omenești ». Incapabilitatea de a-l cuprinde îl determina pe observator sa-și concentreze toate eforturile asupra „cultivării sinelui” și să ture cutremurător că „nimeni nu a știut și nici nu va ști nimic cu certitudine”. Bănuim atunci că a făcut generalizarea în speranța de a găsi o eventuală declarație cu titlu de excepție - „nimic în afara de sine”, dar, sinele e la fel de incert, constatăm noi decepționați. Modul de gândire sceptică descinde din neputința de a înțelege lumea și de a pătrunde esența lucrurilor, dar mai ales îl supără inaccesibilitatea adevărului” omul nu poate sa fie decât ceea ce este” - gândire cu gust amarui, de frustrarea necondiționată a omului în tentativa de a se defini exhaustiv .După el omul trebuie să se descurce cu ceea ce are, căci „nu e în stare sa-și imagineze decât pe propria măsură”. Ne cutremurăm dublu la momentul tamponării frontale cu ideea (împărtășită și de Voltaire) de a nu fi fost creați de Dumnezeu după chipul și asemănarea Lui ci de a-L fi creat după chipul nostru. Dar, să nu ne pripim! Montaigne nu a negat niciodată

existența lui Dumnezeu, doar că își permite să cântărească în scris subiecte-tabu contradictorii.

Scepticismul montaignian își croiește drum spre cunoașterea vieții și omului în procesul dezbaterii ideilor, fie ele pozitive sau negative ; tocmai principiile sceptice și stoicismul antic îl fac să enunțe idei valide care trag la cântar prin înțelepciunea lor, în pofida contemporanilor ce nu-l înțeleg pe deplin.

Amprenta scepticismului trădează obsesia autorului de a reactualiza în permanență întrebarea ”Ce știi?” care generează eseuri scurte, fragmentare, de lungime diferită, cu subiecte diverse, semănate pe terenul fertil cunoașterii de sine, lumii, adevărului. Arsenalul de lucru se bazează pe trei noțiuni elementare: sinele autorului-diversitatea lumii - îndoiala. Triada eterogena gravitează între umanism și stoicism. Filosoful creează în zodia scepticismului fiind îndoielnic, bănuitor, întrebător... și prin aceasta inedit, iar opera este,, un amestec de substanțe disparate, de teme dezacordate” [3, p. 720] care redau exact tabloul simptomatic al sinelui reprezentativ. Diversitatea tematica e covârșitoare: ”politica îl stimulează, critica moravurilor îl intrigă, injustiția îl indignă, ideologia – îl provoacă, utopia – îl atrage ...” [3, p. 720]...dar oricare ar fi tematica aleasa eminentul filozof își mărturisește dragostea de virtute, adevăr, înțelepciune,...venerează valorile autentice, nu pe acele simulate ;preferă simplitatea, ignoranța oamenilor ordinari și nu pretinsa inteligența a curtenilor.

Eseurile devotate gândurilor intenționate, mai alunecă uneori și în sfera social-politică unde primarul Montaigne manipulează buna cunoaștere a realității și explică: « legile se mențin datorită statutului lor și nu justeții / corectitudinii .Deși domeniul public nu are pondere decât raportat la sine, autorul nu poate evita «oglanda în care trebuie să ne privim », căci astfel definește el lumea. În orice circumstanțe ochiul său analitic încearcă să privească suprafața-imaginea omului, ca să sesizeze sinele; autorul rămâne oricând, oricum « attentif à soi » [4, p. 746] până la egoism - «cel mai mare lucru din lume e de a ști să-ți apariții», își justifică glorios tendința. Nu a spus-o ocazional și nici din îndemnul de a impresiona cititorul, efectiv nu l-a interesat descendența sa, a expus-o fluent, nevoalat de câte ori a fost necesar.

Deși avem “un Montaigne fragmentar”, expresia criticului român Nicolae Balotă [5, p. 282] *Eseurile* constituie „o școală a toleranței” [6, p. 35], opera fiind considerată gravă, profundă, fructul copt preț de-o viață proporțional distribuită între activitățile scriitoricești și publice... emanând

un optimism tonic. Lucru lăudabil pe cât de paradoxal dacă ținem cont de faptul că eseurile vin dintr-o epocă a războaielor religioase, deci a suferinței, deznădejdii și deziluziilor... Cu atât mai mult crește valoarea creației sale care a izbutit galant, dar nu neglijent, să se desprindă de durerea epocii prin sondarea în profunzime ; la acest paragraf autorului i-a reușit proiecția ușor sesizabilă a culturii antice, al cărei admirator fervent era. Umanismul moral îl ajută să persevereze în ideea de inaptitudine verbală a interlocutorilor ca focar beligerant și pune izbucnirea multora dintre războaie în seama „neputinței de a fi exprimat clar” mesajul și stăruie asupra „greșelilor grameriene” generatoare de neazuri.

Criticul literar român Ovidiu Drimba crede că tocmai războaiele i-au dirijat lui Montaigne gândirea spre considerarea concretă a vieții și a sinelui. Eseurile au la bază o doctrină deși nu apar într-un „sistem bine articulat” [7, p. 247] ele poartă haina literaturii angajate, lansând curajos ipoteze și atacând neobosit canoane de temut. Fie că recurge la declarații implicite sau explicite găsim în umbra fiecărui enunț profunzime și relevanță.

Eseul reflexiv înglobează în sine consecutiv: scepticism absolut (preluat de Voltaire), scepticism profund melancolic și în final democratic (admirat și aplicat de Shakespeare).

Zelos în filozofie și de o rară ascutime psihologică, Montaigne a prezentat în literatură modele de scriere literară a cotidianului și modalități de exprimare artistică a principiilor filozofice angajate în scrutarea integrității omului – sinele - în ansamblul a ceea ce el reprezintă și este ușor sesizabil plus ceea ce el este, dar rămâne inaccesibil .

Referințe bibliografice:

1. Philippe Van Tieghem, *Dictionnaire des littératures. K-J*, Paris, 1968.
2. Françoise Ploquin, L. Hermelite, D. Rolland, *Littérature française. Les textes essentiels*, Paris 2000.
3. *Encyclopaedia Universalis. Corpus 5*, France S. A., 1996.
4. Pascal Pia, *Feuillotons littéraires. 1955-1964*. Tome 1, Arhème Fayard, 1999.
5. Nicolae Balotă, *Literatura Franceza de la Villon la zilele noastre*, Cluj-Napoca, 2001.
6. Paul Brunel, D. Huisman, *La littérature des origines à nos jours*, Paris, 2001.
7. Ovidiu Drimba, *Istoria Literaturii Universale*. Vol. 1, București, 1997.

Ludmila Bejenaru *Homo homini diabolus și latura monstruoasă din noi*

Oricine poate ajunge un monstru,

Invazia progresului în solitudinea vieții umane, când orice demonic sparge limitele personalității, subjugându-i conștiința, ne îndeamnă să gândim asupra categoriilor morale și valorilor etice ale vieții. Sentimentele general-umane, însăși lumea, se prăbușesc în prăpastie, deoarece cultura moare, făcând loc civilizației, care-și intră în rol. Pornind de la afirmația lui Paul Tillich despre existența a diverse demonii confirmate de raportul dintre demonic și istoria spiritului omenesc, constatăm în acest timp luciferic, prezența unor demonii precum rinocerita și mancurtismul.

În teatrul lui Eugen Ionesco nimeni nu mai moare de dragoste. Mesajul de iubire al genialului dramaturg francez de origine română este expresia suferinței și tragismul dialectic al vieții. Considerând lumea o “minune îngemănata cu orori”, Ionesco se află într-o tensionată căutare a existenței, găsirea căreia presupune, în accepția scriitorului, revelația dăinuirii raiului. Pătrunzând în cele mai tainice zone ale ființei umane, creatorul farsei metafizice prezintă oamenii în adevărata lor identitate, dedublându-le personalitatea și accentuând tragismul și adevărul existenței lor.

Refuzând un singur gen de revoltă, spiritul ionescian manifestă spirit de frondă față de tot ce îngrădește libertatea individului. Personajele lui Ionesco reprezintă drama sufletului, dar și a omului, care rătăcește, o mare parte din viață, pe căile nenumărate și încâlcite ale existenței.

Prin personajele sale, plasate într-o epocă plină de tulburări, iluzii, conflicte, în care totalitarismul a atacat fibra literaturii, Eugen Ionesco prezintă un lucru pe cât de paradoxal, pe atât de straniu, monstruos și chiar diabolic: pierderea calităților umane. “Nimeni n-a tradus mai bine absurdul ironic și crud al lumii în mijlocul căreia trăim” (Jean d’Armeson), Ionesco apărând în opera sa libertatea și demnitatea umană, dar și ironizând angoasele existențiale.

Coana Pipa din Ucigaș fără simbrie, cea care “crește găște publice” și are “o lungă experiență politică”, este un *alter ego* ai gândirii sale: “*Vom face pași înapoi, deci vom fi în avangarda istoriei! ... Nu vom mai coloniza popoare, ci le vom ocupa ca să le eliberăm. Nu-i vom mai exploata pe oameni, ci îi vom face să producă. Munca silnică se va numi muncă patriotică... Totul se va schimba, vă promit. Ca totul să se schimbe, nu trebuie să se schimbe nimic. Numai numele se schimbă, nu și lucrurile... Nu vor mai exista neînțelegeri. Vom ultraperfecționa minciuna*” [1, p. 270].

Eugen Ionesco, conștientizând ridicolul și absurdul relațiilor “caragializate” dintre semeni, apelează la “ionescizarea” evoluției umane, făcându-ne cunoaștință cu o diabolică și respingătoare specie umană – *rinocerii*. Prezentă, mai ales, în *Rinocerii* (1960) această categorie de oameni – simbol al forței brutale și al animalității, al dezumanizării și abrutizării societății – este metaforă simbolică a dictaturii și a consecințelor ei asupra minții omului, care denotă despersonalizarea ființei umane sub impactul fanatismului ideologic. *Rinocerii* reprezintă expresia esențializată a rinoceritei, o maladie morală și socială a secolului al XX-lea – o demonie postmodernă, bântuită de demonul epidemic al dezumanizării și al alienării.

Rinocerizarea, întruchipată în toate ipostazele sale de funcționarul mic burghez Beranger – un erou antierou, care a auzit doar vorbindu-se de piesele lui Ionesco, un personaj timid și singuratic, tot timpul bolnav și mahmur de băutura, ce face răul fără să vrea sau îl lasă să se răspândească, crezând că greșește mai puțin decât alții – începe de la sentimentul culpabilității, care este în concepția primului autor de farse tragice, și semnul lipsei de puritate. Într-un “univers de monștri” Beranger își dorește și el un corn de rinocer “ca să-și rafineze chipul” plat, și o “nudită decentă” precum goliciunea rinocerilor, “o piele groasă” și o culoare atât de magnifică, precum acest „verde întunecat” [2, p. 101], al rinoceritei. Cu părerea de rău, că niciodată nu va fi rinocer, Beranger constată: *“Ei da, sunt un monstru. Un monstru! Doamne niciodată nu voi fi rinocer, niciodată, niciodată. Nu mă mai pot schimba. Aș vrea, atât de mult aș vrea ... dar nu pot (...) Sunt ultimul om și voi rămâne așa până la cea din urmă suflare”* [2, p. 102].

Un monstru este mai periculos decât un rinocer, iar “ultimul om” este un om cumplit. Eugen Ionesco sacrificând, astfel, un om golit de orice valența axiologică. Moartea sugestivă a personajelor ionesciene nu provoacă milă, pentru că viermii cu chip uman nu merită să trăiască. “Omul fiind deja mort, el nu mai este în stare nici de a trăi, nici de a muri”, - afirma Beckett.

Contaminați de demonul simptomatic al degradării umane, ieșiți din burta caracatiței dictatoriale, amenințați și agresați sistematic, locuitorii părăsesc calmul plictisitor al orașului de provincie, transformându-se în rinoceri, metamorfozându-se în monștri. Este o lume nemachiata și neîndulcită, adevărată și tragică, paralizată de sentimentul răului și invadată de *rinocerită*, o lume care se naște în inconștiența nebunului: autorul materializează o “adevărată angoasă colectivă” (Romul Munteanu), un univers paradoxal, obsedant, plin de coșmaruri și de violențe, ce reprezintă umanitatea degradată. Rinocerizarea duce la răsturnarea valorilor și la degradarea normelor existențiale. Întâlnim, la Ionesco, cel de-al doilea pol al existenței umane - polul răului - în care spațiul și timpul sunt scăpate de sub control și se află sub influența fricii interioare, dar și a paradoxalului tragic. Are loc devalorizarea personalității și descompunerea ei până la dezumanizare.

Eroul ionescian – prin tragicul rău, degradat, vulgar – oglindește decăderea omului, care, deseori, nu este decât o larvă a acestei “puternice, clocotitoare lumi”. Discreditarea valorilor spirituale prin farsa tragică ionesciană, negarea oricărei semnificații a vieții, a existenței, dar mai ales a omului, este o tragedie a infirmilor fizici, morali și umani, este o înfruntare a absurdului, dominată de oroare și abject, care scoate la iveală antivaloarea.

Demonicul ionescian, dincolo de paradoxul și de tragismul existențialului, dă senzația de sinceritate absolută a autorului, sinceritate ce dezvăluie adevăruri grave despre o societate dezumanizată, predispusă spre satanism, unde are loc descompunerea individului ca ființă umană.

Afirmând că sufletul ionescian păstra intacte toate spaimele ce se zbăteau în el, Radu Beligan se întreabă: “Este Eugen Ionescu un scriitor al zeflemelei nemăsurate, al glumei enorme? Este un iconoclast? Este unul dintre exegeții moderni ai celor mai tragice versete ale bibliei? Este un avangardist? Este un clasic ?” vibrând de admirație, că există acel “ceva iar nu nimic”. Eugen Ionesco, “copil al veacului

rațional și produs al educației materialiste” după cum se autodefinia însuși scriitorul, este Uriășul, care nu a știut să facă altceva decât să scrie literatură și să trezească în cititor sau spectator sentimentul libertății, lăsând strigoii sufletului său neodihnit să palpate de neliniști, dar și încercând să domesticească, prin umor, eternul demon al sufletului său.

Și Antoine Roquentin, eroul sartrian din *Greața* are sentimentul că oameni din orașul imaginar Bouville cu existența lor anostă sunt niște ființe de prisos. “Ei există, dar existența lor nu este o necesitate” [3, p. 171]. Asumându-și răul în toate ipostazele sale, eroul unuia dintre cei mai controversați autori ai acestui sfârșit de secol se fixează la început în situația de canalie, de salaud.

Eroul lui Sartre este convins că el însuși este un om de prisos și că existența lui nu are nici o justificare. Așa cum în creația ionesciană rinocerita bântuie întreg orașul, și la Sartre greața este prezentă peste tot, confirmând starea de vid existențial a personajului, “nuditatea decentă” berangeriană. La fel ca și Beranger, care-și dă seama că este un monstru, Antoine Roquentin percepe alteritatea eului său. Abandonându-și conștiința, eroul sartrian apare într-o ipostaza monstruoasă, satanică, dorind într-un sfârșit să se purifice prin creație. Spre deosebire de Beranger, care se considera “ultimul om” convins că așa va rămâne “pană la cea din urmă suflare”, Antoine Roquentin reușește să depășească starea de somnolență, dar și cea de salaud, încercând o apropiere de reflecția purificatoare. Eroul sartrian “ajunge la conștiința de sine prin actul de creație care traversează absurdul, înlătură obsesia sinuciderii, anulează greața și conferă un sens existenței” [3, p. 172].

Caracatița dictatorială a dat naștere nu numai rinocerilor ionescieni, ci a stimulat și apariția mancuților aitmatovieni, mancurtismul, acea “renunțare la rădăcini, la fermentii cei mai activi ai conștiinței de sine și ai conștiinței participării la întreaga ființă a omenirii” [4, p. 272] constituind, după părerea noastră, o ultima demonie a acestor timpuri liciferice.

Mancurtismul evocat de Cinghiz Aitmatov în *O zi mai lungă decât veacul* și *Eșafodul*, dar și de Ion Druță în *Clopotnița* și *Horia*, este demolarea tuturor valorilor într-o lume desacralizată, satanică, în care predomină grotescul și monstruosul, iar “oroarea a devenit cotidiană și cotidianul – oroare” (Sartre).

Cinghiz Aitmatov, psihologul acestei demonii, “pune o chestiune considerată (...) definitorie pentru filosofia actuală: problema spiritului rupt de ființă și împotrivit ei” [5, p. 335]. Întâlnim la Ionesco, Aitmatov și Druță un homo ideologicus despersonalizat de fanatismul ideologiilor, care în permanență a fost educat și crescut în spiritul supușeniei și al execuțiilor docile, a trăit cu frica de oricine, chiar de nimeni și de nimic, ajungând la cea mai gravă culpă - pierderea conștiinței de sine. Omul contemporan, dezumanizat “prin uciderea memoriei și a ceea ce este personal în om”, [5, p. 338] își pierde conștiința de sine, transformându-se în mancuț. Jolaman – mancuțul din *O zi mai lungă decât veacul* – nu știe cine este, de unde-și trage rădăcinile, cine-i sunt părinții; el nu se considera ființă umană. Acesta este tipul care nu poate și nu are nici o șansă să ajungă personalitate. Autorul îl prezintă asemeni unui câine, care-și recunoaște doar stăpânul; mancuțul aitmatovian este o jigodie muta (besslovesnaia tvari) veșnic supusă și nepericuloasă; este un sclav, care se gândește doar la propriul stomac, și pentru care dorința stăpânului este lege.

La Ion Druță, în drama *Horia*, directorul școlii din Căpriana, Nicolai Trofimovici, slujește și el stăpânului - este “omul statului, omul datoriei”, care nu se mișca de pe poziția sa “nici cu lacrima, nici cu gluma” și raportează sus ori de câte ori crede ca trebuie sa facă acest lucru (s.n.). Căzând și el în “hăul neaducerii aminte”, nu-i înțelege pe cei, care urcă “dealul hleios” pentru a aprinde o lumânare la subsolul Clopotniței din sat. Și Jolaman, și Nicolai Trofimovici sunt împovărați de jugul amneziei istoriei.

La sfârșitul secolului al XX-lea ființa umană schiloadă, bolnavă, apatică și nepăsătoare, dezumanizată și dezintelectualizată nu este decât o pseudovaloare cu gusturi mediocre, dar și cu o gândire mediocră, care-și uită trecutul și al cărei zbor spre viitor nu mai este necesar, pentru ca s-a pierdut sentimentul cosmic.

Sartre și Ionesco, acești “monștri sacri” ai angoaselor existenței, dar și Aitmatov, rămân, prin explorarea realității derutante și oribile, părinții demoniilor postmoderne - a rinoceritei și mancurtismului.

Pe lângă diversele demonii, cum sunt progresul omenirii, capitalismul, naționalismul - rinocerita și mancurtismul în cadrul cărora acționează demonicul distrugător de formă constituie, după noi, cele mai grave, dar și ultimele demonii ale acestui sfârșit de mileniu. În vreme ce capitalismul “e o sinteză de creație și distrugere”, iar naționalismul “un izvor de mari valori sufletești și materiale”, dar și “de nedreptăți și de poftă distrugătoare”, [6, p. 283] rinocerita și mancurtismul, credem, ca forme de viață demonice, în care predomină animalitatea (s.n.) sunt demonii cu o singură valență – cea negativă. Prin această afirmație ne îngăduim îndrăzneala de a ne detașa puțin de noțiunea goetheană a demonicului, conform căreia acesta este “o îmbinare de plus și minus, de afirmare și negare, de pozitiv și negativ” [6, p. 285]. În cadrul rinoceritei și mancurtismului întâlnim, insondabilul, demonicul distrugător de formă. Chiar dacă omul din toate timpurile a năzuit spre o evadare din demonism, spre salvare și emancipare, de rinocerită și mancurtism se vor elibera doar acei, care vor dori să se purifice, deoarece “lumea de acum, care este oribilă, nu constituie decât un moment în lunga devenire istorică” (Sartre) după care, homo ideologicus, pornit pe drumul reînvierii și al renașterii, își va recăpăta fața umană și conștiința de sine.

Referințe bibliografice:

1. Eugene Ionesco, *Ucișă fără simbric*, Teatru II, București, 1995.
2. Eugene Ionesco, *Rinocerii*, Teatru III, București, 1996.
3. Romul Munteanu, *Introducere în literatura europeană modernă*, București, 1996.
4. Mihai Cimpoi, *Duminica valorilor*,
5. Livia Cotorcea, *În căutarea formei*, Iași, 1995.
6. Lucian Blaga, *Zări și etape*,

Iurie Vasilev

**Receptarea romanului spaniol contemporan
în Republica Moldova (perioada 1944-1989)**

Problema receptării literaturii spaniole în R.S.S. Moldovenească, începând cu anul 1944, precum și, în general, a literaturii universale este, după părerea noastră, o problemă destul de complicată din cauza diferitor factori, la care ne vom referi mai jos. O analiză minuțioasă a materialelor din Biblioteca de Stat a Republicii Moldova ne permite să tragem concluzia că, la sfârșitul anilor '40 și începutul anilor '50, traducerile efectuate în limba română (cu caractere chirilice) erau realizate exclusiv din opera scriitorilor ruși sau sovietici. [1] Mai târziu, pe la mijlocul anilor '50, printre traducerile masive din limba rusă a apărut și o seamă de tălmăciri din operele scriitorilor clasici europeni (Hugo, Barbusse, Brecht, Shaw), precum și a unor scriitori din țările socialiste, care, în opinia oficială, nu contraveneau idealurilor comuniste, proslăveau, direct sau indirect, realizările respectivei societăți ori arătau, în operele lor, căile de educație a “omului nou”.

O altă cauză ce explică stagnarea procesului de receptare a literaturii universale a constituit-o monopolul prelucrării materialelor provenite de peste hotarele U.R.S.S., pe care l-au avut câteva centre științifice din fostul imperiu sovietic. Este vorba de Institutul de Literatură Universală (Moscova), Universitatea de Stat din Moscova, Universitatea de Stat din St. Petersburg (Leningrad) și alte câteva centre științifice cu sediul în Rusia, investite cu dreptul aproape exclusiv de a elabora și publica articole, cărți, monografii și manuale, pe care apoi le difuzau în toate republicile unionale, inclusiv în Moldova. Conform programelor de studii, aceste materiale erau, în marea lor majoritate, obligatorii în procesul de instruire a elevilor și studenților din fosta U.R.S.S.

În aceeași ordine de idei, e necesar de menționat și rolul colectivelor redacționale ale editurilor centrale, cu sediul la Moscova și St. Petersburg, care dețineau, chiar în exclusivitate, dreptul primei traduceri și interpretări a operelor scriitorilor străini. Astfel, și în acest domeniu se menținea hegemonia limbii ruse, în defavoarea limbilor naționale. Este bine cunoscut că literatura a fost și rămâne una dintre formele preferate de divertisment, de meditație și de instruire pentru diferite păături sociale și, deoarece acest proces se desfășura în temei prin intermediul limbii ruse, limbile naționale din fosta U.R.S.S., inclusiv limba română din R.S.S. Moldovenească, s-au pomenit într-un dezastru total, cu un statut aproape simbolic, de o uzualitate restrânsă.

Dezvăluind părțile negative ale procesului de receptare a literaturii universale în fosta U.R.S.S., în nici un caz nu urmărim scopul de a desconsidera rolul pe care l-au avut munca a sute de cercetători și traducători sovietici într-o perioadă de aproape 50 de ani, obiectivul lor fiind, în mare parte, informarea societății.

Receptarea literaturii spaniole pe teritoriul R.S.S. Moldovenești se datorează, în primul rând, cercetătorilor sovietici: I.A. Terterian, Z.I. Plavschin, G.V. Stepanov, N.I. Balașov, care, prin activitatea lor didactică, prin studiile și cercetările lor, au pus baza formării școlii de hispanistică sovietică, iar mai apoi și a unor școli respective naționale. Monografiile acestor cercetători, alături de studiile și traducerile realizate de ei și de discipolii lor, au contribuit la familiarizarea cititorului sovietic, inclusiv a celui din Moldova, cu istoria literaturii spaniole și cu evoluția romanului spaniol al secolului XX.

Din toate cele spuse mai sus, putem concluziona că, în fosta R.S.S. Moldovenească, literatura spaniolă, în perioada anilor 1944-1989, nu este o necunoscută, chiar dacă studiile și traduceri se efectuau în limba rusă. Aceasta se datorează și faptului că populația, ca rezultat al politicii lingvistice imperiale, în marea sa majoritate, posedă această limbă (în unele cazuri, chiar mai bine decât pe cea maternă). Obiectul cercetării noastre este problema receptării literaturii spaniole prin intermediul limbii române și traduceri realizate din romanul spaniol contemporan în limba maternă.

Primele traduceri din literatura spaniolă în limba română (cu caractere chirilice), pe teritoriul R.S.S. Moldovenești, datează cu sfârșitul anilor '60, începutul anilor '70. Dat fiind faptul că în republică nu exista o școală de hispanistică, iar puținii specialiști de limbă spaniolă nu aveau practica traducerii, primii au rupt tăcerea poeziei. Traducerile, puține la număr, dar promițătoare, realizate de Iurie Barjanschi [2], Nina Ischimji [3], Nicolae Dabija [4] și a., se referă, în primul rând, la poezia și la dramaturgia clasică spaniolă.

Este necesar să subliniem că, în unele cazuri, traduceri se realizau prin intermediul unei terțe limbi, în special prin filiera limbii ruse. Drept exemplu poate servi traducerea volumului de piese al lui Lope de Vega, realizată de Constantin Condrea [5], în anul 1978. Acest fapt ne demonstrează o dată în plus că școala de hispanistică în R.S.S. Moldovenească, la sfârșitul anilor '70 se afla în stare incipientă, fapt caracteristic perioadei de creștere a multor școli, inclusiv a celei românești la sfârșitul secolului XIX începutul secolului XX, dar care nu poate dura mult timp, deoarece calitatea acestor traduceri este discutabilă.

Singura hispanistă, în sensul deplin al cuvântului, care s-a ocupat și continuă să se ocupe de traducerea prozei spaniole în R.S.S. Moldovenească este Valentina Buzilă, care și-a început activitatea cu realizarea unei traduceri în limba română a nuvelei lui Juan Valera *Pepita Jimenez* [6]. Cartea a fost tipărită în anul 1974. Este important faptul că traducerea volumului nominalizat, ca și a volumelor ulterioare, a fost efectuată de Valentina Buzilă direct din limba spaniolă.

Printre operele ce vor intra în centrul atenției traducătoarei se află și romanul spaniol contemporan. În 1978, Valentina Buzilă efectuează traducerea romanului *Șobolanii* [7.] de Miguel Delibes, cunoscut cititorului român prin romanul *Cinci ore cu Mario*. Tot ei îi aparține și traducerea romanului *Familia lui Pascual Duarte* a lui Camilo José Cela [8].

Ultima lucrare semnată de traducătoare în perioada cercetată este din opera lui Miguel de Unamuno. Volumul, incluzând romanele *Negura* și *Abel Sanchez* [9], a fost tipărit în anul 1989.

Așadar, activitatea traducătoarei Valentina Buzilă este demnă de luat în seamă, în primul rând, pentru că ea a fost prima și singura hispanistă care s-a ocupat în mod serios de literatura spaniolă și de popularizarea ei între cititorii din R.S.S. Moldovenească. În al doilea rând, două dintre cele patru romane spaniole traduse de Valentina Buzilă în limba română practic sunt necunoscute cititorului din dreapta Prutului, deoarece *Șobolanii* lui Miguel Delibes și *Abel Sanchez* a lui Unamuno nu au fost traduse și aproape nu au beneficiat deloc de comentarii în presa literară din România.

La nivelul interpretării critice receptarea romanului spaniol contemporan lipsește aproape cu desăvârșire. După cum am menționat mai sus, la familiarizarea cititorului român din R.S.S. Moldovenească au contribuit într-o oarecare măsură studiile și cercetările hispaniștilor ruși. În unele cazuri, cum este cel al *Pepitei Jimenez*, versiunea Valentinei Buzilă a fost însoțită de o prefață tradusă din limba rusă, aparținând lui Z. Plavschin. Astfel s-a procedat din cauza că nu existau hispaniști locali cu o pregătire corespunzătoare în domeniul literaturii.

Din anii '70 încep să apară unele recenzii și articole despre literatura spaniolă, semnate de hispanistul Sergiu Pavlicenco. Lui îi aparține și prefața la traducerea romanelor lui Unamuno *Negura* și *Abel Sanchez*, în care datele biografice sunt însoțite de momentele esențiale din viața și activitatea lui Don Miguel, momente ce au contribuit la formarea concepțiilor sale estetice și au fost reflectate în opera lui.

Referindu-se la operele literare ale scriitorului spaniol, Sergiu Pavlicenco notează: "*Romanele lui Miguel de Unamuno, inclusiv cele oferite cititorului în volumul acesta, reprezintă un fenomen nou în literatură spaniolă contemporană, o încercare de a modifica și a transforma canoanele genului, moștenite de la romancierii din secolul al XIX-lea... Operele literare ... ar putea fi calificate drept romane "personaliste"- expresie a unei sau mai multor vieți, adică a existenței ca atare a unui sau mai multor personaje, care se nasc, trăiesc și mor*" [10, p. 5].

Unele considerații asupra raporturilor dintre romanul clasic spaniol din secolul al XIX-lea și cel al scriitorilor din Generația de la '98 (Unamuno, Pío Baroja, Valle-Inclan, Azorín) se conțin și în lucrarea lui Sergiu Pavlicenco intitulată *Romanul spaniol din secolul al XIX-lea* [11].

După cum observăm, activitatea în domeniul traducerilor și comentariilor romanului spaniol contemporan, cât și a întregii literaturi spaniole în limba română pe teritoriul R.S.S. Moldovenești în perioada anilor 1944-1989 este destul de limitată, iar cauzele acestei situații sunt limpezi. O cu totul altă perspectivă se deschide după anul 1989, când demarează procesul de integrare culturală între Republica Moldova și România, proces ce se manifestă prin acțiuni cum sunt: schimbul de cadre, simpozioane, conferințe științifice etc. Drept un rezultat imediat este de remarcat faptul că în bibliotecile universitare și în cele publice din Republica Moldova apar tot mai multe lucrări științifice și traduceri ale hispaniștilor din România.

Referințe biografice:

1. Cărțile editate în RSSM (1944-1950), "Editura de State a Moldovei", 1955.
Cărțile editate în RSSM (1951-1955), "Editura de State a Moldovei", 1957.
2. Lope de Vega, *Izvorul oilor*, tr. Iu. Barjanski, Chișinău, 1968.
3. Juan Ramon Himenes, *Platera și eu, elejii andaluză*, tr. de N. Ischimji, pref. M. Cimpoi, 1975.
4. Federico Garcia Lorca, *Romanciero țigan, ersuri*, pref. Note și tr. de N. Dabija, Chișinău, 1983.
5. Lope de Vega, *Piese*, tr. din rusă C. Condrea, Chișinău, 1978.
6. Juan Valera, *Pepita Himenes*, nuvelă, tr. de V. Buzilă, Chișinău, 1974.

7. Migel Delibes, *Șobolanii*, tr. de V. Buzilă, Chișinău, 1978.
8. Camilo Jose Cela, *Familia lui Pascual Duarte*, în *Meridiane*, Chișinău, 1986.
9. Migel de Unamuno, *Negură, Abel Sanches*, romane, tr. de V. Buzilă, Chișinău, 1989
10. Sergiu Pavlicenco, *Migel de Unamuno și setea nemurire*, în *Negura, Abel Sanches*, tr. de V. Buzilă, Chișinău, 1989.
11. Sergiu Pavlicenco, *Romanul spaniol din secolul al XIX-lea*, Chișinău, 1990.

**Andrei Murahovschi Microuniversul familiei – cadrul de lansare
a tânărului în romanul *Le Père Goriot***

Noua generație de tineri ademenită de mirajul reușitei este o temă constantă în literatura franceză a secolului al XIX-lea. Romanele lui Balzac sunt deosebit de reprezentative în acest sens. Acești aristocrați balzacieni sunt întotdeauna disponibili pentru o nouă mare aventură și se lansează la asaltul gloriei și a succesului.

Bildungsromanul secolului al XIX-lea prezintă, de regulă, personajul tânăr originar dintr-o familie (de regulă aristocrată, dar sărăcită) care reușește cu greu să întrețină tânărul plecat la studii. Iată de ce ajutorul familial este considerabil, mai ales la începutul căii de cucerire a societății și constituie un mare efort, chiar aproape un sacrificiu din partea familiei. Cel mai des familia este cadrul inițial al tânărului care-l determină pe acesta la acțiune.

Parcursul de formare al lui Rastignac este compus din două microuniversuri: Provincia (familia) și Parisul (saloanele). Anume ele îl determină pe Rastignac în *Le Père Goriot* la acțiune și determină dorința de a reuși și de a se impune în societate. Schematic am putea reprezenta astfel parcursul personajului din *Le Père Goriot*:

Situția inițială	→	Situția finală
Provincia		Paris
Familia	Pansionul	Saloanele

Așadar, familia joacă un rol extrem de mare în formarea personalității studentului cu toate ca majoritatea duc un trai destul de modest: “La famille des héros vit le plus souvent chichement en province:

elle serait incapable de soutenir un grand train de vie à Paris” [Bury, 1991, p.113]. Însă cu toate acestea ea reprezintă un sprijin real pentru tânăr.

Familia Rastignac își restrânge mult cheltuielile doar pentru a putea trimite o sumă oarecare de bani lui Eugène: “la nombreuse famille se soumettait aux plus dures privations afin de lui envoyer douze cents francs par an” [Balzac, 1995, p.57]. Această familie își pune toate speranțele în viitorul studentului. Acesta din urmă conștientizează acest lucru: “Eugène de Rastignac... était un de ces jeunes gens... qui comprennent dès le jeune âge les espérances que leurs parents placent en eux...” [idem]. Acesta e imboldul de a face tot posibilul pentru a nu dezamăgi așteptările apropiatilor. În acest context persoanele apropiate sunt un factor important ce acutizează ambiția tânărului de a reuși în viață. Ele îl fac să fie responsabil pentru încrederea și privațiunile familiei. Viitorul oamenilor dragi se află practic în mâinile lui Eugène: “L’aspect de cette constante détresse (...) l’avenir incertain de cette nombreuse famille qui reposait sur lui (...) décuplèrent son désir de parvenir et lui donnèrent soif des distinctions” [ibidem, p.82].

Pentru a se introduce în această societate studentul recurge la ajutorul mătușei sale. Doamna de Marcillac reprezintă primul ajutor real primit de către Rastignac. Însă ce va face acest suflet nobil pentru a-și atinge scopul? Primul om la care recurge junele este mătușa sa, doamna de Marcillac. Alegerea tânărului nu este una spontană. Mătușa cunoștea cândva foarte bine culisele curții, ba chiar și multe persoane de vază: “Sa tante, madame de Marcillac, autrefois présentée à la cour, y avait connu les sommités aristocratiques” [ibidem, p.83]. Rastignac realizează faptul că a găsit o pistă bună, un debut pentru a se lansa. Preocupările sale de a restabili legăturile de rudenie sunt orientate doar spre atingerea scopului. Tânărul ambițios (“le jeune ambitieux”) [idem] pune multe întrebări și “zdruncină” pur și simplu arborele său genealogic pentru a găsi ramura potrivită. Aceasta se dovedește a fi vicontesa de Beauséant. Cu toate că este una dintre “reginele modei la Paris” și una din persoanele marcante ale lumii aristocrate “Il venait de reconnaître en Madame de vicomtesse de Beauséant l’une des reines de la mode a Paris...” și “...l’une des sommités du monde aristocratique” [ibidem, p.84], Eugène este bine primit în casa acesteia datorită scrisorii mătușii sale doamna de Marcillac: “Grâce à sa tante de Marcillac, le pauvre étudiant avait été bien reçu dans cette maison...” [ibidem, p.84]. Însă curând studentul iarăși se adresează după ajutor familiei cerându-i bani. Așadar, ne convingem încă o dată de marele aport pe care îl are aportul familiei în susținerea personajului ambițios.

Acesta din urmă, știind situația grea a apropiaților, face tot posibilul pentru a convinge mama sa și surorile de necesitatea acută: “si je n’avais pas cet argent je serais en proie à un désespoir qui me conduirait à me brûler la cervelle” [ibidem, p.140]. Viața la Paris este o luptă necruțătoare: “car cette vie de Paris est un combat perpétuel” [ibidem:141]. Eugène recurge la suportul familial când este strict necesar: “Ne vois dans ma prière que le cri d’une impérieuse nécessité” [idem]. Aceasta joacă un rol pozitiv în calea spre succes a tânărului. “Plus élégamment et plus généreusement aussi, la mère et la tante de Rastignac lui envoient de l’argent, après avoir fait fonder des bijoux de famille” [Bury, 1995, p.113]. Mama, surorile și mătușa lui Rastignac ajută junele dezinteresat, fără a cere anumite garanții sau explicații. Recunoaștem, deci, rolul pozitiv pe care îl are familia studentului în susținerea carierei sale.

În concluzie putem spune că mediul familial duce la activism, la dorința de a schimba ceva în viața sa. Lansarea are loc grație sprijinului moral și celui financiar. Personajul-tânăr trebuie să reușească deoarece altfel își dezamăgește apropiații și pierde încrederea lor.

Referințe bibliografice:

1. Mariane Bury, *Le roman d’apprentissage au XIX-ième siècle*, Paris, 1995.
2. Honoré de Balzac, *Le Père Goriot*, Paris, 1995.
3. Angela Ion, *Honoré de Balzac*, București, 1974.

reconsiderări

Pantelimon Sauca Ștefaniada literară română

Anul 2004 este considerat și declarat prin decret prezidențial Anul lui Ștefan cel Mare – simbol al măreției și destoiniciei trecutului glorios al țării și poporului nostru. Ca personalitate marcantă Ștefan cel Mare și Sfânt a intrat pentru totdeauna în conștiința neamului românesc drept cel mai vrednic de laudă și considerație domnitor patriot și luptător convins pentru integritatea țării Moldovei, drept cel mai viteaz conducător de oști și cel mai iscusit strateg și diplomat.

Aceste și multe alte calități de aleasă manifestare au prins rădăcini adânci nu numai în conștiința contemporanilor domnitorului, dar și a generațiilor ulterioare de-a rândul secolelor, care l-au înveșnicit în numeroase cântece eroice, legende, balade populare, precum și în cronicile și operele literare ale scriitorilor români din secolele XIX-XX. Multe legende și balade au fost culese din popor și prelucrate de către Grigore Ureche și Ion Neculce, iar mai târziu de către Vasile Alecsandri, D. Bolintineanu, B.P. Hasdeu, Mihai Eminescu, G. Coșbuc. Astfel sunt legendele și baladele *Ștefan și Radul*, *Ștefan și Dunărea*, *Ștefan Vodă și șoimul* și multe altele.

O amplă reflectare și-a găsit Marele Ștefan și în *Letopisețele* lui Grigore Ureche și Miron Costin, în care s-au păstrat pentru posteritate mărturii ale faptelor patriotice și ale demnității domnești a lui Ștefan cel Mare. Grigore Ureche își admiră eroul său, devenit legendar prin luptele sale eroice contra dușmanilor tătari, turci și îl aseamănă cu Hrist – titlu dat de Papa de la Roma pentru răsunătoarele-i victorii contra năvălitorilor păgâni. În unele pasaje cronicarul ni-l prezintă pe Ștefan ca pe un domnitor „iute din fire, crud cu dușmanii”, dar milostiv și ocrotitor pentru oștenii lui viteji. Pe bună dreptate este socotit clasic portretul-necrolog, pe care cronicarul i-l face domnitorului: „Fost-au acest Ștefan Vodă om nu prea mare de stat, mândru și vărsătoriu de sânge nevinovat; de multe ori la ospete omora fără județ... La lucruri de războaie era meșter, unde era nevoie însuși se vâraia, ca văzându-l ai săi, să nu se îndepărteze și pentru acel rar războiu de nu biruia. Și unde-l biruiau alții, nu pierdea nădejdea, știindu-se căzut jos, se ridica deasupra biruitorilor”.

În cronica lui Ion Neculce Ștefan Vodă este considerat nu numai mare, dar și bun și sfânt. Un adevărat fragment de epopee îl constituie îndemnul Sihastrului Daniil, care-l îndeamnă pe domnitor să nu închine țara la turci, ci să adune oaste și să curețe țara de dușmani, numai că după izbândă să facă o mănăstire, cunoscută astăzi drept mănăstirea Căpriana. Nu este mai puțin impresionantă și legenda despre luptele glorioase ale lui Ștefan asupra oștilor poloneze, despre care povestește V. Alecsandri în cunoscutul poem eroic *Dumbrava Roșie*.

Personalitatea marcantă a lui Ștefan cel Mare a servit un permanent izvor de inspirație pentru mulți scriitori români din secolele XIX-XX. Momente din anii de

domnie ai lui Ștefan cel Mare au fost reflectate în nuvelele istorice ale lui Gh. Asachi, Al. Odobescu, N. Gane, în romanul lui B.P. Hasdeu *Ursita*, precum și în trilogiile lui B. Delavrancea și M. Sadoveanu. V. Alecsandri, care a înveșnicit numele și vremurile lui Ștefan Vodă în poemele *Dumbrava Roșie* și *Dan, căpitan de plai* a remarcat faptul că toate popoarele au câte un erou național, care a întruchipat în sine idealul virtutei și a însușirilor patriotice și că pentru poporul român Ștefan cel Mare a rămas să fie simbolul demnității, măreției, veșniciei numelui de țară și de neam.

Intenționând să întruchipeze laolaltă numele lui Ștefan cel Mare într-o *Ștefaniadă* literară română, după modelul *Petriadei* ruse, tânărul C. Negruzzi a reușit să scrie doar poemul *Aprodul Purice* – elogiu sublim patriotismului și eroismului domnitorului și oștenilor moldoveni în luptele de la Șcheea contra năvălitorilor unguri. Nu e lipsită de interes remarcă lui V. Alecsandri în legătură cu aceste fapte patriotice: „Se cunoaște că nu fără intenție Negruzzi colora atât de viu tabloul său, lui îi plăcea să pună în fața tronului imaginea sublimă a lui Ștefan ca un contrast amar... îi plăcea să arate boierilor degenerați din timpul său cum erau acei de pe timpurile vitejiei... *Aprodul Purice* a fost o palmă dată de trecutul glorios prezentului mișelit”. Sunt pline de semnificație patriotică și versurile lui V. Alecsandri din poemul *Dumbrava Roșie*, în care îl prezintă pe domnitor ca pe o pavază de nădejde la hotarele țării:

Cât va fi cruce ș-in Ștefan pe pământ
Nimeni nu va deschide Moldovei un mormânt,
Cât vor cădea dușmanii în țară de români,
Ei vor fi robi în țară, dar nu veșnic stăpâni!

Chipul slăvitului domnitor și-a aflat întruchipare lirică și în frumoasele poezii *Închinare lui Ștefan Vodă* de M. Eminescu, și în *Valea Albă* de G. Sion, și în *Mortul de la Putna* de G. Coșbuc ș.a. Un moment crucial din ultimul an de viață a lui Ștefan cel Mare, preocupat de problemele integrității țării și de transmiterea tronului domnesc prin tradiție fiului său Bogdan, e redat în romanul lui B.P. Hasdeu *Ursita*, reluat și întregit mai apoi de către B. Delavrancea în drama sa *Apus de soare*. Faptul care l-a determinat pe B. Delavrancea să continue reflectarea chipului Marelui domnitor, a fost considerația față de măreția epocii și a domnitorului distins, supranumit în unele legende drept Soare al țării și neamului. Nu e greu de înțeles că B. Delavrancea a fost stăpânit în primul rând de natura evenimentelor epocii, dar și de caracterul original al eroului, sprijinindu-se în această privință de numeroase documente istorice, dar și de cronicile lui Gr. Ureche și Miron Costin despre luptele lui Ștefan pentru întregirea hotarelor țării, pentru stărpirea intrigilor între marea boierime și domnitor referitor la continuitatea tradițională a transmiterii coroanei din tată-n fiu. Trilogia cuprinde în plan social și istoric aproape 50 de ani din zbuciumata istorie a Moldovei sub domniile lui Ștefan cel Mare, a fiului său Bogdan, a nepotului Ștefăniță Vodă și a feciorului nelegitim Petru Rareș, dar chipul complex al lui Ștefan e surprins în prima dramă *Apus de soare* despre ultimul an de viață și de lupte pentru reîntoarcerea Pocuției de la Polonia. De această ultimă luptă e legată și rana de la picior, din care i se va trage și moartea. B. Delavrancea îl arată pe Ștefan cel Mare ca moștenitor al unui stat consolidat feudal, în care el, pe parcursul domniei sale, a realizat o stabilitate politică, a dobândit o înflorire a economiei, culturii, a întretinut

relații de prietenie cu țările vecine, a luptat pentru păstrarea ordinii interne în țară, pentru respectarea transmiterii tronului domnesc din tată-n fiu. Anume de această problemă este legată ultima scenă a dramei, când bătrânul domn rostește înaintea de moarte testamentul său: „Sunt patruzeci și șapte de ani... mulți și puțini... de când Moldova îmi ieși înainte cu mitropolit, episcopi, egumeni, boieri, răzeși și țărani în câmpul Direptății, și cum vru Moldova, așa vrusei și eu. Că vru ea domn drept și n-am dispuiet pe unii ca să îmbogățesc pe alții... că vru ea un domn treaz, și-am vegheat, ca să-și odihnească sufletul ei ostenit... că vru ea ca numele să-l știe și să-l cinstească cu toții, și numele ei trecu granița de la Caffa la Roma, ca o minune a domnului nostru Iisus Hristos”. Și în această scenă, ca și în cele de la începutul dramei, îl vedem pe Ștefan Vodă zugrăvit cu o forță nebănuită de om și de voievod, de om și supraom, precum îl numește academicianul G. Călinescu.

În critica literară s-a menționat în mai multe rânduri, că chipul lui Ștefan cel Mare din drama lui B. Delavrancea e mai mult un simbol decât erou concret, că natura simbolică se conține nu numai în titlul piesei, dar e comprimat în redarea întregii epoci și în calitățile neordinare ale domnitorului. Referindu-se la aceste trăsături distincte ale dramei, istoricul literar român D. Micu menționează că: „Eroul lui Delavrancea se înscrie în galeria eroilor tutelari ai istoriei și literaturii române. Credincios concepției sale, autorul scoate în relief trăsăturile dominante și duce mai departe procesul de mitizare a eroului. Sub aspectul gândirii și al acțiunilor politice, personajul este prezentat în cadrul epocii sale ca un monarh absolut, care conduce țara cu mâna de fier” [1, p. 324].

Imaginea lui Ștefan cel Mare s-a construit treptat din natura mai multor opere lirice, dramatice și epice, printre care una dintre cele mai reprezentative este trilogia lui M. Sadoveanu *Frații Jderi*. Referindu-se la această opera academicianul G. Călinescu menționează să scriitorul ne-a deschis viața interioară, sufletul uman al eroului și adunând toate câștigurile anterioare, îmbogățindu-le prin înțelegerea lui Ștefan ca moștenitor al Bizanțului, ca personalitate cu o misiune universală, ne-a dat în *Frații Jderi* cea mai bogată, cea mai adâncă viziune a lui Ștefan într-o parte însemnată a evenimentelor sale, o epopee națională, o *Iliadă* a noastră [2, p. 276].

Deși în trilogia sa M. Sadoveanu nu a tins să prezinte un chip monumental al lui Ștefan cel Mare, el a reușit în bună parte să-l caracterizeze ca om, ca prieten al familiei comisului Manole Păr-Negru și al feciorilor acestuia, distingându-l dintre aceștia pe mezinul Ionuț, crescut de domnitor de la vârsta de adolescență – prieten al lui Alexandrel, până la rangul de oștean viteaz și credincios domnitorului. Antrenat mereu în luptele cu dușmanii externi și cei interni, Ștefan cel Mare este arătat ca un iscusit diplomat și strateg militar, dar și ca un înfocat patriot, care vrea să cunoască trecutul și viitorul țării, să afle de la Sihastru care va fi soarta țării Moldovei. El mereu ține cumpănă între Moldova și țările vecine, dar se sprijină cu bună nădejde de oștenii din popor, descoperind firea trădătoare a mării boierimi.

Culmea conflictului extern îl constituie bătălia crâncenă de la Vaslui, unde domnitorul dă dovadă de o ingenioasă strategie de a atrage oștirile numeroase turcești într-o mlaștină din preajma Bârladului și de a le nimici definitiv, deși cu mari pierderi ale celor mai scumpi și mai devotați oșteni ca starostele Căliman, comisul Manole Păr-Negru și feciorul lui Simion. În legătură cu aceasta se impune adresarea lui

Ștefan cel Mare către principii europeni de a-și uni puterile împotriva dușmanului comun al creștinismului – împotriva Imperiului Otoman. În această ordine de idei prezintă interes și argumentele de canonizare a domnitorului Moldovei, numit Ștefan cel Mare și Sfânt, intrat pentru totdeauna în istorie cu acest titlu.

Și în trilogia lui B. Delavrancea și în cea a lui M. Sadoveanu Ștefan cel Mare este prezentat ca un exponent al idealurilor de libertate, de dreptate socială, de devotament față de țară și popor. Ceea ce conferă atare măreție slăvitului domnitor este forța ce străbate prin spațiul eternității, este ridicarea lui la condiția de „Soare al neamului”.

Referințe bibliografice:

1. D. Micu, *Apus de soare de B. Delavrancea*. – În cartea *Delavrancea interpretat de N. Apostolescu ș.a.*, București, 1975.
2. G. Călinescu, *Romanul lui M. Sadoveanu „Frații Jderi”*. – În cartea *Tudor Vianu. Arta prozatorilor români*, București, 1975.

Lucia Bunescu Ștefan cel Mare văzut de Mihail Sadoveanu

Monumentalul Ștefan domină și astăzi spiritele românești și îndeamnă a veghea permanent asupra țării în circumstanțe neordinare, ale neamului întru apărarea trecutului istoric glorios, a prezentului plaiului mioritic – iată o imagine sugestivă, un liant a mai multor opere, care au în centrul lor figura marelui domnitor – simbol al dreptății, cutezanței, apărător al creștinătății. Numeroși scriitori s-au întrecut în a preamări eroicele fapte ale marelui Vodă. Multe din creațiile literare pornesc dintr-un spirit de imitație, cu toate acestea rămân să dăinuie numeroase creații literare de o reală poeticitate, spre exemplu: ale lui C. Negruzzi (*Aprodul purice*), V. Alecsandri (*Imn lui Ștefan cel Mare, Dumbrava roșie*), M. Eminescu (*Doină, Mușatin și codrul*), B. Ș. Delavrancea (*Apus de soare*), N. Gane (*Stejarul din Borzești*) etc. Ei evadează în trecut, invitându-l pe cititor în depărtările fără contur ale „veacului de aur”. Are dreptate Tudor Vianu când afirmă că printre toate creațiile literare dedicate lui Ștefan cel Mare, cele ale lui M. Sadoveanu ocupă culmea cea mai înaltă, deoarece „aceste creații vin după toate celelalte, le însumează în partea lor cea mai bună, și le sporesc într-o viziune amplă și măreață” [1, p.11].

Oscilând între reconstituirea științifică și biografia romanțată *Viața lui Ștefan cel Mare*, foarte interesantă pentru valorile de amănunt (scene, portrete, ton evocator, descriere de bătlăii), nu reușește să redea ceea ce a urmărit autorul: monumentalitatea marelui voievod. Această lucrare, cuprinzând un șir de date istorice, este o popularizare a domnitorului, dar ținând prea mult la acea glorioasă epocă, M. Sadoveanu continuă evocarea ei în *Frații Jderi*.

Opera cuprinde faptele și eroismul lui Ștefan, arta lui militară, strategiile și impresionanta sa intuiție diplomatică, harul său filozofic, componența armatei și războaiele purtate, viața de la curtea domnească, cultura epocii respective. M. Sadoveanu nu întunecă romanul vieții lui Ștefan cu unele înfrângeri ale voievodului, ci va prezenta în trilogie impresionanta luptă de Podul-Înalt (Vaslui). Spectacolul este

măreț, scriitorul reînvie scenele luptei, momentele cruciale, atmosfera intrigilor. Realitatea istorică coincide cu literatura vremii. Prozatorul realizează un studiu artistic irepetabil al firii moldovenilor într-un moment de vârf al istoriei lor, al felului de a simți și gândi, de a munci și de a conviețui, de a urî și birui, de a lupta și birui, de a trăi și muri...

