

**SUMAR:**

**ESEU**

- MIHAIL DOLGAN. Cugetări și crezuri social-politice eminesciene 3  
MIHAI CIMPOI. Lampedusa: ghepardul, emblemă a agoniei 8  
NICOLAE LEAHU. Optzecismul din Basarabia și poezia șaizeciștilor ruși 11

**NICOLAE BILEȚCHI LA 70 DE ANI**

- ALEXANDRU BURLACU. Nicolae Bilețchi și revizuirile sale exegetice 15  
TIMOFEI ROȘCA. Nicolae Bilețchi: Condiția strategică a criticului 17  
VASILE PAVEL, DIMITRU APETRI. Tabletă (telegramă de felicitare) 21

**TEORIE LITERARĂ**

- ION PLĂMĂDEALĂ. Disciplinele care studiază literatura (I) 22  
VASILE CUCERESCU. Libertatea limbajului în literatura modernă 31  
RALUCA AURORA MATEȘ. Parabola crengii de aur 37  
MACOVEȚCHI LILIANA. Omul kitsch, fenomen de criză în  
opera lui Eugen Ionescu 43  
ALIONA GRATI. Ierarhia cronotopilor în romanul lui George Bălăiță 44  
CRISTINA EVSTRATI. Figuri narative ale temporalității în romanul „Zbor frânt”  
(relațiile de ordine) 49  
OLESEA GÂRLEA. Zeități hinduse în opera lui Vasile Vasilache 52  
GHEORGHE POPA. LILIA RĂCIULA. Aspecte ale variabilității în cadrul paradigmei  
„feminitate” (în baza liricii eminesciene) 55

**ISTORIA LITERATURII**

- ADRIAN CIUBOTARU. Proza decadentă a lui Dimitrie Anghel 60  
LUCIA BUNESCU. Discursul străin în vorbirea personajelor 62  
TIMOFEI ROȘCA. Nicolai Costenco: transcenderea fondului ancestral 66  
VERONICA POPA. Simbol și Mit în poezia Leonidei Lari 79

## **LITERATURĂ COMPARATĂ**

GABRIELA TOPOR. Tematica basarabeană în creația lui Alexandr Veltmann	82
LUDMILA BĂLȚATU. Traducerea artistică și literatura comparată	88
LORINA GHIȚU. Dimensiuni ale quijotismului	89
ECATERINA CRECICOVSCHI. Ironia neoromantică: considerații generale	95
INA MITITELU. Tradițiile prozei picarești în romanele timpurii ale lui Charles Dickens	98
EMILIA TARABURCA. Motivul călătoriei în literatura Secolului Luminilor	101

## **CRITICĂ**

ALEXANDRU BURLACU. Lecturi mai puțin fidele (I)	105
SAVA PÂNZARU. Un studiu despre receptarea literară	114
DUMITRU APETRI. Un valoros studiu monografic sau poezia văzută din interior	116
VLAD CARAMAN. O lucrare monografică despre Artur Gorovei	118

**Redactor-șef:**  
**Alexandru BURLACU**

**Redactori-șefi adjuncți:**  
**Tatiana CARTALEANU**  
**Anatol GAVRILOV**

**Colegiul de redacție: Ana BANTOȘ, Nicolae BĂIEȘU, Nicolae BILEȚCHI, Mihai CIMPOI, Theodor CODREANU (Huși), Mihail DOLGAN, Aliona GRATI, Dan MĂNUCĂ (Iași), Sergiu PAVLICENCU, Sava PÂNZARU, Adrian Dinu RACHIERU (Timișoara), Andrei ȚURCANU.**

**Procesare computerizată: Vlad CARAMAN**

---

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

**Tel/Fax: 022-741615.**

**E-mail. creangalitrom@yahoo.it**

**Volum recenzat, aprobat și recomandat de Senatul Universității Pedagogice de Stat "Ion Creangă" și de Consiliul științific al Institutului de Filologie al A.Ș.M.**

„Legile unui popor, drepturile sale,  
nu pot precede decât din el însuși”  
(Mihai Eminescu)

Paradoxală situație, dar în timpul scurtei și zbuciumatei sale vieți, Mihai Eminescu era cunoscut și recunoscut, înainte de toate, ca **publicist** de forță și de vocație, ca reporter pătimaș al principalelor evenimente din viața politică, externă și internă, a României, inclusiv din viața ei culturală. Și aceasta începând cu anul 1870, când și-a publicat articolul „*O scriere critică*” (o polemică cu D. Petrino întru apărarea lui Aron Pumnul, dascălul său de la Cernăuți), cu care și-a inaugurat activitatea ziaristică, și până la prăbușirea sa intelectuală. În raport cu publicistica ce reprezintă partea leului a scrisului eminescian, poezia, supravegheată sever de către autor în dorința-i de a o perfecționa continuu, a răzbătut spre cititor mai anevoios și într-un număr de poeme deosebit de restrâns, zgârcit chiar, am zice (Eminescu scria mai mult pentru „sertar”, de unde mulțimea de postume). Dar și față de puținele poezii publicate, s-au găsit guri rele care, pe la 1877, să afirme strâmb cum că marele nostru poet „nu este născut pentru poezie”, mai mult chiar, ar fi un „ratat” în sfera creației literare...

Într-adevăr, Mihai Eminescu a fost un strălucit publicist, care era temut de către toate ierarhiile puterii: de la domnitor până la politicianii liberali și conservatori (deși pe aceștia din urmă îi simpatiza), de la guvernanți până la protipendadă. Pentru că Eminescu avea marele curaj de mare geniu să rostească deschis și până la capăt adevărul adevărat în fața oricui – cu deplină independență și fără urme de compromis – și să atace fără cruțare pe oricine, demascând și stigmatizând spoiala și minciuna, toate falsurile și anomaliiile ce țin de treburile statului și de politică în sensul larg al cuvântului. Pentru că el avea ferma convingere că adevărul suprem trebuie să stea mai presus de interesele cutărui sau cutărui partid, oricât de „pozitive” ar fi aceste interese. „*Dacă adevărul neted și fără înconjur supără pe unele ziare bizantine și învechite în minciuni și apucături din București, nu e vina noastră. Adevăr și mântuire sunt în ochii noștri identice, și acest izvor curat nu poate supăra decât pe răi și pe netrebnici*”, notează poetul în articolul polemic „*Scornirile*” din 1877. E profesiunea de credință din totdeauna a publicisticii patriotice și militante eminesciene. Când însă nu reușea să găsească vreo ieșire din labirinturile Puterii, cu guvernării ei „paraziți”, cu deputații – „creaturi”, cu oamenii „stricați”, el ofta din greu, ușurându-și, într-un fel, sufletul cu vorba de ocară la adresa acestora și a altora: „**Canalii sus, canalii jos!**”.

Nimeni, absolut nimeni, n-a putut scăpa de focul nimicitor al criticii publicistice eminesciene, căutătoare de adevăr prin atitudini polemice răspicate și în termeni severi-persiflanți: nici partidele politice ale timpului – niște mânuitoare de „retorice sulite” și niște „vavilonieni”, cum le numește poetul, pentru disensiunile dintre ele în momentele critice pentru țară, nici guvernării care „*nu au știință de carte și consistență de caracter*”, „*nu au capacitatea de a pricepe adevărul*”, căci sunt „*surzi pentru adevăr*”, nici parlamentarii care „*abia de încurcă două buchii pe hârtie*” și care „*și-au făcut din politică o speculă*”, nici intelectualii de elită, egocentriști și dominați de ambiții personale de a se promova și înălța cu orice preț.

Întâmpinat din toate părțile de discordii și supărări bolnăvicioase, Mihai Eminescu, în clipele când se lăsa copleșit de disperare, avea să constate cu amărăciune în semn de autoconsolare: „**Sunt cel mai urât om din țara asta**”. Pentru că știa să mânuiască ca nimeni altul sabia adevărului, pentru că știa să taie în carnea vie a relelor și nedreptăților societății, pentru că nu putea suporta măștile și pidosnicul. „*În luptă să-ți găsești dreptul*”, cunoștea acest aforism mobilizator poetul nostru din multele-i lecturi germane, și, cunoscându-l, și l-a făcut deviză pentru întreaga-i activitate publicistică. Când a trebuit să mărturisească și să-și mărturisească cu toată franchețea (în 1878): „*Eu sunt scriitor de ocazie și dacă am crezut de cuviință a statornici pe hârtie puținele momente ale unei vieți destul de deșerte și ne-nsemnate, e un semn că le-am crezut vrednice de acestea*”, Eminescu, neîndoios, s-a gândit, în primul rând, la publicistica sa politică, „ocazională” și polemic-luptătoare până în măduva oaselor. Cu opt ani în urmă, când și-a pus semnătura sub primul articol de publicistică, autorul recunoștea: „*Nu sunt scriitor de meserie*”. Prin urmare, anume publicistica l-a făcut scriitor de ocazie.