Chipul clasic al lui Ștefan, creionat de cronicarul Grigore Ureche în *Letopisețul Țării Moldovei*, a servit drept model și sursă de inspirație pentru portretul artistic plăsmuit de M. Sadoveanu în trilogia *Frații Jderi*. Dacă în cronică este oglindit doar chipul fizic și trăiri psihologice, atunci în opera sadoveniană apare un Ștefan complex, sintetizat din faptele sale, pe baza memoriei folclorice și a rolului pe care l-a jucat personalitatea sa istorică de mare clarviziune. Permanentă interferență dintre realitatea social-istorică și elementele de mit (sau legendă) redau dimensiunea romantică a portretului lui Ștefan cel Mare. Omul „nu mare de statu, ... întreg la fire, neleneșul, și lucrul său îl știa a-l acoperi și unde nu gândeai, acolo îl aflai...” [2, p.85], își capătă prestigiul impunător prin ținută și forță „Deși scund de statură, cei dinaintea sa, oprîți la zece pași, păreau că se uită la el de jos în sus”. Când călărește pe calul său alb (Catalan) având „platoșe de oțel și coif cu pană de struț, e falnic”, iar de rămâne cu fruntea descoperită și-și desface platoșa, stînd „în straiul său de catifea vișinie”, e stăpîn pe sine și pe oameni. Zbuciumul lăuntric este reprimat ferm, fiind un semn de exemplaritate. În momentele dramatice, când clipa derutează, „măria-sa” pare de bronz, izbutind „să-și ție, sub zâmbetul batjocuritor din afară, zbuciumul lăuntric”. Chipul său denunță totuși uneori „o otravă”, câteodată se simte „înveninat de răutate și bântuit de îndoială”.

Zvonul că măria-sa „are pecete pe brațul stîng, și legămînt sfînt... nu cunoaște moarte, cu atît mai puțin înfrîngerea”, creează imaginea unui Făt-Frumos coborător din poveste la al cărui naștere își fac apariția toate ursitoarele, fiecare înzestrându-l cu un har prețios. Virtuțile obținute formează o idealizare a personajului, sortit să războvească pe tot răul și să aducă lumină pe pămînt. Astfel, se naște legenda și mitul pe fondalul redescoperirii cronicii unei domnii rămase veșnic în memoria colectivității. Sadoveanu reface miturile transformându-le într-o istorie epică, într-un descris dominant de suflul și de ritmul polifonic al narațiunii. Avînd destin de învingător, domnitorul călărește calul său alb (asemenea Sfîntului Gheorghe) ca să demonstreze misiunea pe care o avea de îndeplinit pentru Domnul Iisus Hristos. Steagul de luptă al voievodului, simbolul sălbătăciei organice îmblînzite și cu icoana Sfîntului militar „reprezintă o viziune organică despre fire cu încorporarea firească a ortodoxismului ca factor de rezistență în mobilizarea” [3, p. 159] întregului popor pentru apărarea intereselor țării. Simbolul căutării înțelepciunii la Izvorul Alb, urcușul spre Ceahlău, loc al originilor și al strămoșilor, reiau parcă legenda întemeierii Moldovei cu vînătoarea bourului dar și legenda lui Daniil Sihastrul. Elemente de basm și de legendă se întrezăresc și din semnele prevestitoare ale cutremurului, aventurile lui Ionuț plecat spre tărîmurile cunoașterii, semnele premonitorii ale izbînzii etc.

Mitizarea voievodului este făcută de un larg spectru de oameni: „de la vlădică la opincă”, de la supus la răzvrătit, de la judecător la lotru, de la călugăr la zbir, toți se întrebă cum să „îndrăznești a strivi o faptă împotriva stăpînului cel mare?”, aparițiile lui stîrnesc supușenie și ascultare „atunci când strănută Vodă, apoi boierii

din divan fac toți la fel, încât detună cetatea”. Sadoveanu ne oferă prin figura proeminentă a lui Ștefan un exemplu strălucit ce ne determină să medităm la învățămintele istoriei. Demonstrează artistic adevărul că buna guvernare depinde nu de existența unui om providențial, ci de un mecanism care să asigure o strânsă legătură între popor și domnitorului său; succesul conducătorului depinde de sprijinul maselor; autoritatea sa vine nu din mit, ci numai din calitățile pe care le posedă, din acțiunile sale concrete, a năzuințelor populare de satisfacere, a intereselor lor materiale și spirituale. „Personalitatea demiurgică a lui Ștefan cel Mare apare investită în imaginația populară cu o asemenea forță și tărie încât apariția îi este explicată de popor prin factori spiritualiști și transcedentali” [3, p.160]. Înțelegerea acestei viziuni populare mistice de către autor este concretizată în operă când confluența dintre evoluția socială și cea naturală ajunge la un echilibru armonios dominant: „de când acea putere se așezase asupra Moldovei, părea că s-au schimbat și stihiiile...”

Fiind un diplomat abil, se înconjoară de sfetnici cu simț politic deosebit, căutând să realizeze o coaliție chiar cu principii străini împotriva dușmanului comun, căsătorindu-se cu Maria de Mangop (din familia Paleologilor). Aflăm lucruri interesante din spusele castelanului polonez care îl definește pe domn ca pe un autentic om al evului mediu: „războaiele măriei sale cu Riga Matiaș... au fost scurte și înfricoșate... Suntem întrucâtva mâhniți că nu se învrednicesc craii să fie mai harnici, ridicând sabia pentru credință”.

Calitățile sale de strateg iscusit le observăm în alegerea locului unde va da bătălia decisivă de la Vaslui, „o regiune aleasă cu îndârjire unde condițiile naturale îi dau puțință de bună apărare de orice invazie. După asta am cunoscut că acest prinț are, ... o chibzuință strategică puțin obișnuită frunților încoronate”. Apariția lui Vodă după bătălie creează o impresie de existență autentică privind personalitatea lui. Câmpul de luptă, rânduiala bătăliei, oamenii Măriei Sale stau sub semnul mitului. În fața Jderilor morți și a altor slujitori, Ștefan spune: „acolo s-au trudit secerătorii din Apocalipsis”.

Domnitorul este prototipul principelui și a pedagogului. Asemenea lui Neagoe Basarab îi dă fiului său (Alexăndrel Vodă) normele de conduită, principiile după care trebuie să se conducă unsul lui Dumnezeu când este încoronat: „Noi domnii și stăpânitorii de noroadă trebuie să urmăm pilda soarelui, dând în fiecare zi lumină fără a primi. Rânduiala noastră nu-i fără noimă în fața lui Dumnezeu. Dacă ai fi fost un mișel [...] ai fi asudat în robie; dacă ai fi fost un vierme, ai fi urmat soarta ta mâncând trupul unui înțelept; însă ești cocon domnesc”.

Voievodul are preocupări cărturărești și artistice. A învățat la școlile Bizanțului, ascultă cu înfiorare psalmii și iubește poezia, vorbește cu italienii în limba lor. Meșterilor și supușilor care lucrează ctitoriile sale „le este călăuză, cerându-le să-și supuie meșteșugul lor gusturilor și gândurilor măriei sale”. Mănăstirile și bisericile poartă pecetea personalității sale și sunt construite după fiecare bătălie pentru a sublinia că lupta s-a dat în numele Domnului. Nu este vorba de un fanatism, ci de o însușire totală a iubirii față de Dumnezeu.

În viziunea lui Sadoveanu, se pune accentul pe înțelepciunea și iscusința sa politică și militară, pe comuniunea cu supușii săi care duc la apoteoza finală, la

cucerirea independenței patriei. Nu sunt ocolite slăbiciunile omenești ale voievodului ca și în lucrarea *Apus de soare* de B. Ș. Delavrancea. Postelnicul Ștefan Meșter, om cult format la școlile Veneției, îl califică astfel: „...și dragostele nu priesc oricui. Însă lui Ștefan [...] îi priesc fiind Măria-sa blăstămat așa”. Tocmai prin sublinierea calităților și metehnelor, se profilează ideea posibilei ridicări a individului la rangul de geniu și personaj sacru. Criticul Mihai Cimpoi menționează că „Ștefan cel Mare este în imaginația poporului, icoană și om viu, încarnat, este Domnitorul asemuit soarelui și totodată ostașul ce trage cu arcul, Sfântul neprihănit, Credinciosul absolut și bărbatul încurcat cu mai multe neveste, este paznicul temerar al vetrei și hotarelor și totodată promotorul ideii europene a unirii creștinității și renașterii țărilor mici” [1, p. 2].

Ștefan cel Mare are trăsăturile actantului, fiind un centru al lumii creată de Sadoveanu. Are condiția de deținător al puterii de a domina natura și oamenii. Această idee o întâlnim și la Eugen Luca care menționează că Ștefan este ”un conducător care aduce și cu un prinț feudal și cu un renaștător, niciodată, însă, cu un tiran. El acționează doar pentru popor...” [4, p. 66].

Faptele lui Ștefan cel Mare au făcut să tresalte inimile românilor și a oamenilor de cultură. Recunoștința neamului reiese din numeroasele cuvântări documentate ale călugărului învățat Bartolomeu Măzăreanu și A. D. Xenopol la sărbătorile festive de la Putna cu scopul de a stabili o unitate culturală între românii de dincolo și de dincoace de Carpați. Această problemă rămâne actuală și astăzi pentru românii din Basarabia, care au o afecțiune deosebită pentru epoca lui Ștefan. Trecutul glorios al domnitorului este invocat și în operele scriitorilor basarabeni: Liviu Damian (*Testament lui Ștefan cel Mare*) și Nicolae Dabija (*Domnia lui Ștefan cel Mare*) etc. însă „nimeni ca M. Sadoveanu nu evocă mai plastic lumea de altădată, nimeni nu ne strecoară în inimi o nostalgie și în același timp o durere mai prelungă, mai vagă și mai adâncă” [5, p. 3]. Anul 2004 a fost numit *Anul lui Ștefan cel Mare* și marchează, prin manifestările științifice, cultural-artistice, literare și editoriale, prilejuate de acest eveniment, cât de sensibilă este conștiința românească la mesajul marelui nostru înaintaș.

Romanul *Frații Jderi* este, un elogiu personalității domnitorului, om al cărturăriei, al justiției, al adevărului și al unei puteri întemeiate pe legile vieții și omeniei. Adâncit în înțelegerea rosturilor istorice și descoperind în cetățenii țării rădăcinile cunoașterii și ale faptelor, Ștefan cel Mare și Sfânt este nu un simplu personaj istoric. Simbolul și semnificația generală a personajului se găsesc în romanul istoric *Frații Jderi*, în ipostazele Lumii cântate, în eposul unui teritoriu intrat definitiv în mit și legendă.

Referințe bibliografice:

1. *Viața Satului. Caiete de cultură*, Chișinău, 1993. – 17 iulie.
2. G. Ureche, *Letopisețul Țării Moldovei*, Chișinău, 1987.
3. N. Frigoiu, *Romanul istoric al lui M. Sadoveanu*, București, 1987.
4. E. Luca, *Sadoveanu sau elogiu rațiunii*, București, 1972.
5. G. Galaction, *Revarsă-te asupra holdelor noastre, frate Sadoveniene // Moldova Suverană*, Chișinău, 1996. – 26 octombrie.

Mihai Cimpoi Al. Macedonski și complexul lui Polynikes

Aniversarea 150 de la nașterea lui Alexandru Macedonski, trecută aproape sub tăcere în perioada noastră de eternă tranziție, ne-a determinat să redeschidem dosarul polemicii sale cu Eminescu.

Din cauza acestei polemici personalitatea lui Macedonski a fost pusă în umbră și chiar supusă oprobiului public, iar faimoasă epigramă antieminesciană („Un X... pretins poet, - acum/ S-a dus pe cel mai jalnic drum.../ L-aș plânge dacă-n balamuc/ Destinul său n-ar fi mai bun,/ Căci până ieri a fost năuc,/ Și nu e azi decât nebun”) a stârnit indignarea ziarelor care l-au anatemizat și l-au excomunicat și a constituit un prilej pentru dezlănțuirea unei violente campanii împotriva spiritului orgolios, vindicativ, superior-aristocratic al autorului epigramei („În socoteala acestei epigrame nu s-a speculat numai nimicirea mea și numai înălțarea lui Eminescu. Mulțumită ei s-au ridicat microbii literari de astăzi. Bunăoară, reputațiunea lui Vlahuță n-are altă sorginte”, scria el în *Literatorul* din 15 decembrie 1892).

Istoria polemicii, cu atacuri dure atât din partea lui Macedonski, cât și din cea a lui Eminescu, a fost pe larg expusă de către Adrian Marino în cele două volume despre viața și opera autorului *Noptilor*. Ceea ce interesează cu deosebire azi sunt mobilurile ei interioare, iar – cât îl privește pe Macedonski – în ce fel reacțiile lui antieminesciene ne ajută să definim esența operei și personalității prin datele lor ontologice fundamentale.

Diferendul ar fi cauzat, după Marino, nu de succesul lui Eminescu, ci de „profunde și esențiale nepotriviri temperamentale, între care ciocnirea a trebuit să se producă în mod inevitabil. Conflictul s-a produs „la un nivel mai jos, strict uman, acela al idiosincraziilor, antipatiilor și prejudecăților reciproce” (Adrian Marino, *Viața lui Alexandru Macedonski*, București, 1966, p. 187).

Nepotrivirile temperamentale pot fi explicate prin nepotrivirile mitopo(i)etice, prin tehnicile, strategiile și direcțiunile de sensibilitate și de modelare estetică. Opozițiile paradigmatică, alimentate și cu deosebirile structural-temperamentale, morale și intelectuale, sunt absolut firești, ele apărând și ca o expresie morală a pornirii poeziei romane pe noile fâgașe ale simbolismului, nedesprins încă de parnasianism, și ale expresionismului. Macedonski este, în această perioadă de înnoire posteminesciană, un promotor de modernitate mai specială, sincronizată european.

Despărțirea de Eminescu, precum și de întreaga literatură română, e *programatică*, ținând de promovarea unei noi paradigme estetice. Temperamentului ametafizic macedonskian meditația eminesciană i se pare „greoaie”, iar decepționismul la modă inacceptabil. (Macedonski vedea în Eminescu și un ideolog junimist, anunțând desprinderea de „nihilismul literar”, „pesimismul” și „schopenhauerismul”, cultivate de Junimea.)

Psihanalizând reacțiile antieminesciene ale lui Macedonski, dăm de mobiluri mai adânci decât idiosincrazia generată de diferențele de sensibilitate.

Macedonski suferă, evident, de complexul lui Polynikes, unul dintre cei șapte epigoni porniți împotriva Thebei, stăpânite de fratele său Etiokles. (Polynikes și Etiokles sunt fii ai lui Oedip).

Orgoliosul autor al *Noptilor* se vedea ridicat singur pe tronul literaturii romane, concepută de el ca o Thebe care trebuia demolată. Programatic, nu se vroia un epigon al acesteia, ca și al lui Eminescu.

De aceea, firea lui „deșartă și fudulă” (precum o definea cineva lucra împotriva oricărei afiliere epigonice. „Dorința sinceră de a nu se închina idolilor” era un articol de crez al revistei sale *Literatorul*. Sunt repudiate, astfel, „învechitele tradițiuni ale poeziei intime și personale”, „lacrimile false”, „jalea simulată”, „lamentațiunile”, sentimentalitatea de romanță eminesciană, considerată bolnăvicioasă. Tuturor acestora le opune avânturile sănătoase.

Reacțiile antieminesciene ale lui Macedonski sunt, esențialmente, reacții antiepigonice. Autorul *Noptilor* nu se vrea îmbrăcat în toga nopții eminesciene sentimental-romantice. Din cauza complexului lui Polynikes, trăit la limită, el îmbrățișează pe rând toate curente, ca apoi să le respingă pe toate.

Schimbarea orizontului de așteptare și liniștirea unghiurilor de receptare – de la intrarea într-un con de umbră până la considerarea lui Macedonski drept egal valoric al lui Eminescu (afirmație pe care o face și Călinescu în *Istorie...*) și până la punerea lor pe cântarul neoscilant al dreptei cumpene estimative – impun un Eminescu ce nu-l mai putem concepe prin grila macedonskiană.

Ei sunt – sub aspect paradigmatic – foarte diferiți, discrepanța dintre opera și personalitatea lor fiind adâncită și în ordine valorică.

Eminescu e un poet organic, modelat sub semnul unității, rotunjimii sferice, al integralității holografice (orice parte vorbește despre întreg), al sistemismului și continuumului ființial.

Macedonski este un poet neorganic, realizat sub semnul „clocotirii sub mii de forme”, al fragmentarismului, contradictoriului și discontinuuului ontologic, exprimat prin *spleen*-ul decadent.

Tudor Vianu observă că „formalismul estetizant nu este absent din atitudinile literare ale lui Macedonski” (Tudor Vianu, *Studii de literatură română*, București, 1964, p. 403). Alături de vitalism, Vl. Streinu consemna „formalismul” și „rafinamentul sibarit”, precum și „felurimea inspirației”. Modul liric macedoskian e un mod eteroclit, dictat de ființa lui agitată și mereu situată între cele patru vânturi ale lumii. „Unde se află centrul, adică nucleul radiant al poeziei lui Macedonski?” se întreabă Vl. Streinu, constatând doar tabloul divergent atestabil. Un romantism de tip byronian, care naște semeția și satanismul, un altul hugolian, grandilocvent și filosofant, unul pictural-exotic de felul lui Gauthier; în sfârșit, un romantism sintetic, conviețuind cu parnasianismul lui Heredia sau D’Annunzio și instrumentalismul lui Ghil (Șerban Cioculescu, Vladimir Streinu, Tudor Vianu, *Istoria literaturii romane*, București, 1971, p. 325). În poezia socială, se revendică de la poeți pașoptiști sau de sorginte pașoptistă, precum neînsemnatul Th. M. Stoenescu.

I. Negoïtescu îi compară *Noptile* – ironie a sorții – cu poeziile eminesciene în care meditația devine poetică, fiind „însăși starea estetică a unei contemplativități cu reflexe morale ori speculative” sau centrul grav al sensibilității umane ca în *Scrisori*.

În *Noapțile* macedonskiene, însă, „poezia nu-i decât convertirea sporadică a meditației în starea de sentimentalitate”. Macedonski nu poate fi un meditativ care să pătrundă în Mumele poeziei, conchide criticul, căci nu are sângele rece al rațiunii, dar nici focul emotiv al simțirii. „La Eminescu te absorb gurile întredeschise ale meditației lui lirice, ca niște genuri exemplare, în timp ce la Macedonski navighezi pe o mare a prozei (aceasta îi e meditația), ca să dai de insule unde înflorește lirismul (care e tocmai încetarea meditației)” (I. Negoșescu, *Istoria literaturii române*, București, 1991, p. 156).

Citite atent azi, *Noapțile* lui Macedonski, au toate însemnele eminescianismului: atmosferă, ritm, felul de a fraza și a metaforiza, imprecizie satirică, meditație existențială pe seama destinului, trecerii timpului, condiției artei și poetului: „O! Dar voi, care prin viața ce pe buni și răi adapă / Treceți fără-a lăsa urme ca și câinele prin apă,/ Grași pedanți, burdufi de carte și de-nvățătură goi,/ Bogătași ce cu piciorul dați la inime-n gunoi,/ Parveniți fără rușine, mizerabili ce la cârmă/ Faceți salturi de paiețe pe franghie sau pe sârmă,/ N-am cu voi nici un amestec, căci în lume de-ați trăit/ Este-o satiră întreagă faptul că v-ați zămislit”/ (*Noaptea de ianuarie*).

Măcinat de complexul epigonic, căruia i-am zis convențional Complexul lui Polynikes, Alexandru Macedonski își trădează abilitatea de a imita și asimila formulele atâtor poeți importanți sau neînsemnați.

Lilia Porubin *Marele Archimedes* de Leon Donici: Arcadia în negativ

Printre prozele lui Leon Donici un loc aparte îl ocupă nuvela *Marele Archimedes*. Publicată în *Viața Românească* (1922, iunie), nuvela a fost unanim apreciată ca text literar de calitate. Merită să fie consemnat aici un fapt ce nu poate fi pus la îndoială și anume că E. Lovinescu l-a recomandat pe Leon Donici, ca ”scriitor de talent” după lectura nuvelei în discuție [1, p. 58-59]. Nuvela a văzut lumina tiparului în deceniul în care s-au perindat și alte două evenimente majore în activitatea literară a lui Donici: apariția în 1923 a volumului *Revoluția Rusă* și publicarea postumă a traducerii romanului *Noul Seminar* în 1929.

Împreună cu romanul lui Zamiatin, *Noi*, (scris în 1920, publicat la New York în 1924 și la Moscova în 1988), nuvela *Inimă de câine* de Mihail Bulgakov (scrisă în 1925, pentru prima dată publicată în limba rusă la Moscova, în 1987) și alte câteva, *Marele Archimedes* a lui Donici se înscrie în categoria primelor lucrări literare care aduceau avertizau lumea despre pericolul bolșevic, despre adevăratele scopuri și structuri comuniste, despre așa-numitele „idealuri socialiste”, despre ororile regimului impus. Momentul era potrivit în special după revoluția din 1917. Adoptând formule literare diferite, scriitorii epocii aduceau același mesaj. Romanul *Noi* și nuvela *Inimă de câine* aparțin literaturii science-fiction, pe când Donici optează pentru literatura de factură realistă pentru a ilustra propriul obiectiv programatic. Donici prezintă strategia comunistă a „mancurtizării” (termen lansat cu succes mai târziu de Cinghiz Aitmatov în romanul *O zi mai lingă decât veacul*) individului în maniera sa proprie.

În romanul lui Aitmatov se vorbește despre cuceritorii asiatici din Evul Mediu care își transformau robii, cu ajutorul procedurilor inumane în roboți. O parte a celor supuși la procedură nu rezistau, dar, în cazul în care rezistau, ei deveneau „mancurți” – robi fără amintiri despre trecut și fără voință. Lipsiți de memorie, deci, astfel, foarte prețioși, fiindcă nu aveau conștiința propriului „eu”, mancurții posedau un șir de calități înalt apreciate. Ei erau considerați animale și de aceea nepericuloase. Ei niciodată nu planificau evadarea. De aceea nu era nevoie de gardieni și forțe speciale pentru a-i păzi. Mancurtizare, astfel, semnifică depersonalizare definitivă și ireversibilă a omului și transformarea lui într-o ființă necuvântătoare.

Puterea bolșevică și ea face uz de mijloace inumane care agresează umanitatea. Omul devine, mai întâi, umbră, apoi un simplu număr. Motivul „numărului și măsurii”, ideea depersonalizării ființei umane până la stadiul în care aceasta poate fi manipulată cu ușurință de o forță malefică, poate fi ilustrată și prin piesa lui L. Andreev, *Anatema*. Cu adevărat, o asemenea raportare se legitimează de prietenia pe care o nutreau cei doi scriitori. Mai mult decât atât, se știe că Donici avea o admirație constantă pentru scrierile lui Andreev. *Anatema* este simbolul spiritului cunoașterii raționale. *Anatema* „e nemuritor doar în tâlcul cifrelor, e veșnic viu în măsură și cântărire, dar nenăscut pentru viață”.

Un punct permanent al preocupărilor exegetice l-a constituit romanul lui Donici *Revoluția rusă*, scris imediat după venirea lui Donici la Chișinău, nuvela *Marele Archimedes* considerându-se mult timp replica literară a acestuia.

Nuvela în discuție, care a dat titlu volumului antologic, vine să demonstreze talentul indiscutabil al lui Donici în specia genului scurt narativ. Se deschide cu o dedicație și două motto-uri, unul din Apocalipsă și celălalt de Platon. *Punerea în abis* nu este gratuită. Motto-urile vin să anticipeze motivele, atmosfera și cadrul prezentate în lucrare, ele creează o predispoziție psihologică și o perspectivă de lectură determinată de așteptările lectorului.

Bucățița de pâine este lucrul cel mai dorit. Chiar de la început, se prezintă categoriile de oameni care pot să primească pâine. Se trezesc în oameni, în lupta pentru acest simbolic minimum necesar existenței cele mai banale și chiar josnice sentimente și atitudini, iar cele mascate sau deghizate până acum devin evidente. Astfel, Toporcov, coleg de serviciu protagonistului de cincisprezece ani, vizitându-l pe ultimul i se destăinuie că „...ți-oi spune că scuipe și pe dumneata și pe toți (...) am ajuns până acolo că, dacă ar fi nevoie, te-aș sugruma cu mâinile astea ale mele. (...) nevasta mea și fiică-mea... și pe ele le-aș sugruma, dacă mi-ar fi dat să aleg: eu sau alții! Asta e!” [2, p. 73].

Protagonistul își anunță din start poziția față de cumnata sa Nina. Invidia cumplită care-l macină pe el și pe soția lui, Kitty este atât de evidentă că nici nu mai constituie o atitudine mascată. În fața foamei pierde totul ce până atunci avusese cât de puțină valoare și importanță. Se sacrifică pentru o bucată de pâine și ultimele volume neprețuite de Pușkin. Insistentă repetare a cuvântului „foamea” produce o senzație abominabilă de lume apocaliptică, de pieire a umanității. Invidia este unicul sentiment pe care îl mai pot avea. Simțurile li s-au inhibat, unele s-au acutizat. Eroii trăiesc într-o lume de halucinații: „Altfel n-a fost niciodată. Doar i s-a părut... dar

poate a fost... Cine știe? Cu douăzeci de ani în urmă...cu cincizeci... cu o sută de ani în urmă... (...) Acuma totul se năzare, toate sunt ca o părere...pretutindeni” [2, p. 66].

Comparația dintre cele două surori vine să ilustreze teza că în timpuri de ananghie chiar și sentimentele cele mai puternice cum ar fi dragostea de frate e anihilată, prețuindu-se doar privilegiile materiale ale alcătuirii universului. Categoriile care pot primi pâine sunt privilegiate, categoriile celelalte trebuie să se „descurce” cum pot ca să obțină alimentația elementară pentru a nu pieri. Nina, exponentul „categoriei a doua”, categorie care primește pâine („acea bucățiță lungă de pâine umedă, cu paie, care, când o mănânci, se lipește de dinți și care, de atâta vreme, se numește totuși pâine”) [2, p. 65]. Nina e frumoasă, cu gâtul alb și plin, este rumenă, plină de viață, „ea nu slăbește”, se îmbracă la modă, foarte elegant și scump. Ea vine să ilustreze cealaltă fațetă a existenței, ea se situează la polul opus celui în care se află majoritatea populației. Kitty, sora Ninei, este opusul acesteia. E tăcută, slabă, palidă, ca o umbră, cu ochii strălucitori ca de boală. Ea trăiește într-o lume a ei proprie. Schimbarea ce se petrece cu ea ilustrează ideea că totul se supune transformărilor într-o lume dominată de transformări radicale și ireconciliabile. Kitty e obsedată, ca și toți ceilalți, de fapt, de tot ce mănâncă alții.

Kitty s-a transformat și ea în umbră. Obsesia ei devine totul ce pare a fi mâncat Nina. Ea o urmărește pe sora sa Nina, care, în taină, mănâncă ceva noaptea ca să nu o audă nimeni. Nina pretinde că nu observă starea rudelor sale. Ea e o ființă detașată de realitate. S-ar zice chiar că e protejată de anumite forțe malefice care o mențin în starea ei nealterată.

Scena terifiantă a morții de foame a unui băiețel în stradă (iar moartea unui copil e și mai îngrozitoare) produce în mintea protagonistului anonim agresat în permanență de forțe malefice oroare în fața destinului său lesne previzibil. Dar el refuză să se zbată pentru viață cu toate puterile sale. El e o musculiță prinsă în mrejele păianjenului. Știind despre soarta care-i revine el încetează a se zbate și se supune acesteia. Astfel, Toporcov întrebându-l dacă se resemnează să piară, primește răspunsul: „Da’ ce să fac? Ce? Spune-mi!” Se poate, în consecință spune că este aici, indiscutabil, un fatalism al eroilor lui Donici. Cercetătoarea A. Ciobanu notează: „Eroul lui Donici, agresat în permanență de forțe adverse, refuză postura justițiarul sau combatantului și își personalizează revolta în acțiuni obscure, dar care exprimă incapacitatea congenitală de resemnare lașă” [3, p. 92].

Opera lui Leon Donici, și în special, nuvela *Marele Archimedes*, anticipează, în proza noastră, după cum notează Alexandru Burlacu, “o întregă literatură a antiutopiilor, centrate pe critica totalitarismului comunist în secolul al XX-lea” [4, p. 153].

Referințe bibliografice:

1. E. Lovinescu, *Moartea lui Leon Donici*, // *Sburătorul*, București, an. IV, nr. 4, iun.
2. Leon Donici, *Marele Archimedes*, București, 1997.
3. A. Ciobanu, *Proza lui Leon Donici: viziuni tragice*. În *Metaliteratura. Analele facultății de filologie*, vol. 3, Chișinău, 2001.
4. A. Burlacu, *Leon Donici*. În *Literatura română din Basarabia. Anii 20 – 30*, Chișinău, 2002.

Galina Ionesi De ce inadaptatul, învinsul, și nu parvenitul, învingătorul?

Urmărind, investigând istoria personajului inadaptat din literatura română interbelică, am constatat că acesta devine obiectul creației artistice încă la sfârșitul secolului al XIX-lea, continuând, tot mai frecvent, să rețină atenția scriitorilor din primul deceniu al veacului al XX-lea și din perioada cuprinsă între cele două războaie mondiale (A. Vlahuță, B. Delavrancea, I. Brătescu-Voinești, M. Sadoveanu, Cezar Petrescu etc.). Etapa respectivă reprezintă tocmai faza decisivă de tranziție de la sistemul feudalist, agrar la sistemul de orânduire burgheză, capitalistă, supranumit și „sistemul relațiilor de piață”, și s-a impus ca o epocă de accelerare a modernizării și industrializării, implicit de urbanizare, într-un cuvânt, de europenizare a modului de viață și a mentalității.

Transformările sociale înnoitoare, ce se produc pe întreg continentul european, redeșteaptă la viață și societatea românească din îndelungata ei „moțăială” medievală.

În asemenea condiții, suflul nou al vremii îi va revendica și literaturii, evident, un personaj nou, unul care să simbolizeze perspectiva viitorului, „omul nou al epocii” [1, p. 122], cu energia lui creatoare, forța „propulsatoare vie, multiplă și originală, țâșnită din realitățile sociale răscolitor schimbate” [2, p. 39]. Adevărata stare de lucruri din literatura română a acelei vremi dădea temei pentru concluzia că în ea continua să predomine forța inerției.

Așa cum relevă Eugen Lovinescu, „într-o epocă de prefacere economică și politică, prin reprezentanții ei cei mai caracteristici, literatura n-a mers, însă, în sensul dezvoltării istorice a formelor sociale, ci s-a împotrivit cu îndârjire” [3, p. 338-339].

Spiritul public român, în marea lui majoritate, încă refuza să se racordeze imperativelor generale și psihologice ale modernizării. Cum am arătat în alt articol [4], modernizarea societății române a stârnit reacții negative chiar din partea oamenilor eminenți ai vremii, încă în a doua jumătate a secolului al XIX-lea: „lupta împotriva burgheziei române e deschisă de societatea ieșeană *Junimea*, întâi pe cale culturală, în urmă pe cale politică” [5, p. 252]. După conservatorismul junimist, în secolul al XX-lea se afirmă o mulțime de curente și grupări antiliberale și antidemocratice, ca naționalismul, sămănătorismul, gândirismul, trăirismul, legionarismul etc., care au manifestat o rezistență tenace, mai întâi ideologică, apoi și politică față de reformele sociale radicale ce se impuneau.

Oricât de îndârjită a fost, mișcarea reacționară nu a putut pune stavile, în domeniul economiei procesului de revoluționare socială a României. A încercat însă să o facă în domeniul culturii spirituale, al literaturii îndeosebi. Și, în mare parte, i-a reușit. Scriitorii vremii dau prioritate personajului inadaptat, pe care ni-l prezintă în „ipostaza lui de *învinc*s de o forță care a generat o schimbare civilă bruscă a situației oamenilor (...)” [6, p. 118].

Pornind de la convingerea că procesul de modernizare și industrializare a societății constituia o necesitate istorică imperioasă și luând în considerație orientarea predominantă a literaturii naționale din primele două decenii ale secolului XX, găsim pe deplin justificată nedumerirea lui Eugen Lovinescu, exprimată încă în 1913: o dată ce în sânul societății române există „un număr (...) mare de Dinu Păturică și de Tănase Scatiu” [7, p. 181], capabili de adaptare, marcând ascensiunea unei clase sociale, de ce „atunci literatura noastră a făcut din *învincs* un fel de erou național?” [7, p. 181].

În rândurile ce urmează, vom încerca să răspundem la această întrebare.

Credem că explicația fenomenului literar consemnat o putem găsi, în primul rând, în atmosfera social-culturală a României care pășise pe noul făgaș al dezvoltării capitaliste, încercând să depășească vechiul sistem de orânduire feudală, cu modul său de viață agrar. Dar, așa cum am notat mai sus, tinerei clase burgheze, „fermentul adevăratei civilizații române” [3, p. 317], în aspirația ei de a revoluționa viața economică a țării și a-i moderniza organizarea socială, i s-au opus cu înverșunare ideologii taberei conservatoare reacționare. Aceștia din urmă, negând rolul social pozitiv și, cu atât mai mult cel cultural, al burgheziei române, au calificat reformele radicale ale liberalilor drept tendință de distrugere a tradițiilor naționale, a legăturilor cu trecutul, de introducere în cultura noastră a unor instituții și forme de viață social-politică și culturală pe care le declarau străine spiritului românesc, adică „forme fără fond”.

Poziția antiliberală și antioccidentală a tradiționaliștilor trăda lipsa cu desăvârșire la ei a realismului istoric și politic, ceea ce îi făcea să nege necesitatea obiectivă a evoluției în forță a societății românești pe calea înnoirilor și să-și concentreze toată atenția doar asupra fenomenelor negative, deseori dramatice, ce însoțeau aceste modernizări.

În contextul unor prefaceri sociale și economice radicale, care au modificat „în câteva decenii aspectul poporului nostru, rezistența tuturor factorilor de inhibiție, consideră Eugen Lovinescu, era firească” [3, p. 287]. Trist e că această împotrivire ostentativă față de noua realitate devenise în România o atmosferă sufletească generală, o stare de spirit contagioasă. Aici însă și-a spus cuvântul, întâi de toate, inerția unei societăți tradiționale, care a modelat timp de secole natura sufletului românesc, felul de a fi al neamului nostru. Un trecut milenar de păstori și plugari care ne-a oferit, respectiv, un mod de viață patriarhal, agrar, liniștit, eminent rural, contemplativ, monoton, cu tradiții sacre, păstrate cu sfințenie și valori morale rigide ne-a imprimat și deprinderi corespunzătoare, o anumită mentalitate și sensibilitate și un anumit fel de a lucra. În această lumină, răzvrătirea forțelor tradiționaliste, împotriva formelor noi de viață se impune, cu puterea evidenței, ca un gest logic. Este o reacție normală întru apărarea existenței; or, prefacerile sociale se produc cu o putere de repeziciune uimitoare și cu mai puține dificultăți, sufletele însă „se transformă evolutiv” [3, p. 326], „se schimbă (...) cu mult mai greu, în structura lor intră colaborația multor veacuri de viață morală” [3, p. 287].

Dar, cu toate acestea, un adevăr și mai evident e faptul că nici o formă de viață socială nu este veșnică, evoluția omenirii, dezvoltarea societății este irevocabilă, mersul istoriei nu poate fi stăvilat. A bate pasul pe loc, a stăruia asupra unor forme

anacronice, revoluate, desuete, când totul în jur „respiră” a nou, a primenire, a transformare, este un non-sens. Singura soluție reală în asemenea momente de răscruce este **sincronizarea** (E. Lovinescu), mersul în pas cu timpul, adaptarea și efortul de a găsi calea optimă în situația creată de procesul de modernizare socială. Ca și în zilele noastre, nu toți însă au dorit sau au fost apti să înțeleagă că roata vremii nu poate fi întoarsă, că apariția capitalismului și a burgheziei a fost o necesitate istorică, o realitate implacabilă.

Și mai regretabil e faptul că o bună parte a intelectualității române, a oamenilor de cultură și de litere din acea perioadă rămânea tradiționalistă, conservatoare, refractară la înnoirile sociale. Incapabili de „o privire lucidă asupra mutațiilor istorice” [8, p. 260], ei indicau numai asupra aspectelor negative ale procesului de modernizare, fiind convinși că înnoirile burgheze distrug tradiția, valorile, rup legătura cu trecutul, că noua clasă socială aflată la cârma statului „nu are alt rol social decât exploatarea bugetului, că e grea de toate păcatele morale de pe lume, fără a avea în schimb vreo calitate” [5, p. 263].

Așa stând lucrurile, e lesne de înțeles că literatura vremii nu avea cum să fie alta decât una care, cum constată cu regret E. Lovinescu „nu putea reprezenta decât o forță reacționară” [3, p. 325]. „Pornind din stratele adânci ale sufletului, literatura, explică exegetul amintit, n-a putut însă ține pasul revoluției formelor sociale. Voluntar sau inconștient, prin creație obiectivă sau prin mijloace tendențioase, ea a luat, așadar, o atitudine critică față de revoluția socială și a propagat neîncrederea în noul regim” [3, p. 113].

Pe de altă parte, predominarea în cultura și gândirea românească a spiritului tradiționalist-conservator s-a datorat și impactului pe care l-a avut publicistica eminesciană.

După cum e bine știut, Eminescu însuși a fost – prin alcătuirea intelectuală, psihologică, sufletească – un inadapabil la mediul social în care a trăit.

Nu mai este acum o noutate nici faptul că activitatea lui publicistică stă sub însemnul unor concepții social-politice „înguste și fanatice”, cum le-a caracterizat cu duritate E. Lovinescu. Dincolo de meritele poetului în domeniul creației literare, în lansarea literaturii noastre pe orbita universalității, pe care nimeni nu i le poate pune la îndoială și care, oricum, îl mențin la altitudinea genialității, nu putem lăsa în afara atenției poziția conservatoare a lui Eminescu vizavi de evoluția societății române spre o civilizație modernă și de clasa burgheziei. În acest sens, el a fost poate spiritul conservator cel mai înverșunat din rândul altor conservatori junimiști.

Eminescu, un intelectual de o vastă cultură europeană, a avut o structură sufletească eminentemente rurală, alimentată de un puternic sentiment de dragoste pentru țaran și acest profund democratism este o altă caracteristică distinctivă a conservatorismului eminescian. Însă țaranul era considerat de poetul nostru unica realitate socială, economică, politică, culturală, adică exponentul singurei clase sociale productive, cu adevărat pozitivă, păstrătoare a tuturor virtuților noastre naționale. Mai mult decât atât, „în concepția lui, românul se confundă cu țaranul (...)” [3, p. 304].

Iubind țărănimea și trecutul istoric sau urând burghezia și prezentul contemporan, Eminescu, în virtutea talentului său de polemist și a simțirii de poet, a

făcut-o cu aceeași pasiune. Cum se știe, ideologia sa a avut un ecou puternic și a fost atât de covârșitoare, încât a devenit o stare generală. În această ordine de idei, Eugen Lovinescu, „teoreticianul liberalismului român” (Ion Negoitescu), notează: „O mentalitate atât de reacționară, inadaptabilă progresului, n-ar fi trezit nici un răsunset de n-ar fi fost expresia tipică a unei stări sufletești mai generale. Mentalitatea poetului răspundea, deci, sufletului nostru agrar; neîmpiedicând, desigur, cu nimic revoluția socială, ea a săpat și mai adânc prăpastia între spirit și materie. Prin prestigiul talentului său, Eminescu a creat nu numai un fel de misticism național, pe baza solidarității istorice, ci și un misticism țărănesc, cu urmări în procesul de formație a culturii române” [3, p. 304]. Rămâne de spus doar că sub acest misticism național-țărănesc, instituit și propagat cu înverșunare de către Eminescu, căruia, cu toată generalitatea sa, i-a lipsit „intuiția politică a devenirilor necesare” [3, p. 303], se ascundea, de fapt, ura față de prezentul contemporan poetului, dar și mai mult, față de noua clasă socială în formare, burghezia, pe care toate curentele reacționare, tradiționaliste române, neînțelegând-o, la fel ca Eminescu, o prezentau doar sub manifestările ei negative, ca pe o clasă de “ciocoi noi”, adică de parveniți. Or, parvenitul a devenit în literatura noastră, spre deosebire de alte literaturi europene, un sinonim pentru personajul negativ, adesea caricaturizat și demn doar de dispreț și ură.

Privind situația prezentată și dintr-un alt unghi, ne dăm lesne seama că tabăra conservatoare, antiliberală și animodernistă și-a găsit mulți adepți în rândurile scriitorilor din perioada interbelică și din următorul considerent încă: burghezia română, preocupată doar de interesele sale economice, sociale și politice, nu a manifestat suficient interes pentru lupta de idei din literatură și cultura spirituală, nu a fost destul de perseverentă în promovarea ideologiei liberal-democratice în rândurile largi ale intelectualității, cum s-a întâmplat în cazul reacțiunii, al cărei spirit antimodern, antioccidental era promovat de mai multe curente ideologice și culturale reacționare, ce exercitau o puternică influență asupra stării spirituale generale, iar prin aceasta și asupra scriitorilor și cititorilor. Indigența unui curent literar și cultural liberal-democratic, alături de diversitatea celor reacționare, a dus la situația că „fenomenele sociale s-au desfășurat (...) singure, fără lumina unei ideologii proprii” [3, p. 325], ceea ce a și creat condiții favorabile la sfârșitul anilor '30 pentru înfrângerea democrației și instaurarea unor regimuri de dictatură, totalitare [9].

În încheiere vom remarca: dată fiind starea de lucruri constatată mai sus, înțelegem de ce anume **inadaptatul, învinsul** de noul mediu social perceput ca ostil și viciat este personajul care se bucură de simpatia scriitorului perioadei cercetate, iar „omul nou al epocii, căruia viitorul îi aparține, căci e făcut să învingă” [1, p. 122] e înfățișat doar ca: „burghezul spoliator, brutal și incult” [1, p. 123].

Mai credem că din cele spuse până acum se pot trage unele învățăminte actuale pentru noi, contemporanii unei noi perioade de tranziție.

Referințe bibliografice:

1. N. Manolescu, *Sadoveanu sau utopia cărții*, București, 1976.
2. I. Negoitescu, *Istoria literaturii române*. Vol. I., (1900-1945), București, 1991.
3. E. Lovinescu, *Istoria civilizației române moderne*, București, 1972.

4. G. Ionesi, *Apariția inadaptatului în literatura română*. În *Metaliteratură*, nr. 9, Chișinău, 2004.
5. Șt. Zeletin, *Burghezia română. Originea și rolul ei istoric*, București, 1991.
6. A. Heinrich, *Peregrinările căutătorului de ideal*, Timișoara, 1984.
7. E. Lovinescu, *Cincuantenarul romanului românesc*. În *Opere*, Vol. V, București, 1987.
8. Ș. Cioculescu, *Aspecte literare contemporane. 1932-1947*, București, 1972.
9. Z. Ornea, *Anii 30: extrema dreaptă românească*, București, 1995.

Lilia Porubin „Lumile” Marelui Archimedes

Demersul pe care ni l-am propus în paginile ce urmează solicită, implicit, unele precizări de ordin teoretic. Am adoptat această optică interpretativă pornind de la conștientizarea ponderii actuale a analizei semantico-simbolice a textului literar. Vom porni de la studiile semiotice ale lui Umberto Eco. Acesta conferă, în perspectiva semioticii sale narrative, conceptului de „lume posibilă” dintr-un text înțelesul de unitate culturală rezumativă, un fel de referent suspendat, referentul însuși fiind rezultat din interpretare, care este chiar fabula narativă. Fabula, ca lume posibilă este astfel textul sporit în semnificație prin activitatea cooperantă a interpretării, numit de Eco *Lector Model*. Acesta este, la rândul său, o realitate intratextuală sub forma unor strategii textuale care se intersectează cu domeniul discursului care l-a format. Aceste concepte generale se găsesc explicitate în mai multe lucrări ale lui Eco [1,2].

Vom reține și vom aplica din această ramură a cercetării textuale câteva principii și modalități de definire, fără a le ordona într-un lexic specializat.

Polisemantismul textului se ordonează sub forma unui sistem izotopic, iar cititorul va fi acela care va dezvolta una dintre posibilele lui izotopii. Orice text generează posibile fabule sau universuri textuale alternative. În semiotica textului, așa cum o numește Eco, lumea posibilă apare ca o structură personală. Lumea posibilă se găsește în natura universului discursului prin care acesta își caută interpretările care să-l facă viabil și limpede inteligibil.

Oricare lectură este, prin lectura ei însăși, o imperfectă decodare a intențiilor înscrise de autor în text. Totodată, orice lectură poate incorpora și unele prelungiri ale semnificațiilor textului, acceptabile, adesea, în parametrii tendințelor culturale ale unei epoci sau prin acțiunea mai multor lectori. De altfel, incitantul fenomen al multiplelor lecturi posibile, care depășește subiectivitatea asociațiilor ideatice nedemonstrabile, devine, pe deplin, caracteristic pentru prolifică exegeză actuală.

Umberto Eco definește lumea posibilă ca o stare de lucruri exprimată de un ansamblu de proprietăți, în care pentru fiecare propoziție este valabilă o anumită situație, cu alte cuvinte, lumea este un ansamblu de indivizi înzestrați cu proprietăți, indivizii care acționează.

Se conturează, din analiza propusă, două lumi distincte: o lume a protagonistului și o lume a Marelui Archimedes, fiecare dintre ele fiind bine personalizată de trăsături și un set de proprietăți care le sunt atribuite. La un grad de

maximă generalitate, lumea protagonistului anonim este un univers static, lipsit de suflul acțiunii imanente, în declin, descompunere și, cu adevărat, morbid. Lumea Marelui Archimedes, în esența ei, se configurează ca una dominată de tendințe opresive, de forțe malefice în stare să sugrume orice adversitate, să anihileze orice inițiativă din exterior.

În momentele ei esențiale, lumea protagonistului se caracterizează prin condiția supremă a foamei: "Ce foame! O, Doamne, ce foame! Măcar o bucățică de pâine..." [3, p. 65], pe când eroii din lumea cealaltă se bucură din plin de alimente: „Nina aduce în fiecare zi ceva de mâncat... Și pe urmă mestecă, mestecă, iute-iute, aproape se îneacă...” [3, p. 66], „Se vede că ei au mâncat astăzi” [3, p. 71].

Personajele se clasifică și ele conform apartenenței la aceste lumi. Se poate spune că în lumea protagonistului anonim toate personajele nu au nume, ele fiind calificate drept purtători ai unor trăsături simptomatice pentru o categorie umană, prin definiție amenințată (protagonistul, băiețașul, o femeie cu coș, soldatul). De altfel, privarea programată de nume semnifică și lipsa de speranță pentru viitor a acestor personaje sortite pieirii de către Marele Archimedes. În lumea Marelui Archimedes, personajele sunt, ca regulă, individualizate (Nina, Parvinsky, Dors, Cunițky). În cazul lui Kitty și Toporcov, care, inițial, s-ar părea că fac parte din lumea celor condamnați, se realizează trecerea din lumea căreia îi aparțin prin definiție în lumea Marelui Archimedes, cu acceptarea regulilor și condițiilor impuse. Trecerea se efectuează pe diferite căi. Dacă în cazul lui Kitty atestăm un impuls cu totul spontan, puțin conștientizat, în cazul lui Toporcov, trecerea este programată, gândită și motivată. Kitty, supusă presiunii constante și, la început, abia sesizabile din partea Ninei, apoi tot mai evidente, până la urmă, cedează. Toporcov, însă, își organizează singur trecerea, consolându-se cu ideea că și de partea cealaltă sunt tot oameni: „Astăzi am intrat la serviciu la ei. Oamenii ca oamenii...” [3, p. 72]. El menționează apoi un fapt programatic: „Dar totuși se simte ceva în ei...se simte ceva îngrozitor, ceva din *lumea* (subl. – L.P.) cea pe care n-o cunoaștem” [3, p. 73].

Dacă lumea protagonistului este supusă singurătății, durerii și lacrimilor: „întunericul începu să se aștearnă prin camere. Camere goale, aproape fără mobilă. Pașii răsunau ca niște ecouri (...) Măcar o voce omenească, măcar un zgomot...” [3, p. 70], „...Kitty...a început să strige cu lacrimi, să strige cu voce imperioasă și disperată” [3, p. 66], lumea Marelui Archimedes „se cutremură” de veselie și jubilație: „Numai glasurile se aud, glasuri vesele.(...) Râde cineva, râde cu poftă. Cineva cântă cu balalaica” [3, p. 71].

Feminitatea și dragostea în lumea protagonistului sunt, în momentele lor esențiale, în amenințate. În adevăr, Kitty, exponentul cel mai autentic al lumii date se prezintă ca o ființă mutilată la nivel psihic: „Acuma Kitty s-a veștejit; numai ochii ei, ochii...Arde ceva îngrozitor în ochii ei.(...) Tace, mereu tace. Și când vorbește, e ca apucată de friguri...” [3, p. 66]. Nina, din contra: „...ea nu slăbește. Ba ca și cum s-ar îngrășa; s-a făcut și mai frumoasă” [3, p. 66]. Kitty poartă o rochie neagră cu guler înalt, până la bărbie; Nina are ciorapi de mătasă și ghete de lac de piele albă. Kitty plânge ținând în mână „o sticlucă deșartă de parfum *Lorigan*” [3, p. 68], Nina „...miroase a parfum fin și scump: e îmbrăcată foarte elegant” [3, p. 69]. Dragostea este inactuală și lipsită de fondul moral și etic. Se încalcă, în mod evident, toate

principiile de bun simț și normalitate. În principiu, normalitatea cedează în fața preocupărilor triviale și meschine.

Dincolo de orice altă discuție, un fapt se impune cu evidentă. Înfrățirea personajelor din lumea condamnaților este aproape identică: cu nasul lungit, cu umbre negre la tâmpile și sub ochi, degete subțiri. Cei din lumea Marelui Archimedes sun rumeni la față, grași, veseli, plini de viață și dorință de acțiune. Personajele din lume protagonistului sunt niște învinși. Ei refuză orice rezistență și se retrag umiliți. Cei din lumea Marelui Archimedes sunt oportuniști și parveniți care fac uz de toate mijloacele, în special, cele inumane, pentru a-și realiza scopurile, de obicei imorale.

Predispoziția pentru verbul *a părea* e în consonanță cu ideea că lumea protagonistului este una a simțirii, a părerilor, a halucinațiilor: „Se pare că nici n-a existat o vreme când nu-i era foame.(...) Doar i s-a părut (...) I s-a părut? Poate. Acuma totul se năzare, toate sunt ca o părere” [3, p. 67], cea a Marelui Archimedes este una a realului, a concretului și imediatului.

Destinul lumii protagonistului se află sub semnul perisabilității. Lumea Marelui Archimedes, dimpotrivă, e sub cel al perpetuității.

Ion Coteanu afirmă, cu temei, că „Estetica începe chiar din momentul exprimării modului de închipuire a unei lumi sau a unora din elementele ei constitutive și că de aici decurg în mod necesar toate metamorfozările” [4, p. 10].

Dacă ar fi să concluzionăm, am zice că lumile *Marelui Archimedes* se intersectează și se condiționează reciproc. Lumea protagonistului se află într-o dependență totală de lumea Marelui Archimedes. Orice schimbare în ea produce permutări percepute drept cruciale în lumea protagonistului la nivel de viziune și sensibilitate. Prin Kitty și Toporcov se realizează trecerea dintr-o lume în alta în sensul evoluției textuale a personajelor, marcând profund dramatismul lor intrinsec.

Dacă e să concluzionăm, trebuie să precizăm că lumile *Marelui Archimedes* se intersectează și se condiționează reciproc. Lumea protagonistului se află într-o dependență totală de lumea Marelui Archimedes. Orice schimbare în ea produce permutări percepute drept cruciale în lumea protagonistului la nivel de viziune și sensibilitate. Prin Kitty și Toporcov se realizează trecerea dintr-o lume în alta în sensul evoluției textuale a personajelor, marcând profund dramatismul lor intrinsec.

Referințe bibliografice:

1. Umberto Eco, *Tratat de semiotică generală*, București, 1982.
2. Umberto Eco, *Lector în fabulă*, București, 1991.
3. Leon Donici, *Marele Archimedes*, București, Editura *Fundației Culturale Române*, 1997.
4. Ion Coteanu, *Stilistica funcțională a limbii române. II. Limbajul poeziei culte*, București, 1985.

Autor monocord, analist al iubirii, Anton Holban a impus involuntar criticii literare o exegeză similară, orientând prioritar atenția asupra personajului narator Sandu.

Aplicând judicioasa clasificare a lui Jaap Lintvelt asupra narațiunii holbaniene, vom remarca de asemenea obediența acestui personaj narator, care, ”în planul perceptiv psihic se identifică pe de-a-ntregul cu personajul actor în tipul narativ actorial” [1, p. 102]. Este firesc dar, în acest caz, să fie analizată și relația acestui narator actor cu realitatea reprezentată, atitudinea sa față de această realitate.

Referindu-se la specificul realității reprezentate, Nicolae Manolescu afirma: *toate romanele lui Holban au ca obiect studiul intimității*. [2, p. 436]. Spre deosebire de naratorul blecherian a cărui atenție era concentrată asupra eului, dar și asupra realității imediate în ansamblu, naratorul lui Anton Holban, ca și cel camilpetrescian, se orientează asupra identității celuilalt sau mai bine zis a celeilalte. Astfel discursul narativ al acestui personaj este de fiecare dată motivat de itinerarul cognitiv la care recurge deliberat: *Cum este ea, doar asta vreau să știu*. Scopul acestui lung periplu analitic în romanul *Jocurile Daniei*, realitatea propusă pentru analiză și interpretare este chiar Dania.

Dar această realitate este diferită de tot ce-i fusese dat să cunoască mai înainte. Nonșalantă, flexibilă, proteică, această realitate îi scapă mereu, refuzând să accepte itinerarul cognitiv al protagonistului narator: *Realitatea Daniei și, în același timp, existența ei fluidă formează cel mai mare chin al meu. Cu toate că cunosc sărutarea Daniei, tocmai când sunt mai fericit de existența ei, mă scutur cu o imensă tristețe de a fi fericit numai în imaginație*.

Lipsită de orice intenție, incapabilă să ia decizii, timidă chiar în calitate de personaj, această realitate nu va admite totuși să fie supusă investigațiilor și nu se supune fluxului așteptărilor personajului narator. Ea mereu procedează altfel decât așteaptă, dorește, sau speră acesta. Naratorul se va simți dominat de această realitate voluntară și misterioasă de care nu se poate apropia în pofida eforturilor disperate pe care le face. Este un soi de Fata Morgana care se destramă la prima încercare de apropiere a personajului prea avid de certitudini și absolut într-un spațiu prin excelență al incertului și relativului. În această situație aviditatea de cunoaștere a protagonistului nu poate să fie satisfăcută din lipsa, propriu zis, a realității.

Uzitând o terminologie medicinală, putem afirma că Sandu suferă de sindromul deficitului de realitate, maladie de care este conștient și care îi provoacă sentimentul permanent de insațietate și inferioritate: *Mă simțeam umilit, în luptă cu morile de vânt*.

Spre deosebire de celelalte romane ale lui Holban, în care naratorul interpretează și investighează o realitate, în *Jocurile Daniei* nu realitatea provoacă analize și interpretări, ci mai ales absența acesteia. Mihai Zamfir a numit acest registru existențial semi-absență și i-a dat o definiție detaliată în studiul *Structura semi-absenței: Prin semi-absență înțelegem un complex psihologic cu reflex literar, care poate explica în ultimă instanță resorturile acestei opere de aparențe autobiografice. Semi-absența se definește prin faptul că ea este o absență căutată și uneori provocată de autor, în mod inconștient; pentru creația sa literară, va fi în cele din urmă propice o prezență episodică și mai ales tranchilizantă a partenerei, o stare ambiguă de*

prezență intermediu, pe care am numit-o cu termenul de mai sus, semi-absență. [3, p. 82]

Privită din perspectiva relației dintre narator și realitate această afirmație pare să neglijeze faptul că pentru Holban demersul literar este un rezultat al demersului analitic. În toate romanele sale scrisul nu e un scop în sine, ci o confirmare a procesului analitic, o probă a justetei investigaționale și dacă în celelalte romane traseul analitic își modifica direcția în dependență de intenția personajului narator, în *Jocurile Daniei* starea de semi-absență a realității pereclitează fluxul analitic: Cum să construiesc pe Dania din auz? se va întreba disperat acesta.

Dacă am considera romanele lui Anton Holban, a căror narator e Sandu o trilogie, am obține următorul tablou: primul roman - *O moarte...* este romanul unei incertitudini, *Ioana* este romanul unei gelozii, iar *Jocurile Daniei* este romanul unui joc. În *O moarte care nu dovedește nimic* realitatea este docilă, pasivă, fără pretenții. Nedescoperind suficient teren pentru itinerarul cognitiv în această realitate, naratorul își orientează atenția asupra propriei identități. În cel de-al doilea roman atenția se concentrează asupra cuplului, iar naratorul se află în raport de „egalitate” cu realitatea reprezentată, pe când în *Jocurile Daniei* naratorul este dominat de această realitate care nu se mai pretează intențiilor sale de cunoaștere și interpretare. Grafic am putea reprezenta astfel această succesiune: În primul roman: Narator > Realitate; în al doilea roman: Narator = Realitate; în al treilea roman: Narator < Realitate.

Putem astfel conchide că semi-absența în *Jocurile Daniei* nu este prerogativa naratorului cum lăsase să se înțeleagă Zamfir: „Holban nu s-a destăinuit în jocurile Daniei pentru a-și menaja suferința erotică, ci a provocat aproape cu bună știință jocurile Daniei în varianta lor concretă, pentru a utiliza realitatea în sprijinul unei sugestii literare” [3, p. 84], ci a realității reprezentate.

Drama acestui personaj narator se consumă în relația cu această realitate proteică, fluidă, aeriană. Chiar din start naratorul constată că existența sa pentru Dania este fantomatică. Ea îl imagina înainte de a-l cunoaște: *M-a așteptat înainte de a-mi cunoaște chipul. Este fantastic ce lipsită de orice realitate e mintea ei. Existam pentru ea ca o fantomă. Și mai târziu constată cu ostentație același lucru: Dania are o viață imaginară, și-și poate permite toate îndrăznelile numai cu imaginea mea, nu cu realitatea existenței mele.* Această existență în semi-absență, suficientă și firească pentru sine, Dania i-o impune și personajului narator. Ea a fost cea care a dorit să-l cunoască și a impus regulile jocului, pe care nu le-a înțeles și nu le-a acceptat naratorul obișnuit să dicteze: *Cu temperamentul meu chinuit de îndoieli, îmi pun mereu astfel de întrebări, Să te întovărășești cu o ființă pentru care trebuie să păstrezi secrete, s-o conduci, s-o distrezi, după un plan chibzuit la întuneric. Cum aș accepta o astfel de situație, eu, care n-am admis nici o îngrădire, sau m-am răzbunat îndată ce am putut.*

El se va simți dominat de realitate tocmai din cauza că este antrenat într-un joc străin, ale căror reguli îi sunt necunoscute. Pe parcurs jocul îl fascinează, îl copleșește, dar îi rămâne la fel de străin și toate eforturile sale de a prinde regula vor fi inutile. Semi-absența este esența acestui joc în care nu există certitudini, consistență și profunzime. *Se joacă Dania cu rochiile, cu cărțile, cu dragostea. Nu*

pune nici o bănuială că acest joc nu-i face nici o cinste, se emoționează chiar crezându-se profundă.

Naratorul realizează că este antrenat într-un joc, (iar titlul romanului confirmă aceasta), al cărui participant activ se imaginează și rămâne șocat când se resimte lăsat pe tușă: *La cinematograful iai parte la jocul artiștilor, te bucuri și te întristezi o dată cu ei, și totuși, n-ai în față decât niște imagini, fantome ale unor oameni, iar dacă se aprinde lumina, descoperi ecranul gol. Aceleași impresii culeg și eu din prietenia mea cu Dania. O țin în brațe, vibrează la strângerea mea, dacă dau puțin la o parte haina ei, descopăr urmele îmbrățișărilor, care n-au dispărut, cu toate că trecuse o săptămână de când n-o mai văzusem. Și totuși, distanța rămâne, nu mă pot juca în voie cu sufletul ei, cum fac copiii cu nisipul de la mare.*

Distanța sesizată permanent de acest personaj nu vine, cum lasă el să se înțeleagă, din diferența de vârstă, de confesiune, sau de avere dintre cei doi, ci din diferența de percepere a jocului.

Personajul narator Sandu va fi incitat de acest joc, dar nu-l va accepta, chiar îl dezaprobă, de aceea naratorul, la rândul său, va inventa propriul joc. În absența posibilității de a comunica cu realitatea imediată Sandu va realiza un univers compensatoriu și pe parcursul a câtorva pagini va imagina existența Daniei în cele mai mici detalii. Acest joc a început mai devreme, într-o tendință de mimetism exprimată prin intenția de a face schi. Comparând existența sa cu a Daniei compară de fapt jocul său cu al ei. Toate aceste porniri nejustificate, aproape infantile ale acestui personaj sunt intenții de înțelegere a jocului celuilalt. Impacientat, așteaptă explicații, dar Dania nu dă explicații - ea impune reguli, iar regula ei de aur este semi-absența, care sporește distanțele dintre cei doi. Atunci abia jocul lui, care constă cum am afirmat deja din crearea unui univers compensatoriu va lua amploare.

Și dacă realitatea îi oferă o certitudine, absența îi oferă mii de posibilități. O va imagina plecând, dansând, mâncând la restaurantul din apropierea casei sale, unde știa că poate să vină, o va imagina acasă, sau aiurea, singură sau cu altcineva. Cu alte cuvinte va încerca să plieze o altă realitate pe cea care nu se preta analizei, o realitate care crede el că i s-ar potrivi. Acest joc ascuns, conține o mică doză de perversitate și nu va niciodată cunoscut Daniei. Ea spre deosebire de Sandu nici nu bănuiește că, fără să vrea, este obiectul unui joc străin. Dorința acestuia de certitudine vine și dintr-o conștiință artistică perfecționistă, care se manifestase și în celelalte romane, dar care în acest roman nu mai funcționează: *Nici un plan nu pot face cu Dania care să-mi reușească. Te voi face să cunoști „cărți minunate” sau „muzică bună”. Este încântată, va asculta ce-i voi spune. Dar niciodată nu se poate începe ceea ce am hotărât cu entuziasm. Niciodată! Nu o întâmplare fără noroc. În fiecare zi câte o deziluzie.* Spirit didacticist și artistic Sandu se vrea Pigmalionul, care are nevoie de material pentru a-și realiza opera, iar Dania nu-i oferă materialul de care are nevoie, deoarece jocul ei nu prevede dăruire, regulile ei nu presupun deschidere spre celălalt. Tocmai de aceea cade atât de greu afirmația: *Nu mai au rost jocurile, Dania...*

Referințe bibliografice:

1. Jaap Lintvelt, *Punctul de vedere*, București, 1994.
2. Nicolae Manolescu, *Arca lui Noe*, București, 1981.

3. Mihai Zamfir, *Structura semi-absenței*, // Mihai Zamfir. *Cealaltă față a prozei*, București, 1978.

Postu Marin Anton Holban și romanul static

„*O moarte care nu dovedește nimic* este un roman dinamic, *Ioana* este un roman static. Iată prima distincție dintre ele” [1, p. 7], mărturisește A. Holban în *Testamentul său literar*, iar aceasta se dovedește a fi nu atât o observație asupra propriilor romane, cât o poetică scripturală concepută și voit impusă. Evident că gravitatea expresivă și valorică înclină înspre static, ca o modalitate modernă de a scrie, dinamicul rămânând deocamdată o urmă a tradiției sau a unei vârste inocente ce merită a fi depășită. Autorul constată că, explicat din interiorul procesului de creație, ”staticul e obositor. Trebuie un efort pentru a observa că ai renunțat de bună voie la orice spectacol, că te mulțumește numai jocul amănuntelor. Staticul are și un înțeles adânc pentru acei care nu socotesc literatura numai ca un divertisment, și cred că este expresia vieții cele mai intime. [...] O carte statică te obligă a rămâne înăuntrul oamenilor” [1, p. 8]. Cât de departe este această definiție de monologul interior, solilocviu, memorie involuntară, flux al conștiinței — modalități moderne de introspecție, prin care romanul își depășește condiția secolului precedent? Și totuși A. Holban preferă termenul de „static” pentru a le congela pe toate la un loc. Sau poate invers, aplicând toate aceste varietăți moderne de a scrie, nu se va ajunge decât la romanul static, ca expresie absolută a „jocului amănuntelor”, sinonim cu „expresia vieții celei mai intime” și prin aceasta nu înțelegem numai autenticitatea discursului, ci și un fel de ființare „în și prin scriitură”.

Dacă *O moarte...* (1931) este considerat de autor un roman dinamic, atunci *Ioana* (1934) și *Jocurile Daniei* (publicat foarte târziu după moartea autorului, în 1972, din cauza fricii editorilor de a nu fi recunoscuți protagoniștii) sunt romane statice, ce demonstrează o evoluție și o maturizare a perspectivei narative, dar și a conceptului de literatură. Vom distinge, din punct de vedere narativ, câteva trăsături ale acestui tip de roman. Problema ce se impune din start este de a defini „narativul static”, ce pare a fi semantic în opoziție cu definiția narativului, în general, care „constă în relatarea de evenimente (trecute), aflate într-un raport de succesiune temporală” [2, p. 31], una din condițiile sale minimale fiind enunțarea „schimbării de stare”, din care deducem că „esența narativului ar trebui să fie reprezentată de evenimente și acțiuni” [2, p. 36]. Alte caracteristici ale narativului, în opinia cercetătoarei R. Zafiu, sunt cele ce țin de criteriul succesiunii, al individualizării, al cauzalității, al intenționalității și al sensului, ce poate fi transmis prin „structurarea narațiunii după anumite modele culturale” (2, p. 47), toate evidențiind în special caracterul dinamic al discursului narativ.

Cum se constituie totuși narativul în romanul static? Teoretic acesta se apropie foarte mult de descriptiv, caracterizat prin aprecieri durative, relatate dintr-un punct fix al observatorului. Altfel spus, ar fi o dilatare (vs comprimare) a evenimentelor în istorie, naratorul plasând accentul nu pe evenimente, ci pe relatarea lor, pe atitudinea

introspectivă față de eveniment, fenomen, obiect. Dar alegerea strategiei se explică din punct de vedere poetic printr-o nesiguranță a naratorului de a enunța evenimentul, acesta fiind încă nedefinit. Gerard Genette explică un astfel de discurs, făcând trimitere la romanul lui Proust. În termenii cercetătorului francez, este vorba de o „description proustienne”, care e „nu atât o descriere a obiectului contemplant, cât o povestire și o analiză a activității perceptive a personajului contemplant, a impresiilor lui, a descoperirilor progresive, a schimbărilor de distanță și de perspectivă, a erorilor și corectărilor, a entuziasmelor și decepțiilor”[3, 136, trad. ns]. Asemenea contemplare devine prin însăși relatarea ei o istorie, o istorie care povestește „descrierea proustiană”. Sigur că astfel de discurs pare cel mai des obositor pentru cititorul grăbit, iar detalierea unor stări până la epuizabil — un lucru neînțeles. De fapt arta constă tocmai în găsirea și relatarea acestor detalii, specifice numai unui personaj, care sunt mult mai prețioase, decât, bunăoară, evocarea unei strategii militare mondiale.

Posibil că, în cazul lui A. Holban, dinamismul este prezentat intenționat cu alte modalități, pentru a fi posibilă individualizarea și cauzalitatea, astfel creându-se sensul. În romanul *Ioana*, de exemplu, naratorul (homo)diegetic încearcă să rămână cât mai mult posibil într-o singură poziție privilegiată, de unde să-și nareze lumea, detaliul narat este un stimulent pentru analogii și reflecții ulterioare. Este, potrivit autorului, „un roman despre nimic”, despre relația unui cuplu ai cărui parteneri „se iubesc, dar nu pot trăi împreună”. Se încearcă parcă a sistematiza o logică masculină asupra misterului feminin, care e prelungit intenționat la nesfârșit, lăsând cititorul să se interogheze și să găsească răspunsuri posibile.

Sunt câteva pasaje ce ne fac să credem că evenimentul cu adevărat sesizat de narator este o permanentă bucurie și necesitate de a scrie, de a produce evenimentialul din chiar faptul de a scrie, de a avea această dispoziție. Or, avem în spatele unui discurs narat static un altul, dinamic, ce transmite cititorului bucuria naratorului de a fi putut găsi o soluție (scriitura) în fața suferinței, absurdului existențial și a obsesiei morții. Evident că procedeul este unul specific proustian și receptarea lui asigură deja re-modelarea sensibilității creatoare și a viziunii moderne asupra lumii. Naratorul este conștient că își scrie romanul său, iar acesta este cel mai important eveniment. Tot ce este exterior acestui fapt devine important numai atunci când poate servi ca material ficțional. Chiar și un spațiu pustiu, fără acțiune umană, fără societate, unde singurul eveniment, într-o zi, este un posibil dialog cu cineva străin, este un stimulent satisfăcător pentru reflecție, pentru însingurarea chinuitoare și creatoare, și mai ales pentru scris. Rezultatul nu poate fi decât un roman static. Să urmărim un fragment din *Ioana*: „Cineva, citind aceste note, ar putea reflecta că, în definitiv, pustiul acestei localități este destul de relativ și că eu însumi am înșirat, în afara celor două personaje, o serie de altele mai puțin însemnate, dar care înviorează singurătatea. Nu este adevărat. Aici sunt așa de puțini oameni, încât fiecare pare important, și cum, fatal, asști la zilnicele lui ocupații și necazuri, mă socot **obligat** să-l înregistrez. Cei câțiva oameni măresc pustiul după cum lampa lui Mihail mărește întunericul și multiplică înfiorările. // Câteodată recurg la stratageme ca să aflu tot ce-a făcut Ioana. E ciudată această alegere de a afla anumite detalii și de a înconjura, ca să nu aflu, pe altele, chiar dacă toate sunt la fel de **chinuitoare**. Poate pentru că nu

vreau să-mi scape nimic, totul mă interesează, și deci nu schimb subiectul decât după ce-l epuizez” [4, p. 127-128]. Și mai departe: „Dacă aș înceta toate iscodirile și pedepsele, ea s-ar transforma, ar deveni liniștită, dar eu sunt bolnav de gelozie și de dorința de răzbunare. Și apoi imediat ce aș înceta, presupunându-mi o voință excepțională (căci judecata așa mă învață: nimeni nu m-a obligat să-mi aleg viața aceasta, acum trebuie s-o suport), **chinurile** ar continua, căci eu aș rămâne în inferioritate, și Ioana ar începe să se jăluiască că n-am iubit-o niciodată” [4, p. 128-129].

Irina Mavrodin, pentru care acest tip este un „roman poetic”, vorbește și despre o implicare afectivă și gnoseologică a cititorului în relatarea discursivă a naratorului. Punctul de contact comunicativ fiind scriitura, atât naratorul, cât și cititorul se pot identifica și chiar recunoaște fenomenologic prin aceleași trăiri. „Această scriitură este fenomenologică pentru că neexplicând nimic, „neanalizând” nimic găsește mijlocul de a suscita în conștiința cititorului un proces analog cu cel pe care este în curs de a-l descrie, situându-l pe acesta în perspectiva fenomenologică a așa-numitului Ego-Hic-Nunc, adoptată de scriitura care vrea să aproximeze, ca și fenomenologia, spațiul, timpul, lumea concret trăite, făcându-l pe cititor să le trăiască” [5, P. 121]. Aprecierea vine desigur să marcheze superioritatea unui astfel de discurs narativ în comparație cu relatarea unor evenimente exterioare naratorului, formulă specifică romanului tradițional. Adevăratul dinamism evenimential se produce în imaginația cititorului, care trăiește pe parcursul lecturii sentimentele delicate ale iubirii, suferinței, geloziei, neîncrederii, nesiguranței, mărturisite discret și autentic de un predecesor al său într-o formulă numită încă „statică”.

Referințe bibliografice:

1. Anton Holban, *Testament literar în Romane 2. Jocurile Daniei*, București, 1982.
2. Rodica Zafiu, *Narațiune și poezie*, București, 2000.
3. Genette Gerard. *Figures III. Discours du recit. Essai de methode*, Paris, 1972.
4. Anton Holban, *O moarte care nu dovedește nimic. Ioana*, Timișoara, 1993.
5. Irina Mavrodin, *Romanul poetic*, București, 1977.

Aliona Grati Mihai Cimpoi despre complexe românești

Volumul al III-lea al *Criticelor* lui Mihai Cimpoi apărut la Fundația *Scrisului Românesc* la sfârșitul anului 2003 vine să întregească o construcție, a cărei fundament este pus în primele două *Fierăria lui Iocan, 2001* și *Centrul și Marginea, 2002*. Viziunea de ansamblu a acestui proiect se impune (pe lângă faptul că volumele văd lumina tiparului cu o regularitate de invidiat, la un an), în primul rând, prin distribuirea problemelor luate în discuție în așa fel încât ele toate converg spre un numitor comun: legitimarea dreptului organic de afirmare a valorilor literare românești și prin/cu acestea a celor basarabene în contextul spiritual european.

Această atitudine se descoperă și în titluri: *Centrul și Marginea; Orizont mioritic, Orizont european* au în comun evidențierea dimensiunii românești pe fundalul cultural european. Conceptele sunt plasate sintactic ca să exprime raportul de *opozitivitate*, dar totodată, și de *complementaritate*. Astfel, exegetul își anunță din start poziția față de cele mai discutate la nivel internațional probleme ale postmodernității. Astăzi se vorbește mult despre necesitatea reevaluării canoanelor culturale, despre renunțarea la metodele de globalizare și standartizare ce duc implacabil la uniformizarea și la recurența acelorași tipuri de producție, la generalizarea și, în consecință, la crearea unui incolor „anonimat” occidental.

În planul acesta de idei, volumul al III-lea continuă discuția pe marginea fenomenului de integrare europeană, cu toate problemele, complexe ce le presupune acesta. M. Cimpoi insistă asupra faptului că între valorile românești și cele europene trebuie și e firesc să se stabilească relații de *opozitivitate* sau de *complementaritate*, condiție indispensabilă într-un dialog productiv. Procesul presupune reevaluarea aspectului local, a promovării specificului („*Eul*”) în detrimentul universalului („*Celălalt*”): „Un Eu proiectat în Celălalt își dă în vileag luminile și umbrele ființei, asemănarea sau – mai degrabă diferența, ne-asemănarea” [p. 7].

Afirmația este susținută de „argumentele” și „contra-argumentele” unor personalități reprezentative ale culturii românești, expert regizate, pentru a clădi pe ele pledoaria sa. Primul pe listă este L. Blaga. Marele filosof al culturii atinge problema nu o dată în

lucrările sale științifice. După mai multe contraziceri, pe care M. Cimpoi le identifică cu abilitatea unui cunoscător al problemei, L. Blaga renunță la ideea integrării totale a identității românești în substanța anonimă a „colectivismului spiritual” european ca singura cale de creare a noului stil european „absolut” și pledează în favoarea contribuției la această cultură prin „singularitatea calitativă” a etniei. Concluzia la care ajunge dl academician enunță spirit blagian: „Orizontul mioritic se integrează în orizontul european cu garnitura de categorii care este proprie apriorismului românesc” [p. 18].

În *Dialogul blagian al valorilor* M. Cimpoi își desfășoară ideea, fundamentându-se pe studiile bliagene despre valori, în vederea precizării contribuției pe care o aduce cultura română la evoluția spiritului uman. De vreme ce unitatea de cultură este condiționată de inconștientul stilistic colectiv, ce întrunește orizonturi stilistice ale diferitor etnii, integrarea este „calitativă” doar prin relevarea specificului național, apt să dialogheze eficient cu valorile cu care intră în relație. În felul acesta: „Toate mitologiile și toate individualitățile creatoare participă la dialogul multicultural în mod concentrat și organic” [p. 24].

Un spirit polemic fervent dovedește reputatul critic în *Complexele literaturii române*, combătând opiniile unor demolatori de valori naționale și viziunea acestora „deformată”, „momatică”, „de speță nouă” asupra cauzelor care au determinat literatura română să se cantoneze în limitele de cultură mică și fără prestigiu internațional. După părerea autorului, aceste reacții nihiliste, aceste resentimente pentru propriile valori și complexe de inferioritate în fața canonului universalității estetice își au explicația în dorința de europenizare rapidă. „Complexul Europei” (sau „Dinicu Golescu” în formula lui Adrian Marino care trimite la revelațiile „europene”, naiv-entuziaste ale lui Dinicu Golescu) a marcat profund literatura română în secolul XX. M. Cimpoi se simte dator să precizeze că „nu e la mijloc neapărat un sentiment sau – mai degrabă – un resentiment al frustrării, pe care îl presupune un complex și nici o conștiință a incapacității de a atinge modelul european; e mai curând o obsesie de ordin psihologic a inegalității, care vor transforma deschiderea europeană românească firească în tendința accentuată, manifestă sau mascată de „europenizare” febrilă” [p. 27].

Răspunsul dat afirmațiilor cioraniene cum că literatura română nu a putut să iasă din timpul și spațiul real, al imediatului, din care cauză nu a avut soarta literaturilor mari ci doar s-a menținut ca o simplă „rezervație” folcloric-etnografică a Europei nu s-a rezumat la fraza cu ponderea specifică unor fraze-cheie într-un text (în cazul dat – fraza-cheie pentru toate trei volume): „reacția noastră contra timpului și spațiului s-a concretizat într-un *organicism* ontologic, care este și datul fundamental-ontologic și deontologic al culturii românești” [p. 25]. Argumentele cele mai durabile reprezintă nemijlocit opera unor personalități ale literaturii naționale în stare să reziste confruntărilor între valorile de nivel internațional, pe care M. Cimpoi o decelează cu aceeași inteligență seducătoare, hedonistă, aceeași precizie și erudiție eficientă pe întinsul a mai multor pagini. Folosind tactica „dreptei cumpene”, firească pentru un eminescolog de clasă, M. Cimpoi tratează opera fie a poetului sau a prozatorului, fie a exegetului sau a lingvistului, fie a sculptorului sau a preotului-cărturar prin prisma raportării acesteia la *Centrul spiritual* cu diferitele fețe ale lui „Principiul, Realul Absolut, Dumnezeu...” [p. 5]. Meritul criticului consistă în a surprinde și a scoate în evidență căile, specifice fiecărui creator în parte, de acces spre această zonă. Poezia lui G. Vieru este reconsiderată în contextul globalizării și multiculturalizării de astăzi și este interpretată ca modalitate de afirmare a spiritului religios al românilor. Prin organicitatea creștinului și a poetului, sacralizând maternitatea, copilăria, bucuriile simple și suferința, G. Vieru se înscrie în procesul intercomunicativ al poeziei de nivel internațional. Opera (poezia, eseurile) lui Ștefan Augustin Doinaș este văzută ca o expresie a „fausticului drum spre Ființă”. Schimbând pe rând „măștile eului”, europeanul Șt. Augustin Doinaș își asumă „antinomiile irezolvabile ale Universului”, iar spațiul mitopo(i)etic figurează aceste antinomii-constituente ale ființei. Un literat al timpului este, în viziunea criticului, Spiridon Vangheli prin faptul de a face din *joc* o vocație. Narațiunile lui descoperă un *homo ludens* scizionat de un dor al ingenuității pierdute. Romanul lui Aureliu Busuioc *Spune-mi Gioni! Sau învățăturile veteranului KGB Verdicurov către nepotul său*, clasificat drept un „*Bildungsroman* ce-i aparține prin întâmplările destinului, un antiroman al formării / deformării morale și spirituale” valorifică în cheie ironică un gen mai vechi de carte de prelegeri moralizatoare. Povestirea personajului-narator edifică o

lume *anti-utopică* în care grotescul, absurdul domină, eliminând sensul de logic.

M. Cimpoi evaluează cu atenție și alte contribuții mai puțin cunoscute din spațiul românesc (întotdeauna în relație cu valorile europene). Ne impresionează atât numărul profilurilor literare cât și densitatea deconcertantă a discursurilor critice. Stilul relevat în bogăția ineputabilă a limbajului, expresiile livrești, profunzimea analizelor, precizie, chiar și în atitudinea binevoitoare a criticului pentru începători asigură o lectură antrenantă. Autorul surprinde începuturi de structuri poetice originale, identifică nota personală a operelor lui Laurențiu Ulici, Ilie Motrescu, Anatol Codru, Boris Crăciun, Radu Gârnci, Andrei Strâmbeanu, Eugenia Bulat, Vitalie Tulnic ș.a. Volumul mai include câteva recenzii la cărțile noi ale lui Ion Țăranu, Adrian Păunescu, Nicolae Dabija, Steliane Grama, Galinei Furdui, fapt ce denotă interesul neobosit al criticului la noile apariții editoriale.

***Criticele* lui M. Cimpoi ilustrează prin eterogenitatea autorilor și poeticilor adoptate de aceștia, de fapt, multiplicitatea contradictorie a lumii postmoderne, multiplicitate care nu poate admite tirania unor standarde sau modele egalitariste. Volumul, în ultimă instanță, prezintă o tentativă temerară de abordare a unei probleme litigioase în contextul cultural, politic de astăzi și o contribuție redutabilă a spiritului critic românesc în plan european.**

**Sergiu Pavlicencu Victoria Baraga: “*Un veac de singurătate*” sau
ontologia apocalipsei – o teză de doctorat publicată**

După ce a fost susținută, o teză de doctorat în domeniul filologiei (mă refer doar la acest domeniu, fiindu-mi mai cunoscut) poate urma mai multe traiectorii. Cea mai nedorită dintre acestea este, desigur, drumul uitării, când cele câteva exemplare ale tezei nimeresc în două-trei biblioteci, completând fondul lucrărilor de acest gen și urmând a fi răsfoite, în cel mai bun caz, de către unii dintre viitorii aspiranți la titlul de doctor în științe. O teză de doctorat trebuie să devină un bun al comunității științifice. De aceea fiecare persoană care și-a susținut teza, dorește s-o publice, iar în timpurile noastre “capitaliste” filologii nu-și pot permite luxul de a edita o teză sau o carte pe cont propriu. Pe de altă parte, sponsorii nu se prea grăbesc să sprijine o lucrare științifică în domeniul filologiei al cărei efect sau impact asupra economiei naționale, dar mai ales asupra lor, nu este unul imediat. În asemenea condiții orice formă de aducere la cunoștința publicului interesat a conținutului unor lucrări de

cercetare, cum sunt tezele de doctorat, este binevenită. În acest context apreciem gestul companiei “Union Fenosa”, cunoscută la noi prin generozitatea sa în susținerea și promovarea oamenilor de cultură și știință, de a publica teza de doctorat a Victoriei Baraga “*Un veac de singurătate*” sau *ontologia apocalipsei* (Chișinău, 2004, 184 p.). Deși tirajul este mic (150 exemplare), pentru timpurile noastre este și aceasta o realizare. În trecut fie spus, teza mea de doctor habilitat a fost publicată de editura “Știința” în doar 200 de exemplare și încă și acestea fără a se indica pe cotorul cărții titlul și numele autorului (probabil, s-a economisit inclusiv la acest capitol), ceea ce nu lipsește pe cotorul tezei Victoriei Baraga, lucru pentru care o și invidiez puțin, căci a mea arată ca un simplu *blocnotes*.

Teza de doctorat “*Un veac de singurătate*” sau *ontologia apocalipsei* a Victoria Baraga fost realizată și susținută la Universitatea din București în 1999, conducătorul științific al tezei fiind cunoscutul hispanist, profesorul universitar Paul Alexandru Georgescu, autorul unor apreciate lucrări în domeniul literaturii spaniole și latino-americane (*Teatrul spaniol clasic* (1967), *Arta narativă a lui Miguel Angel Asturias* (1971), *Literatura hispano-americană în lumină sistemică* (1979), *Valori hispanice în perspectivă românească*(1986) ș.a.), alcătuitorul și prefațatorul unor lucrări ca *Antologia eseului hispano-american* (1975) și *Antologia criticii literare hispano-americane* (1986). M-am bucurat când Victoria Baraga a plecat la București la studii postuniversitare, m-am bucurat când a susținut teza de doctorat, m-am bucurat când i-a fost nostrificat titlul științific de doctor în filologie și când i-a fost conferit titlul științifico-didactic de conferențiar. Mă bucur și acum, cu prilejul acestei publicări a tezei. Cine știe: poate o asemenea formă de valorificare a tezelor va “prinde” în spațiul nostru geografic.

Autoarea tezei a cercetat creația unuia dintre cei mai cunoscuți scriitori ai contemporaneității noastre – columbianul Gabriel Garcia Marquez, în special romanul, devenit celebru, *Un veac de singurătate* (1967) din perspectiva ontologiei Apocalipsei. Un asemenea demers a cerut din partea autoarei o inițiere în mai multe domenii ale cunoașterii, nu numai în literatură, teza căpătând, astfel, și un vădit caracter interdisciplinar. Așa cum recunoaște Victoria Baraga, “a scrie despre opera lui Gabriel Garcia Marquez presupune un răsfaț intelectual cu un text de o bogăție rară, dar, în același timp, înseamnă a aborda durerile noastre comune, înseamnă a ne uni prin iubire, credință și speranță, spre a înfrunta solitudinea devastatoare și a releva valorile eterne”.

Lucrarea se deschide cu un *Prolegomene* în care sunt argumentate oportunitatea cercetării întreprinse și principiile de structurare a tezei. Cele cinci capitole, în care este dezvăluită tema lucrării, se divizează, la rândul lor, în subcapitole și paragrafe foarte concrete, ceea ce demonstrează că autoarea a structurat reușit materia studiată și rezultatele cercetării. Plasându-l, în primul capitol, pe Garcia Marquez în contextul romanului hispano-american contemporan din perspectivă tipologică, autoarea abordează în cel de-al doilea capitol mitul și mitificarea în narațiunea garciamarqueziană, considerând romanul *Un veac de singurătate* un roman mitico-poetic între Geneză și Apocalipsă. Timpul și temporalitatea în romanul lui Garcia Marquez constituie problematica capitolului al treilea, în care autoarea studiază formele temporale și raporturile acestora în roman, evidențiind ideea că

timpul macondian reprezintă, de fapt, un personaj romanesc între calitate și mișcare. Axiologia lumii macondiene este preocuparea autoarei în capitolul al patrulea. În cel de-al cincilea capitol este pusă în relief valoarea creației lui Gabriel Garcia Marquez în urma asamblării tuturor fenomenelor și elementelor cercetate într-un tot întreg, romanul garciamarquezian caracterizându-se printr-o îmbinare reușită, originală a temei-cheie (viață-moarte) cu fabulosul, conducând la concluziile finale privitoare la singurătatea apocaliptică a universului macondian și la fenomenul apocaliptic din perspectivă ontologică.

Este regretabil că nu s-a încercat o relectură atentă a textului lucrării pentru a elimina mai multe greșeli supărătoare ce s-au strecurat, probabil, neîntrebate într-un text bine încheiat și îngrijit scris, pe alocuri cu evidente particularități ale unui stil eseistic. În ceea ce privește bibliografia, la acest capitol oricând pot fi găsite lacune. N-am s-o fac, deși lipsesc unele lucrări de referință, cum este volumul *Recopilacion de textos sobre Gabriel Garcia Marquez* (1969) din colecția *Valoracion multiple* a Centrului de cercetări literare de la Casa de las Americas, sau volumul *Romanul latino-american contemporan*, în limba rusă, semnat de V. Kuteișcikova și L. Osipovat. Cu toate acestea, orice lucrare de cercetare rămâne mereu perfectibilă, totul depinde de împrejurări.

Publicarea tezei Victoriei Baraga este, totuși, un eveniment, fie și pentru un cerc mai restrâns de împătimiți de literatura hispano-americană. Este un act de cultură și o premieră într-un anumit sens. Așteptăm și alte premiere.

Vlad Caraman *Mihai Cimpoi sau dreapta cumpănă românească*

La prestigioasa editură *Gunivas* a apărut volumul *Mihai Cimpoi sau dreapta cumpănă românească (caiete de lectură)*, (345 pag.), semnat de scriitorul și eseistul Vlad Zbârnciog. (Cuvântul de salut *Dragă cititorule* îi este oferit lui Ignacio Ibarra, Președintele Fundației UNION FENOSA în Moldova).

Reușit concepută, cartea cuprinde note, analize *in nuce* ale studiilor, eseurilor, monografiilor, referințelor critice, cărților de istorie a literaturii etc., redactate de-a lungul anilor de reputatul critic și filosof al culturii Mihai Cimpoi. Discursul eseistic al lui V. Zbârnciog e întretesut frecvent cu date din biografia protagonistului. Metoda biografică, îmbinată armonios cu critica “tematistă”, e aplicată pe parcursul analizei, dar cu reușite marcante în eseu *Întoarcerea la izvoare*. Emblematică e pornirea criticului pe *meridianele lumii* – o ieșire din orizontul strâmt basarabean.

La drept vorbind odiseea epistemologică și ontologică în *pelarina lui Ulysse* o atestăm în *textistențele* din *Cicatricea lui Ulysse (I, Eseuri duminicale și II, Duminica valorilor)*. Așa cum demonstrează V. Zbârnciog, călătoria lui Cimpoi se realizează în lumea personalităților culturii universale și române începând cu filosoful Buddha și terminând cu *întoarcerea la Itaca*, la spațiul nostru. În acest sens sunt convocați și analizați (în *Cicatricea lui Ulysse (I)*) cei mai mari scriitori ai lumii: *Dostoievski*,

Valery, Pușkin, Cehov, Garcia Marquez, Tagore, Th. Mann, G. Mistral, Apollinaire, Eminescu, Fr. Villon, Jose Marti, Whitman, Creangă, Neruda, Gogol, Esenin, Byron, Faulkner, Hemingway etc., anume aceștia constituie punctul de referință al judecăților exegetice ale lui Mihai Cimpoi. Unii dintre ei apar completați în cea de-a doua “cicatrice a lui Ulysse”, *Duminica valorilor: Critic multidimensional*, Mihai Cimpoi a inclus și în acest volum scriitori de prim rang, cum au fost Racine, Rimbaud, Pușkin, Gogol, Arghezi, Lorca, Tolstoi, Blok, Balzac, Eminescu, Creangă, Milescu Spătaru, Asachi, B. P. Hasdeu, Negruzzi, elucidând noi momente de creație, surprinzătoare aspecte ale operelor ce au sfidat implacabilele legi ale destinului și au învins timpul prin valoarea ce o dețin. Prin manevrarea unei astfel de galerii de personalități culturale memorabile ni se oferă o critică dincolo de critică, contopită măiestrit pe alocuri cu biograficul.

V. Zbârnciog, de cele mai multe ori, găsește aspecte semnificative și similitudini relevante cu scrisul exegetilor români, asemănările însă uneori comportă și alte strategii de prezentare care nu țin nemijlocit de literatură. În acest context ni se pare interesantă abordarea criticii ca mijloc de profit: *Mihai Cimpoi a scris mereu, ca și mării săi înaintași, “dintr-o datorie de iubire”, dar și “dintr-o nepotolită necesitate a spiritului”*. Nu s-a gândit niciodată la vreun profit din scris. Tot așa cum nici G. Ibrăileanu nu se gândea la profit când edita “*Viața românească*”, G. Călinescu când scria monumentală sa “*Istorie...*” sau *Perpessicius care a depus o muncă ciclopică la descifrarea caietelor eminesciene*. Și M. Cimpoi a colaborat la foarte multe reviste, a scris valorosul tratat *O istorie deschisă a literaturii române din Basarabia*, a descifrat caiete eminesciene la fel fără intenții mercantile. *De aceea cărțile Domniei sale, începând cu Mirajul copilăriei și până la mai recente Critice II. Centru și Marginea și Zeul ascuns (dar între aceste două titluri sunt și alte volume: Focul sacru, Cicatricea lui Ulysse, Duminica valorilor, Întoarcerea la izvoare, Narcis și Hyperion, Spre un nou Eminescu, Căderea în sus a Luceafărului, Mărul de aur, Plânsul Demiurgului, Lucian Blaga, paradisiacul, lucifericul, mioriticul, Cumpăna cu două ciuturi, Critice Fierăria lui Iocan, Brâncuși, poet al ne-sfârșirii...), sunt opere de adevărată literatură, afirmând ideea că un critic înzestrat este și un scriitor adevărat*. Pe bună dreptate se vorbește despre talentul scriitoricesc remarcabil al academicianului: încă din primii ani de activitate M. Cimpoi apare ca un inovator de limbaj, stil, viziune asupra literaturii și artei, el a reactualizat genul eseului (mai ales pe cel analitico-filosofic, estetic și literar), putând fi comparat doar cu V. Coroban, de altfel unul dintre mentorii spirituali ai criticului.

Acest talent notabil se observă îndeosebi în exegezele despre Mihai Eminescu. Printre cele mai consistente am plasa articolele *Eminescu, poet al Ființei, Pași spre integralul Eminescu, Spre un nou Eminescu, Pe mine mie redă-mă, Mit și sacralitate la Eminescu* etc. În acestea sunt atinse strune sensibile ale creației marelui Eminescu și ale eminentului critic, strune care se intersectează deseori. O bună parte dintre constatările-teză ale lui M. Cimpoi în privința operei lui Eminescu este comentată detaliat, cu material ilustrativ din lucrările criticului, iar uneori și din literatura universală. Nu de puține ori monografistul face completări: *Mihai Cimpoi descoperă că Eminescu “lumește lumea”, “existențializează existența”, “universalizează universul”*. Fiindcă “*scoasă din tiparele ei imuabile platoniciene sau din cele*

eleate”, *Lumea eminesciană este modelabilă și mutabilă: transmițându-i-se un spor de onticitate...* Un avantaj al lucrării prezentate de noi este faptul că după lectura acestor exegeze ești tentat să-l mai citești o dată pe M. Cimpoi, să-l recitești pe M. Eminescu, să mai revezi o dată istoria literaturii române, raportând-o, în cazuri aparte, la cea universală.

Interesant apare și faptul că autorul, de multe ori, până a se referi la subiectul propriu-zis al analizei face o incursiune în istoria lui, tratându-l din mai multe puncte de vedere. Astfel, pentru a demonstra contribuția lui M. Cimpoi la renovarea speciei eseului se face, mai întâi, o amplă trecere în revistă a istoriei eseului. Alt exemplu elocvent este articolul *Mit și sacralitate la Eminescu*, în care *ab initio* se realizează o incursiune în istoria mitului pentru a efectua clarificări de concepte, iar mai apoi se trece la subiectul abordat.

În *Brâncuși, poet al ne-sfârșirii* se accentuează noua optică a filosofului culturii în interpretarea lui Brâncuși – cea filosofică-estetică.

Minuțios sunt analizate *Criticele I, II (Fierăria lui Iocan și Centrul și marginea)* și monumentală *O istorie deschisă a literaturii române din Basarabia*. În primele, M. Cimpoi apare îmbrăcând *toga maioresciană*, în istorie – pe cea *călinesciană*.

În final se întreprinde un itinerar printre criticii lumii cu care este asemănat M. Cimpoi. Începe cu Saint-Beuve și se ajunge la protagonist, făcându-se concluzia de rigoare: *M. Cimpoi se înscrie printre cei mai mari exegeți români din toate timpurile... Personalitate singulară în spațiul nostru literar...*, constatări la care subscriem fără ezitare.

Cartea mai cuprinde un compartiment de *Aprecieri critice*, nici pe departe epuizat și un *Tabel cronologic*.

Sintetizând activitatea celor mai mari personalități ale literaturii și culturii române și universale M. Cimpoi își definește implicit locul său de dreaptă cumpăna a neamului nostru, mereu în echilibru cuvenit.

Luat în totalitate, panoramicul vieții și al operei *criticului numărul unu la noi*, ne permite și nouă să-i definim locul în istoria literaturii române, iar în cazuri aparte și în cea universală, “privită prin prisma literaturii noastre clasice”.

Dumitru Apetri *Peste secole toate: exegeze și creații despre Eminescu*

Mihai Eminescu, “omul întreg al culturii românești”, trezește mereu curiozitatea și admirația cititorilor, dar și dorința lor de a se exprima asupra creației lui sau a felului cum este ea receptată și ce ecouri provoacă în mintea și în sufletul ființelor umane.

Un rod al unei receptări specifice a creației eminesciene este și cartea *Peste secole toate* (Chișinău, Pontos, 2003, 156 p.) care conține exegeze și creații (poezii, eseuri, consemnări publicistice) semnate de bibliologi, cercetători literari și scriitori de seamă din republică. Prin urmare, e firesc ca această unitate / nouă editorială să apară sub egida Bibliotecii Municipale “B. P. Hasdeu” și a Centrului Academic Internațional “M. Eminescu”.

Literatul și filosoful Dumitru Pasat, căruia îi aparține concepția volumului și realizarea, constată în cuvântul său către cititori: “Răsfoind filele operei eminesciene, care par a fi angajate într-un zbor cu totul aparte, te regăsești într-o intimitate intelectuală în care deslușești murmurul izvoarelor vii ale marilor creații”.

Lecturând acest volumaș, lucrat cu dragoste de editura “Pontos”, ne-am convins: partea beletristică alcătuită din poezii, eseurile și crochiuri a izvorât, fără îndoială, dintr-o intimitate intelectuală, dar ne-a fost mare satisfacția când am văzut că și exegezele, și prefața semnată de filologul Manole Neagu sunt marcate de fiorul inspirației.

Astăzi, când individul se lasă tot mai mult atras, ba chiar vrăjit uneori de ecranul azuriu, de informația din Internet, stilul cu evidente înclinații spre slova măiestrită, frază elegantă, lejeră – sunt calități foarte binevenite care vor înlesni calea cărții spre cititor.

Alte priorități ale volumului: compoziția bine gândită, consistența materialelor, executarea poligrafică de calitate. *Cronologia* de la începutul lucrării este urmată de materialele investigative divizate în patru compartimente *Răsărea din vremi poetul; Eminescu și romantismul; Eminescu și universul cărții și În epocă și astăzi*. Aici printre semnatori îi aflăm pe eminentul eminescolog M. Cimpoi, pe filologii P. Balmuș, N. Negru, V. Pohilă, D. Pasat, I. Șpac și pe unii bibliologi în frunte cu P. Ganenco.

Partea prioritar artistică conține două despărțituri: *O, rămâi cu noi, poete...* și *Peste nemărginirea timpului* avându-i ca autori pe scriitorii N. Dabija, A. Suceveanu, I. Hadârcă, Leo Butnaru, Iu. Filip, A. Rău, Ian. Țurcanu, M. Mardare, C. Partole și pe încă vreo câțiva oameni de cultură mai puțin cunoscuți.

Adresăm un îndemn sincer tuturor cititorilor să parcurgă cu atenție paginile volumului *Peste secolele toate*. Suntem convinși că își vor îmbogăți substanțial cunoștințele eminescologice și vor avea satisfacție estetică din contact cu dedicațiile poetice, cu eseurile, crochiurile și tabletele publicistice bine concepute și reușit realizate.

debut

Galina Moraru Aspecte filosofice ale romantismului

Romantismul german este acela care a pus fundamentele filosofice ale curentului. Romantismul rămâne a fi motiv de discuții contradictorii între părți care caută mai mult să lupte decât să înțeleagă. Pentru unii el este simbol al celui mai expansiv neastâmpăr al spiritului omenesc, pentru alții simbol al slăbiciunii și delirului.

Numele „romantism” indică o artă în care imaginația și sensibilitatea predomină asupra oricăror alte facultăți ale spiritului. Mai mult decât obișnuit, el evocă formele diametral opuse ale așa-numitei ”arte clasice” a secolelor al XVII-lea și al XVIII-lea.

Filosofia romantică a religiei este o sursă de inspirație creștină și nord-occidentală contrară mentalității antice și clasice, de inspirație păgână și de origine greco-latină. Din aceasta sursă a izvorât o artă care căuta să reprezinte infiniul, îndreptându-se cu plăcere spre inaccesibil, miraculos, supranatural, mister, în timp ce arta antică înseamnă rațiune, calm, simplitate, noblețe, claritate. Romantismul continuă spiritul medieval, cu sentimentele sale profund religioase, cu entuziasmul său pentru o societate de cavaleri, cu pasiunea sa pentru supranatural; cu alte cuvinte, el este expresia tendințelor categoric opuse anticilor rezonabili, moraliști și păgâni.

Fichte enunța concepția filosofică de bază a romantismului în termenii idealismului subiectiv „Eul meu este punctul central al lumii vizibile și al celei invizibile mijlocul de a acționa rămâne exclusiv voința mea”. Filosofia romantică este desfășurată și completată în mare parte de către Schelling, de către Schopenhauer în *Lumea ca voință și reprezentare*. Schelling formulează filosofia romantică a naturii fiind „o fizică simbolică, în care forțele organice și neorganice sunt semne sau „hieroglif” ale unor forțe spirituale”. Filosofia romantică este exprimată de Schlegel prin conceptul conform căruia ea este o istorie a omului interior și istoria este o filosofie a neamului omenesc. Istoricul, care este, în accepția sa, filosof și artist, vede dincolo de etern accidentalul, dincolo de general particularul și urmărește în procesul dezvoltării istorice progresul infinit al speciei umane.

Etica romantică proclamă primatul iubirii care împacă libertatea cu rigoarea, excluzând conflictul dintre înclinație și datorie, realizând astfel armonia vieții morale a omului.

Prin estetica romantică, reprezentanții acestei epoci aduc căldura sensibilității, entuziasmul credinței, ardoarea pasiunii, senzația personală puternică. Ei pun în valoare resursele inconștientului. Romantismul însuși este o coborâre în regiunile inconștientului. Romanticii au preluat cuvintele lui Goethe ca o axiomă: „Omul nu poate rămâne mult timp în starea de conștiință; el trebuie să se scufunde din nou în inconștient, căci acolo trăiește rădăcina ființei sale”. Inconștientul devine astfel un organ al cunoașterii intuitive, superior altor mijloace de cunoaștere.

La romantici natura devine, ca și omul de altfel, agitată și neliniștită, transformându-se în oglinda sufletului. Romanticul populează natura nu numai cu divinități ce au fiecare rolul lor, ci și cu prieteni puternici sau nefaști, cu genii rele sau bune, cu zâne, elfi și gnomi etc., variate personificări ale binelui și răului, principiu pe care omenirea și-l dispută de la începuturi.

Astfel, pretutindeni domnește sufletul detronând simțurile, stabilindu-i fiecărui lucru prețul său. Fatalitatea nu mai există. Acesta este primul și esențialul sens al acestei revoluții intelectuale născute din creștinism și din geniul popoarelor celto-romane și germanice.

Referințe bibliografice:

1. F. Flutre, *Romantismul. Enciclopedie în imagini*, Iași 1997.
2. F. Fure, *Omul romantic*, Iași, 2000.
3. N. Bomher, *Inițieri în teoria literaturii*, Iași 1994.
4. P. Ioniță, *Teoria literaturii*, Iași, 2001.
5. O. Drimba, *Istoria literaturii universale*, vol. 2, București 1997

6. R. Huch, *Romantismul german*, București, 1974.
7. Al. Husar, *Izvoarele artei*, București, 1988.

Pascal Aurelia Marginalii societății în nuvelele și schițele lui Victor Crășescu

Motto:

„Oameni și locuri de pe malurile apelor, îndeosebi de acolo, unde Dunărea se varsă în mare și viața se scurge cenușie, în luptă cu elementele dezlănțuite ale naturii, colț de țară care din când în când răzbate aici un țipăt: o suferință, aici un cântec: o biruință a omului asupra necazurilor, iată ce lume trăiește încă vie în proza lui Victor Crășescu”.

Mihail IORGULESCU

Victor Crășescu, cunoscut sub pseudonimul Ștefan Basarabeanu (1850-1917), format sub influența culturii ruse și în special a democraților revoluționari, a împărtășit și a susținut ideile lor, care mai târziu au fost reflectate în opera literară. Convingerile sale democratice și profesia de medic l-au îndemnat să se apropie de anumite medii sociale, spre oamenii săraci, umiliți, bolnavi și abrutizați, față de care a nutrit compasiune și înțelegere.