Dar, trebuie accentuat, critica poetului nostru nepereche a fost făcută – cu atâta dăruire de sine și cu o sinceritate împinsă până la durere – nu de dragul criticii în sine, sau al unor ambiții personale, sau al unor interese mărunte, efemere, ci în numele **îndreptării** stărilor de lucruri anormale din societate, în numele unor aspirații majore spre o așezare social-politică mai bună, mai dreaptă, mai progresivă...

Țin în mâini o broșură intitulată intrigant „**Testamentul politic al lui Mihai Eminescu**” (mi-a pus-o la dispoziție poetul și publicistul Mihai Morăraș, iar dânsul, la rândul său, a căpătat-o de la Rectorul Universității noastre, care a procurat-o dintr-o librărie lăaturalnică din București). Broșura (de vreo 30 de pagini) e semnată de *Radu Mihai Crișan* și a apărut la București în anul 2005 (editura „Cartea Universitară”). Am răsfoit-o cu multă curiozitate și impaciență: e alcătuită în întregime din citate luate în ghilimele, care uneori sunt legate între ele prin unele scurte „liante” autoricești; notele subpaginale, ample și numeroase, conjugă sursele directe cu alte citate suplimentare. Din câte cunosc, Eminescu nu a scris și nu ne-a lăsat un *testament politic propriu-zis* (cum au făcut-o, bunăoară, Ștefan cel Mare sau Petru cel Mare). Prin urmare, „autorul” cărții ar fi trebuit să pună în ghilimele titlul respectiv și să-și plaseze numele și prenumele nu de-asupra titlului (acolo trebuia să stea Mihai Eminescu !), ci undeva în paranteze ca îndeplinind o anumită muncă de selectare, orânduire și sistematizare a citatelor eminesciene la temă. N-a făcut-o, lăsându-ne să credem că ar fi vorba de un testament propriu-zis și de-o interpretare științifică a acestuia. Nici urmă de vreo careva „interpretare” în broșura de care ne ocupăm, de vreme ce ea nu este însoțită de nici o „prefață” sau „postfață”, oricât de minuscule ar fi. Atâta doar că, la început, ca un fel de moto, sunt citate cele 12 poziții din „arta supremă a războiului” aparținând generalului chinez **Sun Tzu** (sec IV î. Hr.) și privind „*înfrângerea inamicului prin înșelătorie, fără luptă*”. Ne îndoim de faptul dacă motoul chinez a fost bine ales și dacă el se potrivește cu modul de a gândi politic al lui Eminescu. Însuși poetul n-a acceptat niciodată ca uneltele de luptă *viclenia și înșelătoria*, chiar și atunci când în joc se aflau cele mai sacre interese naționale. A declarat-o răspicat încă în articolul (rămas în manuscris) „*Naționalii și cosmopoliții*” referitor la apărătorii cu orice preț și pe orice cale a „naționalității” în viața social-politică și în artă: „*Ceea ce-i neadevărat nu devine adevărat prin împrejurarea că-i național, ceea ce-i injust nu devine just prin aceea că-i național, ceea ce-i urât nu devine frumos prin aceea că-i național; ceea ce-i rău nu devine bun prin aceea că-i național*” (citatul lipsește în broșură). Așadar, în locul motoului străin și neadecvat, s-ar potrivi de minune aceste cugetări aforistice ale chiar însuși publicistului: „*Armele spiritului sunt cel puțin egale, în multe cazuri chiar superioare armelor războiului*” (la fel nu e reținut în broșură).

Încolo – cititorului i se propune o selecție inspirată, bine cumpănită și organic încheagată din gândirea politică de foc a lui Eminescu, extrasă din întreaga lui publicistică polifonică și nuanțată, vastă și diversificată, arzătoare în cotidian și intuind principii general-valabile. Sunt, din punct de vedere teoretic, cugetările înțelepte ale unui geniu în sfera politicului, sunt profesiunile lui de credință sociale, spirituale, etico-morale, sunt „idealurile” și adevărurile axiomatice (absolute), dar și ipotezele lui relative, dilematice, trecătoare chiar, sunt, în definitiv, niște legități de bază călăuzitoare pentru toate timpurile.