Problema țăranimii năpăstuite l-a preocupat în mod special. Prozatorul descrie starea reală, problemele, necazurile, sărăcia, foamea, asupra și exploatarea lor. Schița sa *O idee* semnifică o împotrivire contra condițiilor nefaste de trai ale țăranilor. „Stanovoiul Toma sin Tomuleț” i-a obligat pe țărani să achite datoriile față de stat, rupându-i în bătăi cu vergi. Autorul relevă cu durere în suflet abrutizarea țăranilor împovărați de griji și sărăcie. Ei sunt tratați de boier cu ură, cruzime, fără a li se face dreptate. „Trăsese greul o brazdă, scrie autorul, chiar pe lângă ușile locuitorilor, zicând că pe aici trece hotarul pământului boieresc. Dacă fie un vițel, fie o găscă, fie un porc, trecea peste hotar, argații arendașului săreau cu ciomegile să-i ucidă ori îi duceau la curtea boierului și se știa că un porc se răscumpăra cu un leu sau cu o zi de prășilă, o vacă cu doi, un cal cu trei lei; de păsări nu mai țineau samă, le ucideau și atâta tot. Au făcut, nu-i vorba, proces arendașului, dar l-au pierdut și pe lângă procesul, pe care l-au pierdut țăranii, mai dă bunul Dumnezeu și vreo doi ani de secetă, și apoi când se făcuseră toate în belșug dă și o lăcustă, de întuneca lumina soarelui când se ridică” [1, p. 57]. În afară de secetă și lăcustă se mai adăugau și „dările către stat”, care „ajunseră să fie nespuse de grele”, încât la urma urmei „rămaseră sărmanii de-și vânduseră și căpătaiele de sub dânșii ca să nu moară de foame”. Fiind maltratați, „au dat și cămașa de pe trupurile lor și cenușa din vatră, ca să scape de rușinea aceasta” [1, 61].

Compasiunea pentru o suferință nedreaptă, este primordială în creația lui Victor Crășescu. Pentru a evidenția aleanurile amare ale oamenilor și a le pune în lumina adevărului, autorul zugrăvește mediul în care cu greu supraviețuiesc aceștia.

În nuvela *Fost-a el de vină?* autorul relevă faptul că conținutul fundamental al mediului social în care trăia poporul trebuia reflectat prin prisma legilor dure formate

pe parcurs de secole de însăși societatea. Pe cât de multe, pe atât de diverse sunt acele legi care adesea se și contrazic. Victor Crășescu confirmă acest deziderat: „Cui îi pasă că sprijinul familiei trebuia să se ducă să-și facă datoria către stat, lăsându-i pe ai săi în prada nevoii? Nu numai statul, dar și familia are legile ei, și când se mai amestecă și viața omenească cu legile ei de fier, atunci se primește un lucru cam încurcat” [1, p. 64]. În contextul aspectului dat istoricul literar Efim Levit menționa că „mai e o lege care le prevalează pe toate celelalte. Ea reprezintă însăși esența societății capitaliste, căci legea asta se numește „*frica de a nu muri de foame*” [2, p. 175]. Manifestându-se în împrejurări concrete, aceste legi în ansamblu determină nu numai destinele oamenilor, ci și faptele, pornirile și trăsăturile lor de caracter, de spirit. Înainte de a fi încorporat la „muscălie” (la armată), Ion Țurcan era un flăcău cuminte, harnic, iubea și era iubit de Ileana, o tânără romantică de la țară. Venind acasă în concediu după doi ani de cătănie, nici propriul său frate nu l-a recunoscut. La baștină a găsit doar sărăcie și datorii. Ileana era măritată cu cel mai mare dușman al lui – zis „grecul”. Dornic de răzbunare, și-a făcut singur dreptate prin a-l omorî pe acesta, ca mai apoi să părăsească pentru totdeauna satul natal. Mediul social în nuvelele lui Victor Crășescu influențează într-un mod pozitiv sau negativ asupra destinului personajelor, făcându-i să săvârșească fapte pe care în alt mediu, în alte condiții social-politice, având alte drepturi, nu le-ar fi săvârșit.

Victor Crășescu era permanent la curent cu tot ce se întâmpla în societate, cum oamenilor de rând li se încalcă drepturile de a-și expune propria părere, de a avea un loc de muncă, un trai mai decent. Prin scrierile sale, el critica orânduirea capitalistă care, pe la sfârșitul secolului al XIX-lea - începutul secolului al XX-lea, era în plină evoluție. În schițele și nuvelele sale scriitorul și-a confirmat concepțiile și idealurile despre viață și prin asta a reușit să promoveze ideea că drepturile omului trebuie respectate indiferent de statutul social sau de funcția pe care o deține un guvernant sau altul.

Pentru prima dată în istoria literaturii române, Victor Crășescu descrie tipuri umane noi și anume pe cei din tagma declasaților, oropsiților, obidiților și uitaților de societate. E vorba despre cei disperați, cum ar fi vagabonzii, bătrânii care au ajuns ai nimănui sau despre cei care au avut cândva o poziție anume în societate, dar din diferite motive au degradat, ajungând „pleava” societății etc.

În revista *Adevărul ilustrat* din 1895 se menționa: „Toți [...] s-au ocupat numai cu viața țărănească, cu viața burgheziei, sau a așa zisei aristocrații, nimeni n-a îndrăznit [însă] sau n-a știut să se scoboare în găurile umede și sărăcicioase în care se adăpostesc primele victime ale societății moderne transplantate la noi, nenorociții proletari din oraș” [3, p. 3]. Printre cei oropsiți și obidiți se află și pescarii din porturile dobrogene. Criticul literar Teodor Vărgolici sublinia că „până la el [Victor Crășescu] această lume nu mai fusese zugrăvită în literatura română. Ulterior, va fi descrisă de Jean Bart, N. Dunăreanu și Ion Adam”. Din ciclul *Pescarii din delta Dunării* mai fac parte nuvelele: *Pescarii*, *Furtuna*, *O zi și o noapte la Sulina*, *Cum a căpătat Sarichioiul vie*, *Spirca ș. a.* Nuvela *Spirca* este cea mai reprezentativă din acest ciclu. Personajul principal din această nuvelă nu poate suporta nedreptatea, asuprirea și exploatarea excesivă a pescarilor. Munca cu dăruire de sine este cauza pentru care se unesc împreună o parte din pescari, pentru a întemeia primul lor

„zavod” (uzină) și pentru a scăpa de sub robia lui Milanos, care se folosea de pescarii ce „mai întâi că nu se pot lăsa de beție și iau bani înainte, socotind că-i vor plăti prin lucru, iar șiretul îți dă cât vrei până îți leagă mâinile și picioarele și pe urmă, ia fă ceva de poți” [1, p. 269]. Spirca a avut succes și a realizat tot ceea ce și-a pus ca scop să realizeze. Zoe Dumitrescu Bușulenga afirma că „cheia succesului lui Spirca rezidă în faptul că scriitorul a știut de data aceasta să-și înfățișeze eroul pozitiv în plină acțiune, înăuntrul unei activități transformatoare, care scoate în evidență, în modul cel mai pregnant, trăsăturile lui distincte de om nou” [4, p. 18].

Se poate afirma că unul dintre realele merite ale lui Victor Crășescu e acela că a plâsmuit și a evocat imagini impresionante și chipuri realiste din lumea pescarilor și a porturilor dunărene, din viața oamenilor săraci, oropsiți și plini de deznădejde, considerați de societate și de stat ca fiind ai nimănui.

Referințe bibliografice:

1. V. Crășescu, *Opere alese*, Chișinău, 1974.
2. E. Levit, *Realismul schițelor și nuvelelor lui Victor Crășescu // Studii despre romantismul și realismul moldovenesc din sec al XIX-lea*, Chișinău: Secția pentru redacție și editură a AȘM, 1970.
3. *Adevărul ilustrat*, 1895, 14 august.
4. Z. Dumitrescu Bușulenga, *Prefață // Prozatorii „Contemporanului”*, București, 1958.

Stela Dănilă Două grupuri de verbe antitetice: creația și distrugerea

Lexicul limbii este plin de surprize. Ne întrebăm deseori cum se face că o limbă le oferă vorbitorilor diverse unități de vocabular, pentru a reda cele mai mici și uneori ne semnificative nuanțe de sens, când ar putea exista un singur cuvânt, care să-și schimbe doar determinativele. Un vorbitor elevat le cunoaște și le utilizează, fiecare cuvânt la locul potrivit, iar altul — care nu le cunoaște — se limitează la câteva cu sens mai general, hiposemele grupului. O altă problemă curioasă de lexicologie este faptul că unele grupuri lexico-semantică sunt foarte bogate, iar cele cu sens opus lor — sărace. Dacă verbele mișcării sunt deseori privite în perechi (*a intra* — *a ieși*, *a pleca* — *a sosi*, *a urca* — *a cădea*), apoi la câteva zeci de verbe ale comunicării articulate (verbe ale vorbirii) există un singur antonim: *a tăcea*. Tot ce și-a putut permite vorbitorul, alături de măreția verbului respectiv, a fost aspectualul *a amuți* și locuțiunea verbală *a păstra tăcere*. Această situație poate fi motivată prin faptul că vorbim diferit, dar tăcem toți la fel; cum însă să explici de ce verbele creației nu-și găsesc simetric, în oglindă, verbe ale distrugerii? Ne referim nu la uzualele *a coase* — *a descoase*, ci la verbe precum *a broda*, *a sculpta*, *a zugrăvi*, *a scrie*, *a alcătui*, *a răsădi*, *a cultiva*, care nu presupun o formă specială de distrugere.

Capacitatea creatoare a omului îl deosebește de celelalte ființe. Dar, dacă vom considera creația întotdeauna axată pe factorul uman, agenții distructivi sunt mult mai numeroși decât persoane creatoare. Iată de ce grupul semantic al verbelor de creație are o pondere

importantă în lexicul activ, este pe larg cercetat, iar verbele cu o conotație negativă puternică — distrugerea — sunt practic ignorate.

De regulă, verbele de creație sunt incluse în clasa verbelor factitive (cauzative), deoarece verbele-prototip ale acestora sunt considerate lexemele verbale *a crea* și *a face* cu sensul general de "a realiza ceva", "a face să apară" și "a face să existe". Aceste verbe semnifică diverse procese și operații care au drept rezultat făurirea de către oameni a diferitelor obiecte necesare.

Verbul *a distruge* este titularul grupului antonimic, căci, la fel cum creația presupune numeroase feluri de activitate, diverse materiale și diferite produse finale, tot așa și distrugerea se poate axa pe câteva seme distinctive, ignorând totalmente felul în care s-a produs obiectul:

S₁ — după natura materială a obiectului distrus: se poate *sparge* doar un obiect fragil, poate fi *pârjolit* doar ceea ce arde, iar *ruinat* ceea ce a fost edificat;

S₂ — după modul în care se desfășoară distrugerea, instrumentarul utilizat: prinucidere se produce *masacrarea*, prin aplicarea forței — *zdrobirea*, prin intermediul temperaturii înalte — *topirea*;

S₃ — după rezultatul final al acțiunii (parțial sau total): sesizăm diferența dintre *a strica* și *a nimici*; *a deteriora* și *a lichida*;

S₄ — după calitatea agentului acțiunii (uman sau nonuman): atunci când atribuim omului acțiuni care nu îi sunt specifice, construim o metaforă. Astfel, spunem că un om *s-a ruinat*, o prietenie *s-a fisurat*, dar o facem conștienți de metasemia produsă.

Acuma doar am formulat problema. Clasificarea și analiza semică a verbelor din grupul respectiv ne va interesa ulterior.

Ciobanu Veronica Diavolul – o prezență mistică la interferența dintre bine și rău

Universul este mișcat de două forțe coexistente în *Marele Tot* – binele și răul. Opoziția dintre aceste elemente a fost tratată în corespondență cu antinomia Dumnezeu – Diavol. Chipul celor doi „regizori”, după scenariul cărora se desfășoară viața umanității, îl putem găsi în literatura tuturor timpurilor.

Diavolul simbolizează toate forțele care tulbură, întunecă, slăbesc conștiința și o fac să regreseze moral; este centrul întunericului în opoziție cu Dumnezeu, centru al luminii; unul arde sub pământ, altul strălucește în cer. Pe plan psihologic, Diavolul semnifică „sclavia care-l așteaptă pe cel ce se supune orbește instinctului”.

Diavolul apare în literatură sub diverse nume: Demon, Satan, Lucifer, Heruvim, Talpa – Iadului, Scaraoțchi ș.a.; precum și sub diferite înfățișări: câine, motan, vrăjitor, profesor de magie, scroafă etc.

În *Biblie* diavolul este reprezentat de îngerul răzvrătit împotriva lui Dumnezeu, care, înainte de a fi izgonit din Eden, era „Luceafăr strălucitor”, „Heruvim ocrotitor”(Isaia 14:12; Ezechiel 28:14). Satan a fost un înger desăvârșit, „plin de

înțelepciune și frumusețe”(Ezechiel 28:12), din care motiv a dorit imposibilul – ridicarea deasupra Creatorului – Dumnezeu, pentru ce și-a primit reputația de rebel, întruchipând răul, îngâmfarea, ispita. El caută mereu să se „cuibărească” în sufletul oamenilor, ducându-i spre păcat și astfel demonstrându-și puterea și continuând lupta pierdută.

Șarpele (Satan vrea să cucerească cerul prin intermediul oamenilor) apare în Biblie „mai șiret decât toate fiarele”(Geneză 3:1), pentru a o ispiti pe Eva să guste din pomul cunoașterii: „veți fi ca Dumnezeu, cunoscând binele și răul”(Geneză 3:5). Pentru această ispravă este blestemat să se târască pe pământ și să mănânce țărână, iar între el și femeie se stabilește vrăjmășia. Cu toate acestea, relația femeie – diavol, în literatură, este provocatoare de intrigi și conflicte.

În poemul alegoric *Divina Comedie*, Dante Alighieri este preocupat de veșnicul pericol al abaterii de la „cărarea dreaptă” a omului. Răul este păcatul ce constă în plăcerea senzuală, binele este un spirit, iar binele suprem – Dumnezeu, spiritul pur. Alighieri a descris Infernul ca împărăție a durerii și a haosului, a disperării și a suferinței, care are forma unei pâlnii, coborând treptele circulare ale căreia ajungi la tronul lui Lucifer – același înger răzvrătit, „Trufașul prim”, „Vrerea rea”, „Dușmanul”, „împăratul eternului foc” ș.a. După el, în locul unde a căzut îngerul negru s-a format poarta Infernului. Lucifer domină toată drăcimea sub înfățișarea unei namile cu trei capete, de mărimea unei clădiri, înzestrat cu șase aripi uriașe. Cele 3 fețe ale pocitaniei subliniază ambiția lui Satan de a se asemana cu Dumnezeu (simbioza – tată – fiu – sfântul duh).

Ceilalți draci sunt vicleni, mincinoși, vorbesc ca niște oameni foarte așezați și chibzuiți și au menirea de a chinui sufletele păcătoșilor.

Ca personaj central, Diavolul se manifestă pe deplin în *Faust* – capodopera scriitorului german Goethe, fiind considerată drept dramă filozofică sau poem dramatic. În această lucrare e ilustrat motivul omului care-și vinde sufletul diavolului. Mefistofel, diavolul, convins că omul e dominat de principiul răului, se angajează să câștige sufletul lui Faust, un bătrân savant, ce n-a găsit cunoașterea absolută. Această posibilitate este negociată, în prologul poemului, cu Dumnezeu. Diavolul apare sub imaginea unui câine negru, care apoi se preschimbă în om, propunându-i savantului tinerețe și plăceri în locul sufletului vândut, în momentul când acesta va cere clipei să se oprească. Din clipa semnării cu sânge a pactului dintre om și diavol, acesta din urmă va lua rolul condrumetului și confesorului lui Faust. Mefistofel îl ajută să cunoască plăcerile vieții, dar, în același timp, îl împiedică să guste fericirea supremă. Când bătrânul moare, demonul se bucură de răsplata pentru trudele sale, dar sufletul savantului e ridicat în cer, mântuit fiind prin binele adus omenirii. Pervertirea acestui suflet l-a costat pe diavol foarte mult timp și efort, dar în cazul reușitei îi putea aduce satisfacție imensă.

Subiectul dramei este asemănător cu textul din *Biblie*, unde se spune despre un om „fără prihană și curat la suflet, care se teme de Dumnezeu și se abate de la rău”(Cartea lui Iov 1:8). În cazul dat, Dumnezeu, prin laudarea lui Iov, îl face pe Satan să-i ceară să-l ispitească pe acesta, dar multitudinea de acțiuni pe care le

întreprinde Diavolul, cu toate că reușesc să-i zdruncine credința până la blestemarea zilei în care s-a născut, nu-și ating scopul. Iov se pocăiește și primește mântuirea, deci ca și Faust e salvat de chinurile iadului.

Reprezentarea alegorică a luptei burgheziei împotriva absolutismului, în *Paradisul pierdut* de Milton, ia forma luptei îngerilor răzvrățiți cu Dumnezeu, din credința creștină. Hotărârea lui Satan de a recuceri cerul nu duce la nimic, totul reducându-se la ascultarea și supunerea în fața celui ce se află mai sus ca toți. Cu toate acestea, în poemul lui Milton rolul prim îl deține diavolul, Satan, descris cu multă simpatie, deoarece era o ființă mândră, curajoasă și demnă „mai bine să fii domn în iad, decât slugă în cer”(cântul 4).

Personajul, care până acum a fost prezentat ca unul rău, ridicol, nesuferit, în *Paradisul pierdut* devine un erou, revoltat contra tradițiilor învechite și a autorității tiranice. Căderea îngerului din cer este privită ca eliberare de sub despotism. Astfel Milton realizează o nouă imagine a lui Dumnezeu (Iehova) – monarhul absolut, în prim-plan situându-se totuși Satan, caracterizat printr-o rară bogăție de viață și cu trăsături eroice și umane în același timp.

Pe Byron, în lucrarea sa *Cain*, nu-l mai interesează confruntarea Dumnezeu – Diavol, ci Dumnezeu – om, din care cel din urmă iese întotdeauna biruitor în plan moral. Autorul se îndepărtează de reprezentarea creștină a lui Dumnezeu, zugrăvind-l ca pe un purtător de pseudobine, pseudoiubire, căruia îi opune individualitatea puternică, gata să renunțe la asemenea „bine” și „iubire” în numele libertății și cunoașterii. Cain nu înțelege de ce Dumnezeu e forța binefăcătoare, în timp ce a creat durerea și moartea. În astfel de moment, în față îi apare Lucifer, întruchiparea demonului, care, la fel ca personajul, luptă pentru libertate, protestând împotriva tiraniei cerești, împotriva asupririi totale. Dar și Lucifer îi cere supunere: ”Să te închini./ Căzându-mi la picioare. Dumnezeu/ Să-ți fiu de azi.”, demonstrând încă o dată rivalitatea cu Cel de sus.

Dorința descătușării, a eliberării, tendința spre bine, spre purificare e proprie și *Demonului* lui Lermontov. Geniul personificat în demon, semeț, răzvrătit, încearcă zadarnic să învingă singurătatea prin iubirea pentru Tamara. În acest sens, iubirea purificatoare îl poate salva de blestem „Poți să mă-ntorni, copilă, din nou la bine și la cer”. Puterea de sacrificiu a demonului se egalează cu hotărârea de a renunța la nemurire în numele iubirii. Demonul nu e înfrânt, „răul” nu se transformă în „bine”; el rămâne puternic și sublim tocmai prin negare, prin lupta permanentă cu Dumnezeu. El se distinge printr-o extraordinară sete de ideal, de iubire, de armonie, dar, în ciuda măreției revoltei sale, e condamnat la însingurare veșnică și inutilitate existențială.

Romanul lui M. Bulgacov *Maestrul și Margarita*, scris în perioada instalării ateismului, prezintă o confruntare între idei și concepții, realizată prin apariția neașteptată a profesorului Woland, sub masca căruia se ascunde Duhul Rău și a prietenilor lui, ce se poartă caraghios, își schimbă înfățișarea, produc haos ș.a. Profesorul are rolul de a demonstra existența Diavolului și a lui Dumnezeu, fapt care se încearcă a fi negat. Cuvintele sale sunt demonstrate prin acțiuni concrete, dar cei care-l cred sunt considerați nebuni. În roman Diavolul e rău cu cei ce i se opun, dar, în consecință, redă fericirea între două suflete. Astfel dragostea devine mobilul

binelui și răului, deoarece, numai datorită iubirii nemărginite pentru Maestru, Margareta își va da sufletul Diavolului.

O cu totul altă viziune asupra diabolismului e realizată în povești și povestiri cu caracter fantastic. La autori ca I. Creangă și N. Gogol pactul se face între diavol și om, având specific personal, în care, de cele mai dese ori, omul e cel ce înaintează condiții, pe care trebuie să le îndeplinească diavolul. În așa mod, Satana nu mai este un răufăcător, de el depinde fericirea omului, iar în schimb nu cere decât pace și liniște. În acest fel de texte, dracul e interpretat prin imagini și situații comice; descrierile lui nu atât înspăimântă cât stârnesc hazul, iar omul e cel care-l supune. Autorii dați ne vorbesc ca și cum trebuie să așteptăm binele nu de la ceea ce e stabil și obișnuit, ci de la „miracol”.

În concluzie, se poate spune că Diavolul a fost creat pentru a fi posibilă verificarea valabilității binelui, iar esența operei artistice constă în construirea de modele de viață, care ar fi selectate de fiecare pe baza principiului liberului arbitru.

Uliana Culea Tranzitivitatea locuțiunilor verbale în limba română

Locuțiunile sunt sinteze lexico-gramaticale: entități lexicale pentru sensul unitar și unități gramaticale prin valoarea gramaticală determinată. Acest fenomen – existent în toate limbile și în toate timpurile — răspunde aceluiași necesități lexicale.

În cadrul general al locuțiunilor, cele verbale ocupă un loc deosebit, în special prin problemele pe care le ridică și prin numărul impunător prin care sunt reprezentate. Se pare că, în raport cu celelalte locuțiuni, cele verbale sunt mai numeroase. Aceasta este legat de faptul că verbul ocupă un loc central în frază, că el este elementul care dă viață comunicării.

Analizând locuțiunile verbale, am stabilit că, din punct de vedere al componentei, ele se caracterizează printr-o structură binară: verb + element nominal, adică determinat și determinant, acesta din urmă având în majoritatea cazurilor preponderență semantică. În domeniul formării cuvintelor, locuțiunile verbale se definesc prin aceea că formează termeni noi, în special prin schimbarea categoriilor gramaticale sau prin derivație. Examinarea locuțiunilor verbale în limba română ne impune să luăm în discuție unele probleme generale cu privire la natura locuțiunilor și la poziția lor în limbă.

Locuțiunile sunt un factor de progres, un avantaj în limbă, deoarece ele nu fac să se schimbe un semn prin un alt echivalent, ci aduc în plus, față de cuvântul simplu, o gamă de nuanțe semantice, gramaticale și stilistice. Ele “*disecă*” imaginea verbală (**a da poruncă** față de **a porunci**), dezvoltă *valori aspective* (**a o lua la fugă** în raport cu **a fugi**, **a da cu mătura** față de **a mătura**) ori *valori expresive* arhaizante (**a face înștiințare**, **a da glas**), servind unor scopuri stilistice, variind mijloacele de

exprimare. Locuțiunile, indiferent de mediul în care s-au constituit, au apărut pentru a răspunde unor necesități de comunicare și unor necesități de ordin stilistic, celor expresive / afective. Din punct de vedere al comunicării, locuțiunile au apărut din necesitatea de a exprima, în primul rând, noțiuni încă nedenumite. La acest capitol M. Eminescu afirma pe bună dreptate: *Numai o limbă, în care cuvintele sunt împreunate cu un înțeles hotărât de veacuri, este clară și numai o cugetare care se servește de o asemenea limbă e limpede și cu temeii*. Pentru o serie de noțiuni desemnate în timpul din urmă prin neologisme, poporul a creat, din elementele existente ale limbii, construcții locuționale. Apariția lor se explică prin tendința limbii de a înlocui permanent construcții expresive prin / cu construcții mai intens afective, de a da culoare conținutului lor intelectual.

Locuțiunea verbală este un fenomen gramatical mai puțin luat în considerație în studiile specialității noastre, cu toate că limba română se servește pe scară largă de locuțiuni verbale, deoarece verbul însoțit de un nume poate *spune* mai mult și mai detaliat, mai exact decât un verb luat izolat. Fenomenul se poate explica, în parte, prin utilizarea foarte mică a prefixelor verbale (preverbale) în limba română, spre deosebire de limba latină, dar și prin semantica difuză a unor verbe în baza cărora se constituie locuțiunile verbale.

Aproape orice verb cunoaște alături de el numeroase structuri locuționale echivalente, după cum menționează Ch. Bally în lucrarea sa [*Traite de stylistique française*, Geneve – Paris, 1951, pag.72]

În limba română noțiunea de locuțiune verbală este relativ recentă (*I. Candrea, Gram. Roum. Și în J.Byck- Al. Rosetti, Gram., pag. 69 și apoi s-a făcut o sumară analiză a locuțiunilor verbale în Gramatica limbii române a Academiei R.P.R., I, pag.254 și în I. Iordan, L. R. Cont., pag.562*).

Locuțiunea verbală are ca element central verbul, care grupează în jurul său celelalte elemente și totodată joacă un rol important morfologic, arătând prin forma sa categoria de mod, timp, persoană, număr și diateză a locuțiunii. El este elementul variabil al locuțiunii verbale, prin care se realizează raportul ei față de alte cuvinte din propoziție, acordul specific / inerența cu subiectul, iar în cazul când acesta este omis, îl putem deduce tot din forma verbului din locuțiune.

Locuțiunile verbale au o serie de caracteristici comune cu ale verbelor :

- pot fi tranzitive sau intransitive;
- din punct de vedere sintactic, regentează complemente directe, indirecte sau diverse complemente circumstanțiale;
- pot fi dezvoltate prin propoziții complete sau circumstanțiale.

Caracteristicile lexico-gramaticale ale locuțiunilor (personală, impersonală, tranzitivă, intransitivă) sunt condiționate de verb, dar nu pot fi neglijate nici elementele subordonate, de regulă nominale / substantive la o anumită formă de caz, cu o anumită prepoziție etc. Se știe că verbele care au capacitatea de a primi un complement direct se numesc tranzitive, iar cele lipsite de această capacitate sunt numite intransitive. [Dârul A., Ciobanu A., *Limba moldovenească literară contemporană. Morfologia*, Chișinău, 1983, pag. 250]

Sunt tranzitive verbele ca: a da , a face, a arăta, a lua, a număra, a duce, a ruga, a ține, a auzi, a ști, a avea etc.

Ipoteza care se emite este că, dacă verbul din locuțiune este unul tranzitiv, locuțiunea poate fi tranzitivă, dacă valența respectivă a verbului nu

s-a consumat pentru un alt constituent al locuțiunii. În cazul când locuțiunea verbală este alcătuită dintr-un verb tranzitiv, însoțit de un substantiv la cazul acuzativ, cu funcția internă de complement direct, locuțiunea nu va mai fi tranzitivă.

În acest sens, locuțiunile verbale tranzitive apar așa:

Locuțiune verbală	Verbul	Funcția internă a substantivului	Statutul locuțiunii
a pune pe fugă	a pune <i>tranz.</i>	Pe fugă <i>complement indirect</i>	Tranzitivă
a lua peste picior (pe cineva)	a lua <i>tranz.</i>	Peste picior <i>complement indirect</i>	Tranzitivă
a da o masă	a da <i>tranz.</i>	o masă <i>complement direct</i>	Intranzitivă
A ține fără cununie (pe cineva) etc.	a ține <i>tranz</i>	fără cununie <i>complement indirect</i>	Tranzitivă

La fel ca și verbele, locuțiunile primesc determinări foarte variate. Verbul *a da* este tranzitiv cu două complemente (unul direct și altul indirect), locuțiunea *a da foc* este intranzitivă; *a da* are un complement direct în interiorul locuțiunii (*foc*) și un complement indirect în afara locuțiunii (*dau foc hârtiilor*).

Caracterul tranzitiv sau intranzitiv al unei locuțiuni este determinat de construcția gramaticală din interiorul locuțiunii.

În urma investigațiilor realizate, am constatat că locuțiunea verbală alcătuită dintr-un verb tranzitiv, însoțit de un substantiv la cazul acuzativ, cu funcția internă de complement direct, nu este tranzitivă.

Locuțiunile verbale *tranzitive*, de obicei, au în interiorul lor alte tipuri de complemente decât cel direct și cele *intranzitive*, de obicei, acelea care au în interior complemente directe.

Ecaterina Codreanu Despre unitățile sintaxei

Consultând literatura de specialitate, cu referință, în special, la unitățile sintagmatice ale limbii, am observat că există opinii contradictorii la acest compartiment. Unii cercetători identifică în mod diferit unitățile limbii, în dependență de principiile pe care le au la bază. Scopul meu este de a clarifica această situație confuză din limba română. În cercetările mele voi porni de la obiectul de studiu al sintaxei, analizând din perspectiva principiului logico-sintactic unitățile sintactice ale limbii române.

Sintaxa are ca obiect de studiu enunțurile și fragmentele de enunțuri, concretizate în unități gramaticale distincte: fraza, propoziția și părțile de propoziție (subiectul, predicatul, atributul, complementul, elementul predicativ suplimentar, apoziția, organizate uneori în sintagme sau în grupuri coordonative).

Sintaxa mai studiază și raporturile care se stabilesc între formațiunile lingvistice specifice acesteia, între unitățile sintactice din cadrul propozițiilor sau

frazelor, precum și unele construcții sintactice cu valoare stilistică (elipsa, repetiția, anacolutul, tautologia).

Generalizând, obiectul de cercetare al sintaxei sunt regulile de combinare a cuvintelor în cadrul enunțurilor (al propozițiilor sau al frazelor), precum și relațiile sintactice din cadrul acestor unități. În cadrul vorbirii se realizează mai multe unități sintactice deosebite: enunțul, fraza, propoziția și partea de propoziție.

Enunțul este o comunicare întreagă, independentă, care poate fi înțeleasă de cititor, chiar dacă nu înțelege lexical toate cuvintele ei. Enunțul poate cuprinde: o informație, o constatare, un ordin, un sfat, o rugămintă, o întrebare, un răspuns la întrebare.

Calitatea de enunț este o însușire a șirului de cuvinte, dată de organizarea gramaticală a acestora într-o structură, în virtutea unor reguli precise de combinare. Deși este unitate sintactică de-sine-stătătoare, enunțul se poate afla în anumite relații cu un alt enunț. Astfel, între două sau mai multe enunțuri care se succed există întotdeauna legături de înțeles, așa cum între gândurile exprimate succesiv de aceste enunțuri există o legătură logică. În felul acesta, planul logic al enunțului determină planul semantic al acestuia, iar planul semantic, la rândul său, face posibil planul sintactic rezultat din transformare.

Enunțurile în limba română diferă între ele din punct de vedere cantitativ și calitativ. După ideile exprimate și după modul de organizare sintactică, distingem: enunțuri sinonime și enunțuri omonime. Sunt *enunțuri sinonime* acele enunțuri care exprimă aceeași idee pe baza aceleiași organizări sintactice. *Enunțurile omonime* sunt enunțurile formate din aceleași cuvinte așezate în aceeași ordine, dar cu organizare sintactică diferită.

După modul de construire, există două tipuri fundamentale de enunțuri în limba română:

- fraza;
- propoziția.

Fraza este un enunț alcătuit din două sau mai multe propoziții. Cele mai multe enunțuri au formă de frază. Fraza este un enunț autonom, distinct, cu o organizare internă specifică, o comunicare cu predicție multiplă. În limba română literară întâlnim fraze lungi și complexe, denumite perioade. Lungimea și modul polivalent de organizare a acestora constituie atât o problemă de sintaxă, cât și o problemă de stilistică.

Propoziția este un enunț alcătuit din cuvinte sintactic organizate în jurul unui nucleu numit predicat, dependente direct sau indirect de acesta. Altfel spus, propoziția este un enunț cu organizare internă specifică, o comunicare cu predicție unică.

Pe lângă aceste două tipuri fundamentale de enunțuri (enunț-frază și enunț-propoziție), care sunt enunțuri analizabile, în limba română mai există și enunțuri nepropoziționale (care nu conțin predicate verbale, nominale, adverbiale sau interjecționale). Ele nu pot fi analizate în părți de propoziție (de aici și denumirea de propoziții neanalizabile date de cercetători unor asemenea enunțuri).

Partea de propoziție este unitatea sintactică minimă dintr-o propoziție, fără autonomie, care poate fi reprezentată printr-un cuvânt cu funcție sintactică (cuvânt sintactic), redus uneori la un singur sunet, printr-o sintagmă sau printr-un grup coordinativ.

a) *Cuvântul* poate fi privit într-un enunț dat din două puncte de vedere. Ca unitate lexicală, raportată la o anumită noțiune, cuvântul exprimă în enunț un anumit sens, are un anumit conținut logico-semantic. În virtutea acestui conținut logico-semantic, el ocupă, ca unitate sintactică, un anumit rol în lanțul vorbirii, dobândește o anumită funcție în cadrul unui enunț determinat. Prin urmare, sensurile cuvintelor au un rol deosebit în înțelegerea funcției lor sintactice, ele permit identificarea unităților sintactice, decid asupra soluției corecte la delimitarea acestora. Cu alte cuvinte, conținutul logico-semantic al cuvintelor dictează într-o anumită măsură funcția lor sintactică.

b) *Sintagma* este un grup de două cuvinte sintactice dintr-o propoziție, legate între ele semantic și gramatical, în cadrul unui raport de coordonare. Ea este deci o unitate sintactică în interiorul căreia se poate stabili un raport de dependență.

c) *Grupul coordinativ* (construcția coordinativă) este un ansamblu de două sau mai multe cuvinte sintactice sau din două sintagme cu funcții identice într-o propoziție, aflate într-un raport de coordonare.

Analizând toate aceste aspecte, conchidem că segmentarea informației în unități sintactice este o problemă controversată în sintaxă din cauza pluralității opiniilor. Informația prezentată la acest capitol necesită a fi aprobată de cercetătorii științifici din considerentul că are la bază niște criterii clare de delimitare a unităților sintactice.

Diana Cibotaru “Fluxul conștiinței” la James Joyce și Camil Petrescu

Dezvoltând teoria sincronismului a lui E. Lovinescu într-o interpretare proprie, Camil Petrescu pleacă de la ideea că literatura trebuie să fie în concordanță, să se sincronizeze – cu cuceririle noi ale științei și filozofiei, care dau tonul veacului XX: „Dacă afirmăm că literatura unei epoci este în corelație cu psihologia acele epoci, și dacă stăruim să arătăm că psihologia însăși este în funcție de explicația filozofică a timpului, ne întoarcem cu mai multă îndreptățire la afirmația că o literatură trebuie să fie sincronizată, structural filozofiei și științei ei...” [1, p. 87]. Prin urmare, după Camil Petrescu, noua structură, adică structura culturii moderne – cultura secolului XX – este realizată în primul rând, de filozofie și știință, rolul conducător revenindu-i filozofiei. Literatura trebuie să urmeze știința și filozofia în cunoașterea noii structuri a tabloului general al lumii. Conform acestui determinism strâns, între filozofie și literatură, literatura clasică franceză ar fi, în optica lui Camil Petrescu, expresia raționalismului filozofic francez și, în speță a metodei carteziene. Lumea este perfect

inteligibilă, cognoscibilă pe cale pur rațională și de aceea dogma acestei literaturi este “caracterul” [1, p. 90].

În secolul XX, inconștientul și intuiția devin domeniile predilecte ale cunoașterii (Freud, Bergson). Gânditorul român respinge, însă, categoric, excesele iraționaliste, din filozofia și literatura timpului. Freudismul se face vinovat, după Camil Petrescu, de a fi deplasat central personalității umane, din “câmpul luminos al rațiunii și al voinței – lucide” în “cosmosul incomensurabil de cauzabilitate nesfârșit de complexă, al unei sexualități ancestrale.”

După Camil Petrescu însă, bergsonismul a contribuit la relevarea rolului euristic al științei, la dizolvarea, în literatură, a ideii de “tip” și de “caracter”. Determinismul mecanicist, în construirea personajului literar, nu fusese definitiv înlăturat, susține Camil Petrescu, de marii scriitori din sec. 19 – începutul sec. 20. Ceea ce impune bergsonismul este înlocuirea ideii de “caracter” cu aceea de “personalitate”. De pe această poziție, Camil Petrescu va amenda, însă, “libertinajul” lui Pirandello, care, împingând prea departe lucrurile, pe terenul insondabilului, ajunge până la a teoretiza, în lucrările sale dramatice, “dubla personalitate” sau “pierderea personalității”, după cum afirmă exegetul Ovidiu Ghidirmic [1, p. 92]. Dar bergsonismul nu înseamnă și o înlăturare definitivă a rațiunii din câmpul cunoașterii, ci o lărgire, o depășire – o îmbogățire – a vechiului raționalism, considerat rigid, schematic, mecanicist, inapt pentru o cunoaștere integrală. Se știe că Bergson a fost criticat pentru că ar fi depreciat rațiunea, intelectul și ar fi instaurat o adevărată anarhie iraționalistă. Dar “intuiția”, relevă Camil Petrescu, vine să completeze, să ajute “intelectul”. Literatura epică rămăsese în urmă față de revoluția bergsoniană în cunoaștere, știința și filozofia timpului n-ar fi avut, după Camil Petrescu, până la apariția operei lui Proust, o literatură pe măsură corelativă [1, p. 99].

Proust ar fi singurul prozator de seamă, corespunzător structurii culturale noi a veacului, un discipol literar al lui Bergson și un deschizător de eră nouă, la fel de mare ca și Balzac. Nu cunoaștem absolut decât propriul nostru eu, singura realitate înregistrabilă – ne spune Bergson. Și acest eu, este într-o continuă deviere, transformare, un permanent “flux al conștiinței”. Ceea ce putem cunoaște din eul nostru este însă numai clipa de față, care este, ea însăși, la rândul ei, o însumare a tuturor clipelor trecute. Pentru Bergson nu există decât prezentul continuu, perpetuu, un prezent dilatat, permanent, ce cuprinde în el tot trecutul. Ce câștigă romanul modern, sub influența bergsonismului?

Mai întâi, o unitate de perspectivă. Eu, ca romancier, nu pot vorbi onest decât despre propriul meu eu. [2, p. 73] Persoana a III – a dispare din roman, lăsând loc persoanei a I – a. Scriitorul nu mai este un arbitru între personaje, rezumând la rolul autorului - Demiurg omniprezent și omniscient. Deci o singură viziune asupra lumii – asupra propriului eu – stăpânește arta romanească a lui Camil Petrescu, de la primele până la ultimele pagini. Un alt câștig este acela că dispare condiția ubicuității. Romancierul nu mai este omniprezent și omniscient, un ins atotștiutor, ca un zeu, deplasându-se și urmărind, din umbră, ce fac personajele sale, pe toate meridianele, uneori chiar în același timp. El știe orice ins din societate. Această “supremă

onestitate de viziune”, față de rolul “supranatural”, jucat de romancierul de tip clasic, este condiția romanului modern, după Camil Petrescu, condiția autenticității, în același timp.

În prezentul continuu al conștiinței, în fluxul de stări interioare, de imagini, de reflexii, de îndoieli se înscriu, desigur, și amintirile. Dar amintirile nu sunt aduse în planul conștiinței prezente decât cu ajutorul memoriei involuntare, prin caracterul ei spontan, dezordonat, singura ce ne poate asigura realitatea concretă. Datorită acestui flux nestăvilit, necontrolat, al amintirilor, pe baza memoriei involuntare, romanul lui Proust, *A la recherche du temps perdu*, care fusese anunțat, pe coperta primului volum, în 1913, că va apărea în trei volume, a apărut în patru volume, apoi în șase volume, ca să ajungă în cele din urmă la 16.

Camil Petrescu ar fi împrumutat de la Proust o “sumă de libertăți exterioare”, în primul rând libertăți de tehnică tipografică, neesențiale.

La Proust, există o continuitate reală, “organizată”, “completă”, “sferică”, în timp ce în romanele lui Camil Petrescu “legătura organică, principiul organizator și centralizator lipsește” și autorul nu izbutește să ne redea decât “fragmente risipite, întâmplătoare, heterogene de viață”. [1, p. 117]

Camil Petrescu percepe de la Proust, în mod greșit, “prolixitatea” drept o calitate dominantă, prolixitatea proustiană nefiind, în fond, decât o “glumă” superioară, o capcană în care cade cititorul și criticul neavizat, susține același exeget. La o privire mai atentă, largă perioadă proustiană se dezvoltă conform unei arhitecturi dinainte stabilite, “precisă”, determinată de mișcarea interioară, de o echilibrare ritmică interioară. La Proust nu există realitate, fragmente disparate, dimpotrivă o “unitate organică”, perfectă ; se presimt, în permanență, aparentele “corpuri străine”, contradictorii, nu fac altceva decât să ne inducă în eroare, legăturile rupte se întregesc, se reînnoadă, “devierea apelor e necesară ca să se întâlnească în mare”.

La Camil Petrescu, direcțiile disparate nu se întâlnesc, decât prin tehnica tipografică a cărții. Prin urmare, nici “întâlnirea spirituală” nu se face presimțită și nu se realizează în *Patul lui Procrustes* și nu putem contempla decât “fragmente autonome” de interes mediocru, limitat.

Camil Petrescu urăște “construcția”, moment prin care se desparte din nou și fără să vrea de Proust. Proust e constructiv, romanele sunt de o construcție inversă, ca un “basoreliev răsturnat”.

În ceea ce privește obiecția lui Camil Petrescu împotriva omniscienței și caracterului demiurgic al romanului clasic, romancierul mărturisește : “Ca să evit asemenea grave contradicții, ca să evit arbitrariul de a pretinde să ghicesc ce se întâmplă în cugetele oamenilor, nu e decât o singură soluție : să nu descriem decât ceea ce văd, ceea ce aud, ceea ce gândesc ...

Aceasta-i singura realitate pe care o pot povesti ...Dar aceasta-i realitatea conștiinței mele, conținutul meu psihologic. Din mine însumi eu nu pot ieși. Orice aș face eu nu pot descrie decât propriile mele senzații, propriile mele imagini. Eu nu pot vorbi onest decât la persoana întâi ...” [2, p. 82]

Rezumarea numai la ceea ce este simțit, văzut, trăit și înțeles de către romancier creează – după Camil Petrescu – o “unitate de perspectivă răsfrântă armonios în paginile romanului. Spre deosebire de vechii romancieri, în paginile cărora “luminarea” personajului era operată defectuos, artificios, în maniera vechii lumini “de rampa”, romancierul modern își creează personajul într-o perspectivă de autenticitate. Luminarea se face cu mijloace tehnice moderne (“prin fereastră, cu reflectoare mascate”), oferind condițiile vizibilității în mediul firesc, natural al individului. Ceea ce dă o voluptate de preț cititorilor lui Marcel Proust – scrie Camil Petrescu – este tocmai această supremă onestitate de viziune, maniera de a spune ceea ce e originar în conștiința proprie. Din cauza aceasta opera lui o atmosferă de autenticitate halucinantă, nemaîntâlnită la alt autor.

Prin respingerea “determinismului raționalist mecanicist,” interpretul lui Proust se instalează în relativitate, subliniindu-i entuziast virtuțile. Suntem pretutindeni în zona instabilă a fluctuațiilor, a relativului, elementele nu se angrenează însumându-se, ci influențându-se în întregime.

În locul speculației cauzal-deterministe, prevalează intuiția care, relevă Camil Petrescu, nu are un caracter irațional : “rațiune și intuiție nu se opun chiar atât de categoric” – spune el [4, p. 94]. Alături de intuiție poate opera rodnic și „reducția fenomenologică, husserliană. Punerea în paranteză a lumii exterioare, de exemplu, creează o identitate a universului interior cu sine însuși, o concentrare asupra „gândirii și fluxului conștiinței noastre”. Ne aflăm în fața unor eficiente instrumente ale introspecției, capabile să înregistreze efervescența vieții interioare.

Camil Petrescu lega noua structură a romanului de modelul proustian și în special de tehnica “memoriei involuntare”.

El l-a minimalizat pe James Joyce, în scrisul căruia afla “ceva din lipsa de Semnificație a procedului naturalist”. “Firește – adaugă autorul “Noii Structurii”- numai fotografia cadrului exterior e notație a vieții interioare, dar prin materialul impus e mult prea săracă – și fără merit ca să justifice o asemenea reputație europeană” [2, p. 165]. Camil Petrescu a respins metoda lui Joyce a „fluxului conștiinței”, calificând-o ca o manifestare pur psihologică.

Într-adevăr, în acel moment existau și alți comentatori ai romanului lui James Joyce care emiteau opinii critice despre metoda acestuia. Elementul care a stârnit cele mai violente controverse a fost anume tehnica “fluxului conștiinței” în opera lui James Joyce *Ulysse*. Valery Larbaud, un exeget francez, o prezintă ca pe o metodă

care îi permite scriitorului să pătrundă în profunzimile personalității umane și “să exploreze ținuturile secrete ale eului, să surprindă gândurile chiar în clipa în care se nasc” [3, p. 101]. În ce măsură – s-a pus întrebarea – pot fi semnele verbale indicații ale reacțiilor nonverbale? Care sunt limitele expunerii liniare ale unei cărți în proză când încearcă să creeze o reprezentare a straturilor suprapuse ale conștiinței?

S-a ajuns la concluzia că, indiferent cum s-ar fi numit procedeul narativ din *Ulysse* (circulau pe atunci, cu egală intensitate termeni ca “monologul interior”, “monolog intern”, “flux al memoriei”), el reprezenta un stimul pentru proza deceniului al treilea și devenise o tehnică fundamentală a noii literaturi. Celebrul exeget englez al romanului modern David Daices scria : “efectul metodei subiective, de a-l face pe cititor colaborator al romancierului, alături de care el deduce trăsăturile personajului, în felul acesta, Joyce îl lasă pe Bloom, să-și proiecteze propria personalitate pe ecranul contemplației noastre”[5, p. 114].

Pentru unii *Ulysse* a putut însemna o încercare de a opri trecerea timpului prin “îmortalizarea unei singure zile”, pentru alții – un ansamblu de teme ezoterice, o descriere frenetică spre fluxul vieții, surprinderea confruntării între “idei, trup și spirit”, a infinitelor perspective ale universului, conștiința participării la vastele cicluri ale istoriei. Poate că, totuși, cea mai semnificativă mărturie a lui Joyce care poate explica de ce s-a apropiat de personajul Homeric e aceea din mult comentata scrisoare către Frank Budgen : Ulysse nu îl interesa ca personaj literar, ci ca individ uman cu multe fațete - fiu, tată, soț, îndrăgostit, prieten, iubitor al păcii, luptător, inventator al unor mașini de război și chiar “cel dintâi gentleman” [5, p. 120].

Ipostaze pe care comentatorii le-au înmulțit, ajungând la un număr de stări ale existenței pe care nu le-a mai întrupat nici un alt erou din literatura lumii: perspectivele individului uman ca unitate socială, fizică, psihologică, istorică și ale personajului literar ca reflex al unor modele și al unor paralele istorice și literare. Chiar și cei mai reticenți comentatori ai cărții au recunoscut că „fluxul conștiinței” îi permite scriitorului să extindă limitele conștiinței dincolo de limitele palpabile ale personalității eroilor săi, multe amănunte ale propriei vieți interioare le rămân necunoscute lui Bloom și lui Stephen și nu pot fi observate decât de Joyce și de cititor. Tot mai mulți exegeți au fost de acord în ultima vreme că valoarea operei lui Joyce e numai în parte de ordinul tehnicii construcției. Mișcarea personajelor sale e circulară, dar nu numai în planul narațiunii, ci și în acela al biografiei lor [5, p. 122].

Joyce ține seama, apoi, și de un alt postulat al curentului conștiinței, curent teoretizat în psihologia lui William James. Fluxul conștiinței nu decurge în aceeași matcă, în același ritm, el se mulează de fiecare dată, în funcție de particularitățile psihice, de personalitatea fiecăruia dintre cele trei personaje ale romanului. Căci personalitatea omului nu se oprește în pragul raționalului, personalitatea pătrunde, în egală măsură, în subconștient și în inconștient. Cele trei personaje principale ale romanului, Bloom, Stephen, Molly se rătăcesc, fiecare, în propriul lor labirint [6, p. 164].

Concluzia exegetului Herry Levin e, fără îndoială discutabilă. A-l așeza pe Joyce în categoria „nihilistilor estetici”, a acelor care afirmă că „nu există realitate, există conștiință umană, care fără încetare plăsmuiește lumi, înseamnă a contesta însuși programul, insistent repetat, al autorului lui *Ulysse*. Nu numai că în viziunea

lui realitatea există, ci e o lume cu o infinitate de fațade în neconținută mișcare, în care se schimbă mereu semnificația. E ceea ce observa Umberto Eco atunci când aprecia opera lui Joyce ca pe un „maxim exemplar de operă deschisă” – menită chiar să dea o imagine despre o anumite condiție existențială și ontologică a lumii contemporane” [7, p. 127].

Și aceasta nu în înțelesul general al descoperirii unor sensuri ontice în orice operă literară, în măsura în care ea e produsul unui individ trăind într-o anumite lume socială istoricește definită, ci corespunzând unei intenții de a recompune, în conștiința eroului – și, prin ea, în aceea a cititorului – un univers concret cu toate iradierele lui în infinitatea timpului.

Deși Camil Petrescu teoretic a respins metoda lui James Joyce, în practică el a utilizat nu numai „memoria voluntară”, ci și „fluxul conștiinței”. Teoretic, Camil Petrescu este proustian: egocentrist, un eu-narator și toată lumea este prezentă prin prisma subiectivă a acestui eu. De aceea, putem spune că în prima parte a romanului *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război* Camil Petrescu este proustian, ne recapitulează printr-o memorie involuntară istoria dragostei lui Ștefan Gheorghidiu, nașterea și trăirea chinuitoare a geloziei, un monoperspectivism; pe când în partea a doua a romanului el nu mai este proustian: personajul–narator ne prezintă viața sa personală, trăirile ororilor războiului printr-un „flux al conștiinței” – ce se derulează în planul prezent, ceea ce îl apropie de James Joyce. Iată câteva exemple care ne demonstrează acest fapt: „Într-una din nopți pe când eram în garda mare avanposturile ne semnalează un atac inamic [...]. Pe câmpia mare și netedă ca un lac înaintea spre noi un lanț de trăgători, căruia în întunericul vag negricios le disting siluetele negre ca păcura. Se apropie ca niște spirite ale nopții. Mi-e frică și mi – e frig [...]. Nu pot să știu precis de ce tremur atât nervos, de frică sau de frig. Îmi simt mușchii de deasupra genunchilor tremurând fără nici o senzație de oboseală” [8, p. 196] sau „Mă gândeam uneori la sentimentul groaznic pe care îl încearcă cei condamnați, care află numai în ultimul moment că sunt grațiați. Dar noi, aici, care suntem condamnați cu fiecare lovitură și după fiecare, parcă, grațiați [...]. Mă trântesc jos, cu oamenii care se țin după mine. Parcă aș suporta totul, dar zgomotul nu. Exploziile ca prăbușiri de locomotive înroșite una într-alta, îmi înfig, cu lovituri de baros, cuie în timpane și cuite în măduva spinării” [8, p. 235].

În *Patul lui Procust* Camil Petrescu deviază iarăși de la Proust. El trece de la monoperspectivism la pluriperspectivism, de aici apropierea lui de James Joyce devine și mai clară, „fluxul conștiinței” fiind redat de mai multe personaje.

De fapt, Camil Petrescu emite opinii eronate nu numai despre James Joyce, ci și despre Dostoievski și Pirandello.

Referințe bibliografice:

1. Ovidiu Ghidirmic, *Camil Petrescu sau Patosul lucidității*, Craiova, 1975.
2. Camil Petrescu, *Teze și antiteze. Eseuri alese*, București, 1971.
3. Stuard Gilbert, *Joyce's Ulysses, Londra, 1983*. Apud: Dan Grigorescu, *Realitate, mit, simbol. Un portret al lui James Joyce*, București, 1981.
4. Silvian Iosifescu, *Mobilitatea privirii: narațiunea secolului al XX-lea*, București, 1976.