În acest plan, împărtășim remarca acad. *Haralambie Corbu*, făcută în studiul „*Discursul direct. Aspecte ale publicisticii eminesciene*” (2000, p. 6), ca fiind una binevenită și avându-și rezonul în interpretarea ziaristicii eminesciene sub semnul discernământului: „Interpretarea cu adevărat științifică” „trebuie să separe cu strictețe tot ce este efemer, diurn și insignifiant de ceea ce este veșnic și nepieritor. Din vatra geniului eminescian trebuie luat focul, iar nu cenușa, fondul reproductiv original, mereu viu, actual și modern a creației sale, iar nu vicisitudinile și blestemul unei vieți zilnice, lipsite de perspectivă, orizont și împlinire”.

De la susținerea originii latine a poporului și a limbii române până la apărarea „unității culturale” a românilor și a drepturilor lor naționale prin combaterea vehementă a cosmopolitismului, de la adevăr și morală în sfera politicului până la statutul partidelor politice și al statului românesc, de la problemele guvernărilor și ale administrației până la concepția de „clase productive” și „clase improductive” ale societății, – toate aceste aspecte importante, precum și multe altele legate de viața social-politică a epocii, au intrat în preocupările și dezbaterile publicistice ale lui Mihai Eminescu.

Poetul critică aspru „tendențele egoistice” ale claselor exploatare, care nu urmăresc altceva decât „*a câștiga mult prin muncă puțină*”. El lansează teoria „**claselor pozitive**”, pe productivitatea cărora se ține întreaga societate, promovând astfel prioritatea muncii ca principiu de bază în progresul socio-uman. Publicistul constată cu amărăciune că „clasele improductive” „*s-au înmulțit cu asupră de măsură*”. Teoria „claselor pozitive” reprezintă una din tezele fundamentale a întregii publicistici eminesciene.

În alcătuirea societății românești de atunci, Eminescu vede două noțiuni distincte: una „*rasa română, cu trecutul ei, identică în toate țările (ținuturile – n. n.) pe care le locuiește, popor cinstit, inimos, capabil de adevăr și patriotism*”, și alta „o pătură superpusă, un fel de sediment de pungași și cocote, răsărită din amestecul scursurilor orientale și a celor occidentale, incapabilă de adevăr și patriotism”. Autorul se lasă întristat de faptul că rasa română scade, iar cea străină sporește, că pătura dominantă nu are sete de cunoștințe și adevăr, „*Jegând cartea de gard*”. Temerile lui Eminescu nu s-au adeverit, din fericire. Din înțelegerea celor două noțiuni decurge și desprinderea a două culturi în viziunea publicistului: una străină, de împrumut, și alta națională, de esență autohtonă. Problema „*unității culturale*”, în acest context, a impulsat mereu lupta pentru înfăptuirea idealului de unitate națională a poporului român.

Multă combustie intelectuală a irosit Eminescu mai ales pentru elucidarea problemelor ce țin de natura și esența partidelor politice. Deși se arată a fi mai deschis spre conservatori, publicistul nu face distincție între partidul liberal și partidul conservator. În ochii lui ele, aceste partide, ca, de altfel, și celelalte partide politice din România timpului, se caracterizează prin una și aceeași **superficialitate** crasă în sfera științei de stat, sunt, de facto, nu „partide de principii, ci de interese personale”, care „păstrează numai coaja legilor și goala aparență”, „calcă făgăduielile făcute nației în ajunul alegerilor”. Iată de ce adevărul întreg, adevărul cel mare și atotcuprinzător se află nu de partea cutărui sau cutărui partid aparte, ci *deasupra* tuturor partidelor, din care motiv poetul își îndreaptă „*duelurile sale publicistice*” atât împotriva „liberalilor”, cât și împotriva „conservatorilor”. După Eminescu, toate partidele vânează unul și același scop meschin: „*sunt în stare să moară pentru stindard și pentru... chiverniseală* (foloase necuvenite – n. n.), își pierd toate puterile sufletești în „lupte de partide”, transformând politica într-o „*speculă*”. Pretutindeni ne întâmpină „*pasiuni politice*”, „*rivalități de ambiții*”, „toleranța pentru toate interesele cele mai vulgare și cele mai de jos” (aceasta ar fi „morală lumii politice de la noi”). Adevărații politicieni trebuie să fie „**oameni politici din creștet până-n tălpi**”, nu niște „speculanți”, nu niște „hoți de codru”.