5. Harry Levin, *James Joyce. A criticat introduction*, New York, 1970.
6. Liviu Birăiescu, *Condiția romanului*, Cluj-Napoca, 1971.
7. Umberto Eco, *Opera deschisă*, București, 1969.
8. Camil Petrescu, *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război*, Chișinău, 1991.

Lilia Zghibartă Cuvânt despre George Bacovia

Structura modernă a poeziei lui G. Bacovia „cade greu” peste concepțiile unor critici și poeți. Poezia lui G. Bacovia a fost socotită „în chip curios, ca lipsită de orice artificiu poetic, ca o poezie simplă, fără meșteșug. (E. Lovinescu, A. Maniu). În *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, G. Călinescu nu-l consideră pe G. Bacovia un mare poet.

Nicăieri nu se pune mai tulburătoare problema „poeziei de atmosferă” ca la Bacovia. După cum cele două note stridente ale cocoșului pe casă, în mijlocul unei nopți sinistre de toamnă, creează o „atmosferă” fără să formeze o muzică, tot așa și arta poetică a lui Bacovia. (E. Lovinescu, *Nervi de primăvară*, în *Istoria literaturii române contemporane II*). Există într-adevăr o atmosferă bacoviană, dar păcat ar fi să negăm „muzicalitatea atmosferei”. E. Lovinescu se referă probabil la „muzică” ca lipsă de estetic în poezia lui G. Bacovia, estetic pe care-l percepem izbucnit din tot negrul și tot plumbul bacovian, adică „izolat în strania lui frumusețe, inimitabil”, după cum observă și N. Manolescu. Pentru a simți muzicalitatea, *Plumbul* este poezia care nu poate fi evitată. Poezie a auzului și datorită muzicalității sale intrinsece, constituie un obiect de cercetare ideal pentru asemenea demonstrații. Printr-o analiză mai riguroasă a nivelului fonetic al poeziei, cu instrumente oferite de semiotica lingvistică, adaptate însă specificității vorbirii poetice, putem constata unitatea indestructibilă a semnului poetic.

Despre muzicalitatea poeziei lui Bacovia remarcă și Eugen Simion (Perpessicius - *Mențiuni critice*), adevărat că în altă perioadă de timp: „Ca o sămânță miraculoasă, ce încolțește sub ochii noștri, un singur acord, o unică notă smulsă unei clape de pian îi e de ajuns ca trezească din adâncuri o lume”.

Reprezentarea grafică a poeziei *Plumb* este căderea în neant, dar urmărită de „ochii intelectului”. „Laitmotivul, reluarea cuvântului plumb într-un context mereu schimbat, este un procedeu simbolist, utilizat cu multă măiestrie de poet spre a da textului densitate, profunzime și muzicalitate”. (*Literatura română între analize și sinteze* de Ioan Alexandrescu).

Viață-mișcare

Dormeau adânc sicriile de plumb,
 Și flori de plumb și funerar vesmânt-
 Stam singur în cavou... și era vânt...
 Și scârțâiau coroanele de plumb.

Dormea întors amorul meu de plumb
Pe flori de plumb... și-am început să-l strig-
Stam singur lângă mort... și era frig-
Cădere Și-i atârnav aripile de plumb. Cădere

NEANT

Se pare că, prin „atârnav aripilor de plumb”, poetul anticipează critica dură la adresa sa. În Punct de vedere N. Iorga (1985) a manifestat și în cazul lui Bacovia antipatia lui generală față de poezia modernistă: nu a găsit deci în poezia acestuia decât „o viziune personală, tristă, amărâtă a lucrurilor într-un biet ritm fleșcăit”. N. Iorga rămâne material intact capacității de a exprima golul și negația, de aici și „ritmul fleșcăit”, greutatea acceptării noului sau esteticului ascuns. Clișeele adecvate sau aranjate de minune în culegerile de poeme *Plumb* și *Scânței Galbene* nu limitează spațiile poeziei românești de mai târziu, „Căci în mijlocul unei vieți literare agitată de natură și-n forul căreia își dădeau întâlnire atâtea temperamente variate, Bacovia și-a creat propriul său atol, pe care nici un talaz nu l-a invadat și căruia nici o furtună din afară nu i-a tulburat orizontul”. (Eugen Simion, *Perpessicius-Mențiuni critice*).

Spațiile, deși închise, ale poeziei (cavoul, cimitirul, odaia iubitei), deschid largi orizonturi, adică „poezia lui Bacovia invită la peregrinări interioare, la meditație, la visare, și, prin aceasta, actualitatea ei e netăgăduită. Orice carte frumoasă, și-n primul rând una de poezie, trebuie să deschidă cititorului părțile de ivoriu ale visului”. (Eugen Simion, *Perpessicius – Mențiuni critice*). Fiind considerat „un antisentimental” (Grigurcu, 1974), oricum rămâne un „expert și rafinat artist al expresiei” (Eugen Simion). Oricât de ermetică ar fi considerată poezia lui Bacovia, oricât s-ar fi „jucat cu elementele de decor simboliste”, e cazul să remarcăm că numai el s-a jucat așa de fin.

Carolina Naconecinâi Aspecte ale creației lui Aurel David

Aurel David se naște în 1935 la Chișinău. Își face studiile la Școala Republicană de Arte Plastice, apoi la Moscova – Institutul de Arte Plastice “V. Surikov”. Talentatul artist Plastic s-a afirmat ca personalitate creatoare proeminentă, în pofida condițiilor neprielnice. A creat opere de artă, care aparțin diferitelor genuri: pictură și grafică de șevalet, sculptură și artă monumentală. Activitatea creatoare a acestui artist s-a desfășurat pe parcursul a douăzeci și patru de ani.

La începutul creației sale, își profilează personalitatea creatoare, elaborează un stil propriu original, ce s-a evidențiat mai întâi în domeniul picturii de șevalet.

Sursă de inspirație pentru creația sa i-a folosit mediul rural. Această ambianță corespundea psihologiei și sensibilității sale artistice. Aici putea să conceapă frumusețea și armonia.

În perioada de apogeu a vieții sale creatoare realizează cele mai importante lucrări: pictura *Amiază* și linogravura policromă *Eminescu*.

Tabloul *Amiază* este simplu ca subiect, dar conține o intensitate și o expresivitate emoțională deosebită. Autorul reprezintă atmosfera unei zile însorite și

liniștite de vară, un grup de femei, care după o zi grea de muncă la câmp, se odihnesc la umbra unui nuc.

Opera *Arborele – Eminescu* ne uimește prin miraculoasa îmbinare a chipului Poetului și fascinantul simbol ce-l exprimă. “A.David a pus vântul să adie un arbore și să descrie pe cerul lumii capul hiperionic a lui Eminescu” [1]. Această lucrare reflectă aspectul dramatic și dur al realității, tragediile, încercările prin care este impus uneori să treacă omul de creație.

Mai târziu, A.David se afirmă în arta monumental-decorativă, sculptură, experimentează materiale și tehnici noi.

În anii 1960 – 1970 sculptura și arta monumentală se bucurau de apreciere din partea aparatului administrativ al fostului imperiu socialist. Ele prevalau pe atunci în ierarhia artelor: abordau probleme ce vizau propaganda monumentală, promovau ideologia oficială sau erau utilizate, de obicei, ca elemente decorative ale edificiilor. Pictorii, care explorau acest domeniu al artelor, nu se puteau bucura de libertate în procesul de creație, lucrul lor fiind mereu supravegheat.

Marginalizarea libertății creatoare este un fapt nelipsit și din activitatea de creație a lui Aurel David. Regimul totalitar a exploatat din plin talentul în arta monumentală a pictorului, i-a influențat, bineînțeles, și personalitatea. Trăsătura definitorie a naturii sale creatoare era limbajul plastic, expresiv, pe care David nu l-a putut valorifica, fiind silit să lucreze în stil realist.

Despre căutările în domeniul artei monumentale, ne mărturisește însuși artistul plastic: „Arta monumentală este o necesitate a vieții noastre. Un tablou stă cu anii conservat în depozitele muzeului iar o operă de artă monumentală se află mereu în atenția omului. O Sculptură sau un panou mozaical pot face să vibreze o stradă ori o piață mobilă, ba chiar pot alunga monotonia arhitecturii moderne. Să nu importăm scoli străine. Să ne o conturăm pe a noastră. Bază avem: pictura murală medievală, covoarele, ceramica, sculptura în lemn, întreg folclorul. Că din toate acestea se sintetizează arta monumentală”. Aceste sugestii sânt oglindite în creația sa. Un deosebit interes îl suscită câteva schițe. Aceasta reprezintă, mai întâi de toate, o idee originală a unui proiect de stâlp decorativ, inspirată din tradițiile populare străvechi de cioplire în piatră. Forma simplă a coloanei este legată nemijlocit de motivele artei populare, utilizată anterior în cioplirea pietrei a diverselor elemente de arhitectură țărănească, balustrade, coloane, porți, hogașuri (acestea sânt răspândite mai mult în nordul Moldovei). Bazându-se pe faptul că lucrarea va fi cioplită în calcar alb, A.David a atribuit compoziției o linie domoală. Stâlpul avea terminația în formă de piramidă. Figura feminină în costum național, cu struguri de poamă, simbolizează bogăția plaiului natal. Motivul viței-de-vie, întâlnit pe monumentele artei populare, este îndeplinit de autor cu un deosebit și liber simț al decorativului. Dacă în prima variantă a lucrării, statică după caracterul său, iese în evidență echilibrul, rațiunea, liniștea, atunci în a doua lucrare putem vorbi despre prezența dinamicii, confirmăm, astfel, mișcarea și căutarea.

După părerea noastră, este interesant mozaicul din fondurile Muzeului de Arte al Moldovei numit *Seară* (1961). După colorit și tehnica interpretării este apropiat de creația picturală a autorului. Cu o deosebită măiestrie, pictorul redă dispoziția naturii și a oamenilor obosiți după o zi grea de muncă: floarea-soarelui îndreptată cu fața

spre soarele care apune, pleoapele ochilor femeii sunt lăsate în jos. Cele câteva pietre mici aurii conferă lucrării o impresie deosebită.

Compoziția *Plugarul Universului* de la Centrul Republican al Tineretului, confecționată din bucăți mici de sticlă colorată, a fost executată în perioada cea mai productivă a creației sale, alături de cele mai importante lucrări – pictura *Amiază* și linogravura policromă *Arborele – Eminescu*. În acest mozaic putem remarca „metafora care descinde direct din teoria cunoașterii. Omul contemporan brăzdează cosmosul cu siguranța cu care mai ieri ara pământul. Spirala cunoașterii și a progresului este orientată direct spre soarele dătător de viață” [2].

Cu o deosebită încordare și expresivitate este realizată de sculptor lucrarea *Recviem*. Tendința pictorului spre o metodă expresivă, obținând un înțeles simbolic, se explică nu doar prin dorința de a găsi o formă efectivă, și de a sensibiliza și a emoționa, a-l impune pe om să mediteze asupra destinului omenirii. Caracterul destul al dramatic al multor opere ale lui A. David, create în ultimii ani ai vieții sale poate, fi calificat ca o avertizare sau antiteză față de arta fără individualitate și originalitate.

Monumentul numit *Blestemul* a fost ridicat în memoria oamenilor, viețile cărora au fost curmate prin violență. El reprezintă două mâini gigantice, cu pumnii strânși, legate cu sârmă ghimpată. Este evident, aceste mâini, ce se înalță deasupra pământului, simbolizează viața artistului. Astfel, el protestează împotriva forțelor ce l-au persecutat pe parcursul întregii sale creații. Metalul conferă lucrării o atmosferă de intensitate și expresivitate emoțională deosebită.

A. David ca și mulți artiști plastici participa la expoziții unionale. După expoziții se puneau în discuție probleme, ce țineau de arta monumentală, și anume, cum trebuie să fie ea: decorativă sau monumentală?

A. David era de părere, că opera ce ține de arta monumentală trebuie să fie la locul ei și să corespundă cerințelor spațiului concret. Opera de artă trebuie să bucure ochiul, să contribuie la formarea conștiinței și sentimentelor omului. Aici nu se pot da rețete, fiecare caz necesită o nouă căutare.

La nordul Moldovei oamenii își împodobesc casele atât de îndrăzneț și fiecare în felul său, încât ești dator să le admiri pe toate și nimeni nu se îndoiește că arta dată este fără gust sau depreciată. Și totuși după rezolvarea arhitecturală casele aproape că nu se deosebesc una de alta.

Artistul consideră că arhitectul și pictorul monumentalist la rezolvarea unei sau altei probleme tot timpul trebuie să se simtă gata de luptă, pe care până la urmă trebuie s-o câștige, dar pentru aceasta trebuie să utilizeze toate posibilitățile, luând în considerație împrejurările prevăzute precum și neprevăzute, să corecteze, chiar dacă e nevoie și proiectul în procesul de lucru. Opera monumentală trebuie să fie în strânsă legătură cu arhitectura. Dar această interacțiune și interpenetrație nu trebuie să dăuneze rolului de sine stătător nici al arhitecturii, nici al picturii.

În pictura monumentală se întrepătrund cele mai importante și actuale probleme. Înainte de a realiza o pictură monumentală e nevoie de a pătrunde în esența interpenetrării tradițiilor și problemelor actuale ale artelor plastice. În lucrările sale A. David „a povestit” despre viața oamenilor, despre sentimentele lor prin chipuri generalizate, nelipsite bineînțeles și de caracteristici individuale – astfel, ca personajele să fie în acțiune, să nu joace rolul de stafaj.

A. David a fost dotat cu un simț monumental al formei. El consideră că epoca în care trăim este o epocă monumentală. Aceasta i-a permis să elaboreze un limbaj plastic, laconic și expresiv .

A realizat lucrări cu idei sugestive, cu mesaje clare, fără detalii neesențiale, cu imagini bine structurate.

Referințe bibliografice:

1. Petru Popescu Gogan, *Ecouri eminesciene în arta plastică*, Meridiane, București.
2. M. Clima // *Viața satului*, 1995.

Lilia Guțan Teatrul folcloric în sărbători de iarnă

Teatrul folcloric este un compartiment important al folclorului, compartiment ce ține, în esență, de Ajunul Anului Nou. Această formă a folclorului reprezintă oportunitatea de prezentare a specificului tradițiilor românești, întrucât a preluat funcția orășională a colindei și urăturii practicate doar la Anul Nou.

Geneza teatrului folcloric își are rădăcinile în cele mai vechi timpuri, reprezentate de desenele din peșteri, care ulterior au fost descoperite de arheologi. Dintre toate aceste imagini, cele ale omului cu cap de animal s-au dovedit a fi cele mai captivante, căpătând semnificații simbolice (imagini ce erau interpretate drept un procedeu vechi de vânătoare). Există o serie de jocuri cu măști zoomorfe care alcătuiesc teatrul folcloric: *Turca, Barza, Capra, Călușul, Ursul, Cerbul, Berbecul, Vulpea, Iepurele, Măgarul* ș.a. Alături de acestea se încadrează și alaiurile fără subiect încheiate ca: *Malanca, Arnăuții, Brumărelul* ș.a. Precum și piese cu subiecte încheiate, ca: *Gruia lui Novac* (piesă voinicască), *Jianu, Bujor, Codreanu, Pinteia* (piese haiducești), *Movila lui Burcel* (piesă istorică), *Șoldan Viteazul* (piesă ostășească), *Irozii* (piesă religioasă) ș.a. Dacă *Ursul, Capra, Călușul* și alte reprezentații sunt practicate alături de urătură pe întreg teritoriul Republicii Moldova, o serie de alte forme ale teatrului popular ca *Malanca, Gruia lui Novac, Cerbul, Berbecul* sunt răspândite mai multe în nordul țării.

Printre primele mărturii despre formele acestei tradiții bogate datează încă din cronicile lui Grigore Ureche, Miron Costin, Ion Neculce.

Detalii semnificative conține laconica relatare despre reprezentațiile populare: *Turca* și *Călușarii* în *Descrierea Moldovei* de Dimitrie Cantemir.

De o valoare indiscutabilă sunt fragmentele care redau într-un volum restrâns esența acestor forme ale teatrului folcloric.

Turca: „oameni din poporul de rând ... întăresc la un cap de cerb cu coarne mari o mască care este cusută dintr-o pânză vărgată și e atât de largă încât acoperă picioarele celui de o poartă. De această construcție se cațără alt om sub o mască de bătrân ghebos și așa, însoțiți de mulțimi de oameni, hoinăresc pe toate drumurile și pe la

toate casele săltând cu jocuri.” [Cantemir Dimitrie, *Descrierea Moldovei*, Chișinău, 1975, p. 5].

Călușarii: „la sărbători se mai fac și jocuri legate de superstiții și la care iau parte un număr nepereche de dansatori: șapte, nouă sau unsprezece. Acestea își zic călușari și ei se strâng o dată pe an, îmbrăcați în straie femeiești, purtând pe cap coroane împletite din frunză de pelin cu diferite flori imitând vocea femeilor și acoperindu-și fața cu o pânză albă, pentru a nu putea fi recunoscuți. Toți țin în mâini săbii dezgolite, cu care pot să spintece pe orice obraznic din mulțime care ar încerca să-i descopere fața. Acest privilegiu l-a căpătat un vechi obicei, încât nici n-ar fi trași la răspundere de judecată pentru omucidere... Ei au mai mult de o sută de ritmuri diferite, după care sunt alcătuite dansuri și unele dintr-acestea se execută atât de meșteșugit, încât dansatorii aproape că nu ating pământul, părând că zboară prin văzduh ... Gloata superstițioasă crede că ei pot alunga bolile cronice și fără leac ...” [Cantemir Dimitrie, *Descrierea Moldovei*, Chișinău, 1975, p. 180].

Descrieri ale *Turcăi*, *Călușarilor* precum și ale *Irozilor*, *Lăzii cu păpuși*, *Nunții țării* le atestăm în *Istoria teatrului în Moldova*, vol. I, Iași, 1915 de Teodor Burada. Cercetătorul, în lucrarea sa, descrie pe larg drama religioasă *Irozii*, ale cărei fragmente au fost luate drept împrumuturi de text laic, pentru *Nunta țării*, *Craii* și *Jienii* – teatralizări populare nereligioase.

Tot la Teodor Burada vom atesta descrierea unor forme de spectacol practicate la curtea domnească și-n casele boierești: *Pehlivanii* și *Măscăricii*, care nu au fost preluate de teatrul popular.

În *Datinile și credințele poporului român adunate și așezate în ordine mitologică*, Elena Niculiță-Voroncă ne oferă descrierea câtorva variante ale *Malancii bucovinene*, alai practicat și în zilele noastre în nordul Republicii Moldova (Briceni, Edineț, Ocnița).

Alexandru Robot în *Spectacolul străzii și teatrul*, observă că „ideea de spectacol a plecat de la instinctul de fast al fiecărui om” [Robot Alexandru, *Scrieri alese*, Chișinău, 1968, p. 141].

Numeroase cercetări au urmat în primii ani postbelici. Această perioadă se afirmă în folclor prin colectarea textelor, alaiurilor teatrului folcloric. O colecție de variante diverse ale pieselor *Anul Nou* și *Anul Vechi*, *Haiducii lui Jianu*, *Gruia lui Novac*, *Ceata lui Bujor* au fost publicate în 1960 în ediția a II-a a culegerii *Poezia populară moldovenească*. Tot în această lucrare, în articolul introductiv, Constantin Popovici caracteriza teatrul popular de haiduci drept „o contaminare, o penetrațiune reciprocă a elementelor din poezia agrară și baladele haiducești <...>, un aliaj al speciilor menționate, plus cântecele haiducești și cele lirice.” [*Poezie populară moldovenească*, Alcătuire și îngrijire de Grigore Botezatu, Maria Savina, Gheorghe Timofte, ediția a II-a, Chișinău, 1960, p. 20.].

În 1963 apare articolul *Teatrul popular haiducesc* al lui Grigore Botezatu, având ca bază un bogat material faptologic [*Studii de literatură și folclor*, Chișinău, 1963, p. 150-182].

Mai târziu în 1965 – 1967, tot Grigore Botezatu în lucrarea sa *Folclorul haiducesc în Moldova* consacră teatrului folcloric un capitol în care își desfășoară tezele din articolele anterioare.

Gheorghe Spătaru publică între anii 1964 – 1967 mai multe articole și teze privind diferitele aspecte ale reprezentațiilor practicate la Anul Nou o culegere antologică de texte *Drama populară moldovenească, Chișinău, 1976* și două monografii *Drama istorică populară moldovenească, 1980* și *În lumea teatrului popular, Chișinău, 1984*.

Alți autori ce și-au adus contribuția la studierea și susținerea teatrului popular sunt: Mitrofan Vătavu, Gheorghe Bostan, Sergiu Nucă, Andrei Hâncu, Andrei Hropotinschi ș.a.

Texte ale alaiurilor teatrului folcloric publică în anii 1970 Grigore Botezatu, Nicolai Băieșu, Victor Cirimpei [*Teatrul popular (folcloric) // Creația populară, (Curs teoretic de folclor românesc din Basarabia, Transnistria și Bucovina), Chișinău, 1981, p. 264*].

În 1981, apar două volume: *Teatrul popular* (Alcătuirea, articolul introductiv și comentariile G. I. Spătaru și Iu. Filip), Chișinău, 1981 și *Primiți Căluțul?* (Selecție și comentarii de Iu. Filip), Chișinău, 1983.

Compartimente bogate referitoare la teatrul folcloric inserează volumele *Folclor din Bugeac (1982)*, *Folclor din nordul Moldovei (1983)*, *Folclor din stepa Bălților (1986)*, *Folclor din câmpia Sorociei (1989)*, *Folclor din țara fașilor (1993)*, *Cât îi Maramureșul (1993)*.

Lucrarea *Frumos e la șezătoare*, Chișinău, 1983 conține câteva piese din teatrul folcloric, prezentate de Iulian Filip.

Cele mai convingătoare argumente că teatrul folcloric este monumental sunt textele citate aici, dar și frumoasele obiceiuri, care rezistă unui fapt cum este timpul. Valoarea lucrărilor literaturii românești vechi, precum și contemporane, face front comun cu specificul național al spațiului mioritic carpato-dunărean, conferind culturii populare, în general, eternitate.

Referințe bibliografice:

1. Grigore Botezatu, *Folclorul haiducesc în Moldova*, Chișinău, 1967.
2. Teodor Burada, *Istoria teatrului în Moldova*, Vol. I, Iași, 1915.
3. Dmitrie Cantemir, *Descrierea Moldovei*, Chișinău, 1975.
4. Iulian Filip, *Teatrul popular (folcloric) // Creația populară: (curs teoretic de folclor românesc din Basarabia, Transnistria, și Bucovina)*, Chișinău, 1991.
5. *Poezie populară moldovenească // Alcătuirea și îngrijirea de Grigore Botezatu, Maria Savina, Gheorghe Timofte*, ed. a II-a, Chișinău, 1960.
6. Alexandru Robot, *Scrieri alese*, Chișinău, 1968.

pro didactica

Tatiana Cartaleanu Jocul de rol, o strategie pentru dezvoltarea
competențelor de comunicare

Prin *jocul de rol*, o strategie didactică dintre cele mai ușor de aplicat pentru realizarea obiectivelor din domeniile curriculare *Înțelegerea la auz și Vorbirea*, elevul este pus în diferite situații uzuale, cotidiene, în care se află adesea și – în fața clasei și a profesorului – exersează reacția verbală adecvată. Sarcina profesorului care desfășoară o asemenea activitate este să o proiecteze cât mai detaliat și să dea clar instrucțiunile necesare. În proiectul lui didactic va fi scris ce urmărește de fapt, dincolo de crearea unei atmosfere agreabile și a situațiilor de joc: obiectivele pot fi preluate direct din Curriculumul gimnazial. Avem în vedere, în primul rând, câteva dintre obiectivele generale pentru toți anii de studii:

- Să-și activeze cunoștințele de limbă pentru a percepe și a realiza fapte de comunicare orală și scrisă, adaptându-se dinamic și eficient la strategiile și regulile interacțiunii sociale;
- Să redea, în mod original, într-o formă accesibilă, clară și armonioasă, propriile idei, judecăți și opinii.
- Să-și dezvolte disponibilitățile de receptare a mesajelor orale și scrise, sensibilitatea.
- Să-și structureze o conduită autonomă în selectarea, organizarea și utilizarea informației, [1, p. 1] din care derivă firesc obiective și unități de conținut preconizate pentru fiecare an de studii.

Întrucât privesc învățarea limbii materne, asemenea exerciții orale tind spre automatizarea unor formule și spre consolidarea competențelor comunicative. Există, ce-i drept, pericolul ca la lecție elevul să vorbească suficient de corect, dar în afara ei – din moment ce nu mai este evaluat – să continue să întrebe la telefon *Se poate pe Vasile?*, să fie grosolan cu taxatorii și necioplit cu vânzătorii. În mâinile educatorului sau ale profesorului e ocazia de a-l face pe elev să înțeleagă că a vorbi corect **întotdeauna** este adevăratul semn al culturii, de a-i oferi modelul unui comportament verbal corect și a-l motiva să urmeze acest model.

La etapa proiectării calendaristice (pentru un semestru sau pentru anul de studii) profesorul poate repera câteva subiecte ce se pretează strategiei *jocului de rol*, raliindu-le la obiectivele curriculare pentru clasa respectivă. Tot acum trebuie luată decizia cu privire la frecvența unor exersări de acest tip, urmărindu-se varierea activităților.

A ne permite să desfășurăm lecții axate pe formarea competențelor comunicative înseamnă a-i trece, pe rând, pe toți elevii prin câteva situații când li se arată cum se poate vorbi corect și sunt puși să exerseze. Oricând, jocul de rol poate fi precedat de asimilarea unităților de vocabular adecvate și de examinarea unor situații de comunicare.

Pentru profesor, plăcerea exercițiului rezidă în a-i descoperi pe elevi așa cum nu întotdeauna se pot manifesta la lecțiile obișnuite; pentru elevi, în ineditul diverselor momente de viață cotidiană, în varierea rolurilor, în imprezibilitatea creativității didactice a profesorului lor. Un fel de ping-pong verbal, supus atenției și judecății tuturor, e chemat să-i antreneze în comunicare.

Elevii vor fi anunțați din timp ce subiect se va propune pentru jocul de rol, acesta fiind determinat de evenimente recente, de observații ale profesorului, în raport cu clasa respectivă sau cu felul în care comunică unii elevi.

O formă de desfășurare a jocului de rol poate fi dialogul: *elev — elevi*.

Bunăoară, profesorul remarcă interesul sporit al elevilor pentru un campionat în proces de desfășurare (Jocurile Olimpice). Obiectivul său de pe agenda ascunsă este să-i învețe pe copii să susțină un interviu. Iată cum s-ar putea desfășura jocul:

Elevii sunt avertizați ca, pe parcursul următoarelor două săptămâni, să urmărească reportaje televizate sau să citească rubrici sportive ale ziarelor, pentru a se familiariza cu terminologia și a cunoaște personalități din lumea sportului, în numele cărora vor acorda interviuri clasei. Apoi, la lecția consacrată jocului de rol, fiecare elev își va dezvălui identitatea: în rolul cărui sportiv de performanță vrea să figureze astăzi. Numele elevilor care se anunță dispuși să participe la interviu sunt trecute pe tablă. (La lecția următoare, alți elevi își vor scrie numele.) Profesorul dă instrucțiunile necesare:

1. Interviul poate fi limitat în timp (3-5 minute) sau în numărul de întrebări la care va răspunde un elev.
2. Elevul care acordă un interviu reprezentanților mass-media ia loc în fața clasei, își dezvăluie identitatea și prezintă un scurt CV. (Sunt Adrian Mutu, fotbalist, joc pentru ...)
3. Elevii ce îi adresează întrebări se prezintă, numind și mijlocul de informare în masă pentru care scriu.
4. Întrebarea trebuie să fie formulată clar, răspunsul — succint.
5. Primind răspunsul, cel care a întrebat trebuie să aibă o reacție verbală adecvată.
6. O parte dintre elevi (care sunt numiți de către profesor sau se anunță singuri) vor lucra *redactori*: ei înregistrează greșelile de exprimare din întrebările și răspunsurile colegilor și fac observații privind corectitudinea exprimării după fiecare interviu.
7. Profesorul nu intervine decât dacă redactorii nu au remarcat vreo eroare sau dacă vrea să explice pe larg *de ce e corect așa și nu e corect cum s-a spus; cum e mai bine să formulăm acest gând*.

(Jocul descris mai sus se poate desfășura cu egal succes și în raport cu alte VIP-uri: actori, interpreți, prezentatori TV etc. E important să rămânem în limitele decenței, atât pe terenul întrebărilor, cât și pe cel al răspunsurilor.)

O altă modalitate de desfășurare a jocului de rol are în obiectiv dialogul *elev – elev*.

În acest caz, elevii vor evolua în fața clasei, susținând un dialog cu subiectul dat (în forma cea mai primitivă, să discute la telefon despre teme pentru ziua de mâine: unul telefonează ca să întrebe, celălalt este amabil și îi răspunde; formele mai complicate i se arată profesorului ulterior) .

Toți elevii care nu dialoghează în acest moment vor fi redactori, ascultători cu urechea ascuțită. Ținem la acest moment, deoarece, dacă prima pereche va comite unele greșeli și acestea vor trece neobservate, ele se pot repeta, iar greșeala recurentă începe să pară adevăr. Și nici nu e recomandabil să treacă prea mult timp de la comiterea greșelii până la corectarea ei. (Înregistrarea dialogului pe bandă magnetică, dacă profesorul își poate permite acest lux, și audierea lui ar putea deveni un puternic factor stimulator.)

Atunci când aplică un joc de rol pentru prima dată sau găsește de cuviință, profesorul e în drept să-i lase pe elevi să exerseze înde ei în perechi (să repete adică), apoi să prezinte clasei dialogul. Pericolul care ne pândește în acest caz este că elevii nu comunică liber, improvizând pe loc, ci încearcă să-și amintească ce au convenit sau cum au repetat. Ce-i drept, decât să ne pierdem timpul și răbdarea așteptând o replică ce întârzie să vină e mai bine să-i lăsăm să repete. Depinde de clasă. Se poate întâmpla ca, după câteva exerciții pregătite, elevilor tot să le placă mai mult improvizatia.

Vom insista în continuare asupra unor momente pe care considerăm necesar a le sublinia:

- În toate situațiile când la joc participă doi elevi, ei sunt chemați în față, pentru ca toți să poată urmări și semnele nonverbale ale comunicării: mimica, gestică, postura.
- Când rezervăm un anumit segment temporal pentru dialog (2-3 minute, măsurăm cu o clepsidră, sau numim un elev responsabil de cronometru), trebuie să respectăm înțelegerea inițială, chiar dacă se întâmplă să întrerupem dialogul. Riscul unui dialog nelimitat temporal este că locvacitatea unora va fura din timpul altora și se va bate apa în piură.
- Când elevii au încheiat dialogul, ei merg la locurile lor și ceilalți elevi se exprimă pe marginea discuției: ce a fost bine, ce a fost interesant, ce cred ei că a fost incorect. Nimic grav dacă discuțiile durează mai mult decât dialogul; s-ar putea întâmpla ca unii elevi chiar să-și modeleze comportamentul verbal (și nu numai). Filtrul de corectitudine este mai ales profesorul, care va răspunde la întrebările gen *Dar e corect să spunem...? Dar cum era corect ?*, va remarca dânsul niște formule verbale eronate, dar și — neapărat — va sublinia frazele bine construite, eleganța discursului atunci când e cazul. Elevii nu trebuie să privească aceste jocuri doar ca pe o ocazie neplăcută de a face gafe pe care cineva le va corecta, ci și ca pe o ocazie bună de a-și demonstra competențele comunicative, de a ieși cu brio dintr-un duel verbal.

Experiența noastră arată că, în topul preferințelor elevilor, după jocurile de tip *interview* se situează cele cu genericul *la cumpărături*. Nimic neobișnuit, dacă recunoaștem că unul dintre cele mai frecvente roluri în care ne plasează zilnic viața, în afara casei și a școlii, este cel de cumpărător. Putem diferenția perechile după tipul de magazin la care merg (librărie, patiserie, mercerie, papetărie), le putem indica elevilor roluri mai concrete (cumpărător necompetent, capricios, arogant; vânzător competent, amabil, atent și invers), le putem limita suma de care dispun. Vom urmări formulele de adresare, cele de etichetă verbală (*Vă rog, mulțumesc, scuzați, mai treceți, cu plăcere etc.*), este eficient să se întocmească o listă de formule-tip și să cerceteze coloratura stilistică a fiecăreia.

Altă dată, afișând pe tablă imagini ale diferitelor obiecte, lăsăm un vânzător să dialogheze cu mai mulți cumpărători, convingându-i să facă această cumpăratură, relatând despre marfa propusă și răspunzând la întrebări. Dar întotdeauna — dincolo de scena teatrală — ținem în vizer corectitudinea comunicării verbale, paraverbale, nonverbale (semiotica gesturilor și a poziției corporale, intonația și pauzele).

Cu elevii mai mari, putem exersa activități în care unul o face pe adultul, iar celălalt pe copilul: acest adult poate fi un străin necunoscut, un vecin, un tovarăș de călătorie, un părinte, un frate mai mare. Sarcina profesorului se va rezuma la a formula subiecte de discuție, a schița situații de viață și de a distribui rolurile. Dar modelele comportamentale ușor de imitat trebuie totuși să aibă o conotație pozitivă: îl vom taxa pe elevul care o face pe adultul grobian și prost-crescut, chiar dacă o face cu măiestrie artistică. Și rolul de copil diferă: un copil care s-a făcut vinovat, unul care pleacă de acasă într-o excursie și primește „cele câteva sfaturi”, unul care ia o decizie, îndrumat de pedagog. Mai important decât nonverbalul este aici paraverbalul: intonația, tonul, pauzele etc. Ce tonalitate va alege copilul pe rol de adult (respectiv: ce relație credem că e între cei doi), ce obiecții va face, ce sfaturi va da, cum va povățui, cum își va declara, fără drept de apel, decizia finală.

Alte jocuri se pot edifica pe situația „Winnie Pooh în ospetie” *o vizită neașteptată / o vizită anunțată*. Aici valorează mult capacitatea de improvizație, unul dintre elevi asumându-și rolul de amfitrion (stăpân de casă), iar celălalt — de oaspete sau vizitator. E important ca ambii să intre în rol, să perceapă circumstanțele situației [2].

Recomandăm organizarea unei evaluări reciproce în finalul lecției, care nu neapărat trebuie convertită în note:

- fiecare elev scrie pe fișă numele colegului care crede că s-a prezentat cel mai bine, dar nu se poate scrie pe sine;

- profesorul adună fișele și anunță rezultatele: pentru V. N. au votat 10 elevi, pentru N.V. – 8, pentru N. N. – 5 etc.). Acordarea locurilor, a unor calificative pot deveni de asemenea factori motivaționali de prim rang. Și dacă vom observa, după 2-3 ani de lucru în această direcție, că și la recreație elevii sunt atenți la felul cum se exprimă, ce alt feed-back ne-am mai putea dori?

Referințe bibliografice:

1. ***Limba și literatura română. Curriculum școlar pentru clasele V-IX, Iași, 2000.***
2. **Celor interesați de subiecte le recomandăm: *Cartea mare a jocurilor, UNICEF, 2002; A. de Peretti, J-A. Legrand, J. Boniface, Tehnici de comunicare, Iași, 2001.***

Lilia Frunze Modalitățile și criteriile de selectare a lexicului pentru un text de manual

Sarcina de bază a predării limbii și literaturii române în școlile alolingve din Republica Moldova este de a-i învăța pe elevi să înțeleagă un enunț (în scris sau oral) și să posede în mod practic această limbă, adică s-o utilizeze în procesul de comunicare. Cu alte cuvinte, orice elev alolingv trebuie să însușească limba română atât receptiv, cât și productiv.

Curriculumul prevede și cere să se cultive următoarele deprinderi: să se înțeleagă limba vorbită, să se citească corect, fluent, să se converseze la teme diferite, să se scrie expuneri și compuneri etc. Studiarea acestei materii, adică a limbii române în instituțiile alolingve urmărește, și, nu în ultimul rând, un scop educativ: educarea dragostei elevilor pentru meleagul unde s-au născut, pentru istoria și cultura românilor.

În cadrul predării limbii și literaturii române în școlile alolingve trebuie să se țină cont de corelația dintre cei trei componenți ai curriculumului: scopul – de ce ?, conținutul – cât ? și metodele cum -?

Literatura metodică a definit primul component, adică scopul, explicându-ne de ce ar trebui să cunoaștem o limbă străină (în cazul alolingvilor – limba română). În acest fel literatura metodică existentă dezvăluie procedeele efective de predare a limbii și literaturii române. Al treilea component e cel care în prezent este cel mai bine dezvoltat (datorită multiplelor metode de însușire a limbii și literaturii române).

Cel de-al doilea component a fost studiat mai puțin. Începând cu anii 2001, 2002 abia ia amploare studierea lui.

Un curs intensiv nu poate să se lipsească în procesul de însușire practică a limbii de conștientizarea unui anumit volum de reguli gramaticale de schimbare a formelor cuvintelor, de îmbinare a lor, de construire a propozițiilor și frazelor, iar acestea din urmă să fie bine introduse, expuse într-un text coerent. Rezultatele însușirii practice a limbii, iar mai apoi a literaturii vor fi foarte vizibile dacă toate fenomenele numite vor fi însușite după aceste principii de predare.

Referindu-se la rolul care îl joacă toate aceste procedee, ar fi bine să ne amintim spusele filosofului german A. von Humboldt care a intuit adevărul: “O limbă nu poate fi predată. Se pot crea (ori nu) condițiile pentru ca întrebarea să aibă loc.” Pornind de la afirmația filosofului german, trebuie să elaborăm un sistem de principii întru crearea condițiilor ca învățarea “să aibă loc” și anume ele să faciliteze însușirea anumitor structuri, ca ulterior elevii să le utilizeze în propriile acte de comunicare.

În limba română sunt peste 2000 de reguli fonetice, gramaticale, lexicale, stilistice. E nevoie de a cunoaște toate aceste reguli pentru a însuși limba la nivel comunicativ. Pentru aceasta sunt suficiente un minim de reguli, fonetice, lexicale și gramaticale. Prin minim înțelegem o totalitate de noțiuni și reguli selectate riguros, conform unor criterii și principii metodice, în vederea obținerii celui mai înalt randament în procesul de învățământ. De aceste reguli și criterii, de principiile metodice depinde și alegerea sau compunerea unui text. Dacă textul va ține cont de ele, atunci putem vorbi de o viitoare comunicare înaltă a elevilor alolingvi.

Care ar fi regulile fundamentale de selectare a lexicului minimal ? Există mai multe modalități și reguli de selectare. Ele depind de cursul în cadrul căror ele vor fi însușite. În școală să zicem că ar fi binevenite următoarele reguli:

1. Selectarea lexicului și predarea unităților lexicale uzuale, adică cele mai frecvente;
2. Selectarea lexicului, conform scopurilor instruirii
3. Selectarea lexicului care are valoare semantică, cuvintele care au caracter polisemantic și cele care au capacitate combinatorie.

După cum se relevă în lucrările de specialitate, criteriile de bază sunt cele care vizează valoarea semantică, capacitatea combinatorie și caracterul polisemantic al cuvintelor, iar din categoria celor secundare fac parte criteriul frecvenței, criteriul tematic și cele care se sprijină pe importanța comunicativă și didactico-metodică a cuvântului respectiv. Pe lângă aceste criterii, în literatura de specialitate se mai menționează și valoarea structurală a cuvântului, prin care se înțelege capacitatea cuvântului de a funcționa ca element cu rol gramatical sau cu un rol apropiat de cel gramatical. În această categorie se încadrează prepozițiile, conjuncțiile, verbele auxiliare. De asemenea, se apropie de acestea și cele mai multe pronume, verbele modale și aspectuale (a vrea, a putea, a trebui, a începe, a continua, a termina etc.), unele adverbe (aici, acum, acolo etc.).

O problemă foarte importantă ce ține de selectarea și prezentarea vocabularului minimal este și dozarea numărului de cuvinte noi pentru fiecare etapă de studiu și pentru fiecare lecție.

Un element semnificativ în procesul de predare este corelarea însușirii fenomenelor de gramatică cu însușirea lexicului. Principiul selectării și prezentării gradate urmează să fie aplicat atât în cazul structurilor fundamentale, cât și în cazul vocabularului fundamental.

Atunci, și numai atunci, când un text destinat elevului alolingv, va ține cont de aceste criterii și de succesiunea predării lexicului, va fi reușit și va dezvolta competențe de vorbire.

În continuare aș vrea să dau exemplu de un asemenea text. (manualul de limba română, clasa V, autor Tamara Cazacu).

Textul se intitulează *Leu, sau un câine care a iubit*.

Leu, un cățel, s-a născut micuț ca toți căței. Inițial stăpânul l-a numit Rândunel, de zglobiu ce era. A fost Rândunel vreo trei săptămâni, până când s-a întâlnit cu noul său stăpân, alături de care avea să-și ducă viața până în acea ultimă zi.

S-au plăcut din primele clipe. Cățelul l-a îndrăgit chiar de la prima întâlnire când bătrânul, văzându-l, a exclamat cu mirare și nedumerire: Rândunel?! Ce fel de Rândunel, domnilor?! Uitați-vă ce labe are – de leu! E Leu!

Cățelul i-a răspuns afirmativ cu codița vioaie, lingându-i pantofii, căci mai sus nu ajungea.

Au trăit alături vreo cinci ani, plini de credință și de bucurie că nu sunt singuri, că se au unul pe altul.

Dar a venit o zi, o ultimă zi, cum vin toate zilele acelea triste și neașteptate, ziua când bătrânul a plecat în lumea celor fără dor...

A rămas Leu singur, lipsit de dragoste și grija care-i încălzea sufletul. Nici rămas bun nu și-a luat. Au uitat toți de el în acea zi.

Tulbura nopți la rând liniștea vecinilor, până când într-o zi niște oameni buni au hotărât să-l ducă la cimitir.

Acolo, abia au reușit să facă câțiva pași, când Leu s-a smuls din mâinile celor care-l duceau și a fugit într-un suflet drept la mormântul bătrânului.

O, Doamne! Cum a știut un câine că anume acesta e locul de veci al fostului stăpân?!

Alerga pierdut în jurul mormântului, îl mirosea, se uita întrebător și cu slabă speranță la cei din jur și îl adulmea cu dor...

Cu greu l-au adus acasă.

E liniște de atunci în noapte. Dar uneori Leu tot mai caută cu dor spre poartă..."

Consider că acest text respectă toate criteriile și regulile metodicii de astăzi. Din ansamblul cuvintelor care sunt incluse în acest text toate (sau aproape toate) țin cont de regulile de mai sus. Anterior menționam că un rol important îl are și însușirea lexicului conform unor rigori:

- a) lexicul trebuie să fie prezentat după gradul de dificultate, apoi după mărimea cuvintelor;
- b) Trebuie să se precizeze conținutul lui semantic;
- c) E necesar să se pronunțe cuvântul înainte de semantizare;
- d) Antrenarea cuvintelor în practica verbală a elevului printr-un set de probe, exerciții ar stimula însușirea lor.
- e) Dialogurile și situațiile de comunicare sporesc eficacitatea însușirii cuvintelor.

Acestea și alte acțiuni de însușire a lexicului fac ca elevul nostru să perceapă și să însușească limba.

Cred că atunci când un manual de limbă și literatură română va avea în arsenalul său texte selectate după toate principiile metodicii moderne, va dezvolta și va crea condiții de studiere a limbii și va dezvolta la elevul alolingv competențe de comunicare.

Referințe bibliografice:

1. Vladimir Guțu, *Dezvoltarea și implementarea curriculumului în învățământul gimnazial: Cadru concepțional*, Chișinău, 2000.
2. *Limba română în școlile alolingve*, M. Purice, V. Guțu, Chișinău, 1994.
3. I. Lăudat, *Metodica predării limbii și literaturii române*, București, 1973.
4. Ion Drăgătoiu, *Principii și metode noi în didactica literaturii și limbii moderne*, Cluj-Napoca, 1989.
5. *Soluții didactice conform curriculum-ului la disciplina limba și literatura română în școala alolingvă*, București, 2002.
6. *Predarea și învățarea limbii prin comunicare. Ghidul profesorului*, București, 2003.

Carolina Rotaru Atitudinea elevului față de aprecierea școlară

La întrebarea: “ce înseamnă nota pentru tine?” din partea elevilor survin răspunsuri spontane, dar semnificative: “desigur că înveți pentru cunoștințe, dar de vreme ce în școală se dau note nu le poți ignora deoarece ele exprimă valoarea ta”. Nimeni nu poate nega faptul că “pe fiecare elev îl frământă ce notă are, ce notă s-a pus la un obiect sau altul, deoarece aceste note arată locul ce-l ocupi în colectivul clasei” [5, p. 54].

Într-o anchetă făcută printre școlari asupra semnificației notelor rezultă că acestea reprezintă pentru ei: (a) o bază de predicție, “o garanție a reușitei în viitor” (la admitere, în profesie etc.); (b) o măsură a posibilităților proprii, deci indirect o măsură a inteligenței; (c) o formă a recompensei și a pedepsei, “prilej de bucurie și tristețe”, “mijloc de afirmare”, “o sursă de satisfacții” etc.; (d) efort plus rezultat direct, “oglinza muncii și pregătirii, a cunoștințelor mele”; (e) un indiciu pentru dozarea eforturilor, “semnal de alarmă cum să înveți în viitor”, “un reper cum să mă situez în viitor la înălțimea cerințelor”. [5, p. 208].

Anii de școală reprezintă o perioadă importantă în traiectoria dezvoltării personalității. Iar personalitatea omului se formează într-un sistem dinamic de aprecieri în raport cu grupul social din care face parte. Astfel, pentru elev, evaluarea este mijlocul prin care el realizează cum este perceput de profesor și cum îi apreciază acesta pregătirea. [2, p. 13]. Cu toate aceste admitem că nu întotdeauna evaluarea profesorului coincide cu autoevaluarea făcută de elev propriei sale pregătiri.

Deși dispun de cunoștințe verbale despre note, constatăm că marea majoritate a elevilor referindu-se la valoarea notei rămân în domeniul abstractului. D. Vrabie consemnează la începutul școlarității o “disociere între faptul de a primi note și valoarea notelor ca atare”. [5, p. 270]. Fenomen pe deplin justificat, având în vedere că spre deosebire de profesori, elevii nu dispun de nici un fel de cunoștințe docimologice asimilate sistematic.

Ne referim la școlarul mic care “nu face deosebirea între dorința de a răspunde și primi note și calitatea răspunsului” [5, p. 64]. Înțelegerea de către elevi a valorii și calității notei survine pe măsură ce elevii trec dintr-o clasă inferioară în alta superioară. Trăind bucuria succesului și amărăciunea eșecului, crește greutatea specifică a criteriului calitativ în autoaprecierea răspunsurilor. În ceea ce privește

fenomenul de frustrare, acesta este cauzat de lipsa la elevi a unei reprezentări juste cu privire la aspectele pozitive și negative ale activității lor școlare. Conform observațiilor făcute de D. Vrabie, foarte mulți elevi acceptă formal notele și aprecierile, adoptând forma de reacție “mă revolt în mine fără să protestez” [5, p. 78], reacție remarcată și de L. Slovina, în special la preadolescenți, pe care o numește “rezistență interioară” [5, p. 78].

Mulțumirea, nemulțumirea elevului depind de așa-zisa “notă-prag”, “notă critică”, notă care stă la baza nivelului de aspirație al elevului și peste care elevul se declară mulțumit. D. Vrabie consideră că această “notă critică este sugerată la început de părinți, astfel încât se poate vorbi chiar de o presiune a familiei asupra nivelului de aspirație al elevului”. [5, p. 209].

Cert este că atitudinea elevilor față de note este diferită. Astfel, în urma unei anchete, D. Vrabie relevă: (1) elevi care manifestă interes general neselectiv față de aprecieri și note; (2) elevi care manifestă interes selectiv pentru note legate de domeniul de opțiune școlară sau profesională; (3) elevi care manifestă interes pentru aprecierile verbale ale profesorilor; (4) elevi pe care “nu-i interesează” notele [5, p. 207]. Am mai adăuga aici și elevii care în genere “nu ridică probleme” [4, p. 70].

E. Csögör, referindu-se la “profilul didactic al elevului” la un obiect, conchide că în dependență de nota și atitudinea elevului față de învățatură, acesta poate fi ascendent, descendent sau fără nici o tensiune. [4, p. 30 - 31].

Aprecierea creează elevului un statut școlar. În opinia lui A. Chircev, performanțele școlare, notele și aprecierile profesorului sunt considerate de elevi ca “mijloc de estimare” a propriei disponibilități intelectuale și morale, o “garanție” a reușitei școlare și profesionale ulterioare. [5, p. 53]. Observațiile lui R. Perron cu privire la acest factor motivațional real, sunt descurajatoare. Elevul bun – notează R. Perron – este convins de reușita sa, elevul slab de eșecul său, fiecare din ce în ce mai mult pe măsură ce se confirmă statutul lor școlar... Elevul bun va fi progresiv întărit în convingerea sa, iar elevul slab va fi progresiv deturnat – mai ales ca efect al fixității în notare – și se va instala într-o devalorizare din ce în ce mai viu resimțită ca fiind de nedepășit. [...]. Un copil “bine echipat” sub aspectul intelectual – observă același autor – abordează școlaritatea cu o motivație care-l instalează în statutul de elev bun. Alții abordează școlaritatea de pe poziții retroactive: “nu înțeleg”, “nu știu” etc. Statutul de elev slab, progresiv confirmat, întărește astfel aprecierea inițială. [1, p. 271].

“Nota obținută – subliniază V. Pavelcu – se transformă în regulator al activității elevului; prin notă, el își dă treptat seama (sau nu, spunem noi) de exigențele școlare, de criteriile și normele obiective legate de cerințele școlare. Prin eforturile sale de a corespunde acestor norme, elevul se cunoaște pe sine, obiectivându-se prin munca sa și prin aprecierile profesorilor asupra prestațiilor sale școlare”. [3, p. 48]. Știind că interesul școlii este ca toți elevii să reușească, realizând un nivel de performanță cât mai ridicat la nivelul capacității de învățare a fiecăruia [2, p. 53], importantă este depășirea statului de “elev slab” remarcând chiar și cele mai mici eforturi sau progrese și comparând elevul cu el însuși și mai puțin cu ceilalți, în special cu cei foarte buni, atenționează D. Vrabie. [5, p. 213].

Este evident că unele atitudini negative ale elevilor față de aprecierea profesorului sunt ecoul unor greșeli făcute de cadrele didactice. Dar pe de altă parte, examinarea pentru notă este întotdeauna însoțită de o stare afectivă puternică, mai puternică decât în cele ale cunoașterii propriu-zise, precizează P. Popescu [4, p. 77]. Această tensiune emoțională, consideră S. Radu, este un prilej de “evadare”: învață numai pentru notă sau de frica notei, speculează “sistemul” de examinare practicat de profesor și caută să se înscrie în “regulile” acestuia, găsește pretexte pentru a se sustrage, fuga de la ore etc. [1, p. 265]. Profesorul, procedând cu tact, trebuie să mențină, să dezvolte dorința elevului de a răspunde și de a primi note, făcându-i conștienți că nota se pune pentru calitatea răspunsului.

Aici intervine un factor care influențează atitudinea elevului față de aprecierea școlară, și anume modul de distribuire a formelor de întărire, balanța pedepselor și recompenselor, a aprobării și dezaprobării, a aprecierii pozitive și negative. Jocul formelor de întărire, își extinde aria de la aprecieri și note la școală și societate în general. V. Pavelcu spune: “... nota devine piesa de motivație, resort al personalității, ca și sistemul premial al societății”. [3, p. 48].
Încrederea în notarea de către profesor, consideră D. Vrabie, întărește încrederea elevului în justiția socială.[5, p. 70]. Prin urmare, elevii care sunt încurajați și laudați își formează cu timpul o atitudine pozitivă față de profesor și școală, în timp ce elevii care în mod frecvent sunt blamați, ironizați, dezaprobați și jigniți, devin nemulțumiți de viața școlară, se simt frustrați, fac totul din obligație, din dorința de a evita sancțiunile și nu dintr-o motivație intrinsecă [5, p. 211].