Pe oamenii politici care se înstrăinează de viața poporului Eminescu îi numește „*transcendentali*”. Ei fac toate de-andoasele, stau la rădăcina tuturor relelor, transformă anormalul în normal și „măștile” urâte în „fețe” îmbietoare. Așa se face, conchide Eminescu, că „trădătorii devin oameni mari și respectați, bârfitorii de cafenele – literatori, ignoranții și proștii – administratori ai statului român”, iar oamenii „care au comis crime grave rămân somități, se plimbă pe străde, ocupă funcțiuni înalte, în loc de a-și petrece viața la pușcărie...”.

Două vicii măcinătoare îi caracterizează pe politicienii de toate culorile: *corupția* și *mita*. „Mita, observă poetul, e-n stare să pătrundă orișiunde în țara aceasta, pentru mită capetele cele mai de sus ale administrației vând sângele și averea unei generații”.

Răul relelor, însă, este *demagogia* politicienilor și a guvernanților, pe care Eminescu o analizează pe o parte și pe alta, satirizând-o – ori de câte ori vine vorba – cu multă vervă și aciditate. „Răul esențial care amenință vitalitatea poporului nostru, constată Mihai Eminescu, este demagogia”, căci „demagogii, neștiind nimic, neavând nimic vor să se ridice deasupra tuturor și să trăiască din obolul nemeritat al săracului”. În loc de minte, demagogii sânt înzestrați numai cu „vicleșug”, din care cauză „nulitatea demagogică nu suferă nici un merit adevărat lângă sine”. Ea, demagogia, duce, în cele din urmă, la decăderea statului, căci „demagogii conduc lumea la distrugerea civilizației, la haos”. Aceasta din cauză că ea este „stearpă ca idee, improductivă, lipsită de simț istoric”. Și încă o specificitate nelipsită de interes: „Demagogia la noi însemnează ura înrădăcinată a veneticului față de tradiție, fără patrie, fără trecut, în contra celor ce au o tradiție hotărâtă, un trecut hotărât”. După care Eminescu exclamă generalizator: „*Cum se aseamănă demagogia pretutindeni!*”.

Nu numai statul și guvernanții, nu numai deputații și politicienii se află în vizorul publicistic al lui Eminescu, ci și administrația. Și aici poetul se remarcă printr-un acut simț de pătrundere: „A administra, zice el sub formă de definiție, înseamnă a privi bunăstarea populațiunii ca pe un lucru încredințat înțelepciunii și vegherii tale. Să gândești pentru cel ce nu gândește, să pui în cumpănă dările, să le deschizi oamenilor ochii”. „Căci administrația cere cunoștințe speciale de economie națională, finanțe și statistică, pe lângă cunoștința legilor țării”.

Pentru a governa bine, oricare ar fi „religia politică” a unui guvern, el nu are dreptul să se servească de „nuliități venale”, de „oameni de nimic”. Tot așa cum, „într-o țară de oameni declasați, moralicește căzuți, statul nu poate fi decât icoana lor ...”.

Eminescu nu uită și despre alegători, cărora le adresează unele sfaturi și recomandări: „Dacă alegătorii nu se vor lăsa înecați de fraze patriotico-reversibile (simulat patriotice – n.n.) și nu vor avea în vedere abstracțiuni gazetărești, *atunci țara va merge bine*”.

În genere, Mihai Eminescu își însoțește întotdeauna informațiile, analizele, comentariile cu remarci polemice și opțiuni, cu vreri și nevreri, își expune păsurile și doleanțele, lansează îndemnuri și sfaturi, recomandări și atenționări, iar dacă trebuie – formulează și anumite verdicte („Nu vroim să trăim într-un stat poliglot”), sau previziuni scânteietoare în legătură cu evoluția unor evenimente sau cu unele legități dialectice. Publicistul nu se sinchisește să scoată în vileag până și unele temeri. Impresionează, în deosebi, definirea metaforică și caracterizarea penetrant-revelatorie a unor astfel de teme de importanță, ca: „*statul în stat*”, „*patriotismul ca meserie*”, „*a fi bun român nu e un merit*”, „*iubirea e una cu iubirea naționalității*”, „*ce trebuie să facă străinii pentru a deveni români*”, „*care este arta conducerii unui popor și a economiei lui*”, „*care este arta omului de stat și a politicianului*”, „*la ce duc greșelile în politică*” ș.a.