În vederea “obiectivizării” atitudinilor elevilor față de note și astfel, a evitării eșecurilor “didascogene”, devine imperativă înțelegerea notei ca regulator al activității elevului. Să nu pierdem din vedere că nota, ca orice apreciere, nu se limitează numai la scopul de a determina și indica o valoare statică, ci ea se repercutează atât asupra celui apreciat cât și asupra celui care apreciază. După cum afirmă V. Pavelcu: “Examenul psihologic al notei nu poate fi izolat de modul cum nota se răsfrânge de fapt în conștiința elevului și nici de modul cum ea trebuie să se răsfrângă de fapt în mintea acestuia” [3, p. 47].

În cele din urmă, studierea reacției elevului la atitudinea profesorului, a repercursiunilor acestor trăiri asupra întregii personalități a elevului, a experienței elevilor în materie de notare oferă profesorilor, anume prin caracterul “pur”, valoroase și utile idei, ce ar putea duce la discuții pe teme docimologice.

Referințe bibliografice:

1. M. Ionescu, S. Radu, *Didactica modernă*, Cluj–Napoca, 1995.
2. I. Jinga, *Evaluarea performanțelor școlare*, București, 1996.
3. V. Pavelcu, *Principii de docimologie*, București, 1968.
4. P. Popescu, *Examinarea și notarea curentă*, București, 1978.

5. D. Vrabie, *Atitudinea elevului față de aprecierea școlară*, București, 1975.

Lilia Frunze Predarea textului literar și nonliterar ca mijloc de obținere

a competențelor de comunicare

Problema dezvoltării competențelor de comunicare ale elevilor alolingvi este una dintre cele mai actuale în procesul de predare-învățare a limbii și literaturii române.

Textul literar sau nonliterar se pretează unei explorări funcționale, devenind un factor activ în procesul de formare a competențelor de comunicare a elevului.

Există, după cum afirmă savanții, mai multe definiții ale textului:

- un factor de formare și modelare a comunicării aflat sub semnul valorii;
- un model de limbă literară;
- model de vorbire (structuri „de-a gata”);
- o punte de ieșire în viața cotidiană etc.

Toate aceste definiții ne sugerează că, oricare ar fi tipul textului, modalitățile de lucru cu el sunt nelimitate și aplicate eficient vor duce neapărat la dezvoltarea competențelor de comunicare ale elevilor.

O cerință didactică importantă în procesul receptării literaturii este preocuparea permanentă pentru realizarea contactului direct al elevilor cu opera literară, știut fiind faptul, că atâta vreme cât ea se află în rafturile bibliotecii, ori pe masa elevului, are statutul unui obiect fizic, ca oricare altul. Trecerea operei la statutul de obiect estetic se petrece prin contactul cu o subiectivitate receptoare, cu alte cuvinte, în procesul lecturii. În consecință, metoda de bază operabilă în acest proces de devenire a operei literare, sau chiar a unui text simplu, de la condiția de obiect artistic, la aceea de obiect estetic este (și trebuie să fie) „lucrul” cu cartea sau lucrul cu textul literar.

Atunci când înfăptuim acest lucru trebuie să avem grijă să stabilim și să evidențiem următoarele:

- Ce ia elevul nostru, sau ce poate lua din acest text pentru situațiile cotidiene de comunicare?

- Cât va lua din aceste texte, spre exemplu, pentru comunicare?

- Cum va putea el să aplice (și dacă textul este aplicabil) ceea ce se învață la orele date?

O întrebare ce ar merita profesorul să și-o pună permanent este: „Cu ce scop sau cum se subordonează textul dat, sau opera literară obiectului major, adică formării competenței de comunicare?”.

Un text se predă nu pentru a fi învățat mecanic, ci pentru a acumula o informație, care stimulează și va stimula comunicarea. El trebuie să pună în lumină anumite fenomene din mediul ambiant. Vorbirea poate fi învățată numai prin vorbire, iar comunicarea numai prin comunicare. Toate acestea vor avea loc numai dacă se va

pornii de la un anume text: scris sau oral, literar sau nonliterar, de propoziții mari sau mici etc.

Într-un text trebuie să ne intereseze nu atât informația selectată, cât structurile, modelele de vorbire, situațiile expuse, care le vor fi utile în comunicarea cotidiană elevilor noștri.

Atunci când lucrăm cu un text, nu e necesar să insistăm ca elevii noștri să memoreze conținutul în detalii, ci ar fi bine să le concentrăm atenția asupra specificului acestei creații, a datelor semnificative din text, sau să accentuăm în ce măsură ne oferă acest text posibilități de a construi o comunicare.

Prin intermediul acestor texte elevii fac cunoștință nu numai cu aspecte ale vieții cotidiene, ci și cu aspecte din cultura și civilizația românească. Iar acest lucru îi va ajuta pe parcurs să se integreze mai ușor în viața socială și culturală a țării.

Să ne oprim deci la modalitățile de lucru cu textul și la unele aspecte ce țin de dezvoltarea competențelor de comunicare în cadrul lecției de limbă și literatură română.

De rând cu așa modalități de lucru cu textul literar și nonliterar ca lucrul cu vocabularul (dacă e necesar), expunerea, citirea informației (diferite tipuri de lectură), evidențierea specificului, redarea succintă a informației semnificative, alcătuirea dialogurilor, improvizarea eventualelor interviuri etc., în ultimul timp se adaugă (e binevenită) și posibilitatea reprezentării grafice, a prezentării structurate a materiei. Toate aceste metode sporesc esențial activismul elevilor la lecții, creează emoții pozitive (anume prin diversitatea reprezentărilor grafice).

Aceste reprezentări întâlnesc logica construirii mesajelor și a ideilor despre problema dată. În cazul când folosim aceste grafice la predarea biografiei unui scriitor ele înlesnesc sistematizarea informației, îi ajută pe elevi s-o rețină / însușească mai ușor.

Aș vrea să menționez că reprezentările grafice, binegândite sunt un fel de schemă – reper și ajută atât profesorului cât și elevului să perceapă mai ușor activitatea scriitorului dat.

În prezent chiar s-au editat și câteva cărți-îndrumări pentru profesori (autor I. Iordăchescu).

Schemele menționate sunt de diferite tipuri, adică pentru fiecare etapă a lecției există reprezentări grafice speciale.

De exemplu, atunci când se va preda informația despre Dimitrie Cantemir se pot utiliza următoarele scheme: la etapa de încălzire sau la actualizarea cunoștințelor:

1. Dimitrie Cantemir

- Rege între filosofi și filosof între regi. (Voltaire)
- Bărbat nemuritor. (G. Z. Baier)
- Domnitorul se arată bun și blând. (Ion Neculce)
- El unea talentele grecilor antici, știința literelor și cea a armelor. (Voltaire)

Repere:

Învățat – Membru al ... _____

Poliglot – Cunoștea ... _____

Filosof – Divanul sau ... _____

Domnitor – A domnit ... _____
 Folclorist – Legende în ... _____
 Istoric – Creșterea și ... _____
 Muzicolog – Tratat de ... _____
 Etnograf – Descrierea ... _____
 Geograf – A alcătuit prima ... _____
 Biograf – Viața lui ... și ... _____
 Orientalist – Sfetnicul lui ... _____

2. Alcătuirea blazonului unui scriitor

Elevii singuri trebuie să completeze rubricile respective cu informații adecvate. (Aceste blazoane pot fi completate la creația oricărui scriitor). Fiecare scriitor poate avea blazonul său cu rubrici specifice vieții și activității lui. (Cel mai des acest fel de blazon se va practica în cadrul etapei de studiere sau evaluare a cunoștințelor și competențelor).

Dimitrie Cantemir

Calități:

Erudit
 Înțelept
 Cărturar

...

...

...

...

Informații deosebite:

Filosofia și matematicile
 erau principala podoabă
 a minții lui

...

...

...

Cu ce se mândrea:

Cunoștea multe limbi

Membru al Academiei din Berlin

...

...

...

...

Hobby-uri:

Teologia,
 arhitectura,
 dar mai ales muzica

...

...

...

Aceste rubrici pot fi modificate la dorința profesorului.

Când vorbim despre temele incluse în curriculumul școlar (spre exemplu clasa 12). Ce înseamnă AGAP, Arta de a vorbi în public; Ce înseamnă a ceda? Stresul etc., atunci în baza textelor expuse în manual se pot efectua scheme-repere de tipul:

Să nu disperi!

Comunicare Dacă nimerești într-o situație critică nu trebuie să cedezi în fața nenorocirii. Pe cei îndrăzneți și norocul îi ajută.

Gramatica _____

Expresii 1. Cu noaptea veni și groaza... _____

/Lexic _____

Această schemă se poate completa cu informația din text. Elevii începând de la „poalele piramidei”, ajung în vârf cu intenția de a nu ceda în fața fricii, utilizând totodată lexicul, expresiile noi studiate, iar frazele le formează utilizând adecvat materia gramaticală însușită.

Specialiștii în domeniu sunt de părerea că atunci când textele (mai ales cele biografice) sunt reprezentate și prin schema-reper ajută elevilor să memoreze mai ușor unele aspecte. Ei consideră că aplicarea în practică a textelor-scheme favorizează memorarea informației principale și expunerea ei în cadrul orelor. Se observă activismul sporit al elevilor la lecții și nu în ultimul rând schemele au un rol important, (de care nu trebuie să uităm) – formează și dezvoltă competențele de comunicare ale elevilor în cadrul orelor de limbă și literatură română în școala alolingvă. S-au ținut discuții pe marginea acestor texte-scheme ca ele să fie practicate, aplicate și în cadrul orelor de limbă și literatură română în școala națională.

Referințe bibliografice:

1. V. Șerban, *Metodica predării limbii și literaturii române: curs intensiv pentru studenții străini*, București, 1980.
2. M. Purice, V. Guțu, *Limba română în școlile alolingve*, Chișinău, 1995.
3. *Soluții didactice conform curriculum-ului la disciplina limba și literatura română în școala alolingvă*, Ghid pentru profesori, București, 2002.
4. *Viața și activitatea scriitorilor: ce? cât? cum?* Îndrumător pentru profesorii de limbă și literatură română de I. Iordăchescu, Chișinău, 2003.
5. I. Iordăchescu, G. Stahi, *Limba română*, Manual pentru clasa a XII-a a școlii alolingve, Chișinău, 2003.

Ala Filin-Șchiopu Dezvoltarea competențelor lectorale a elevilor în procesul predării integrate a limbii și literaturii române

„Gândindu-ne cât de puțin am învățat toți să comunicăm – adică să ne exprimăm pentru un receptor interpretativ pe fiecare partener – avem impresia că suntem la nivelul elevilor care ar trece prin școală fără să fi învățat să scrie sub îndrumarea unui profesor”

(Tatiana Hama-Cazacu)

Pentru realizarea în plan social și profesional a oricărei persoane este nevoie ca premisă de cunoașterea limbii, incluzând diverse aspecte ale formării școlare. Toate materiile de studiu și toate activitățile educaționale contribuie la completarea vocabularului activ și la dezvoltarea competențelor comunicative, dar numai limba română își asumă responsabilitatea pentru calitatea vorbitorului [2, p. 5].

Limba română, ca disciplină de studiu, are obiectivul Scrierii (pentru gimnaziu) și Formarea culturii comunicării (pentru liceu).

Dezvoltarea competențelor lectorale la elevi se face de la o clasă la alta începând cu ciclul gimnazial(varietăți de texte). După ce s-au făcut activități pregătitoare pentru receptarea textului (pregătirea tematică – afectivă, pregătirea pentru receptarea textului sub aspectul vocabularului) se trece la studiul intrinsec al textului; care cuprinde ansamblul activităților, vizând înțelegerea și receptarea complexă a textului literar.

Primul contact cu opera literară se face, de obicei, prin lectura model (citire expresivă). Crearea cadrului adecvat prin lectură constituie premisa activității de

analiză și interpretare a textului. De obicei aceasta se efectuează de către profesor sau poate fi înlocuită cu lectura înregistrată pe disc, bandă magnetică, bandă video etc. De asemenea elevului i se formează deprinderea unor elemente ale artei teatrale (dicție, ținută, ritm al vorbirii, pauze, accentuarea cuvintelor...). Trebuie de ținut cont că anume în ciclul gimnazial se formează deprinderea de lectură a diferitor texte (lirice, epice, dramatice) [4, p. 56].

Ca apoi în ciclul liceal să se formeze deprinderea spre exersarea tehnicilor de producere a textelor de utilitate socială, publicistice, științifice.

Lectura permite a reveni asupra textului, a-l examina în profunzime, a porni de la el în elaborarea metatextului.

Competența comunicării este dobândită, parcurgându-se etape multiple. Ea acumulează întregul ansamblu de abilități personale : a ști, a ști să faci, a ști să fii, a ști să devii ... [1, p. 88]

Actualmente, procesul predare-învățare implică atât metode tradiționale, cât și o gândire critică – un nivel superior al gândirii, ce ar angaja elevii în lansarea unor idei interesante și care ar stimula cercetarea profundă și dezbateri autentice.

Iată câteva tehnici de lectură ce ar putea fi folosite în procesul predării-învățării, atât în ciclul gimnazial, cât și cel liceal: SINELG-ul, revizuirea termenilor-cheie, lectura ghidată,

requies – tul, predarea complementară, ghidul pentru învățare... [3, p. 28]

Așa cum aceste tehnici au fost descrise în literaturi de specialitate (strategii de dezvoltare a gândirii critice. Didactica Pro . . . Chișinău 2002) n-am să mă opresc detaliat la ele, dar totuși, aș vrea să prezint o lecție-model, aplicând lectura intensivă. Procedeu acestui tip de lecție constă în Evocare / Realizare / Reflecție și se folosește de obicei, la predarea unui text științific.

Evocare : Profesorul pregătește elevii pentru activitate. Îi roagă să scrie timp de 5 minute despre economia monetară medievală.

După 5 minute de lucru în perechi, elevii își prezintă discursul. Se fac notițe la tablă.

Se citește I fragment.

Realizare : De când, pe vremea celților, a cunoscut economia monetară care introduce simultan un etalon și un mijloc de plată mai subtil decât trocul linear al unui bun contra altui bun, Europa se lovește de inegală repartiție în lume a două metale reținute pentru relativa lor stabilitate materială, ca și pentru raritatea lor : aurul și argintul.

Timp de un minut se revăd ideile elevilor și cele citite. În continuare, elevilor li se cere să scrie despre raportul valorilor acestor metale prețioase (aur / argint).

Se citește al II-lea fragment.

Realizare : Bogată în argint, Europa e săracă în aur. Cel care circulă este în principal, important: de aici rezultă o raritate pe care o exprimă raportul valorilor acestor două metale prețioase. Vom găsi în accidentul creștin un raport de 1:12, care pune în funcțiune un număr sacru, cel al apostolilor. De fapt, era deja cel al lunilor anului, iar matematicienii îi recunosc de mult perfecțiunea unui număr divizibil cu doi, cu trei, cu patru și cu șase. Însă raportul de unu la doisprezece este, în Evul

Mediu, cel pe care îl constată bătând piețele comercianții. Douăsprezece mărci sau douăsprezece livre de argint valorează o marcă sau o livră de aur.

În esență începând cu secolul al VI-lea, adevărata monedă relativ grea și bogată în metal fin: aurul. Se plătește doisprezece dinari pentru o para de aur, paraua având, sub Constantin cel Mare, 4,6 g. de aur. În 780, Carol cel Mare organizează sistemul: 240 de dinari vor fi scoși dintr-o livră de argint fin. Va fi de ajuns pentru ca acest cuvânt, livră, să capete semnificația de 240 de dinari, adică de 20 de parale. Sistemul lui Carol cel Mare ține cam cinci secole, în care timp inflația se traduce printr-o lentă devalorizare a banilor.

Jean Favier

Se compară ideile personale cu textul.

Reflecția. Elevilor li se cere să răspundă în perechi la întrebări de genul :

- ✓ Rezumați informația din text.
- ✓ Determinați stilul textului.
- ✓ Aduceți 5 – 10 argumente.

Procesul de predare – învățare este unul flexibil și vom obține succes, doar dacă fiecare va face ceva deosebit, diferit de ceea ce a făcut până acum.

Referințe bibliografice :

1. T. Callo, *Educația comunicării verbale*, Chișinău, 2003.
2. T. Cartaleanu, O. Cosovan, *Predarea limbii române în viziunea curriculumului de liceu*, Chișinău, 2001.
3. T. Cartaleanu, O. Cosovan, *Lectură și scriere pentru dezvoltarea gândirii critice*.
4. V. Goia. Ion Drăgătoiu, *Metodica predării limbii și literaturii române*, București, 1895.

Arca lui Noe

Olga Cosovan Axa lexicală și rețelele tematice ale textului coerent

Delimitarea uzuală a textului de o elementară listă de cuvinte, de exemplu, de lista cuvintelor într-o pagină de dicționar sau de acumularea unităților de vocabular dintr-un câmp, rezidă, printre altele, și în *coerența din punct de vedere sintactico-semantic* [1, p. 536]. În privința coerenței gramaticale, se pare că lucrurile sunt destul de clare: construcția frazei, utilizarea formelor de mod și timp pentru verbe sunt dictate sau chiar reglementate de mecanismele limbii, invizibile pentru un ochi neînarmat, dar care funcționează perfect. Coerența lexicală sau semantică a textului, mai ales a textului artistic, este mai puțin palpabilă sau mai puțin discutată la momentul dat. Declarată ca unul dintre parametrii de bază ai textului, coerența semantică / lexicală are multiple manifestări: identitatea referențială a frazelor, exploatarea posibilităților de parafrizare, [1, p. 113] realizarea unor legături

semantice specifice între unitățile lexicale ale textului, numite *rețele tematice* [2, p. 131].

În această abordare a subiectului apare organic încă o noțiune de maximă ocurență în ultimele decenii, și anume cuvânt / cuvinte-cheie.

Utilizarea frecventă a noțiunii de cuvinte-cheie, în raport cu un text, nu neapărat artistic, are în diverse medii (școlare, academice și nu numai) o înțelegere destul de vagă și limite cantitative incerte. Practica analizei de text oferă numeroase situații de enumerare drept cuvinte-cheie a tuturor cuvintelor semnificative sau a majorității acestora. De fapt, privite ca *noduri de coagulare semantică*, aceste unități, actualizate în contextul respectiv, sunt cuvintele semnificative, ale căror sensuri sunt generice în raport cu alte cuvinte semnificative, ale căror sensuri sunt mai generale, uneori chiar hiperosemante sau hiperonime față de altele. În acest proces de decodare și analiză a textului, nu are importanță nici locul cuvântului, nici funcția lui sintactică. Ceea ce este relevant este structurarea unor relații dintre sensurile cuvintelor semnificative, unde putem atesta o suprapunere a ierarhilor semantice (reluări ale structurilor de câmpuri noționale) și a ierarhiilor de câmpuri asociative sau conceptuale.

O deconstrucție în plan lexical a textului (artistic, poetic, căci ne vom referi în continuare anume la asemenea texte) trebuie să pornească de la identificarea unor relații semantice între cuvintele semnificative, mai ales dintre verbe și substantive.

În structura textului coerent, cuvintele-cheie sunt legate între ele și relația dintre ele realizează axa lexicală a textului dat.

Schematic, tabloul arată așa:

A

X

A cuvânt-cheie 1 rețeaua tematică a cuvântului 1

L

E

X cuvânt-cheie 2 rețeaua tematică a cuvântului 2

I

C cuvânt-cheie 3 rețeaua tematică a cuvântului 3

A

L

Ă cuvânt-cheie 4 rețeaua tematică a cuvântului 4

În cazul unor texte reușite sub aspectul coerenței lexicale, relația dintre cuvintele-cheie servește ca sprijin pentru formularea mesajului și pentru descifrarea titlului, altele cuvintele-cheie, implicit, structurează dimensiunile și opozițiile centrale: stihiiile, omul – natura, cosmicul – teluricul etc. Uneori, pe rolul unui cuvânt-cheie, alături de cele identificate în text și paralel cu ele, trebuie plasat și un nume generic, ierarhic superior în sistemul lexical al limbii. Procedura facilitează nu atât abordarea lexicului, cât descifrarea textului.

Se dă textul:

ANNO DOMINI

Intrat-a noaptea în burg, fără de vamă.

Și-i dat să ningă iar sub ore sure.

Tânjesc pe streșinile catedralei

medievale duhuri de pădure.

Bătaia ceasului stârnește liliacul

din somnul lung, în care se-așezase.

Cenușa îngerilor arși în ceruri

ne cade fulguind pe umeri și pe case.

Lucian Blaga

Titlu Anno Domini	Cuvânt-cheie	Rețea tematică
Timp	Noapte	- somn - liliac - - oră - ceas - - medieval
Creștinism	Catedrală	- duh - înger - ceruri
Civilizație	Burg	- vamă – a intra - casă – streășină - pădure - a arde – cenușă - sur – a fulgui
Ființa umană	(Ne)	- a tânji , umăr

În această ordine de idei, analiza lexicală a textului artistic citat nu este o problemă de matematică și nu are o singură soluție. Este util să se observe ulterior posibilitatea de fluctuație a cuvintelor dintr-o rețea tematică în alta, în contextul dat sau în afara lui. Astfel, descifrarea ideii de Anno Domini, firește, gravitează în jurul timpului de la nașterea Domnului, iar localizarea acestui timp – prin burg, vamă, catedrală etc. – conturează un oraș european, prins în plin ev mediu sau mai târziu, dar păstrând indiciile de epocă. Însemnele civilizației – casele, vama, în opoziție cu

pădurea – sunt susținute de cele ale creștinismului, mai ales catedrala, care, prin dimensiune, trebuie privită ca indiciu al burgului. La fel, bătaia ceasului se poate deplasa din rețeaua tematică a timpului la cea a civilizației, unde se va racorda firesc la burg, catedrală, ev mediu etc.

În aceeași ordine de idei și cu aceleași instrumente de analiză, textul *Lângă cetate* se structurează / se descompune similar:

LÂNGĂ CETATE

Nebunul cetății spre turn
 privește, călcând pe coturn.
 Ce spornic e timpul, ce lin
 prin noi strecuratul venin!
 Bang-bang! Cât de bine ar fi
cetatea să uite o zi
că ceasul îi este stăpân!
 Dar ornicul bate bătrân.
 Izbânzile cui n-au căzut?
 Și inima cui n-a tăcut?
 Ah, luntrile toate spre-apus
 în val aherontic s-au dus!

Lucian Blaga

Titlu	Cuvânt-cheie	Rețea tematică
Lângă cetate	Cetate	Turn
Timp	Timp	- ceas - ornic - bang-bang! - o zi (antichitate grecească) – bătrân - coturn – (trecere) – a călca – a strecura – a cădea – a se duce - val aherontic – luntre – apus – a tăcea
Ființa umană	Nebun / nebunul cetății	- a privi - a uita - inimă - coturn - stăpân – izbândă

Tehnologia aceasta de analiză, perfect aplicabilă pe texte de orice dimensiuni, va avea un alt rezultat cantitativ pentru texte de

proporții (romane, nuvele, drame), dar esența de analiză rămâne aceeași.

Referințe bibliografice:

1. A. Bidu-Vrănceanu, C. Călărășu, L. Ionescu-Ruxăndoiu, M. Mancaș, G. Pană Dindelegan, *Dicționar de științe ale limbii*, București, 2001.
2. И.В. Арнольд, *Стилистика современного английского языка*, Москва, 1990.

Vlad Chiriac Dan Simonescu: patriarh al cărții vechi românești

Caut să pătrund magnific în destinul său de cărturar, zăbovind asupra filelor ediției antologice: *Centenar Dan Simonescu. Cartea și biblioteca. Contribuții la istoria culturii românești*, apărută la București în 2002, pe care am împrumutat-o spre lectură de la hasdeologul Pavel Balmuș. Desfășor „mosoarele” tumultoasei vieți, ascult vibrațiile de murmur ale ei, silabele de duh ale operei. Descopăr personalitatea artistică de rară excepție, strălucitoare, grandoarea spiritului său creator, studii și cărți fundamentale, printre care monumentală *Bibliografia Românească Veche. 1508–1830. T.3.Fasc.3-8, 1817–1830* (întocmită în colaborare cu filologul Gh. Buluță), *Cronica anonimă a Moldovei, Pagini din istoria cărții românești*, cursuri universitare, manuale, cataloage ș. a.

Universul scriitorului–bibliolog Dan Simonescu (n. la 11.XII.1902, Câmpulung – Muscel – 11.III.1993, București) este străbătut de o anume poezie cu propulsii spre spații neexplorate, manuscrise năpădite de ceară, ornamentate cu decoruri luxuriante, ferecături de argint, plăci de fildeș, scene din viața Mântuitorului etc. După multele călătorii de studii paleografice prin arhivele din Constantinopol și Atena, Franța, Italia, Germania, Bulgaria, Anglia, tratează aspecte privind vechimea scrisului nostru: existența în epoca Dacică Romană a unui alfabet în limba latină. Autorul protoscrierii (care circula între sec. IV-VIII) e filosoful Ethicus Histrius. Aici activează scriitori de birou („*scribae tabularii*”), copişti („*scriptores*”), a fost tradusă *Biblia* în limba gotică, într-o scriitură compozită (litere grecești, latine și runice). După unii specialiști în materie, „răbojul românesc” ar fi o moștenire a alfabetului runic. Cea mai veche inscripție slavă e din anul 943, „săpată pe o piatră ce s-a descoperit în anul 1950 în s. Mircea Vodă, iar copierea și traducerea cărților în slavă datează de prin sec. XIII – XIV.” Cel mai vechi manuscris păstrat este *Evangelianul* slav, scris în 1405 la mănăstirea Tismana de către călugărul Nicodim, sosit din Serbia, întemeietorul întâiei mănăstiri Vodița (în Mehedinți). Întâia operă literară (în slavonă) e *Cronica* lui Macarie (începută la 1542 și terminată în 1551) „în alesul între filosofi”, egumen al mănăstirii Neamț. „Cel de mai pe urmă dintre ieromonahi” invocă omeric: „Ce fel și cum s-au întâmplat aceasta, vino-mi în ajutor cuvântule și povestește celor doritori să auză povestea...” Una din primele manifestări scrise, în românește, e scrisoarea lui Neacșu, din Câmpulung, către judele Haneș Bengner al Brașovului (1521), în care zice „...dau știre domnietale za lucrul turcilor, cum am

auzit eu că împăratul au eșit den Sofiia, și amintirea nu e, și s-au dus în sus pre Dunăre...”, etc.

În centrele spirituale de la mănăstirile Neamț, Bistrița, Putna, Dragomirna ș.a. erau organizate *scriptorii*, (școli cu caracter religios), unde se copiau și împodobeau manuscrise impozante precum *Tetraevanghelul* slavo-grecesc al lui Gavriil Uric (1429), care acum e în posesia bibliotecii Bodleane din Oxford (Anglia), *Tetraevanghelul* slav de la mănăstirea Homor (1473), cu portretul lui Ștefan cel Mare și Sfânt care este reprezentat stând în genunchi, cu o carte în mâini înaintea icoanei fecioarei Maria; acest manuscris are o istorie eroică: călătorește peste Dunăre, ajunge la Țarigrad, revine la Suceava, apoi este robită de cazaci și, trecând din hotar în hotar, se așează la mănăstirea Homor, iar de aici la Putna, „lângă cripta marelui voievod”... O însemnare de pe el glăsuiește: „Și în acea vreme [august 1653], predară cazacii și arseră bisericile și mănăstirile, bătură și sfânta mănăstire a Homorului, [prădând] toate scutele frumoase, podoabele și odăjdiile ei... Și s-a întâmplat să cadă și acest sfânt tetraevanghel în mâinele cazacilor. Într-aceea, cu ajutorul lui Dumnezeu, venit-am noi cu oștile noastre și cu ale lui Gheorghe Racoți, măriu sa prințul Ardealului, și în toiul luptei cu cazacii, îi luară oștile ungurești de la cazaci, și ajunsese acest sfânt tetraevanghel în mâinele marelui gheeneral cu numele Chimin Ianăș, iar de la Măria Sa l-am rescumpărat noi, Io Gheorghe Ștefan Voevod, din mila lui Dumnezeu Domn al Țării Moldovei. Și apoi domnia mea m-am milostivit și am dat acest sfânt tetraevanghel iarăși la sfânta mănăstire mai sus scrisă a Homorului, ca să fie din pomană Domniei mele și de ajutor, când voi avea nevoie de ajutor întru ertarea păcatelor. Acum, când l-am răscumpărat, e cursul anilor de la Adam 7165 (1656), luna lui septembrie în 25” (*Magazin Istoric*, 1993, Nr.9, p.42).

În continuare sesizăm și faptul că Dan Simonescu a descifrat corect datarea și a stabilit autenticitatea unor manuscrise „străine”, adevărate bijuterii caligrafice, în prezent precipitate în fondurile arhivistice din România: faimosul *Codex aureus* (Codicele de aur), scris în latină și pe foi fine de pergamen cu litere de aur, realizat de Schola Platina, care și-a desfășurat activitatea în curtea împăratului franc Carol cel Mare (742-814), actualmente aparținând Bibliotecii Centrale de Stat, Filiala „Batthyénum”, în Alba Iulia; *Codex-ul burgundus*, un produs artistic elevat, din prima jumătate a sec. al XV-lea în ducatul Burgundia (Franța), în latină și franceza (veche), într-o frumoasă scriere unicială gotică, cu pagini miniate (portrete ale evangheliștilor proiectate pe un fundal auriu ce imită mozaicul, etc.). Apoi aflăm despre primele cărți imprimate până la 31 decembrie 1500, numite convențional *incunabile* (termen lansat de Cornelius Van Beughen, în 1688, în primul *Catalog al cărților și scriitorilor*, lansat la Amsterdam), care înseamnă leagăn, primii ani ai invenției tiparului. Până la această dată, în țările române nu s-au „tescut” cărți, însă unii tipografi de origine română activau în diverse centre ale Europei. Printre ei este numit *Bernard din Dacia*, numele căruia apare pe un incunabil care a ieșit de sub tipar la Napole; *Toma din Transilvania*, scris pe o carte de la Mantua (1473); *Martin din Coldea* (Țara Bârsei) pe un incunabil din Brunn; *Andrei Corbul* din Brașov pe unul din Veneția, etc. Se vede că aceștia anume au adus în țara sa ediții, le-au depus în bibliotecile din Sibiu, Cluj – Napoca, Iași și alte orașe, în total 1467 incunabile. Sunt cercetate – tehnic și descriptiv – toate textele, xilografurile și știrile istorice

despre meleagurile, domnitorii români (pe unul, din 1499, tipărit la Nurnberg, este înfățișat domnitorul Vlad Țepeș, „ospătând la masă, având în juru-i oameni trași în teapă și un călău care taie capete”), etc.

Pe lângă aceste mărturii revelatorii, profesorul Dan Simonescu mai studiază bibliotecile marelui umanist român Constatin Cantacuzino, stolnicul (1640 - 1716); voievodului Constantin Brâncoveanu (1688-1714) de la mănăstirea Hurezu din ținutul Vâlcii (Oltenia); odiseea aduceri a 206 manuscrise a istoricului literar Moses Gaster (1856 - 1939) de la Londra la biblioteca Academiei Române (printre care 16 împrumutate de la poetul Mihai Eminescu); scrie un eseu despre distinsul bibliograf Ion Bianu (1856-1935); un medalion literar despre reputatul bibliolog român Constantin I. Karadja (1889-1950), care a dăruit Bibliotecii Centrale de Stat din București o colecție inestimabilă de incunabile...

Oricât de importantă însă, opera nu pune în umbră personalitatea lui Dan Simonescu. Mulți i-au simțit puterea de seducție: oricine a stat un timp în preajma domniei sale, „a fost uimit și marcat de ea, ca de un *fenomen rarism*” (s. n.). Îl evocă, aducându-i Profesorului de excepție și Omului de cultură, membrului de onoare al Academiei Române, cele mai frumoase omagii la centenarul nașterii, printre care acad. Virgil Cândea, acad. Gabriel Ștrempel, acad. Alexandru Zub ș. a. Am întors foaie cu foaie până am ajuns și la o impresionantă corespondență epistolară între cărturarul Simonescu și contemporanii săi Nicolae Cartojan, Mircea Eliade, Alexandru Rosseti, Mircea Tomescu ș. a.

La finele acestor reflecții fac o invitație tuturor: să vă aplecați asupra filelor antologiei - magnifice, vibrante, captivante – care conturează imaginea exponențială a Destinului lui Dan Simonescu, până la cel dintâi-ultim pas al unui nou și mereu *al nostru înainte mergător*, patriarh (cum l-a numit Mircea Anghelescu) al cărții vechi românești.

Dumitrița Smolnițchi Valori artistice în scrierea lui Ion Neculce

Procesul de dezvoltare al prozei artistice este unul lung și anevoios. Opera cronicarilor, ca etapă a acestei evoluții, e o mărturie a eforturilor de cultivare a posibilităților de expresie ale limbii române, de transformare a ei din mijloc al comunicării directe într-unul de creație. Și, cu toate că letopisețele nu erau scrieri literare propriu-zise, ci istoriografice, ele au și o necontestată valoare artistică, iar cronica lui I. Neculce fiind cel mai convingător argument în acest sens.

„*Neculce nu se citește numai din obligație, zice I. Breazu, ci și din plăcere. Puterea lui de plasticizare, mireasma bătrânească a graiului său te fac să-l citești și recitești mereu, la toate vârstele.*” Farmecul operei neculceene constă, în primul rând, în acea originalitate primitivă, rustică. Cronicarul povestește cu bogăția de amănunte a țăranului bătrân, care se implică afectiv, participă la judecarea oamenilor și evenimentelor, destăinuindu-se, plângând sau bucurându-se.

Epoca pe care o descrie I. Neculce în cronica sa e una de contraste, de sfârșit și început de ev istoric, de vremuri tulburi. Doar un ochi de adevărat artist al

posesorului unei memorii excepționale, un cărturar de cea mai vie sensibilitate, capabil să coloreze totul în nuanțe personale, o pană de mare scriitor puteau scoate din acea realitate o **capodoperă literară**.

Opera neculceană niciodată nu rămâne o simplă relatare istorică, ci exprimă o diversă gamă de atitudini și sentimente. El vede lumea cu ochi de pictor literar și o înfățișează cu mijloace respective întâmplările și chipurile personajelor, făcându-le să trăiască în mintea cititorului. Această jelanie a lui I.Neculce a devenit un exemplu crestomatic a implicării sentimentale a cronicarului în ceea ce relatează: „*Oh! Oh! Oh! Săraca țară a Moldovei, ce nărocire de stăpâni ca aceștia ai avut! Ce sorți de viață ți-au cădzut! Cum au mai rămas om trăitor în tine, de mirare este, cu atâta spurcăciuni de obiceiuri ce se trag până astăzi în tine, Moldovă!*”

Exprimarea lui Neculce arată direct ce îl supără. Se vede întrebuițarea cuvintelor vulgare (spurcăciuni, n.a.) fără prea mare ezitare. „*Vorbirea lui este colorată, trivială chiar, remarcă O. Densușeanu. Felul cum începe pasajul cu trei de „oh” arată ceva incontestabil primitiv*”. Stilizarea interjecțională este, desigur, o notă de rudimentarism, dar și în literatura cultă găsim deseori predilecție pentru aceste exclamații, depinde, însă, de loc, unde sunt plasate. În poezie, acestea au fost folosite pe larg de romantici, care aveau un dar extraordinar de cucerire a sufletului.

„*Moldovenii*” și „*țara*”, iată cele două noțiuni care preocupă totdeauna pe acest patriot. Sentimentele îl pot face pe blândul Neculce să izbucnească în cuvinte pătimașe împotriva acelor dușmani ai țării, care erau grecii. Împotriva lor se ridică cronicarul, revoltat în adâncul sufletului său de uneltirile străinilor ce exploatau țara. „*[...] focul îl stingi, apa o iezăști și o abați pe de altă parte, vântul când bate te dai în lături, într-un adăpost și te odihnești, soarele intră în nor, noaptea cu întunericul trece și se face iară lumină, iar la grec milă sau omenie, sau dreptate, sau nevicleşug, nice unele de aceste nu sunt...numai când nu poate să facă rău, să arată cu blândeță, iar inima și firea, tot cât ar putea, este să facă răutate.*”

În contextul procesului istoriografic din prima jumătate a secolului al XVIII-lea, când majoritatea cronicilor sunt de curte, scrise în favoarea unui domnitor, ceea ce le coboară, cu unele excepții, interesul literar, I.Neculce este cel care, reluând tradiția letopisețelor independente din secolul al XVII-lea, a izbutit să ridice istoriografia noastră la cel mai înalt nivel artistic. Fără să-și încerce puterile în literatura artistică, cum a făcut-o D. Cantemir, Neculce s-a dăruit literaturii mai mult decât istoriei și el este întâiul scriitor care a servit urmașilor nu numai ca izvor, dar chiar ca model, până în zilele noastre. O întreagă generație de scriitori, în frunte cu V. Alecsandri și D. Bolintineanu, și-au făcut o datorie din a prelua și a prelucra istorisirile neculceene.

G. Călinescu a surprins exact datele personalității artistice a lui I. Neculce, remarcându-i „*[...] ingenuitatea șireată [...], proverbialitatea, filozofia bătrânescă, minunarea, văietătura și, în fine, acel lucru invederat, dar inanalizabil ce se cheamă darul de a povesti*”.

Credem că valoarea literară derivă, în special din faptul, că opera cronicarului nostru consemnează evenimente trăite de autor, fiind astfel o scriere preponderent **memoralistică**. E ceea ce I. Neculce specifică impresionant în Predoslovie: „*Iar de la Dabija-vodă înainte îndemnatu-s-au și Ion Neculce, bio-vel-vornic de Țara de Sus a scrie întru pomenirea domnilor. Însă până la Duca-vodă cel bătrân l-au scris di pe*

niște izvoade ce au aflat la unii și la alții din audzitele celor bătrâni boieri; iar de la Duca-vodă cel bătrân înainte, până unde s-a vide, la domnia lui Ion-vodă Mavrocordat, nici de pre un izvod a nemăru, ce au scris singur dintru a sa știință, cât s-au tâmplat de au fost în viața sa. Nu i-au mai trebuit istoric strein, să citească și să scrie, că au fost scrisă în inima sa.” De fapt, atunci când e vorba de întâmplări din trecut, povestirea nu e tocmai ușoară. Când trebuie să reconstituie evenimentele, exprimarea este mai greoaie. Dar atunci, când e vorba de acele evenimente la care a participat nemijlocit, acestea sunt exprimate cu mai mult talent, mai mare dar de povestire. Cu alte cuvinte, „*actualitatea este redată mai ușor*”. Neculce are la dispoziție fluviul nesecat al istoriei „scrise în inima sa” și cronică se transformă în **memorii**.

Cărturarul, cu mare talent literar, a selectat din memorie faptele și amănuntele care pot fixa sugestiv scene, portrete, evenimente, devenind un neîntrecut evocator al trecutului. În acest caz, totul se subordonează epicului: memoria afectivă, subiectivitatea, factorul emotiv. Arta de povestitor a lui I. Neculce se vede mai ales în redarea nuvelistică a unor episoade din trecut. Aceste nuclee epice, prin dezvoltare, ar putea sta și stau la baza unor lucrări narative.

Un bun subiect de nuvelă oferă legenda despre fiica lui Radul (Mihnea), care a fugit din curtea domnească de la Hârlău cu o slugă și s-a ascuns în codru. Voievodul a făcut „năvod” de oameni și a prins-o la un loc, numit Fântâna Cerbului. Slugii i-a tăiat capul, iar pe fată a trimis-o la mănăstire. C. Negruzzi reia episodul în lucrarea *Flora română*. Fiind nesatisfăcut de denumirea științifică a florii *Myosotis* (Urechea-Șoarecelui), scriitorul încearcă să justifice, în stil romantic, denumirea ei populară – Nu-mă-uita. Prin intermediul legendei despre floarea aruncată de Dragomir Curteanul, în momentul execuției sale, Mandei, fiica lui Vodă, Negruzzi ne convinge că Nu-mă-uita definește cu exactitate denumirea florii.

Și narațiunea legendei despre Gheorghe Ghica, copilul de arbănaș, care, după o viață plină de peripeții, ocupă, spre bătrânețe, tronul Moldovei, cu ajutorul tovarășului său de joacă, ajuns, tot în urma unor aventuri extraordinare, mare vizir al împărăției turcești (legenda nr. XXXVII), se apropie de nuvelă, poate chiar de intriga și dramatismul unui roman. Povestirea este sobră și condensată, faptele complexe se îmbină firesc și sunt pline de neprevăzut.

Nici Letopisețul propriu-zis nu e lipsit de astfel de nuclee epice.

O nuvelă este întâmplarea cu văduva vornicului Chiriac Sturdza ; povestirea uciderii fraților Costin – un moment dramatic; iar batjocurirea visternicului Ilie Cantacuzino în a doua domnie a lui Mihai Racoviță – o pagină de umor sarcastic; un excelent fragment epic e și povestirea ridicării moldovenilor împotriva turcilor la sosirea brigadirului rus Kropotov.

Prin talentul de reprezentare aproape scenică a unor întâmplări, cum e numirea din nou a lui Grigore Ghica, ca domn în Țara Românească împotriva dorinței și așteptărilor boierilor Cantacuzini; neașteptata ridicare în scaun a lui Iliăș Alexandru, adus de vizir la înmormântarea tatălui său; relatarea luptei de la Stăniilești, care este și cea mai amplă narațiune de luptă din cronicile noastre, I. Neculce face trecerea de la literatura istorică la cea artistică.

Deci, anume acea parte a cronicii lui Neculce în care el descrie evenimentele petrecute sub ochii lui, este de o bogăție neîntrecută. El cunoaște tot ce se petrece în Moldova: viața de la curtea domnească, certurile dintre boieri, intrigile de la Poartă, relațiile Moldovei cu vecinii etc. Și „*Ion Neculce știe să motiveze anumite întâmplări, să le pună în legătură cauzală unele cu altele, să le dea o interpretare personală.*”

Impresia de artă în cronică lui Neculce se datorează și tablourilor de decor, indicațiilor ceremoniale, care nu sunt lipsite de fast și pitoresc. Nunta fiicei sale, Anca; sau nunta domniței Catrina Duca cu Ștefan, feciorul cel „grozav la față” al lui Radu-vodă, la Iași; măsurile protocolare stabilite la primirea de către Antioh Cantemir a solului polon Rafael Lescinski, care seamănă cu cele de la curtea bogdihanului Chinei, zugrăvite de N. Milescu ș.a.m.d. sunt adevărate perle etnografice.

Deși, preocupat de istorie, cronicarul n-a alcătuit o lucrare de informație, ci a scris o operă personală. Și posedând în cea mai mare măsură un caracter memorialistic, opera neculceană „*intră în întregime în sfera literaturii*”, susține Al. Piru. Nu vom fi atât de categorici în această privință, întrucât, în contextul cronografiei europene, menirea letopisețelor era cea informativă, iar Neculce imprimă operei sale rolul unui îndreptar moral pentru contemporani și urmași, convingere proclamată de autor în *Predoslovia* Letopisețului. E altceva, că darul înăscut de povestitor al cronicarului, face din lucrarea sa o operă artistică de valoare majoră. Ca urmare cititorul rămâne captivat nu numai de subiect, dar și de arta redării lui.

Ca și cum și-ar da seama că relatarea istorică rece poate să plictisească, I. Neculce o înviiorează la tot pasul cu incidente captivante. „*Fel de fel de situații: pitorești, idilice, bizare, teribile, întâmplări ce par neverosimile cu întorsături năucitoare, cu deznodăminte de tipul **deus ex machina***”. Tehnica finalului neașteptat compun în cronică un imens spectacol carnavalesc. Un spectacol punctat pe momente halucinante, de apariții extraordinare, de fenomene miraculoase. Astfel, I. Neculce se manifestă ca scriitor propriu-zis, indiferent dacă era conștient sau nu de acest lucru.

Pentru a da autenticitate celor relatate, cronicarii noștri folosesc dialogul. El se întâlnește și la Gr. Ureche, și la M. Costin, dar cea mai mare frecvență o are în opera neculceană. Cercetătorii Gh. Puiu și F. Gavril indică asupra dublei explicații a acestui fenomen: prima ar fi că evenimentele și personajele despre care narează, cronicarul le-a cunoscut direct; a doua explicație este talentul incontestabil de narator care știe să oprească povestirea în loc spre a recurge la vorbirea directă. El introduce dialogul, cum va proceda mai târziu I. Creangă, printr-o formulă invariabilă: „dzic să fi dzis”.

Alături de darul povestirii, Neculce are, ca nimeni altul, **darul portretizării** figurilor evocate. E o însușire de romancier și personalitățile sale istorice sunt în marea lor majoritate, eroi de roman. Cu deosebită măiestrie I. Neculce știe să schițeze doar prin câteva trăsături figura unui om, făcând-o să trăiască înaintea ochilor noștri. „*Neculce nu caută ca din faptele unui om să scoată figura abstractă, istorică a lui, nici nu e psihologul care să pătrundă în sufletul celor ce conduc politica unei țări și să descopere cauzele acțiunilor lor – acest fel de a scrie aparține istoricilor moderni – ci el e povestitorul de talent, care vede limpede lucrurile și persoanele și are darul să ni le evoce tot atât de clar, cum le-a văzut el.*”

În opera neculceană nu se perindează oameni care se deosebesc unul de altul numai prin timp, prin nume sau rang, fiecare personalitate apare cu un exterior bine precizat și cu o fire deosebită. Chiar atunci când aceștia nu sunt personalități istorice și n-au roluri epice, cronicarul știe să le sugereze caracterul printr-un gest, o acțiune simplă, o predispoziție, un obicei, un tic. Deci, nu prin descrieri amănunțite, ci prin câteva trăsături caracteristice, prin amănunte particulare, I. Neculce evidențiază întregul. În așa mod, cronicarul își relevă sub toate aspectele, fizic și moral, personajul, completându-i fiecare trăsătură, ca într-o fișă caracterologică. Portretul mitropolitului Dosoftei a rămas astăzi exclusiv în caracterizările lui Neculce. Realizat complex, prin acumulări biografice și faptice care, analizate și interpretate, duc la conturarea liniilor esențiale de caracter, îmbogățesc personajul cu amănunte și observații de detaliu.

Uneori portretele pictate de I. Neculce „*se situează la mijloc între caricatură și tablou*”. Este cazul, mai ales, al grecilor sau turcilor, urâți pentru moralitatea lor îndoielnică, când cronicarul exagerează unele trăsături negative. Portretul vizirului Gin Ali-Pașa se structurează pe o singură (cea ce rar se întâmplă în cazul portretelor create de I. Neculce) trăsătură de caracter hiperbolizată – sadismul; iar cel al lui Dumitrașcu Cantacuzino este grotesc, având ceva din pamflet.

Desigur, nu putem afirma categoric că I. Neculce ar fi fost în această privință un precursor al lui I. Heliade-Rădulescu sau, cu atât mai mult, al lui T. Arghezi, dar, cert e faptul că cel din urmă cronicar moldovean avea ceva din ceea ce îl face să portretizeze și să nareze, spunând de-a dreptul ceea ce este în gândul lui, cum o vor face mai târziu adevărații pamfletari.

În afară de aceasta, portretele create de Neculce se circumscriu unei sfere mult mai largi decât cea a epitetelor morale și fizice. Personajele sunt plasate într-un cadru concret istoric și sunt surprinse în situații caracteristice mentalității și obiceiurilor timpului. Cercetătorul D. Curticăpeanu observă că „*antecedentelor notate succint, le sunt asociate elemente ale biografiei prezente a personajului, contrapunctată de comentariul incisiv al autorului, cu umoare sarcastică, abundență exclamativă etc. – specifică pamfletului.*”

I. Neculce deseori își urmărește eroii în evoluție. El reține schimbările survenite în firea lor de la un moment la altul. Exemplar, din acest punct de vedere, este portretul lui Dimitrie Cantemir. În tinerețe, el fusese „*nerăbdătoriu și mânios, slobiv la beție*”, dar în timpul domniei „*așa se arată de bun și de blând*”, „*nemărețu*”, „*tuturor ușe deschisă*”, „*vorovie cu toți copiii*”. În exil se înrăiește din nou, devine „*încă și mai rău și iute la beție*”, „*se scârbie, și ușa îi era închisă, și nu lăsa pre moldoveni nicăieri în târgu să iasă fără ocazul lui.*”

De remarcat, că arta portretistică nu începe cu I. Neculce, dar anume el o realizează, dintre toți cronicarii, cel mai bine din punct de vedere artistic. Gr. Ureche creează portrete de tip clasic: anunță trăsăturile fizice, apoi pe cele morale și faptele care le justifică; cele mai reușite fiind portretele lui Ștefan cel Mare, Bogdan-vodă, Petru Rareș, Alexandru Lăpușeanul ș.a. Portretele lui M. Costin sunt lapidare, nu sunt nuanțate. El anunță trăsătura dominantă de caracter, iar uneori își pune eroul să vorbească pentru a se autocaracteriza. Fiecare personaj reprezintă un tip uman: străinul care domină țara – Gaspar Grațiani, nevinovatul sacrificat – Barnovski,

ambitiosul fără margini – Vasile Lupu, sangvinarul, omul nereținut – Ștefan Tomșa, înțeleptul, omul instruit – Gheorghe Ștefan, etc.

I. Neculce realizează **portrete-biografii**, cum e cel al lui Nicolae Milescu, de exemplu, sau anunță amănuntele ce evidențiază întregul: semne particulare, ticuri, gesturi, cum e cel al lui Petru I. O simplă expresie: „*cam aruncă câteodată din cap fluturând*” individualizează personajul, rămânând memorabil.

În arta de a descrie și a caracteriza personaje, I. Neculce își adaptează mijloacele naturii fiecărei situații, după necesități, istorisind sau portretizând cu voioșie sau înduioșare, cu umor sau indignare, cu tristețe sau patos, dând expresii picturale deopotrivă de plauzibile epicului pur, dramaticului, tragicului, comicului, grotescului. De cele mai multe ori imaginile peisajistice au rol de comparații. Fenomenele naturii, ca elemente de comparație, sunt folosite de cronicar pentru redarea plastică a acțiunilor omenești, pentru învederarea stărilor sufletești ale eroilor letopisețului. *Ele sunt chemate să-i dinamizeze narațiunea, să-i potențeze puterea de sugestionare.*

Pentru a reuși să zugrăvească cât mai viu tabloul luptei de la Stănilești, I. Neculce apelează des la elementele naturii: „[...] *ca cum ar merge fulgerul, așa merge focul împrejur*” sau „*cum arde un stuh mare, trestie pe niște vânt mare, așa se vede focul ieșind din puști*”. În altă parte, vorbind despre viața grea a oamenilor simpli, zice: „*Lacrimile săracilor nici soarele, nici vântul nu le poate usca*”. Iar episodul cu oștenii lui Dimitrie Cantemir care au prins și au legat un detașament de turci adormiți pe câmp, are loc noaptea, când frica are ochi mari, și „*pre câmpu să vede focurile ca stelele*” ș.a.m.d.

Umorul, ironia, sarcasmul, o gamă întreagă de nuanțe punctează adeseori narațiunea, scoțând în evidență atitudinea cronicarului față de cele relatate. I. Neculce știe să și-o exprime laconic, ușor, apropiindu-se de povestitorii populari, de unde, de altfel, își trage seva. Situația în care nimerise la Poarta Otomană logofătul Tăutul, nefamiliarizat cu obiceiurile turcești, este plină de haz, pe măsura comicului creat de V. Alecsandri sau I. Luca Caragiale.

Specific pentru opera lui I. Neculce este realizarea imaginilor artistice cu cele mai simple mijloace ale exprimării. Caracterul oral și limba naturală, lipsită de artificii a cronicarului, îl alătură, cum am menționat în altă parte, literaturii populare. Cu toate acestea, „*din nici una dintre scrierile epocii noastre vechi nu adie atât de viguroasă, ca parfumul unui lan de grâu în pârguire sau al unei ploii de munte în zi de vară, atât de pictural, atât de sugestiv, atât de încântător prospețimea graiului național, ca din cronica lui Neculce.*” Deși nu lipsesc cu desăvârșire, figurile de stil sunt destul de rare în opera neculceană, ca și în limba vorbită. Dar și acei tropi pe care îi folosește bătrânul cronicar sunt desprinși tot din graiul popular.

Comparația, cea mai simplă figură de stil, este și cea mai des folosită de I. Neculce. Deși, comparațiile lui nu sunt inedite sau surprinzătoare, necesitând un efort artistic deosebit, ca în literatura de ficțiune, totuși, ele contribuie la potențarea imaginii artistice și ideii exprimate. „*Era tânără și frumoasă și plină de suleiman, ca o fată de rachieră*”, zice I. Neculce despre o oarecare Anița cu care avea relații scandaloase de dragoste Dumitrașcu Cantacuzino.