Puterea de metaforizare a publicistului este atât de impunătoare încât sensibilizează și plasticizează cele mai abstracte noțiuni și termeni. Astfel, pentru a sugera trândăveala copiilor de „patrioți” trimiși să învețe în străinătate, ni se spune că ei acolo „numără pietrele de pe bulevarde”, pentru ca apoi să se întoarcă

în țară cu „un papuc de curtezană”; literații de mâna a treia sunt identificați cu niște „sforăitoare nimicuri”; literatura e „o oglindă de aur a realității”; România e un fel de „Americă dunăreană”, în care băștinașii „sunt tratați ca străini”; demagogia politicianilor este „veninul descompunerii sociale”; guvernării „se frământă din aluatul” ființelor „fără știință de carte și consistență de caracter”; „patrioții” de meserie „îmbată o națiune, parte incultă, parte pe jumătate cultă, cu vorbe late și cu apă rece” ș.a.

O particularitate definitorie a poeziei eminesciene în genere și a stilului său individual este apelul frecvent la *proverb* și *aforism*, la *locuțiuni populare* și la *expresii frazeologice create în spirit folcloric*. Acestea sunt utilizate din abundență și în publicistica autorului. (Cu părere de rău, o spunem în paranteză, multe din aceste perle stilistice au rămas în afara citatelor reținute, tot așa cum „s-au pierdut”, au rămas dincolo de fragmentele îmbucătățite numeroase integrări de texte de literatură universală în articole politice, numeroase paralele și asociații, numeroase atitudini polemice și ironizări, nu puține din aforismele originale și proverbele populare. O mostră grăitoare. Criticând poziția aparte a Angliei în „chestiunea orientală”, dar și „meetingurile de inimă albastră” ale liberalilor în semn de protest contra Imperiului Otoman, cu atrocitățile lui din Balcani, Eminescu recurge la o paralelă sugestivă împrumutată din literatura universală: el compară pe oamenii politici englezi cu Falstaff, eroul shakespearian din tragedia „*Henric al IV-lea*”, care își îndreptătea dimensiunile masive ale corpului – „de-o mulțime de ani nu și-a mai văzut genunchii de gras și gros ce este” – prin numeroasele ... „*griji și neazuri*”. Diplomația engleză birocrată este persiflată în continuare de publicist și prin „povestea cântecului: „pe de laturi cu bănatuți, la mijloc pară de foc”. – La această mostră originală se referă și D. Vatamaniuc, p. 136).

Dar chiar și din broșura în discuție am putea extrage unele aforisme miezoase: „Pentru cel ce înțelege, un fânțar sună cu o trâmbiță, iar pentru cel ce nu înțelege, tobele și surlele sunt în zădar”; „Omul cel mai cuminte poate fi amăgit odată”. Mai reținem câteva aforisme frumoase din textele publicistice eminesciene: „Geniul, în zdreanță sau în vestminte aurite, tot geniu rămâne”; „Nevoia e o dascăliță amară, care primește orice condiții”; „Nu merge la mormintele domnilor tăi cu sămânța dezbinării în inimă”; „E mai bine ca lumea să aibă trebuință de tine, iar nu tu de lume”. Tot de arta de publicist a lui M. Eminescu ține și „*adaptarea discursului critic la materia tratată*”, demonstrând în același timp o extraordinară capacitate de sinteză (asupra acestui aspect stăruie D. Vatamaniuc în monografia „*Publicistica lui Eminescu*”, 1985, p. 40).

Cel mai mult îi displac lui Eminescu oamenii „*târșiori la minte*” și oamenii „*îmbătrâniți înainte de vreme*”. Acestora, poarta de intrare în lumea politicii trebuie să li se închidă la timp și categoric...

În publicistica politică a lui Eminescu, arhiplină de date statistice și riguros documentară (specialiștii ne asigură că autorul a făcut referințe la circa o sută de gazete străine, de preferință de limbă germană), și-au găsit ecouri și susțineri înflăcărâte mai multe teze și poziții teoretice ale lui Titu Maiorescu, criticul și filozoful cu mari influențe în epocă și, în primul rând, asupra intelectualilor de creație. Începându-și cariera prin a-și manifesta anumite rezerve serioase față de mentorul „Junimii”, autorul „*Lucefărului*” s-a grăbit să-și schimbe atitudinea și să-l urmeze în multe privințe pe acela care i-a pus bani în buzunar pentru a-și continua studiile în străinătate, culminând cu apărarea polemică – în câteva rânduri – a manualului acestuia de „*Logică*”, învinuit de compilație. Întemeietorul „*direcției noi*” în cultura românească, Titu Maiorescu, pune la baza tuturor relelor din societate (din cultură, morală, literatură, până și din lingvistică) unul și același „*vițiu*” – *NEADEVĂRUL scris cu majuscule*. „Statul în stat” e capabil de-a falsifica totul: și lista electorală, și alegeri, și forme parlamentare, și idei economice, și știință, și literatură. Cu alte cuvinte, și Eminescu, la rândul său, ajungea la aceeași concluzie amară: „Avem nevoie, mai întâi de toate, de-a urî (combate – n. n.) *neadevărul*, ignoranța lustruită, cupiditatea demagogilor, suficiența nulităților”. Iar în alt loc precizează: „Răul esențial care amenință vitalitatea poporului nostru este demagogia”, căci, „demagogii, neștiind nimic, neavând nimic, vor să se ridice deasupra tuturor și să trăiască din obolul nemeritat al săracului”.

Un alt exemplu edificator. Se știe că la baza ideologiei maioresciene se află cunoscuta *teorie „a formelor fără fond”* (lansată în 1868 în studiul „*În contra direcției de astăzi în cultura română*”), după care tineretul studios, plecând la învățătură în străinătate, au adus apoi în țară luxul exterior, „pretenții fără fundament”, „stafii fără trup”, „iluzii fără adevăr, într-un cuvânt „*formele goale*”, aparențele, nu esențele, nu „*fondul sănătos*”. Alături de I.L. Caragiale (prin „*O scrisoare pierdută*”), Mihai Eminescu l-a susținut mai întâi artistic pe T. Maiorescu prin poezia la temă „*Ai noștri tineri la Paris învață...*”, care începe cu versurile: „*Ai noștri tineri la Paris învață / La gât cravatei cum se leagă nodul, / Și-apoi ne vin de fericesc norodul / Cu chipul lor de oaie creață*”. Aceleași idei ale marelui critic și estetician și-au găsit o confirmare și dezvoltare magistrală, mai ales, în paginile de publicistică ale poetului, devenind aici parte integrantă a concepției și viziunii eminesciene asupra „*factorului străin*” în raport cu „*conservarea factorului național*”. Cităm: „*Formele de civilizație străină, introduse cu grămada în țara noastră, au impus o groază de cheltuieli*”; „*statul român nu mai este un produs al geniului rasei române, ci un text franțuzesc aplicat*

asupra unui popor ce nu-l înțelege și nu-l va înțelege niciodată”; „trebuie să îndrăznim a arăta că formele poleite învelesc un trup putred”; poporul „nu știe a distinge alb de negru, și adevăr de minciună, cu mintea uimită de fraze fără cuprins, de un întreg lexicon de *termeni care n-au nici o realitate îndărătul lor*”.

Eminescu critică cu înverșunare „partea străină” a conștiinței românilor, „instituțiile cosmopolite”, „introducerea legilor străine nepotrivite” pentru țară, pe toți acei conaționali care se caracterizează „prin lipsa de respect pentru tot ce e într-adevăr românesc”. El se lasă mâhnit și dezamăgit de faptul că „întreaga noastră dezvoltare mai nouă n-a avut în vedere *conservarea naționalității*, ci realizarea unei serii de idei liberale și egalitare cosmopolite”.

Desigur, publicistul nostru n-a putut să întrevadă ideea – s-o exprime și s-o promoveze – cum că formele pot simula și stimula fondul, impulsionându-l și sincronizându-l cu valorile europene (lucrul acesta îl va face mai târziu criticul Eugen Lovinescu, ideologul modernismului și al sincronismului). Intuiția însă l-a ajutat să descopere niște adevăruri uluitoare, ca acesta, bunăoară: „Dacă vom introduce într-un stat eminent național un sistem de instituții cosmopolite”, „vom avea de-acum înainte dominația banului internațional, o domnie străină, impusă de străini”. Așa și s-a întâmplat peste atâția și atâția ani, când pe piața Apusului a fost introdusă moneda unică „euro”.