Sugestiv, din punct de vedere al folosirii comparației în locul potrivit, este epizodul venirii la domnie a lui Mihail Racoviță, dezinteresarea falsă a căruia este

privită cu ironie: „Să face a nu-i place să primească domnia, ca și fata ceea ce dzice unui voinic: „Fă-te tu a mă trage și eu oi merge plângând” Așa se face și Mihai Vodă că nu-i place domnia.”

La I. Neculce găsim numeroase comparații, dar toate coboară dintr-un stil popular: „intrat-au tătarii în țară ca lupii într-o turmă de oi”, „așe au oborât pre turci ca cum i-ar mătura cu o mătură”, „mare și tare ca un leu tuturor”, „pornire în țară boiernașii lui, ca cum ar purcede un ceambul tătărescu în paradă” ș.a.

Nici „**epitete** de felul celor folosite de scriitorii culți nu întâlnim la I. Neculce, în schimb găsim câteva epitete populare, majoritatea conținând adjectivul **bogat**, întrebuițat pe lângă tot felul de substantive”, susține Al. Piru: „Ce bogat blăstăm era asupra lui Șeremet!”, „Aceste bogate nevoi s-au făcut în Moldova”, „Bogate lacrimi era, cât s-audzie glasul la cer” ș.a.m.d.

Metaforele sunt și mai rare în opera neculceană, pentru că sunt rare în vorbirea orală. Faptul a fost semnalat de I. C. Chițimia, G. Ursu, E. Russev și alți cercetători. În schimb, **paremiologia**, proprie stilului popular, și la care n-am referit într-un paragraf anterior, e o însușire naturală a scrierii lui I. Neculce.

„Cugetarea ascuțită și puțintel sceptică, pe care o găsim în proverbe, expresia colorată și plastică, alternată de zâmbet și tristețe, tot sufletul poporului, variat ca o primăvară de la noi – le găsim în cel dintâi povestitor artist al nostru, Ion Neculce, - care nu e un mare cărturar, cum au fost Costineștii, și care vorbește ca un răzăș, sfântos de odinioară.” Astfel caracterizează opera marelui cronicar M. Sadoveanu. Și continuă: „Năcazurile săracei Moldove, Neculce le-a avut scrise în inima lui, cum spune el însuși. În marginile limbii simple și înțelepte a adunat în cronica lui comori de frumuseți artistice. Letopisețul său mi-i carte de căpătâi și, de câte ori îl deschid, mi se umple sufletul de plăceri rare.”

Asupra întregii sale opere apasă pecetea așa-numitului **stil neculcean**. Nu e vorba doar de partea memorialistică a cronicii, dar și de cea, care a fost scrisă după izvorul istoric, menționat de autor în *Predoslovie*. Reputatul istoricul literar N. Cartoian, analizând opera lui I. Neculce, urmărește pas cu pas, și compară fraza izvodului, editat de G. Giurescu în 1913 și de care s-a folosit cronicarul, și relatarea acelorași evenimente în letopisețul neculcean. Se conturează o anumită manieră de creație, inconfundabilă. Izvodul, folosit de I. Neculce este transfigurat, încărcat de talentul celui care unanim a fost recunoscut drept cel mai mare artist al cuvântului din întreaga literatură română veche. Opera sa este o adevărată „**poveste a vorbei**”.

I. Neculce urmează modelul popular pe un fon general memorialistic, punctat de coloritul local sau pitorescul autohton. În narațiune cronicarul folosește fraze scurte, dominând coordonarea, respectând topica: subiect – predicat. Uneori, recurge la epitete și comparații de factură populară. Atitudinea sa față de unele momente tragice se încadrează felului poporului de a vedea lucrurile; expunerea este traversată de hazul provenit din ironie, dintr-o dispoziție, menită a atrage atenția asupra unui lucru, pe ocolite, cu aerul de a glumi, intenția fiind, de cele mai multe ori, de a moraliza, de a satiriza, chiar de a protesta.

Cumulând virtuți caracteristice artei povestirii și nuvelei, celei dramatice și comedigrafice, aliind umorul cu satira, opera lui I. Neculce conține în embrion aproape întreaga viitoare proză narativă românească. În expresia elementară, ea

preconizează laconismul clasiștilor, lirismul romanticilor, duritatea realiștilor, dar și vorbirea în pilde a lui Pann, jovialitatea lui Creangă, pitorescul colorat a lui Sadoveanu, virulența pamfletară a lui Arghezi.

Olesea Botnaru Ilocuționar și performativ în actul comunicativ

În concepția pragmatică limba este mult mai mult decât un simplu mijloc de reprezentare a realității sau gândirii. Limba este și un mijloc care permite desfășurarea unor procese existente numai *în și prin* limbă. Aceste procese care se realizează în vorbire sunt dominate de niște reguli (spre exemplu: *regula afirmației* care permite a afirma ceva, a face credibilă afirmația respectivă și a prevedea reacția colocatorului la afirmația dată). Astfel de reguli existente în cadrul utilizării limbii sau astfel de procese implică deplasarea centrului de interes de la *limbă – reprezentare a realității și gândirii* la *limbă – utilizare concretă*. Această deplasare atrage totodată redefinirea și reevaluarea noțiunii de context. „În funcție de datele situației de comunicare în care este emis, un enunț poate exprima mai mult decât sensurile literale însumate ale componentelor sale” [1, p. 9]. (Enunțul *Mă apropii mai târziu* poate constitui, în anumite condiții, o afirmație, o promisiune sau o amenințare, în funcție de condițiile în care este rostit.) Modificarea conceptului sau noțiunii de context și contribuția contextului la procesul de semnificare prin limbaj implică trecerea limbajului prin filtrul pragmaticii. Odată pasată prin acest filtru limba interesează doar prin aspectul de *meaning minus semantics*, or ne interesează doar acele sensuri care depășesc cadrul explicativ oferit de regulile semantice.

În această ordine de idei limba în acțiune, or actul comunicativ ne prezintă aceiași doi actanți Emițătorul și Receptorul, numai că pentru aceștia utilizarea limbii în astfel de circumstanțe reprezintă soluționarea unor probleme diferite: Emițătorul alege cea mai potrivită formulare în dependență de condițiile concrete de comunicare și de propriile intenții, aceasta nefiind altceva decât soluția pentru problema „planificării lingvistice” [1, p. 10], iar Receptorul interpretează mesajul prin îmbinarea semnificațiilor și intențiilor colocatorului. Astfel același mesaj trece prin două faze: în prima fază mesajul poartă o coloratură predictivă (mesajul trebuie să prevadă reacția receptorului), în a doua fază mesajul poartă o coloratură euristică, ipotetică. Indiferent de timp, mesajul, de fapt, întreg actul comunicativ depinde de contextul în care se desfășoară, prin context înțelegând atât factorii lingvistici cât și cei extralingvistici.

Prin menționarea analizei fazice și importanței contextului nu încercăm să ignorăm în nici un caz *principiul gramaticalității* care filtrează mesajul lingvistic.

Principiul gramaticalității dintotdeauna a constituit obiectul permanent al preocupărilor lingviștilor. Însă este de menționat faptul că există enunțuri corecte sau incorecte din punct de vedere gramatical, însă nu toate enunțurile corecte sunt reușite, ele pot fi și nereușite, iar cele reușite la rândul lor pot fi eficiente sau neeficiente. De aceea este important să menționăm că în câmpul pragmatic al actului comunicativ sau al limbii în acțiune există *principiul reușitei și eficienței*, care uneori depășește, ca și

importanță, *principiul gramaticalității*. Sau judecați singuri: Este importantă corectitudinea și nereușita sau invers? Sigur există și o a treia variantă, cea clasică: corect și reușit, care ar împăca un grup mai mare de analiști. Indiferent de opinia sau grupul la care aderăm „gramaticalitatea este independentă de situația de comunicare, (pe când reușita și eficiența -nu), iar reușita și eficiența enunțurilor este în strânsă dependență de acțiunea unor factori sociali sau psihologici” [1, p. 11].

După cum am observat competența lingvistică este compensată prin competența pragmatică, or semnificația unui mesaj (frază, enunț) nu este pur descriptivă, ea include indicii de forță ilocuționară, felul în care este înțeles mesajul: ca și rugămintă, promisiune, ordin..., în alți termeni, semnificația enunțului, frazei, mesajului este un oarecare „potențial act ilocuționar” [2, p. 35]: pentru a înțelege un enunț ca *Vină aici* trebuie să se știe că receptorului i se cere să vină, adică să cunoască actul de vorbire desfășurarea căruia este destinată prin însăși semnificația sa.

Pentru o rețușare a tabloului pragmatic al comunicării în care am menționat anterior aspectul fazic al mesajului, principiile gramaticalității și reușitei și eficienței, elementul contextual, problemele planificării lingvistice și interpretabilității este necesar să adăugăm cele trei elemente ale enunțului (ca și act verbal) des stipulate în literatura de specialitate:

- Componenta locuționară
- Componenta ilocuționară
- Componenta perlocuționară.

Componenta locuționară este limita aspectului descriptiv și reprezentativ al limbii, or funcția de reprezentare a realității și gândirii se include în componenta locuționară a actului verbal. Tot aici și doar în câmpul locuționar funcționează principiul gramaticalității, descris anterior, care verifică structura fonetică, gramaticală și semantică a mesajului.

Componenta ilocuționară este constituită din conținutul propozițional și convenționalitatea care rezidă din intențiile comunicative ale Emițătorului. Nefiind recunoscută ca atare (convenționalitatea), aceasta provoacă eșec la nivelul actului comunicativ – semnul eșecului unui act comunicativ fiind “identificarea incorectă a forței ilocuționare a enunțului considerat, ca urmare a unui codaj inadecvat” [1, p. 13].

Forța ilocuționară a unor enunțuri produce efecte asupra Receptorului. Aceste efecte prezintă actul perlocuționar sau componenta perlocuționară. Actul comunicativ cu cea de a treia componentă accentuată este un act comunicativ eficient și este caracterizat prin coincidența efectului real cu efectul scontat.

Prezența celor trei componente într-un act verbal sau act comunicativ reprezintă o structură perfectă cu rezultate bine conturate. Prima componentă, cea a descriptivismului limbii, este necesară ca și o primă etapă de comprehensiune a mesajului. Ea nu poate fi ignorată, însă chiar dacă se scapă ceva din structura acesteia (gramatical sau fonetic) este posibilă compensarea ei prin celelalte două elemente. Cea mai dificilă etapă este cea de înțelegere a intențiilor care este foarte “lunecoasă” și de înțelegerea respectivă depinde și rezultatul comunicării, or de impulsul forței

ilocuționare depinde perlocuționarul. Astfel componenta ilocuționară, fiind cea de mijloc, pe de o parte o compensează pe cea ilocuționară și o generează pe cea perlocuționară.

Astăzi când ne aflăm printre curenți sociali în continuă mișcare, când dinamismul este ceva obișnuit și viteza de viață, mișcare și comunicare este maximă suntem nevoiți să vorbim mai puțin descriptiv și mai mult ilocuționar și perlocuționar, penultimul fiind o modalitate de a obține un efect cât mai mare într-o unitate de timp cât mai mică, or dinamismul actual ne influențează comunicarea și volens–nolens suntem obligați să recunoaștem necesitatea și utilitatea unui pragmatism lingvistic.

Referințe bibliografice:

1. L. Ionescu Ruxăndoiu, *Narațiune și dialog în proza românească*, București 1991.
2. Fr. Recanati, *Les enonces performatifs*, Les editions de minuit, Paris, 1981.

Aliona Zgardan Impactul stilistic al utilizării / neutilizării virgulei în text

O comunicare verbală are sens numai dacă între elementele care o compun (cuvinte, grupuri de cuvinte, enunțuri, fraze) se stabilesc raporturi logice și gramaticale. Astfel de raporturi sunt redată prin mijloace gramaticale (desinență, joncțiune, topică etc.) și fonetice (pauză, intonație, întreruperea cursului vorbirii). Concomitent cu acestea se folosește și punctuația.

Punctuația este un sistem de semne convenționale care au funcția de a despărți unitățile sintactice după raporturile stabilite între părți de propoziție, propoziții și fraze, în corespundere cu pauzele și cu intonația din vorbire.

Semnele de punctuație au, prin urmare, rol sintactic și logic. Utilizarea semnelor de punctuație nu exclude libertatea, din partea celui ce scrie. Or, fiecare vorbitor are posibilitate să aleagă un anumit semn de punctuație, din două sau mai multe, care pot fi utilizate în situația dată, dar cu respectarea condiției ca aceste semne să aibă funcții în general asemănătoare. În felul acesta, pentru a izola interjecțiile, vocativele, se folosește atât virgula, cât și linia de pauză sau semnul exclamării, iar construcțiile incidente se izolează prin virgulă, prin linie de pauză sau prin paranteze. Cel care scrie are, uneori, libertate de interpretare și mai mare: în anumite contexte, el poate recurge la un anumit semn de punctuație în locul altui semn sau, dimpotrivă, poate să se dezică de utilizarea anumitor semne de punctuație. În aceste cazuri se vorbește despre rolul stilistic al semnelor de punctuație. Așadar, valoarea stilistică a semnelor de punctuație derivă din anumite inconsecvențe în utilizarea acestora, reieșind din intenția autorului de a releva, a accentua, a insista asupra unui segment al textului sau, dimpotrivă, de a-l neglija, a-l estompa. Alteori, este vorba despre exprimarea unei atitudini speciale a vorbitorului, în opoziție cu ceea ce spune, în realitate, mesajul textului.

Bunăoară, atunci când, de fapt, ar trebui ca intonația să fie uniformă, adică enunțul să aibă la sfârșit punct, dar se utilizează semnul exclamării, implicit, este vorba despre starea de afect, vădit pronunțată, a vorbitorului. Atunci însă când mesajul exprimă o atitudine emotivă a vorbitorului, dar se folosește punctul la sfârșitul enunțului, este vorba despre o încercare de a conferi textului aspect de liniște, de a atenua impaciența autorului. Semnul interogării, atunci când se folosește într-un enunț cu interogație retorică, poate reda emoțiile autorului, starea de incertitudine, de neliniște, de căutare a unor soluții în rezolvarea unei probleme, intenția de a găsi răspuns la ceea ce îl frământă pe autor.

Felul legăturii dintre cuvinte (mai strânsă sau mai puțin strânsă) depinde, de obicei, de natura raporturilor sintactice și logice dintre elementele propoziției sau frazei. În limitele permise de aceste raporturi, vorbitorul poate să sublinieze unele legături sau, dimpotrivă, să le atenueze. Când, într-un caz concret, o anumită relație între cuvinte este permisă în ambele situații (mai strânsă sau mai puțin strânsă), felul particular în care apare ea în comunicare este rezultatul interpretării vorbitorului și are consecințe de natură stilistică. Autorul textului poate izola prin pauze, iar în scris, de obicei, prin virgule, porțiuni din comunicare, pe care vrea să le scoată în relief. În cazul unui atribut, de exemplu, existența pauzei și, respectiv, a semnelui de punctuație, poate marca numai caracterul lui explicativ, fără alte modificări sintactice și logice. Să se compare: *Fata, grațioasă, se apropie cu pași de felină. Fata grațioasă se apropie cu pași de felină.*

Pauzele și semnele de punctuație care le indică redau și tempoul vorbirii, mai lent în raport cu ritmul aceleiași comunicări fără pauze. Să se compare:

Nu prea înțelegea, era adevărat, de ce Paraschiv în loc să se bucure că grâul ieșise cum nu-și aduceau ei aminte să se fi făcut vreodată, arăta mereu posomorât și secera ca și când ar fi tras la jug.

Nu prea înțelegea, era adevărat, de ce Paraschiv, în loc să se bucure, că grâul ieșise cum nu-și aduceau ei aminte să se fi făcut vreodată, arăta mereu posomorât și secera ca și când ar fi tras la jug.

Alteori, pauza poate fi, dimpotrivă, omisă, tocmai pentru ca accentul să cadă pe alt fragment al comunicării, decât pe cel care ar fi fost subliniat dacă pauza și, respectiv, semnul de punctuație ar fi existat în comunicare. De exemplu:

Acesta era un semn rău pentru Lică, fiindcă el, încă în noaptea asta, trebuia să mai facă, tot pe acest cal obosit, drumul până la Ineu, cu încungiur și pe drumuri rele, pe la Fundureni. Acesta era un semn rău pentru Lică, fiindcă el încă în noaptea asta trebuia să mai facă tot pe acest cal obosit drumul până la Ineu, cu încungiur și pe drumuri rele, pe la Fundureni.

În primul caz, când se utilizează virgulele, accentul cade pe fiecare segment izolat. În al doilea caz, când nu se utilizează virgulele, accentul se deplasează pe întreg enunțul al doilea, iar cuvintele care se cer a fi accentuate se rostesc uniform, lent.

Asemenea libertate de interpretare nu mai este tolerată dacă lipsa și, respectiv, existența pauzei în aceeași poziție, schimbând raporturile logice și sintactice, duc la comunicări complet diferite, opuse nu numai prin accent. Este elocvent, în acest sens, următorul exemplu: *De data aceasta, a venit cu altă intenție, malițioasă. De data*

aceasta, a venit cu altă intenție malițioasă. În primul enunț, virgula sugerează că intenția, de data aceasta, este una nouă, malițioasă, spre deosebire de alte dăți, când persoana putea să vină și cu intenții bune. În al doilea caz, lipsa virgulei presupune, implicit, ideea că și alte dăți a venit numai cu intenții malițioase, adică niciodată nu a avut intenții bune, deci la celelalte intenții malițioase se mai adaugă una nouă, de același fel.

Funcția sintactică și logică a virgulei, care a permis libertatea de interpretare a vorbitorului în exemplele paralele precedente, se manifestă și în cazurile în care schimbarea locului ei, prin urmare și a locului pauzei, modifică relațiile dintre cuvinte și, evident, sensul comunicării, de exemplu: *Dacă nu vrei așa, cum putem să ne mai înțelegem?* *Dacă nu vrei, așa cum putem să ne înțelegem?* Este clar că sensul primului enunț diferă considerabil de sensul celui de-al doilea enunț și această diferență se realizează cu ajutorul virgulei, care este utilizată în diferite locuri ale enunțului.

Cel mai frecvent, pauza mică și, prin ea, virgula pot izola sau nu complementele și propozițiile circumstanțiale când condițiile particulare ale textului nu impun o singură variantă.

În principiu, se izolează prin pauză și, în scris, prin virgulă, complementele și propozițiile circumstanțiale care nu poartă accentul sintactic de intensitate în comunicare. Dimpotrivă, dacă accentul de intensitate cade pe circumstanțiale, pauza este anulată și virgula trebuie omisă.

În esență, valoarea stilistică a semnelor de punctuație rezidă în utilizarea lor în contexte în care ele ar putea fi înlocuite cu alte semne de punctuație, mai adecvate. Totodată, aceste valori pot fi considerate drept o consecință a suprapunerii intenției vorbitorului de a insista asupra unei anumite părți a enunțului pe utilizarea firească a acestor semne de punctuație.

La comentarea funcțiilor stilistice ale semnelor de punctuație nu este suficient să ne limităm, cum deseori se face, la simpla consemnare a argumentului utilizării unui sau altui semn de punctuație. Pe de altă parte, nu se poate renunța la cunoașterea regulilor de folosire a semnelor de punctuație. Incontestabil, cunoașterea regulilor de punctuație facilitează sesizarea rolului stilistic al semnelor de punctuație. De exemplu, dacă se știe că virgula izolează complementele circumstanțiale care nu poartă accentul de intensitate și în enunț un astfel de complement este izolat, este clar că, în mod intenționat, pentru a accentua acest complement, se recurge la utilizarea virgulei. De exemplu, în enunțurile: *Deodată, știrbul se opri* și *Deodată se pomeni față în față cu pădurea* utilizarea sau neutilizarea virgulei este determinată de intenția autorului enunțului de a accentua sau de a nu accentua complementul circumstanțial de timp. În primul caz, utilizarea virgulei este condiționată de faptul că se insistă asupra acestui complement, care este foarte important pentru mesajul comunicat de text. În al doilea caz, lipsa virgulei denotă faptul că acest complement nu este relevant pentru mesajul textului, de aceea el nu este accentuat și, respectiv, nu este izolat prin utilizarea virgulei.

La comentarea funcțiilor stilistice ale semnelor de punctuație, este util să ne reperăm pe următoarele momente, care nici pe departe nu constituie un panaceu universal în soluționarea problemei:

- *virgula* se folosește în situațiile în care este necesar să se accentueze, să se releve o anumită parte a enunțului (cuvânt, îmbinare de cuvinte) sau un anumit enunț pentru a se atrage atenție asupra faptului că ceea ce se izolează este de primă importanță pentru text sau, dimpotrivă, în situațiile în care partea izolată este facultativă și poate fi lesne omisă, din cauză că această omitere nu știrbește din valoarea comunicativă a enunțului. De exemplu, în enunțurile: *Când a spus Samoilă vorba asta, Onofrei a și pălit pe cel dintâi călăreț și Din pălitură, l-a dat jos de pe cal* virgulele utilizate ne sugerează că elementele frazei antepuse virgulei sunt accentuate în mod intenționat de către autor pentru că ele prezintă, de fapt, ceea ce este esențial pentru mesajul textului. Or, se poate crede că *Onofrei l-a pălit pe călăreț* anume când *Samoilă a spus vorba*, care a fost fatală pentru ca Onofrei să ia atitudine, altfel spus, rezultă că anume vorba a fost cauza loviturii date de către Samoilă călărețului. Din al doilea enunț, înțelegem că *l-a dat jos de pe cal* anume din pălitură, nu din atingere sau din mers. Deci virgula, în aceste contexte nu este un simplu semn de punctuație, ea poartă și o informație în plus, informația care este de primă importanță la decodarea mesajului unui text artistic.

În enunțul care urmează, dimpotrivă, virgula ne sugerează că unele elemente izolate pot fi omise, căci ele sunt facultative, de precizare și, omise fiind, nu se pierde din informație, căci ea, informația, este prezentată suficient în cealaltă parte a enunțului.

Aici ne odihnim pe mușuroaiele de iarbă din preajma șipotului, a cărui apă te taie la dinți, de atâta-i de rece. Virgula care izolează propoziția *de atâta-i de rece* are menirea de a introduce o precizare, care, dacă este omisă, nu prejudiciază informația prezentată mai sus. Această informație suplimentară este anume că *apa este foarte rece*, dar dacă s-a spus mai sus că *apa taie la dinți*, pentru oricine este clar că *taie la dinți numai apa care este foarte rece*.

În concluzie, valoarea stilistică a semnelor de punctuație, în cazul de față a virgulei, derivă din intenția de utilizare suplimentară, facultativă, a pauzei în procesul comunicării, din libertatea de interpretare a segmentului de limbă (vorbire) de către autor, ceea ce îi conferă textului originalitate și prospețime.

Referințe bibliografice:

1. G. Beldescu, *Ortografie, ortoepie, punctuație*, București, 1982.
2. T. Cartaleanu, O. Cosovan, *Predarea limbii române din viziunea curriculumului de liceu*, Chișinău, 2001.
3. V. Marin, *Stilistică și cultivare a vorbirii*, Chișinău, 1991.

Victoria Baraga *Cartea lui Iov și misterul iconomiei divine*

„Iubiți dreptatea, judecători ai pământului, cugetați drept despre Domnul și căutați-L cu inimă smerită, căci El Se lasă găsit celor care nu-L ispitesc și Se arată celor care au credință în El.”

(Cartea înțelepciunii lui Solomon 1,1-2)

Nici de astă dată nu vom pregeta să remarcăm vădita importanță a vechilor texte ebraice cuprinse în *Biblie* sau *Sfânta Scriptură*, care are o copleșitoare intensitate valorică, constituind drept carte sacră pentru iudaism (aici doar *Vechiul Testament*) și creștinism, servind ca sursă de cunoaștere a istoriei vechii Palestine și a culturii evreilor antici sau reprezentând o operă a literaturii ebraice. Textele biblice – variate ca tematică, compoziție, stil, ideea axă rămânând, indubitabil, aceeași: credința în Dumnezeu – oferă un bogat material pentru studiul metaliterar, exegetul având la dispoziție un amplu text ilustrativ a celor mai noi teorii ale științei textului artistic privind formula narativă, intertextualitatea, estetica receptării. Dintre cărțile *Vechiului Testament*, care au o pronunțată valoare literară, precum *Cântarea Cântărilor*, *Psalmii*, *Ecclesiastul*, *Pildele lui Solomon*, *Cartea lui Tobit*, etc., un loc distinct îl ocupă *Cartea lui Iov*, care este considerată capodoperă atât a literaturii ebraice cât și a celei universale, fiind un text de o rară frumusețe artistică și cu un profund mesaj ideatic.

Cartea lui Iov este un poem valoros și original, în același timp, atât în planul temelor abordate cât și în cel al realizărilor artistice. Acest poem deosebit nu poate fi integrat unei specii literare, nici nu instituie una nouă, el cuprinde elemente nu doar din speciile genului liric, ci și din cele ale genurilor epic și dramatic, acestea fiind destul de armonios conexe, topite în textura poetică. Cercetând poemul din perspectiva varietății stilistice și celei a genurilor, observăm o anumită legitate și un anumit fel de simetrie în ceea ce privește compoziția acestuia. O lectură, care ar urmări principiul linear la discursivității, ar putea nota următoarea succesiune structurală a operei: basm – parabolă – dramă poetico-filosofică – parabolă – basm. Această ordine denotă că asistăm la un procedeu extraordinar de deschidere-închidere a cadrului existențial-epistemic abordat. Fiecare specie literară, generic, ține de un anumit tip de cunoaștere. Parcurgerea unei asemenea stratificări exprimă extinderea spectrului gnosiologic. Iar itinerarul dus-întors sugerează ideea ciclicității, a revenirii la punctul inițial. Această viziune poate fi aprofundată la o receptare mitică a textului, care admite ambiguitatea și polisemia limbajului. Atunci am putea spune că basmul, parabola și drama poetico-filosofică nu se succed, ci coexistă asemeni cercurilor concentrice, unde, basmul va avea raza cea mai mare. Deși în poem elementul de basm cuprinde un spațiu restrâns, doar sugerat la începutul și la sfârșitul operei, prezența acestuia se resimte pe parcurs, existența lui e implicită. Nu există o ruptură spiritual-energetică: pe fundalul basmului abia schițat se

derulează conflictul parabolei, care, la rândul său, este dilatat prin apriga polemică existențială – pasaj care cuprinde cea mai mare parte a operei. Atât parabola cât și basmul, nu constituie un motiv-pretext al desfășuratărilor meditației filosofice, ci un mod de a aminti coordonatele ființării umane în cosmosul ce se conduce de voința și/sau legile divine.

La fel ca și mitul, basmul semnifică ezotericul, doar că spre deosebire de acesta acțiunea se desfășoară ascendent [2, 24], de la rău la bine. Conform legii analogiei, feericului, mirificul și fabulosul din basme, exprimă de fapt armonia metafizică și nu cea fizică. În același timp dulceața narativă a basmului este o momeală ce e predestinată spre a fi înghițită, e un vâl al Adevărului [3, 29]. Evenimentul povestit în *Cartea lui Iov* este localizat geografic – ținutul Uz – însă temporar el este plasat într-un trecut incert mirific al basmului, chiar dacă existența lui Iov era adevărată – fapt confirmat ulterior în *Iezechiel* (Iez. 14,14;20). Se spune că însuși Dumnezeu se mândrea cu acest om, căci era neprihănit și drept, avea credință și frică de Dumnezeu, a cărui cuvânt îl cinstea și cărui îi aducea jertfe la vreme. Pentru aceste virtuți Dumnezeu îl binecuvântează: Iov este fericit, se bucură de o familie unită și numeroasă, are soție, copii, trăiește în belșug, cunoaște respectul și recunoștința celor din jur.

Dar toate câte sunt pe pământ își au gemenele în cer. Astfel Satan – care întruchipează spiritul negației și al răului necesar – se înfățișează înaintea lui Dumnezeu și pune la îndoială credința lui Iov, spunând că frica lui de Dumnezeu, are, de fapt, interesul bunăstării. O atare prezentare a lucrurilor cere verificare, de aceea Atotstăpânitorul învoiește ca robul său să fie pus la încercare. Iov nu știe nimic din această înțelegere, doar vede că din senin au început a veni peste el de-a valma un șir de nenorociri: cirezile și turmele au fost jefuite, robii schingiuiți, copiii i-au murit. La toate acestea întâmplăte Iov nu doar că nu se descurajează, ci proclamă voința divină: „Gol am ieșit din pântecul mamei mele și gol mă voi întoarce în pământ! Domnul a dat, Domnul a luat; fie numele Domnului binecuvântat!” (Iov 1,21).

Verificarea credinței lui Iov nu se oprește aici. El a putut să îndure cu demnitate pierderile, însă nu se știe dacă va rezista durerilor trupești. Bietul Iov în continuare este pus încercărilor fiind lovit de o boală grea și scârboasă, motiv pentru care se retrage din lume rămânând cu propria-i suferință. Dar și această probă o trece cu destoinicie păstrându-și credința, și la îndemnul soției sale de a-l blestema pe Dumnezeu el răspunde cu luciditate și înțelepciune: „Dacă am primit de la Dumnezeu cele bune, nu vom primi oare și pe cele rele?” (Iov 2,10).

De marele necaz a lui Iov au auzit și trei prieteni de-ai săi, care au venit fiecare din țara lui pentru a împărtăși durerea cu acesta și pentru a-l mângâia, ei erau: Elifaz din Teman, Bildad din Șuah și Țofar din Naamad. Aici conflictul parabolei se agravează și echilibrul narațiunii omniprezente trece în ritmul fervorescent al dialogului. Atât Iov, cât și cei trei prieteni ai săi sunt adepți ai versiunii tradiționale ebraice a credinței, „potrivit căreia Dumnezeu îi dă fiecăruia după faptele sale, pe cel drept adică răsplătindu-l cu viață fericită și moarte senină, iar nedreptului plătindu-i pe măsura nedreptății lui”[4, 6]. În studiul despre destinul evreimii N. Berdiaev, afirmă că la poporul evreu s-a format „o falsă pretenție populară, o provocare adusă planului divin care intră în conflict cu însăși ideea vieții eterne [...]. Conform acestei idei, dreptatea trebuie să se realizeze cu orice preț în această lume”[5, 101]. Însă realitatea este diferită de această concepție. Acum, în cazul lui Iov, ea nu poate fi încadrată în limitele viziunii utopice.

Pierderile materiale și durerile sufletești, suferința trupească, faptul că este aruncat la periferia vieții – o adevărată experiență ascetică – toate acestea constituie un preambul al suferinței morale. În Iov se declanșează criza spirituală. Mecanismul concepției tradiționale nu mai funcționează, ideea dreptății destinului pământesc este falsă, căci Iov se știe drept în fața lui Dumnezeu și nu înțelege motivul pentru care e pus să îndure atâtea suferințe. Iov constată invalabilitatea visului evreimii privind principiul dreptății divine aici, pe pământ. Acesta îl dezamăgește: a fost un vis frumos și parcă corect, care ar institui o anume echitate și ordine și la un moment dat parcă totul s-a ruinat. Nu este vorba de bunuri, ci de axa lumii, de principiul generic al adevărului și al dreptății. Cu toate acestea, Iov nu pune la îndoială existența lui Dumnezeu, nici puterea lui suverană, ci doar înaintează revolta neînțelegerii legilor supreme în această lume. Iov nu poate concepe rostul unor realități în aparență absurde. Sufletul lui Iov are responsabila menire de a suporta impactul dintre două sisteme de gândire: cea umană și cea divină. Una este știută la nivel teoretic, cealaltă este probată în practică.

Gândirea umană este întruchipată de cei trei prieteni ai lui Iov. Fiecare din ei în mod diferit, încearcă să-i insinueze culpabilitatea sa față de Dumnezeu. Elifaz, cel mai cumpătat, primul îi vorbește lui Iov. Cu o vădită îndemănare își conduce discursul în care îl laudă amintindu-i că altădată putea să dea învățătură multora ce se aflau în cumpănă. Iar acum el însuși a nimerit la strâmtoare, fapt care-l face să bănuiască că o fi călcat cuvântul lui Dumnezeu și starea lui de acum nu-i decât roada fărădelegii.

Dar nu-l ceartă, ci îl îndeamnă să primească pedeapsa ca singura soluție curativă din asemenea impas: „Fericit este omul pe care Dumnezeu îl muștră! Și să nu disprețuiești certarea Celui Atotputernic. Căci El rănește și El leagă rana, El lovește și mâinile Lui tămăduiesc.”(Iov 5,17-18). Bildad este mai sever, învățătura lui este mai argumentată, a cărei idee constă în faptul că: „Dumnezeu nu disprețuiește pe cel desăvârșit și nu ia de mână pe cel răufăcător.”(Iov 8,20). Iar Țofar îi vorbește în termeni și mai categorici, amintește de taina, infailibilitatea și imuabilitatea firii dumnezeiești, care sunt o dovadă a orânduirii drepte în lumea aceasta. În condițiile date, lui Iov nu-i rămâne decât să-și ridice fruntea nepătată spre Dumnezeu.

În sfaturile celor trei prieteni întâlnim o concepție unică care cuprinde sudarea a două afirmații ce țin de fenomene neconcordante în mod direct, explicit și logic. Una se referă la indubitabila măreție, perfecțiune și atotputernicie ale lui Dumnezeu, iar cealaltă e prezentată drept consecință a celei dintâi: fericirea și prosperitatea pământească vin din cucernicia față de Dumnezeu. Deși se recunoaște și se slăvește desăvârșirea și imensitatea sa de necuprins, se crede că dreptatea divină referitoare la oameni este cuprinsă în limitele pământescului și lucrurile se văd pe față. Astfel, se simplifică raportul cauză-efect, acesta fiind încadrat unui rost terestru și conceput prin cel de faptă-răsplată. Dreptatea celestă față de oameni este redusă la retribuirea destinelor, unde sănătatea, belșugul, onoarea sunt considerate remunerare maximă.

Pornind de la o atare viziune asupra lucrurilor, Elifaz, Bildad, Țofar justifică dreptatea divină și într-o formă loială sau necruțătoare îl consideră vinovat și încearcă să-l ajute să-și găsească culpa în comportările sale anterioare sau poate chiar în pretenția nevinovăției sale.

La toate aceste afirmații care exprimă viziunea tradițională, cunoscută drept adevărată pe un anumit fragment al realității, Iov le opune descoperirea sa recentă, datorată propriei sale experiențe. El vede că regula pe care i-o spun aceștia și pe care a cunoscut-o și el altădată, este osificată, nu mai are viabilitate, nu mai acoperă adevărul, viața îi aduce mărturii care o contrazic. Iov vede că sunt ticăloși și necredincioși care prosperă și a căror urmași se bucură de sănătate și îndestulare. Propria lui durere îi deschide o altă fațetă a realității care nu se vroia a fi recunoscută până atunci.

În pofida suferinței sale amare, Iov nu pregetă să-l proslăvească pe Dumnezeu într-un mod mai vrednic și mai evlavios decât aceștia, dar totuși stăruie în demonstrarea nevinovăției sale. El se tânguie de necazul

său de acum, are nostalgia vieții fericite de altădată, când binecuvântările celui Atotputernic erau în preajma sa. Vădește încă o dată nimicnicia și efemeritatea vieții omenești în raport cu valoarea eternă a celei divine, de aceea cere mila și îndurarea lui Dumnezeu, încercând să-l înduioșeze: „Adu-Ți aminte Doamne, că viața mea e o suflare, că ochiul meu nu va mai vedea fericirea. Ochiul celui ce mă vedea nu mă va mai zări: ochii Tăi mă vor căuta, dar eu nu voi mai fi”(Iov 7,7-8).

În disperarea destinului pe care-l suferă, Iov vrea ca Dumnezeu să-i dea o lămurire inteligibilă să știe cu ce a greșit în cazul în care e vinovat cu ceva. Și pentru că la toate aceste chemări nu primește nici un răspuns, înțelegând comunicarea cu Dumnezeu doar prin valorile terestre, Iov are sentimentul că este părăsit de Dumnezeu, „чувство богооставленности” [6,18], care este una din cele mai grele încercări ale credincioșilor.

Apoi, martor la cele întâmplate și la aceste discuții divergente, ia cuvântul Elihu, care pe lângă aceleași poziții consacrate privind răsplata după faptă aici pe pământ, insinuează o idee nouă potrivit căreia durerea își are rostul său: „Dar pe cel nenorocit Dumnezeu îl scapă prin nenorocirea lui și prin suferință Dumnezeu îi dă învățătură” (Iov 36, 15). Opinia potrivit căreia suferința are menirea sa fie utilă, benefică constituie o punte de trecere spre un mod de a gândi superior și o lămurire nemijlocită a cazului concret al lui Iov.

Aceste polemici tensionate sunt întrerupte de o minune: Dumnezeu a decis El Însuși să-i dea învățătură destăinuindu-i-se din norii cerului. Vorbind din „sânul vijeliei”, care-i denotă voința, puterea și tăria, Dumnezeu îi dezvăluie forța Sa creatoare și stăpânitoare ce are dimensiuni trans-cosmice și care nu pot fi nici măcar percepute de mintea omului decât fragmentar și aparent. Toate în lumea aceasta sunt gândite, potrivit logicii divine, toate își au un rost, iar omul nu-i decât o parte a creației Sale, care nici măcar nu poate cunoaște aceste creații, dar cu atât mai mult să vină cu revendicări privind nedreptatea orânduirii lumii. Deoarece gândirea umană nu-i decât o reflecție a celei divine. Iar o anumită concordanță ce există între ele nu înseamnă și coordonarea acestora pe picior de egalitate: comuniunea care există se înfăptuiește implicit și printr-o subordonare irevocabilă a omului față de Creatorul Suprem. De aceea Dumnezeu îl întreabă ironic: „Cunoști tu legile cerului și poți tu să faci să fie pe pământ ceea ce este scris în ele?” (Iov 38, 33). Dumnezeu încearcă să-i amintească locul lui Iov în cadrul imensei și necuprinsei sale creații întrebându-l unde era când a întemeiat pământul luându-i măsuri; „În ce au fost întărite temeliile lui sau cine a pus piatra lui cea din capul

unghiului, atunci când stelele dimineții cântau laolaltă și toți îngerii lui Dumnezeu Mă sărbătoreau?” (38, 6-7).

După copleșitoarea pledoarie care denotă nemărginitele minuni, frumusețea și măreția lumii celeste, și a celei terestre, cu fenomene și fapte de tot felul, Iov își recunoaște îndrăzneala necugetată și cuvintele sale nesăbuite. În urma durerilor și necazurilor îndurate – asemuite unor practici ascetice, care solicită experiența iadului – Iov trăiește bucuria revelației lui Dumnezeu.

Pornind de la ideea că distanța dintre Dumnezeu și om este mult prea mare, conștiința religioasă a poporului ebraic consideră că „Dumnezeu nu poate fi privit în față fără primejdia de a pieri” [5,98]. În pofida pornirilor sale revoltătoare vecine cu blasfemia, neprihănirea sa a fost nepătată, și credința neclintită, de aceea fără prejudecii a putut să cunoască înfățișarea chipului divin: „Din spusele unora și altora auzisem despre Tine, dar acum ochiul meu Te-a văzut” (42, 5). E vorba de ochiul inimii căci, „*Cunoașterea inimii* este percepția directă a luminii inteligibile” [7, 418]. S-ar cuveni să amintim ca evreii „n-au separat niciodată activitatea lor mentală de cea a credinței lor” [8,80], nu în zadar „în concepția evreilor antici [...] inima „gândește”, memorizează și adăpostește conștiința morală a omului” [9, 192].

Bucuria contemplării lui Dumnezeu, bineînțeles că Iov o cunoaște cu ochiul inimii și nu cu cei din afară, adică a creierului. Astfel se și explică aparentul paradox din final, în care Dumnezeu îl iartă pe Iov – care s-a răzvrătit și cerea dreptate – pe când celor care justificau dreptatea divină le-a poruncit să-și ceară iertare prin rugăciunile aceluiași Iov, pe care ei nu demult îl povățuiau. Iov a fost mântuit nu prin dreptatea cuvintelor sale, ci prin sinceritatea, inocența și neprihănirea sa.

Prietenii lui Iov s-au condus de vocea gândului despre credință și nu de cea a inimii, adică a credinței propriu-zise. Ei justificau dreptatea divină, o încadrau în limitele gândirii umane, dar Dumnezeu nu are nevoie de avocați, care să-i demonstreze desăvârșirea, ci de inimi purtătoare de iubire și credință. Tocmai aici s-a produs ruptura, căci „gândirea este prea lentă. Ea elaborează un anumit plan de acțiune și continuă să-l urmeze chiar și atunci când împrejurările s-au schimbat și când a devenit necesar un cu totul alt fel de acțiune” [10, 134].

Pe de altă parte forța rugăciunii lui Iov a crescut din însăși practica revelației divinității, a sacralității pentru că „În contemplarea sfințeniei lui Dumnezeu omul crește mai repede decât progresa în capacitatea sa de a se pune în concordanță cu poruncile Lui” [11,18].

În cele din urmă, conflictul parabolei se soldează cu iertarea celor implicați în polemică, fiind dezmințită iluzia conform căreia Dumnezeu îndeplinește funcția de retribuitor al remunerărilor sau al pedepselor. Iubirea și credința întru Dumnezeu sunt plasate în afara interesului, a așteptării unei răsplăți. Acestea prin sine reprezintă deja fericirea. Iar dacă omul se bucură de o bunăstare, motivul acestui fapt ține de o logică inaccesibilă nouă. Acest fapt se întâmplă și cu Iov. Dumnezeu îi redă fericirea pământească, binecuvântându-l cu bunuri, cu familie, cu cinste. Toate acestea sunt fabuloase aidoma bucuriei din sufletul lui Iov, iar poemul se încheie pe o notă de basm „Și Iov a murit bătrân și încărcat de zile” (Iov 42, 17).

Cartea lui Iov este un text cu o semnificativă valoare ideatico-morală care efectuează un salt în domeniul descoperirii sacralității, Iov fiind un model al rezistenței și al verticalității, atunci când totul în jur se ruinează. Credința transcende lucrurile materiale invitând spre evoluție și respectiv metamorfozare spirituală.

În același timp „*Cartea lui Iov*” este un poem de o rară bogăție artistică. Impresionează varietatea și abundența figurilor de stil: o adevărată grădină de metafore, comparații, epitete, personificări, repetiții. Observăm o colaborare continuă dintre sfera concretului și cea a abstractului, dintre experiență și teorie prin parabolizarea ideilor și proverbializarea adevărilor reale. Un rol deosebit de important în crearea substratului artistico-estetic îl ocupă fraza interogativă. Fiind invitație la dialog, ea aduce nu doar dinamism, ci impactul unor diferite nivele de înțelegere și cunoaștere. Întrebarea retorică nu este doar o formulă plastică de a anunța ceva, ci este în același timp o poziție etică ce implică prudență și delicatețe; chiar dacă prin ea se face un reproș sau o muștrare, întrebarea – fiind strategia omului în mișcare ce-și caută echilibrul și verticalitatea interioară – întotdeauna lasă loc unei afirmații opuse, deși se știe adevărată. Ea ține de o etică a comunicării.

Vorbind de splendoarea și vitalitatea poemului *Cartea lui Iov*, în aceeași cheie a interogației am spune: oare poți să nu rămâi fascinat de frumusețea poemului? Oare poți să-l citești fără ca acesta să-ți lase în inimă o dungă de lumină? Cine este cel care crede că destinul lui Iov nu poate fi și al lui?...

Referințe bibliografice:

1. *Biblia ortodoxă*
2. *Terminologie poetică și retorică*, Iași, 1994

3. Vasile Lovinescu, *Mitul sfâșiat*, Iași, 1993
4. Bartolomeu Valeriu Anania, *Comentariu // Cartea lui Iov. Biblia comentată*, București.
5. Nicolai Berdiaev, *Sensul istoriei*, Iași 1996.
6. В. Н. Ильин, *Преподобный Серафим Саровский*, Москва.
7. René Guénon, *Simboluri ale științei sacre*, București 1997.
8. Diacon Gheorghe Băbuș, *Pelerinul român*, Oradea, 1992.
9. Ovidiu Drimba, *Istoria culturii și civilizației*, vol. I., București, 1985.
10. P. D. Ouspansky, *În căutarea miraculosului*, vol. I. București, 1995.
11. Fericitul Arhimonardit Sofronie, *Despre rugăciune*, Mănăstirea Piatra-Scrisă, Județul Caraș Severin, 2002.

Olimpia Lujan Criza identității eului arghezian

“Cel care are PENTRU CE să trăiască, poate suporta orice CUM”
Nietzsche

Căutarea propriului Eu, a sensului existenței, e una dintre problemele care îl mistuie pe omul arghezian, după care vine întrebarea destăinuirii misterelor ce-l înconjoară și reducerea lor la concret, palpabil și simțit. Citându-l pe Dostoievski, “Dacă Dzeu nu este, totul e permis” vine de la sine ideea că realitatea, practica transcendenței ar trebui să fie existența, libertatea deplină, fără restricții fizice și psihice. Există o concepție, ajunsă de la Plato, potrivit căreia, după detașarea spiritului de materie putem ajunge la starea divinului doar în condițiile inconștienței, a visurilor hipnotice, a detașării de realitate.

Dzeu apare simultan drept cauză și obiect al cunoașterii, mijloc și suport spiritual în căutarea Adevărului. Dacă Îl acceptă, omul înțelege relativitatea altor căutări, a celor ce-i vor aduce bunăstarea materială, dar trecătoare:

**“Vecinul meu a strâns cu neîndurare
Grădini, livezi, cirezi, hambare.
Și stăpânirea lui se-ntinde-acum
Pân’la hotarele de fum.”, (Psalm)**

din care rămâne doar “Faci dintr-un împărat/ Nici praf cât într-un presărat” (Psalm).

Plenitudinea vieții poate fi realizată doar în veșnicie, în afara limitelor timpului: viața temporală rămâne lipsită de sens dacă nu l-a primit de la Absolut. Ieșirea din coordonatele temporale în veșnicie poate fi realizată doar prin trecerea neantului. În lumea umanului această trecere e numită moarte. Dar mai e o cale – prin profunzimea clipei trăite, a revelației, ceea ce nu este posibil pentru majoritatea oamenilor. Adică, rămâne dispariția fizică.

Omului nu-i este dată nemurirea. La aceasta se ajunge prin intermediul germenului spiritual al omului și legăturii lui cu Dzeu. Viața fără moarte este problema rezolvarea căreia presupune lupta spirituală și care duce spre realizarea plinătății personalității transpare nemurirea personalității și nu doar a sufletului ca substanță specifică. Creștinismul vorbește nu despre nemurirea sufletului, ci despre învierea întregii ființe umane, a personalității; învierea corpului fizic a omului care aparține personalității. Nemurirea e parțială, renașterea e totală: fiecare om trebuie să-și conștientizeze celălalt “EU” prin cunoașterea lui:

“Sunt înger, sunt și diavol și fiară și-alte-asemeni
Și mă frământ în sine-mi[...]” (*Portret*)

Altfel spus, omul trebuie să poată să înțeleagă și sensul autoconștientizării. Conștiința percepe noua ființă umană, acel dublu “Eu” care permite creșterea spiritului ferit de influențele rațiunii până la nivelul divinului.

“Eu sunt acel pe care l-am visat,
L-am căutat și-am vrut să-l născocesc,
Ca prin gunoiul meu cel omenesc

Să treacă rază, ager și curat” (*Miez de noapte*)

Un vedantin indian, Bhaskara, susținea că Absolutul și individualul nu sunt “nici identice, nici diferite” (Hajime Nakamura). Privitor la relația dintre Dzeu și individ, Augustin întreabă:” Ce este lucrul care mă luminează și lovește inima mea fără a o răni ? Mă și îngrozesc, dar capăt și îndrăzneală. Mă îngrozesc, întrucât sunt deosebit de acest lucru necunoscut, prind curaj, întrucât îi sunt asemenea Înțelepciunea, Înțelepciunea însăși mă luminează...” (Hajime Nakamura, p. 432) .Augustin afirma că sufletul are cunoaștere de sine astfel existând. Condiția existenței e însăși îndoiala asupra Adevărului, al ființei umane (p. 435).

Denumind eul “lucru cugetător” Descartes includea în această noțiune înțelegerea, afirmarea, refuzul, imaginarea, negarea, voința

de a percepe. Am putea reduce definirea Eului arghezian din Psalmul “Te drămuiesc în zgomot și-n tăcere” la conceptul de “lucru cugetător” ?

Vocația omului arghezian este investigarea absolutului, căutarea sensurilor ultime care nu trebuie să fie împiedicate de insuficiența comunicabilității. Dzeu rămâne un mister care se destăinuie celui ce-l caută asiduu. Întâlnirea cu Dzeu presupune mișcare reciprocă, redescoperirea unui alt nivel spiritual care ar permite încercarea și trăirea divinității, dar nu demonstrarea ei.

Parcurgând drumul în căutarea divinității ascunse, omul se realizează și se descoperă ca ființă tinzând spre împlinire. Frica omului de moartea inevitabilă, dorința de a-și învinge condiția umilă și limitată, îl împinge să-și cheme în ajutor o forță neidentificabilă, nesensibilă care i-ar da securitatea existenței și i-ar alina neliniștea:

“Trimit, Doamne, semnul depărtării,
Din când în când, câte un pui de înger,
Să bată alb din aripă la lună,

Să-mi dea din nou povața ta mai bună” (Psalm)

Altfel spus, omul vrea să încerce posibilitatea împlinirii existenței care nu s-ar finisa prin neantizare.

Existența limitată a omului atașată nevoii de Absolut, insatisfacția și indignarea ființei perisabile constituie sursa întrebărilor asupra sensului și conținutului vieții sale. Astfel, în poezia *Din nou*,

“Poetul, strâns în casă, pe piscul dintre hornuri
Întârzie-n mândria, solitar.

Visează pentru Domnul cu dulce în zadar”

Insistența în dorința cunoașterii Ființei ascunse, a Aceluia care e Primul și Ultimul Izvor, devine principiu al mișcării SPRE și LA acel care deja e ACOLO. În același timp, nesatisfăcut de răspunsurile găsite în lumea materială la întrebările “cum” să ajungă acolo, omul arghezian începe a căuta “de ce” el trebuie să tindă la ceva, la comuniune.

“Eu sunt acel pe care l-am visat,
L-am căutat și-am vrut să-l născocesc,
Ca prin gunoiul meu cel omenesc

Să treacă rază, ager și curat
Acel ce-atinge neatins noroiul

Și poate duce drum și peste cer” (Miez de noapte)

Speranța de a avea de-a face cu o realitate transcendentă e amestecată cu convingerea profundă a omului în aperccepția divinului și în existența lui în om. Biblia vorbește despre distincția radicală a omului și a lui Dzeu și despre dualitatea permanentă a lor: Dzeu e aproape și, în același timp e departe, e Ireductibil, Inefabil, Etern, Inimaginabil. Omul e relativ, perisabil, limitat și trecător.

Căutând în sine, omul se află în centrul vizorului său, ocupându-se doar de propria ființă nemaivând timp pentru divinitatea obiectivă. Aceasta este o altă trăsătură, un alt tip de încercare a cunoașterii Adevărului, în negarea existenței Dzeului, care se bazează pe absența obiectivă a Lui - un a-teism. Interesul pentru Dzeu, totuși, constituie o dovadă a existenței Lui, deoarece nu ne putem interesa de ceea ce nu este.

Omul arghezian reunește transcendența cu participarea la viața materială, ele nu se anihilează reciproc, ci se implică.

**“El, singuratic, duce către cer
Brazda pornită-n țară, de la vatră”,**

“ E o tăcere de-nceput de leat.

Tu nu-ți întorci privirile-napoi.

Căci Dumnezeu, pășind apropiat,

Îi vezi lăsată umbra printre boi” *(Belșug)*

După existențialiști, omul devine cu adevărat liber și își hotărăște propria soartă doar atunci când se leapădă de Dzeu. Rezultă că ar exista o frică ontologică de acceptarea divinității din cauza amenințării libertății personale. Acceptarea unei limite, nu numaidecât a uneia ce intervine în viața oamenilor la nivelul material, ci o limită absolută a cunoașterii și a ființării:

“Aici, unde-a murit trecutul,

Mă plimb ca-ntr-un mormânt,

În care sunt

Legat s-ascult cum tace lutul,

Pe când în suflet toarce mutul

Regret, înfășurat, în vânt” *(Sfârșitul toamnei)*

O trăsătură caracteristică omului arghezian este aplecarea spre cele pământești:... Dar în același timp, el ascultă vocea sinelui. Nu putem afirma că eroul liric a lui T. Arghezi este un om nereligios, că în experiența lui umană nu poate interveni nici o prezență divină. Și,

încă – omul areligios are un mod specific de a fi în lume – el respinge TOTAL, DEFINITIV transcendența, acceptă relativitatea vieții sale având îndoieli în privința sensului existenței umane, el refuză ORICE chemare la transcendență, se desacralizează. Iar omul lui T. Arghezi caută , dar nu respinge, se revoltă, dar nu refuză definitiv
“Te caut dârș și fără de folos.

Ești visul meu, din toate, cel frumos

Și nu-ndrăznesc să te dobor din cer grămadă” (Psalm)

Alcătuț dintr-un șir de refuzuri, răspunsul divinității pare a fi același și omului părăsit de Dzeu și celui care s-a lepădat de El. În ultimă instanță, omul areligios își autodetermină existența prin propria alegere, tragismul survenind în urma abandonării Sacralității și respingerea oricărei credințe. Care are drept urmări frica de moarte și neant. În lucrarea *Existență și timp* Heidegger observă fenomenul fricii. Permanent simțim o frică de ceva concret, care ne amenință într-un mod sau altul. Frica față de ceva întotdeauna are în vedere un lucru concret, deci cel care se teme știe că există acest Ceva. Ceea ce naște pe om și care îl mistuie după moarte, este singura susținere, suport și sens al existenței sale. a fost timp când acest om nu exista și va fi alt timp când nu va mai exista. De multe ori trece prin viață fără să fie observat. Și atunci care e sensul vieții și al morții ? Doar în aceea că a fost o punte, un punct de trecere al unei Generalități, entități supreme generale, imense ? Iar dacă această entitate e lipsită de sens, atunci și viața omului e fără sens. Caucazienii spun: când omul se naște, se adună lume în jur și se bucură de venirea lui în lume, iar el plânge. Când omul moare, toți plâng iar el zâmbește. Trebuie astfel de trăit viața încât să mori fericit și sigur că ți-ai îndeplinit mica însărcinare pe pământ”.

Subiect al existenței, omul e cel prin care se descoperă misterul existenței. Doar în experiența umană și prin ea e posibilă cunoașterea existenței.

Creatură a lui Dzeu, omul nu are propria bază, de aici și concluzia despre micimea lui, nimicnicia condiției sale. Înjosindu-se, omul își reflectă starea generată de căderea în păcatul primordial și periodic se revoltă împotriva înjosirii , autoflagelării.

“În rostul meu tu m-ai lăsat uitării

Și mă muncesc din rădăcini și sânger” (Psalm)

În ambele cazuri pierde echilibrul și nu ajunge la adevărata autocunoaștere. Omul, mai bine spus personalitate în evoluție rămâne neschimbată. Efectul anihilator al involuției și stagnării constă în prefigurare personalității, când ea încetează de a mai fi ceea ce era. Oamenii învață a se raporta lumii înconjurătoare, a-și vedea existența ca parte și prelungire a existenței lumii. Ei pot să perceapă lumea nu numai din punctul de vedere al conștiinței și acțiunilor sale ci și din unghiul real, obiectiv.

Lupta împotriva eului personal este cea mai mare și cea mai grea luptă. Supunerea eului și renunțarea noastră totală întru viața în Dzeu cere un sacrificiu enorm, iar pentru schimbarea eului e necesară supunerea față de Dzeu.

O altă percepere a realității, fără detașarea de sine, nu ar permite omului să întrebe și să caute Dzeul. El e suprema Ființă a cărei existență rezultă din esența proprie, e independentă și depinde de propria voință. Nimeni nu se poate apropia de Dzeu dacă nu se va îndepărta de lumea telurică, de tot ce e fără importanță, a conștientiza starea păcătoasă și va dori mântuirea.

Registrul ostentativ al abordării divinității de către omul arghezian, (“Să te ucid?”) permanentul refuz al Tatălui de a i se arăta, dihotomia om care nu acceptă transcendentul și-i vrea materializarea:

“Te caut dârz și fără de folos.

Ești visul meu , din toate, cel frumos

Și nu-ndrăznesc să te dobor din cer grămadă” *(Psalm)*

și om cu existență specifică și credință în realitatea absolută (“Nu-ți cer nimic. Nimic ți-aduc aminte. / Din veșnicia ta nu sunt măcar un ceas”) constituie metamorfoza continuă a lumii interioare a pelerinului arghezian, geneza stărilor succesive schimbătoare.

Spectrul sentimental atinge culmile disperării, cuprinzând în același timp și voita speranță a deschiderii cerurilor, a “pășirii în brazdă”. Vâltoarea nesiguranței nu afectează căutările frenetice ale adevărului. Izbânda imposibilă cauzată de incapacitatea omului de a cunoaște nu echivalează cu stagnarea, nu devine stare amorfă a sufletului. Culminația disperării se răsfrânge într-un mod constructiv asupra omului: el nu-și pierde rațiunea sau viața, ci invers, caută mai intens, cu o înverșunare feroce, incapabilă însă de a-i distruge personalitatea – el nu-și schimbă intențiile de a găsi ceea ce ar trebui să existe – Adevărul – fără de care nu are sens viața

omului. De ce se apare problema imposibilității cunoașterii lui Dzeu? Cauza să fie superficialitatea căutărilor sau e altceva la mijloc – accesul nepermis la Realitatea care depășește totul ? Care e cauza nepătrunsului, necunoscutului ? Căutările bizare sau probabilele dispersări de conștiință (“Mă caut...,Mă uit în flori...”? Dzeu nu poate fi căutat “pe pipăite” (FA, 17,27) și nici nu se mulțumește să se manifeste prin intermediari omenești – profet, înțelept, mesageri etc. În Iisus-Cristos s-a revelat și a venit către oameni, s-a făcut unul din ei, “Dzeu-cu-ei”

Fiul lui Dzeu a coborât spre oameni pentru a le aduce mântuirea. Biblia spune că printr-un om a intrat păcatul în lume și tot printr-un om a venit și salvarea (Romani 5:12,19)

Înainte de schimbarea la față Isus spune ucenicilor săi condiția urmării sale: ”Dacă voiește cineva să vină după mine, ă se lepede de sine, să-și ia crucea și să mă urmeze” (Mt. 16; 24). Renunțarea la sine presupune detașarea eului individual pentru a vedea Sinele.

O dată cu păcătuirea primului om, va suferi tot neamul omenesc, alegându-se cu moartea și despărțindu-se de Dzeu. Acesta va fi și începutul degradării omului și obscurării chipului lui Dzeu.

A recunoaște faptul că nu putem înțelege pe deplin marile adevăruri înseamnă a admite că mintea noastră mărginită nu este în stare să priceapă nemărginirea; că omul, cu limitata lui cunoaștere, nu-L poate înțelege pe Cel Atotștiutor.

Una din cauzele pierderii plinătății existenței este faptul că omul se conștientizează la nivelul propriului Eu. Cea mai mare parte a oamenilor în viața de toate zilele trăiesc la acest nivel al conștiinței.

Încercând explicarea sinelui, omul ajunge la aceleași mistere nedezlegate și la întrebarea de ce el are nevoie de Sacru, de Cineva cu putere nelimitată asupra existenței umane ?

Există o insatisfacție adâncă a omului de situația sa în lume, de ceea ce se numește soarta umană. Omul arghezian își simte ruptura și îndepărtarea de toată creația și adesea i-i greu să explice natura acestei îndepărtări. Dar uneori se rupe rupt de la Ceva cu totul Altul decât omul, uneori – dezmembrat de la o stare atemporală, despre care nu i s-au păstrat amintiri clare ,dar despre care are în adâncul ființei o sumbră simțire. Aceasta e o stare (unii o numesc mistică) a conștiinței care există simultan în 2 perioade temporale(trecutul sau viitorul perfect se combină cu momentul prezentului)

adică se observă o ieșire din limitele existenței ce dă naștere unui punct de început a vieții.

Această despărțire ia forma dezmembrării din interiorul personalității care atinge și esența lumii uman. Aceasta a fost “căderea” cu consecințe fatale pentru omenire și în același timp, prefigurarea ontologică . Există o necesitate interioară de autocunoaștere – adâncirea dezmembrării conștiinței ce va favoriza apariția Ideii. Această retrăire e identică retrăirii morții, pierderii sau delimitării existenței, de unde apare și sentimentul necesității morții pentru a înțelege prețul vieții. O astfel de “foame existențială” duce spre apariția ideii de Dzeu, deoarece eul nu poate să se dezvolte și să cunoască noi dimensiuni ale conștiinței până când nu are o imagine a Ceva supra-natural. Dzeu și este acel punct de reper datorită căruia are loc creșterea interioară pentru recuperarea unității pierdute. Inconștientul oferă soluții problemelor proprii existenței, iar religiozitatea e ascunsă undeva în adâncul ființei lor. Cei care au refuzat divinul ca posibilitate de cunoaștere, trăiesc într-o lume fără Creator, fără scop și sens. Putem spune că omul modern se află într-o criză anunțată de Nietzsche prin “moartea lui Dzeu”.

Încercarea de a pătrunde cele 2 naturi, umană și divină, nu aduce claritatea cunoașterii interdependenței lor, a spațiului și timpului sacru. Cunoașterea esenței divine de către omul limitat nu e posibilă. “Nimeni nu cunoaște lucrurile lui Dumnezeu afară de Duhul lui Dumnezeu” (1 Cor. 2, 11), El e “singurul care are nemurirea, care locuiește într-o lumină de care nu poți să te apropii, pe care nici un om nu L-a văzut, nici nu-L poate vedea...” (1 Tim. 6,16). Dzeu e superior oricărei rațiuni și rămâne transcendent condiției umane, iar singura cale de cunoaștere a Dzeului este refuzul de tot ceea ce nu este Dzeu. Pentru omul arghezian divinitatea e un mister neidentificat, nevăzut, nenumit, nemărginit și nenumit, necunoscut, comunicarea cu Sacrul se dovedește a fi infirmă,

“Aș fi voit să culeg drojdii de rouă,
Într-o cărticică nouă,
Parfumul umbrei umbrei și cenușa lui.
Nimicul nepipăit să-l caut vrui,
Acela care trăsare
Nici nu știi de unde și cum,
Am răscolit pulberi de fum...” (Cuvânt)

iar limbajul simbolic și sărac, neputicios în încercarea de a percepe și a transmite natura Dzeului. Ofranda adusă pe altarul cunoașterii nu e da ajuns pentru a comunica cu Dzeu și a reuni cele 2 stări spirituale ale omului T. A.: rugăciune și dorința supremației necunoscutului. Incapacitatea răspunsului asupra sensului vieții sale îl aduce pe om la acceptarea condiției sale mizere, golite și pustii, singur și umilit în Univers.

“Tare sunt singur, Doamne, și pieziș !” (*Psalm*)

“Nu. Mână crâncen, timpul tu sparge-l cu potcoava, s-apropiem vecia mai repede de noi” (*Restituiri*)

Pe de altă parte, dorința cunoașterii misterului, revolta împotriva limitelor și orgoliul existențial, cutezanța încercărilor Tăriei și refuzul supunerii pentru a fi liber. Pendularea între aceste 2 stări aduce cu sine îndoiala nesiguranța și interogațiile, căutarea unor mărturii care ar demonstra existența divinității indescifrabile, codificate. Percepând existența sacrului în natura care ne înconjoară, T. Arghezi nu se mulțumește cu aceasta, îl coboară pe Dzeu “în bătătură” ca acesta să stea “de vorbă cu robul său”. După cum spuneam, imposibilitatea comunicării, a dialogului cu Dzeu generează nesiguranța și încercările omului de a căuta dovezi ale existenței Dzeului și în sine. Atunci când nu-L găsește, consideră că nici el nu mai e om (“Nici omul meu nu-i poate omenesc”), că și-a pierdut identitatea : “Ce martor aş întreba /[...]/ Măcar dacă sunt” (*Mă uit*).

Când eul se caută pe sine, el găsește doar golul, când îl caută pe Dzeu – vidul și absența; omul arghezian nu găsește sinele devenit alteritate încă din timpurile adamice.

La aceasta, N. Balotă susținea că “Printre numeroasele căi de acces spre interioritatea lirică a operei lui T. Arghezi alegem, deci, falia îngustă, acel hiat al Sinelui pendulând între ființă și neființă” (p. 21). Dar omul arghezian nu numai se desparte de sine însuși suferind schimbarea conștiinței, dar are și ofrică de a se găsi, a se concepe : “Mi-e teamă să zic mie și să zic “eu” (*Mă uit*) etc.

Fiind o manifestare a tot ceea ce îl face să existe, omul tinde spre Absolut, fără a-L putea atinge, de unde și cauza condiției sale tragice.

Suflet neliniștit, omul arghezian e singur în Univers. Aceasta îi e propria concluzie “Tare sunt singur, Doamne, și pieziș!” (*Ps*) rezultată din negăsirea divinității, absența Dzeului. Omul nu-și

poate învinge dorința cunoașterii, în special a celei senzoriale, imediate, a divinității pentru a-i proba existența. Aceasta e natura omului – căutare perpetuă pentru dobândirea non-limitelor și infinitului., avansări și căderi. În același timp, omul ține minte de condiția sa condamnată la limitare gnoseologică și se zbuciumă la răscrucea umanului și a divinului “Ajungând în piscuri, de răpi încrucișate, /Să birui înălțimea văzui că nu se poate”(Ps).

Ajungând la înălțime (care la creștini întotdeauna simbolizează transcendentul) omul își dă seama că zbatere a fost inutilă deoarece însăși condiția sa e una închisă, a cărui prizonier el este “Marea mă-nchide, lutul m-a oprit”. Revoltat, e gata de lupta cu Sacrul (“Și te slujesc...”) dar nu poate concepe doar noțiunea, fără formă materială “Ești visul meu, din toate...” și nu vrea să-i crească frica că ar fi posibilă inexistența Dzeului “Pari când a fi, pari când că nu mai ești”. Altfel, dacă Dzeu nu există sub nici o formă, care e sensul căutărilor și a vieții sale? căci, cum afirma E. Bernea (p. 95) “Omul este prin natura sa cel ce caută, cel ce știe și vrea să știe mai mult”. Nu-l opresc din drum nici propriile tânguiești din abandonul Dzeului, nici vaitările ascunderii divinității și nici refuzul revelării – rămâne speranța aducerii Domnului “în bătaură” , acolo unde a mai călcat.

Maria Trofimov

Contribuția lui Petre Ștefănuță la valorificarea folclorului basarabean

În Basarabia a existat o perioadă când nu se desfășura o activitate largă în sfera colectării folclorului. În cazul nostru este vorba de prima jumătate a secolului al XX-lea. Totuși, relativ puținele materiale colectate au fost publicate într-o serie de culegeri, monografii ale unor sate (Copanca, Iurceni, Cornova, Popești, Tabăra etc.), în revistele de folclor și de alt profil (*Mărgăritare basarabene, Viața Basarabiei, Școala basarabeană, Bugeacul*) și în unele ziare ale timpului (*Basarabia, Moldovanul, Cuvânt moldovenesc*).

În perioada sovietică a dominat tendința de a nega totalmente munca de căutare, colectare și publicare a materialelor etnofolclorice. Dacă facem comparație între ceea ce s-a făcut la sfârșitul secolului al XIX-lea și ceea ce s-a realizat la începutul secolului al XX-lea, vedem că activitatea de colectare și publicare a nesecatului izvor al valorilor spirituale – Folclorul – a fost mult mai limitat.

Această realitate a fost observată și privită cu mult regret de către unii fii ai acestui pământ. Printre ei se evidențiază o personalitate de mare importanță, un modest, dar harnic profesor basarabean, un mare folclorist, etnograf și dialectolog, un martir al neamului – **Petre Ștefănuță**.

S-a născut la 1 noiembrie 1906 (a decedat la 12 iulie 1942) (certificatul extras din dosarul de urmărire penală nr. 412708-47, în RASS Tătară, colonia nr. 5, corecție prin muncă a Direcției instituțiilor penitenciare a Ministerului Afacerilor Interne). Observăm că datele nașterii și morții lui P. Ștefănuță diferă în variate studii. În unele articole despre viața și opera lui se indică greșit aceste două date.

Astfel, în *Dicționarul etnologilor Români* [1, p. 237] autorul Iordan Datcu informează că s-a născut la 14 septembrie 1906 și a decedat în 1941. Iar în articolul omagial intitulat „Victimă a genocidului stalinist” din ziarul *Luceafărul* [2, p. 8] se indică data nașterii de 12 iulie 1906. Altele sunt datele și în lucrarea *Creația populară* [3, p. 111]. Aici se indică anul morții 1941. La fel și în ediția *Petre V. Ștefănuță. Folclor și tradiții populare* [4, p. 7] se indică data nașterii de 14 septembrie 1906.

Avem convingerea că este corectă data nașterii lui P. Ștefănuță în *Figuri basarabene contemporane*: „Ștefănuță Petre, Chișinău, profesor, născut la 1 noiembrie 1906 în comuna Ialoveni, județul Lăpușna”. Aceeași dată este în diploma de bacalaureat și în diploma de capacitate [5, p. 3].

Savantul P. Ștefănuță a desfășurat la început o prodigioasă activitate pedagogică în calitate de profesor secundar la liceele din Tighina, Cetatea - Albă și Chișinău. Astăzi nu mai sunt în viață mulți dintre foștii săi elevi, care-l țin minte, mai ales pentru deosebitele metode de predare. El cerea elevilor să însușească lecțiile bine și drept mulțumită le spunea povești, le reproducea balade și alte creații folclorice. Elevii îl așteptau și îl ascultau cu drag. Astfel, nu prin bătaie, ci prin niște metode democratice de lărgire a orizontului cognitiv, el altoia elevilor dragostea față de tezaurul folcloric. Prin aceasta se deosebea munca sa de profesor [6, p. 44].

P. Ștefănuță organiza unele acțiuni culturale colective, cum era umblatul cu uratul de Anul Nou (la Ialoveni, Chișinău). În felul acesta el cerea elevilor să facă cunoștință cu creația etnofolclorică, să se inspire din bogăția creațiilor poetice a poporului, să nu fie limitați de către profesori doar la textele din manuale. P. Ștefănuță era un mare patriot: el cerea să fie căutat tot ce cuprinde comoara culturală a neamului. De aceea și-a pus drept scop umplerea golului prin realizarea unor colectări sistematice mai largi ale materialelor etnografico-folclorico-lingvistice în Basarabia. Cercetător de profil larg el publică materialul anchetat într-o serie de lucrări, ce rămân drept modele până astăzi.

Deoarece din Basarabia s-a cules relativ puțin folclor, P. Ștefănuță hotărâse să facă el – în mare parte – acest lucru. Pe unde singur, pe unde ajutat de o echipă întregă, savantul a cercetat un șir de sate din centrul Basarabiei (Iurceni, Nimoreci, Ialoveni, Lăpușna, Hâncești, Bardar, Buțeni, Molești, Cigârleni) și din zona văii Nistrului de Jos (Chițcani, Copanca, Slobozia, Talmaz, Leuntea, Tudora, Palanca, Purcari etc.).

Din echipa monografică din august 1936 în satul Nișcani făceau parte: dr. Moroșanu (arheolog), dr. Șeptelici, dr. Arvat (botaniști), Adriasevici (pictor), Antonovici (sculptor), dr. Paul Mihail (sau Mihailovici) (preot) etc. Satul Nișcani, județul Lăpușna se află la câțiva kilometri de târgul Călărași. Membrii echipei monografice erau cazați pe la casele locuitorilor. Dejunul și cina le serveau împreună la câte o gospodărie unde se gătea din alimentele ce se cumpărau din banii echipei. După dejun, dar mai ales seara, se adunau cu toții și făceau schimb de comunicări.

Tot atunci ei primeau recomandări de la P. Ștefănuță, el fiind conducătorul echipei monografice. El, de-acum, cunoștea metodele și procedeele de cercetare, pentru că în anul 1931 lucrare în echipa condusă de profesorul Dimitrie Gusti, care a anchetat și satul Cornova, județul Orhei.

Localitatea (Nișcani) avea gospodari bogați, cu case mari, vite multe, grădini și livezi. Satul era vestit că avea nuci roditori și unii gospodari erau furnizori ai marilor negustori din Călărași, care exportau nucile adunate în străinătate.

Fiecare membru al echipei lucra în sfera sa. Toate discuțiile erau legate strict de informațiile culese în timpul zilei. Fiecare comunica noutățile aflate după specialitatea sa. Părintele Paul Mihail, de exemplu, lucra în domeniul istorie satului. El a alcătuit spița genealogică a familiei de mazili Stratan, care cuprinde aproape jumătate de sat. Însă Paul Mihail nu s-a limitat la aceasta, alcătuiind și spița unui neam de țărani. Faptul acesta l-a bucurat nespuse de mult pe Ștefănuță, deoarece spița familiei de țărani se deosebea mult de cea a familiei de mazili – Stratan.

În anul 1938 profesorul P. Ștefănuță a condus echipa monografică în satul Popeștii de Sus, județul Soroca. De data aceasta echipa era mai numeroasă (în total 15 persoane) și au lucrat în decursul a trei săptămâni din luna august. Era însă o mare deosebire dintre acele două sate (Nișcani și Popeștii de Sus). În cel de-al doilea ogrăzile aveau garduri joase de piatră, satul e înconjurat de câmpuri întinse de cereale, sătenii aveau multe vite cornute, dar erau oameni închiși la vorbă.

S-a constatat că istoria satului Popeștii de Sus se prezenta sărăcăcioasă, oamenii nu păstrau acte, zapise pentru pământuri, cărți de judecată, nu existau inscripții pe crucile de la cimitir sau manuscrise de epistolii. Au adunat totuși legende referitoare la întemeierea satului, au alcătuit numeroase spițe de neamuri, amestecate. Printre oamenii bătrâni ai satului l-au întâlnit pe veteranul Ion Spoială, care a luat parte la luptele de la Plevna ca ostaș al armatei rusești și fusese decorat de regele României. Într-o duminică, echipa monografică a contribuit la întemeierea căminului cultural în sat și la alegerea comitetului de conducere al acestuia.

Materialul variat al echipei monografice a început să fie pregătit pentru tipar pentru *Buletinul Institutului de cercetări sociale ale României, regionala Chișinău*.

Lucrările lui Ștefănuță sunt complexe și prezintă zonele cercetate sub aproape toate aspectele: se aduc informații istorice, se descriu condițiile naturale, îndeletnicirile locuitorilor, se invocă date despre limbă, starea morală, port, alimentare etc. Materialele etnofolclorice au fost expuse în lucrările *Folclor din județul Lăpușna* și *Cercetări folclorice pe valea Nistrului de Jos*.

Activitatea de colectare, pregătire și editare, întreprinsă de P. Ștefănuță, este admirabilă ca nivel și ținută științifică. Lucrările constituie o sursă importantă și pentru cercetările lingvistice.

Savantul pleda pentru o căutare a tot ce cuprinde comoara culturală a poporului și valorificarea ei chiar în fața celor care o dețin.

Harnicul culegător și cercetător de folclor P. Ștefănuță a rămas în inima și amintirea celor care l-au cunoscut. A dispărut omul. Dar nu trebuie să dispară opera celui care a fost un extraordinar îndrăgostit de creația populară.

Opera lui P. Ștefănuță aparține generațiilor care vin.

Noi trebuie să cunoaștem și să apreciem la justa valoare sacrificiile mari pe care le-a făcut modestul profesor, ieșit din sânul românimii basarabene.

Referințe bibliografice:

1. *Dicționarul etnologilor Români*, București, 1998, v. II.
2. I. Sofronie, *Victimă a genocidului stalinist // Luceafărul*. 12 iulie, 1996.
3. *Creația populară. Curs teoretic de folclor românesc din Basarabia, Transnistria și Bucovina*, Chișinău, 1991.
4. Petre V. Ștefănuță, *Folclor și tradiții populare*, Chișinău, 1991, vol. I.
5. G. Botezatu, *Din corespondența inedită a profesorului Petre V. Ștefănuță // Revistă de etnologie*, 1997.
6. A. Hâncu, Gr. Botezatu, *Folcloristul și etnograful P. V. Ștefănuță // Limba și literatura moldovenească*, nr. 1, 1989.

Nina Corcinschi **Lirism și poeticitate în *Pe urmele lui Orfeu* de Nicolae Dabija**

Nicolae Dabija, pe bună dreptate numit de criticul Ion Ciocanu „sinonim al poeziei” [1, p.123], după ce a reușit să reabiliteze estetic poezia și să-i descopere acesteia forme subtile de artă autentică, a decis să-i descopere și originile, cufundându-se cu mult zel în căutări de istorie literară românească.

Interesul lui Nicolae Dabija pentru primii noștri scriitori a coincis cu o predilecție generală față de reflectarea începuturilor și a începătorilor (avem în vedere mai multe romane, ca *Sânge pe zăpadă* și *Cumplita vreme* de Vladimir Beșleagă și altele). Dar acolo unde prozatorii cultivau epicul, Nicolae Dabija cultivă liricul – o ocazie unică pe care ți-o dă eseul, ca specie literară.

În volumul *Pe urmele lui Orfeu* (Chișinău, 1990), eul auctorial ființează nu doar obiectiv, dar și subiectiv, caracterizându-se atât ca structură spirituală, cât și ca expresie afectivă. Lirismul își etalează aici poeticitatea sub forma organizării formale și a caracterului ficțional – imaginar. Particularitățile artistice ale textului se profilează pe fundalul unui dialog fecund al prezentului cu trecutul.

„Dintr-un dor de rădăcini”, Nicolae Dabija face un sondaj nu doar geografic, ci și geopsihic în spiritualitatea românească reconstituind pas cu pas file nescrise din literatura neamului nostru. Pornește pe urmele înaintașilor dorind să privească aceleași locuri pe care le-au privit și ei, să atingă aceleași lucruri și să simtă fiori identici cu ai acestora. Nu o admirație oarbă pentru strămoși îi ghidează pașii, ci intenția de ai descoperi și înțelege mai bine, de a cunoaște lumea cu simțurile lor, de a se contopi, a se identifica spiritual cu trecutul, dând astfel un verdict nu numai acestuia, dar și prezentului.

Poetului cu o structură afectiv – psihologică susceptibilă la trăiri de vibrantă sensibilitate, vedeniile trecutului îi ascute la maxim simțurile: parcă-i vede, parcă-i aude pe strămoși: „Parcă-i mai auzeam plânsul amestecat cu suspinul înfundat al apelor și mai vedeam pietrele jilave de lacrimile poetului...” [2, p.16].

Un adevărat conglomerat de senzații izbucnește în efuziuni lirice de o căldură și sinceritate copleșitoare: „Îngenunchez, întru a atinge, sentimental, cu buzele pragul sfânt, pe care a făcut primul pas spre lume, într-o zi atât de demult, cel mai mare poet al nostru. (Dabija îl are în vedere pe Mihai Eminescu. – N.C.)” [2, p. 265].

Pe alocuri, proza lui Nicolae Dabija este dezlănțuirea unei poezii palpitante, în care metaforele se întrec în frumusețe și savoare, imaginile se succed în dimensiuni temporale, revelând simțul poetic fascinant al autorului: „Și parcă și aud cum în cartea poetului, uitată în preajmă, încolțește năvalnic iarba, foșnesc codrii, vălură lanuri, murmură izvoarele etern neadormite” [2, p. 227].

Autorul inspiră locurilor pe care le vede poeticitate și se lasă, la rîndul său, inspirat, învins chiar, de frumusețe. Sensibilitatea lui debordantă surprinde unde poetice chiar și acolo unde ele nici nu pot fi bănuite. Aceasta este, probabil, și o calitate a *Ochiului al treilea*, ce descoperă esențe dincolo de aparențe, revelează tainicul, ascunsul (fructele care se „odihnesc” în flori etc.). Pe alocuri însă frumusețea se arată nudă, necamuflată, izbitoare (locurile sălbatice de la Rudi, Orheiul vechi) și-l inspiră, la rîndul lor, pe poet, îl copleșesc, îi potențează lirismul spunerii, denotând trăiri lăuntrice impetuoasă asumate de acesta.

Cuniștințele temeinice despre trecutul neamului îi asigură lui Nicolae Dabija o flexibilitate a imaginației, îi alimentează intuiția permițându-i să improvizeze. Cele mai consistente în acest sens, sunt fragmentele despre Orfeu și despre balada *Miorița*. Surprinde aici prospețimea și ineditul asocierilor: „Basarabia, se întrebă poetul cuprins de revelație, nu se numeau oare astfel din vremuri antice, însemnând, posibil, Țară a Femeilor Trace sau a preteselor lui Dionis și nu desemna oare locul unde a fost sfâșiat Orfeu de către bacante?!” [2. p.17]. Cât despre balada *Miorița*, există o serie de argumente care pledează pentru orfismul ei. Nu sunt decât ipoteze, naratorul punându-și afirmațiile sub semnul prezumtivului: *poate, credem, fără îndoială că...* Dar ele au o logică bazată pe informații istorice, și dacă nu oferă o certitudine absolută, sunt oricum plauzibile.

O idee, o străfulgerare de gând, lucruri, obiecte trimit, în universul artistic al poetului, spre alte reprezentări, formând un lanț de asocieri atât la nivel spiritual, cât și la cel empiric. Astfel, trecutul și prezentul se află în continuă conexiune, se interferează, se confundă, se explică reciproc. De exemplu, Nicolae Dabija crede că superstiția care împiedică oamenii și azi să întoarcă capul în urmă când pornesc undeva, își are originea încă în mitul lui Orfeu, ca și deochiul declanșat de privirea cuiva.

Ipotezele autorului încearcă să înlăture hotarul dintre mit și realitate, provocând iluzia percepției trecutului ca prezent continuu.

Reprezentările se invocă reciproc nu numai la nivel conceptual, ci și conform unor legități senzoriale. „Dansul „Călușarii”, prezentat de ansamblul „Joc”, mi s-a părut la un moment dat a fi descălicat din antice mitologii: am văzut tracia căutând să îmblânzească zeii vechilor lor mitologii, imitând în jurul unui rug centaurii. Iar alături, acompaniindu-le la liră mișcărilor repezi, pe poetul Orfeu” [2. p.35].

Comentariul pe care îl face Dabija la opera înaintașilor conjugă spontanul, originalul viziunii artistice cu poezia ca mod de expresie. Astfel, opera acestora o

recunoaștem într-un mod inedit, regimul narativ fiind liricizat intens prin subiectivitatea și tensiunea afectivă a exegetului.

Reproducând din operele vechilor autori elemente cronicărești, Nicolae Dabija recrează atmosfera arhaică, reușind să smulgă în chip măiestrit nuanțe și probe de expresivitate ale limbii vechi (*ustenea, talant*, etc.).

Noi, urmașii lui Grigore Ureche, Miron Costin, Gheorghe Asachi etc., ne dovedim nerecunoscători acestora, dacă nu dorim să-l știm pe Asachi băștinaș din Herța, dacă-l considerăm pe Eminescu „depășit”, dacă ne facem a uita că avem un trecut, o istorie și chiar permitem profanarea acesteia. Doar natura le-a rămas, cu siguranță, fidelă strămoșilor: „Aerul îi mai ține minte respirația” (referința e la Dosoftei, - N.C.). Arborii îi mai țin minte privirea...[2, p. 99].

Nicolae Dabija a reușit să-i întâlnească, să-i cunoască pe înaintași, să le vorbească, iar ei la-u învățat limba naturii, l-au obișnuit să asculte pietrele cum cântă să audă tăcerea cum cuvântă, să audă, seara, lira marelui poet trac Orfeu. Autorul dorește să ne facă și pe noi părtași la acest miracol. Să pătrundem atent și cu pioșenie în lumea arhaică unde întâlnirea cu străbunii ne va face mai cumpătați, mai demni de noi și de trecutul nostru și, cu siguranță, mai plini de învățăminte. „Să ne aplecăm încă o dată asupra filelor scrise de Neculce Ioan. Auziți? Se aude distinct o inimă bătând îndărătul cuvintelor. E inima cronicarului sau poate că nu sunt decât cuvintele lui care sau deprins să bată în ritmul inimii celuia care le-a dat viață ” [2, p.146].

Publicistica lui Nicolae Dabija se prezintă după cum se înțelege și din relecturarea aceasta a cărții sale de la 1990, ca o proză profund poetică, fascinantă și la atâția ani de la apariția eseurilor analizate aici succint și, poate, lacunar.

Referințe bibliografice:

1. Ion Ciocanu, *Dincolo de literă*, Timișoara, 2002.
2. Nicolae Dabija, *Pe urmele lui Orfeu*, Chișinău, 1990.

Elena Cartaleanu Simboluri zoologice în *Letopisețul lui Macarie*

Printre colecția de simboluri utilizate de Macarie pentru a conferi plasticitate scrierii sale, simbolurile zoologice, în general uzuale în cronografie, însă nu extrem de frecvente, ocupă un loc remarcabil. Cititorul medieval era obișnuit cu alegoria animalieră — în primul rând, din Sfintele Scripturi și din discursul ecleziastic. Și folclorul local, din câte putem judeca astăzi, utiliza intens comparații și metafore bazate pe zoonime. Prin urmare, imaginea animalului ca instrument stilistic într-o cronică le era familiară destinatarilor acesteia.

Pentru comoditatea analizei, vom împărți animalele în patru categorii: domestice, sălbătice, exotice și înaripate. Oricât de bizară ar părea clasificarea din punct de vedere biologic, tabloul prezentat de letopiseț o îndreptățește.

Animalele domestice sunt acele familiare cititorilor și cronicarului, jivine cunoscute din viața cotidiană. Ele au o importanță economică, reprezentând una din posesiunile principale, și de aceea devin frecvent pradă a incursorilor:

În anii de două zece și șapte mii și o singură dată doi (7022-1514), a venit o mulțime de tătari de la Perecop și au năvălit deodată și fără veste asupra Țării

Moldovei și au prădat, luând mulțime de pradă fără număr, oameni și vite de la Nistru și până la Prut toată valea Prutului și a Jijiei, de la Ghigheci până la Hotin și toate vitele de la câmp și s-au întors în pace, împlinind mânia lui Dumnezeu.

Deci prada se constituie din oameni și vite. Linia de acțiune a tătarilor este, în fond, logică. Oamenii și vitele sunt prada care merge singură, nu trebuie dusă în căruțele ce complică și încetinesc mersul grupului și nici nu împovărează șaua și calul războinicului. Bănuim că, pe lângă arta de a năvăli vertiginos și a curăța tot ce are valoare de pe fața pământului, tătarii trebuie să fi posedat și abilitățile unor adevărați *cowboy*, pentru a aduna și duce, de la Prut până în Pericop, turme și turme de boi, vaci, cai și oi. Popor de stepă, nomad, tătarii vedeau în vite cea mai eficientă modalitate de depozitare a capitalului. Desigur, vitele, ca și oamenii, puteau fi și vândute, pe drum sau acasă. Dar dacă prizonierii tătarilor ajungeau în primul rând pe piețele de sclavi ale Imperiului Otoman – tătarii erau principalii furnizori ai acestora – vitele puteau reprezenta prada “personală” a hoardelor.

Însă privite ca simbol, nu marfă sau pradă, vitele nu semnifică nimic pozitiv. Cronicarul spune despre următorii fugarului Petru Rareș: “Cei neînvățați și **cu minte de vită** și năzuitori la rele, când au aflat aceasta, au înconjurat mănăstirea și au năvălit ca niște **țapi sălbatici**.” Egalabilă cu *boule*, imprecizia *cu minte de vită* întărește și explică adjectivul *neînvățați*: proști și greoi la cap din naștere, “năzuitorii la rele” nu au studii pentru că nu sunt capabili să le însușească. Portretul negativ al trădătorilor este completat prin comparația *ca niște țapi sălbatici*. Țapul nu sugerează decât trăsături urâte: animalul este considerat prost, desfrânat, sturlubatic – acestea subliniate prin adjectivul “sălbatic”. Or, folclorul românesc asociază invariabil capra/țapul cu lucrările diavolului: capra este un “animal rău” [1, p. 43-47].

Un alt animal domestic este câinele. Deși nu ne îndoim că în vremea lui Macarie câinele, domesticit, avuse nu o dată ocazia să-și demonstreze meritele și valoarea, în acest context câinele este și el un animal rău, chiar diabolic. Dușmanii de acasă ai lui Petru Rareș, *sărind ca niște câini îndrăciți*, întrec orice măsură: *Câte rele n-au fost oare atunci, ce n-au îndrăznit ei?* se indignază cronicarul. Imaginea haitei de câini înfuriați, gata să rupă în bucăți orice, se potrivește situației disperate a voievodului.

Calul, prietenul fidel al oșteanului, este un simbol mai valoros în contextul acestei cronici: principala ocupație a eroilor este lupta sau călătoria. Anume calul, și nu câinele, reprezintă pentru Macarie fidelitatea și, în general, prietenul adevărat. Firește, Petru Rareș, eroul-oștean de rang regal, nu poate fi întovărășit decât de un animal la fel de nobil. De aceea este important să se sublinieze că, evadând din mănăstirea înconjurată de dușmanii “ca niște țapi sălbatici”, voievodul se salvează călare: “El, disprețuind toate, s-a pornit pe fugă, căutând scăpare pe un **cal repede**, fiind lipsit de toate ale sale ca un rob fugar.” (90) Tabloul ce urmează e demn de pana unui scriitor romantic:

Și a ajuns în niște locuri prăpăstioase și abrupte și văi păduroase și, neputând străbate, a lăsat acolo și pe **calul** său iubit, care nu primea pe alt călăreț. Înaintând pe drumuri nepătrunse, stăpânite de **fiare**, și printre pereții înalți, gol, rănit la mâini și desculț, mergea pe un drum neumblat și aspru, acest mare între viteji și înfuriat ca **leul** în bătălii.

Cu regret, nu vom afla niciodată despre soarta ulterioară a fidelului patrupe. Este interesant faptul că, descriindu-l în paginile următoare pe Ștefan Rareș, fiul voievodului, Macarie îl va compara cu acest animal elegant: “ca un **cal nărăvaș**, plin de îndrăzneală (95)”.

În mișcătoarea descriere a peregrinărilor voievodului, fiarele nu mai apar ca simbol, ci ca amenințare reală, cu colți și gheare. Starea de spirit a domnitorului pribeag este descrisă laconic și pitoresc: înfuriat ca leul în bătălii. Această furie nobilă este reacția adecvată a sângelui domnesc la nedreptatea care i s-a făcut. Nu smerit și plâns, ci hotărât să supraviețuiască, în pofida tuturor greutăților. În acest context, simbolul leului este pozitiv cu desăvârșire, marcând regalitatea și demnitatea.

Secvența care descrie începutul dizgrației lui Petru Rareș abundă de jivine:

[Mihul] (...) a trimis în taină o scrisoare către marele împărat al turcilor pentru răsturnarea domnului. Acesta, neîntârziind întru nimic, ci îndată, suflând ca vântul fioros de la apus și ca furtuna care vâjâie din greu și s-a sculat urlând cumplit ca **leul**, aducând cu sine mulțime de **fiare**. Căci turcilor li s-au alipit puterile tătărești cu chip de **fiare** și împreună frunțașii de pâlcuri munteni și de la miază-noapte cei greoi la minte, cu haine scurte și cu picioare lungi, s-au revărsat ca apa turbure, căci și aceștia știau despre venirea turcilor, ca un vârtej trufaș voiau să înghită Hotinul cu ziduri tari și cu tunuri puternice. Și într-un cuvânt toată lumea de **fiare** păgânești care se afla împrejur a fost ridicată de Suliimen, singur stăpânitorul turcesc, cel prea trufaș, întocmai, cum s-ar spune, ca o pasăre cu aripile mari care se repede asupra unei păsărele cu pene puține.

Compararea sultanului cu leul pare (și este, probabil) un clișeu, însă trădează un șir de asociații psihologice interesante. Ca și leul, sultanul este un personaj exotic: Macarie nu l-a văzut în carne și oase nici pe unul, nici pe altul. Ca și leul, sultanul trăiește în niște pământuri îndepărtate și aride. Aceasta s-a referit la latura geografică a simbolului. Pe de altă parte, leul este regele animalelor, nu în ultimul rând pentru că este cel mai puternic dintre ele. Cine, în lumea cunoscută de episcopul moldovean, se putea egala în putere și influență cu sultanul? Fiind un personaj regal, sultanul, ca și leul, este *stăpânitor* și *nobil*. Însă, după *Dicționarul de Simboluri Chevalier*, “[leul] poate fi pe cât de ocrotitor, pe atât de insuportabil: între aceste două poluri oscilează numeroasele lui înțelesuri simbolice” [2, p. 221]. Puterea și noblețea nu implică automat o imagine absolut pozitivă. În hermeneutica creștină, leul are conotații pozitive și negative laolaltă, simbolizând uneori regalitatea lui Hristos, iar alteori ferocitatea diabolică. Într-adevăr, pentru Macarie leul nu pare să fie animalul pozitiv cu desăvârșire. Înfricoșător și impredictibil, leul își impune autoritatea, însă, pentru a-și zugrăvi domnitorul preferat, Macarie va recurge la simbolismul vulturului, pe când sultanul este *cel prea trufaș*.

Dacă sultanul este *ca un leu*, supușii săi sunt, firește, fiarele. Hiperonimul *fiară* are, în textul lui Macarie, conotații exclusiv negative: *toată lumea de fiare păgânești*. Printre ele se numără *puterile tătărești cu chip de fiare*. La această formulă trebuie să fi contribuit nu numai firea feroce a războinicilor de stepă, ci și trăsăturile lor mongoloide, înăsprite de viața dură și stresantă pe care o duceau. Însă nu numai tătarii și turcii se ridică împotriva lui Petru Rareș. Printre “fiarele păgâne” pășesc și *frunțașii de pâlcuri munteni* și [de] *la miază-noapte cei greoi la minte, cu haine*

scurte și cu picioare lungi. Așa cum caracteristicile fiziognomice ale tătarilor îi aduc în categoria de *fiare*, rafinamentul excesiv, după Macarie, al polonilor nu este cu nimic mai bun. Probabil, experiența cronicarului în comunicarea cu aceștia l-a adus la o concluzie extrem de nefavorabilă despre facultățile lor mentale.

În continuare vine prima reprezentare a lui Petru Rareș ca viețuitoare înaripată: sultanul este ca *o pasăre cu aripile mari care se repede asupra unei păsărele cu pene puține*. Imaginea artistică a păsării de pradă îndreptate spre una mică și lipsită de apărare se integrează foarte bine în contextul descrierii precedente, a oștirilor sălbatice chemate de sultanul-leu. Este semnificativ că, deși principala hrană a păsărilor de pradă sunt totuși animalele mici, nu păsările, cronicarul îi egalează pe cei doi antagoniști în categorie: ambii sunt “păsări”, una mai mare și mai puternică, alta mai mică. Or, cam acesta și era raportul Imperiului Otoman față de Moldova.

Ulterior însă “înarierea” lui Rareș este chemată să indice nu slăbiciunea, ci noblețea și puterea sa, și mai ales avântul. Chiar fără a spune “pasăre”, Macarie sugerează această impresie: “...și a trimis singur stăpânitorului turcesc o scrisoare pe ascuns, ca și cum ar fi avut **aripi**, cerând ajutor de la dânsul, ca de la un prea puternic.” Invitat la Constantinopol să-și pledeze cauza, “el a primit cu bucurie, și-a lăsat doamna și copiii și a alergat cu picior repede, a ajuns ca în **zbor** în hotarele turcești, scăpând de cursele ungurești.” Cursa ca pericol din care se salvează domnitorul mai apare o dată, în comparația extinsă “și a sărit Petru voievod ca o **fiară** din capcană și ca un **vultur** din cursă”. Aici *fiară* nu înseamnă decât *animal vânat*, ne-domestic. Imaginea vulturului care zboară din cursă sugerează încă o dată noblețea protagonistului și setea sa de libertate. Vulturul nu este o pasăre captivă și nu se domesticește în slujba omului, ca șoimul sau porumbelul.

Două tablouri de familie, pictate cu tandrețe de cronicar, îl reprezintă pe Petru Rareș în aceeași alegorie de vultur. Mai mult, odraslele sale sunt niște copii minuscule ale speciei: “Și a întins brațele sale și a cuprins cu dragoste părintească pe copiii săi nevârstnici și i-a sărutat, asemenea unui **vultur**, care acoperă cu **aripile** pe **vulturașii fără pene**.” Nu vom intra în detalii zoologice, întrebându-ne cum își sărută vulturul puii. Cert este că imaginea este cât se poate de impresionantă și memorabilă.

Apoteoza lui Rareș este demnă de un împărat roman: “Iar domnul Petru voievod își petrece bătrânețile cu noroc bun, în băi și băuturi și mâncări și ca o **pasăre cu pene de aur** sau ca un **vultur alb pe acoperiș**.” Dubla comparație avicolă sugerează, pe lângă regalitate, bogăția (pene de aur). În același timp, păsări cu pene de aur nu se găsesc decât în basme, ca și, bănuim, vulturi albi pe acoperișurile locuințelor omenești. Prin urmare, acest domnitor este unul neobișnuit, o adevărată *rara avis in terris*. Penele albe se pot datora și vârstei înaintate. Este curioasă mențiunea băilor, ca îndeletnicire a voievodului, alături de simbolul vulturului. După *Bestarul Mitologic Românesc*, “această ființă este nemuritoare, pentru că, o dată la treizeci de ani, merge la fântâna lui Iordan, se scaldă acolo și întinerește” [1, p. 194]. Nu este cert că Macarie avuse în vedere anume această credință populară, însă oricum băile sugerează curățenia – domniei și a voievodului – adică lucrurile se fac “cu mâinile curate”, iar cărmuitorul însuși este o persoană curată, neîmpovărată cu păcate și, negreșit, cultivată.

Simbolul șarpelui ca animal cu desăvârșire negativ pare a fi comun, din motive evidente, majorității popoarelor creștine. Nu este deci întâmplător că anume cu un șarpe veninos – întruchiparea Satanei – este comparat un cârmuitor turc stabilit în Muntenia:

În același an a răposat întru Domnul și Basaraba voievod al Țării Munteneste, în luna septembrie, și s-a așezat în locul lui un turc oarecare, anume Mehmet, care se trăgea din neamul lui, dar ce fel de trecere a luminii în întuneric? Se lepădau deci de el oamenii, cum fuge cineva de **năpârcă**.

“În folclorul românesc șarpele este o prezență temută și malefică: o dată pentru relele pe care mușcătura le aduce omului; a doua oară pentru amenințarea, de natură mitologică, pe care șarpele o reprezintă pentru umanitate și chiar pentru binele și echilibrul lumii în general” [1, p. 208]. Anturajul proaspătului domnitor evada, temându-se de contaminare cu necurătenia acestuia. Oare nu contaminarea cu “erezia” musulmană va deveni cauza decăderii nenorocitului Iliăș Rareș?

O expresie frazeologică inclusă în narațiune – “...unde vom arăta **corbul** cel mai negru” – se înscrie plastic în istoria lui Petru Rareș, unde domnitorul însuși apare mereu înaripat. Corbul – și nu dracul, conform variantei mai răspândite (astăzi), de neconceput sub pana unei fețe bisericești respectabile – este, în general, o pasăre malefică, un prevestitor și aducător de rele. La această imagine trebuie să fi contribuit, în mare măsură, culoarea sinistră a penajului, croncănitul înfiorător și preferința pentru hoituri. Un detaliu curios este că deși vulturul, ca specie, preferă prada moartă (spre deosebire de pajură, cu care este frecvent confundat), această predilecție gastronomică nu se reflectă sensibil în imaginea sa de pasăre cu desăvârșire nobilă și plină de demnitate.

Diferit de tatăl său, Iliăș Rareș nu pare să fi meritat comparații “regale”. Nu se poate lăuda decât cu succesele sale într-un hobby cam copilăresc (copil și era):

Iliăș (...) om cu inimă moale și cu suflet slab; nu s-a arătat întru nimic asemănător tatălui său, ca și cum nu l-ar fi crescut ca fiu, ci pe toate le-a turburat și le-a clintit, adică așezămintele sfintelor biserici ale lui Dumnezeu și legile domnești și de săraci nicidecum nu se îndura, pe sine se socotea prea înțelept și se fălea cu **prinderea păsărilor**.

Sesizăm disprețul cronicarului față de acest tânăr iresponsabil: “pe sine se socotea prea înțelept”, deci probabil nesocotea sfatul bătrânilor (ca Macarie însuși). Ne putem imagina o curte domnească, abia dezmeticită de succesiunea cârmuitorilor, cu toate problemele cotidiene și extraordinare – și noul voievod *prinde păsări!* Nu vânează cu șoimi, nu se avântă ca un vultur în luptă, nu își întinde aripile ca să cuprindă țara. Sub pana succesorului lui Macarie, Eftimie, această îndeletnicire va apărea ca unica trăsătură pozitivă, “umană” a bietului Iliăș: “lucrul și grija și sânguința lui erau jocul cu păsările”.

În unele cazuri, simbolurile zoomorfe sunt sugerate prin context, fără ca fiarei să i se spună pe nume. Astfel, despre craiul Ioanăș, un om “perfid și rău voitor”, aflăm că el este unul dintre aceia care “**cu limba linge și cu coada lovește**”. Oricare ar fi fost dihania nerecunoscătoare subînțeleasă – suntem liberi să descifrăm singuri – imaginea rămâne extrem de sugestivă.

Altă dată, obiectele neînsuflețite își însușesc activitatea caracteristică animalelor: Cornea “a fost dat pradă armelor și ca hrană săbiei”, tot așa cum trupurile trădătorilor erau, în unele culturi, aruncate la lei sau câini, spre rușine și nimicire. Sabia care se hrănește cu victimele sale este o metaforă înfiorătoare și exactă.

În fine, încă un animal exotic, pe lângă leu, este tigrul. Dacă leul mai are șansa de a fi interpretat ca simbol pozitiv *sau* negativ, tigrul este, pentru Macarie, o fiară cu desăvârșire *rea*: “O, invidie, **fiară crudă, tigrul care se hrănește cu oameni**, săgeată fără fier, lance mai ascuțită decât toate,” exclamă el. Leii, după opinia unor paleontologi, populaseră cândva peninsula Balcanică, pe când tigrul este absolut străin pământurilor în care ar fi putut călători Macarie. Imaginea tigrului antropofag ca o concentrare de trăsături malefice și pericol s-ar putea dovedi un împrumut din lecturi. Brehm susține acest punct de vedere, patru sute de ani mai târziu: “Tigrul [este], pe de-o parte, cel mai frumos dintre animale, pe de altă parte – cea mai groaznică și cea mai periculoasă pentru om din toate fiarele. El este o adevărată ciumă a țărilor în care trăiește. El este adevăratul flagel al Indiei, aducând an de an, ca sacrificiu ferocității sale, hecatombe umane înfricoșătoare” [3, p. 172]. Probabil, cronicarul a considerat că tigrul, care se hrănește cu oameni, este o metaforă mai puternică decât vreun animal de prădăciune local, ca lupul, pentru a exprima toată nocivitatea invidiei, unul din cele mai grele păcate de moarte. În fond, citatul de mai sus exprimă destul de exact urmările devastatoare ale acesteia.

Rezumând, se poate spune că Macarie recurge la simboluri zoologice din diferite încrengături ale regnului animal, preferând mamiferele și păsările. Acestea sunt menite să stea la baza unei comparații sau metafore, constituindu-i corpul sau suportând-o. Animalele ce poartă conotații pozitive sunt asociate cu personajele pozitive; cele negative, respectiv, cu figuranții negativi. Majoritatea acestor simboluri provin din arsenalul comun Europei medievale creștine: leul și vulturul ca animale regale, năpârca (șarpele) ca simbol al pierzaniei, calul ca simbol al nobleței și fidelității, câinele reprezentând, alternativ, prietenia sau ferocitatea oarbă, turbată.

Referințe bibliografice:

1. Marian Coman, *Bestiarul mitologic românesc* (București: Editura Fundației Culturale Românești, 1996).
2. Jean Chevalier și Alain Gheebrent, *Dicționar de simboluri*, volumul 2 (București: Artemis, 1995).
3. А. Э. Брэм, *Жизнь животных*, том I (Москва: Терра, 1992)