Eminescu a detectat și a condamnat toate „maladiile” societății și ale statului român din anii '70-'80 ai secolului XIX, multe din care ne surprind nu numai prin caracterul lor concret-istoric și general-uman, ci și prin spiritul lor contemporan, prin actualitatea lor expresă, cum ar fi: **mita și corupția, incultura și malonestitatea, demagogia și despotismul, înșelătoria și fariseismul** ș.a.m.d.

Broșura „**Testamentul politic al lui M. Eminescu**” înmănușează cugetări și înțelepciuni politice ale unui geniu. Totuși, la lectura lor nu trebuie să uităm și de câteva momente esențiale, și anume: a) rupte de contextul articolului și al problemelor concrete dezbătute (iar ele sunt în adevăr „rupte”!), considerațiile testamentare ale lui Eminescu – conceperea lor ca un fel de testament nu poate fi contestată – *spun unele mai puțin, altele – mai mult*, decât în contextul respectiv ce le reclamă; b) o parte din reflecțiile eminesciene la temă au un **caracter concret istoric**, poartă pecetea timpului în care a trăit poetul, cu orizontul specific al acestui timp; o altă parte, învederând o *înțelegere filozofică* asupra desfășurării evenimentelor înregistrate, se disting net prin **caracter general-uman** și se prezintă ca niște principii de sinteză, ca valori spirituale etern-valabile; c) cele mai originale gânduri și idei ale lui M. Eminescu îmbracă forme și tipare de o rară frumusețe, sugestivitate și plasticitate; ele capătă o turnură stilistică fericită și sunt îndelung memorabile. Cităm câteva mostre: „*artele și literatura trebuie să fie oglinzi de aur ale realității în care se mișcă poporul*”; din cauza „*plantelor exotice aduse de aiurea, planata autohtonă moare*”; „*clasele improductive*”, „*oamenii ce încurcă două buchii pe hârtie*”, „*fericesc nația în fiecare zi pe hârtie*”; „*pătura dominantă... n-are nici sete de cunoștințe, nici capacitatea de a pricepe adevărul*”, ea „*leagă cartea de gard*”; „*patrioții de meserie*” „*se bucură de partea cu soare a vieții*”, ei „*îmbată o nație, parte incultă, parte pe jumătate cultă, cu vorbe late și cu apă rece*”; „*în această Americă dunăreană românii sunt tratați ca străinii, ei sunt străini în țara lor proprie*”; „*determinante în viața unui stat nu trebuie să fie maimuțarea legilor și a obiceiurilor străine*” ș.a.

De remarcat la poziția b) că unele considerații politice de moment făcute de Eminescu în legătură cu cutare sau cutare caz concret nu pot fi luate (și nici nu trebuie luate!) drept adevăruri în ultimă instanță. Așa e cazul, de exemplu, cu aserțiunea categorică: „Victoria principiilor liberale-socialiste însemnează moartea oricărei culturi și recăderea în vechea barbarie. Cultura oricărei nații e-mpresurată de-o mulțime oarbă, gata de-a recădea, în orice moment, în barbarie” (art. „*Din Petersburg ne sosește știrea ...*”). Însuși publicistul, când a formulat-o, nu s-a gândit că această idee ar putea să dureze peste timpuri ca un principiu general de nestrămutat. Or, „alcătuitorul” testamentului o include cu ușurință printre convingerile politice determinante ale poetului. În orice caz, viitorul mai urmează să „verifice” această supoziție eminesciană. În broșură mai pot fi întâlnite și alte câteva „accidente” similare.

M. Eminescu – publicistul a știut să trăiască 20 de ani în șir cu întreaga Țară Românească. A știut să „respire” adânc cu păsurile și năzuințele ei, cu amărăciunile și durerile ei, cu relele pe care le-a condamnat și cu dorința spre mai bine pe care mereu a întreținut-o vie. Până și adversarul său liberal de la ziarul „Românul” C.A. Rosetti a trebuit să recunoască că M. Eminescu, redactorul „Timpului” ce aparținea conservatorilor, „*are cea întâi pană de jurnalist în România*”. Încă o idee ne vine în minte în urma lecturii publicisticii politice eminesciene: numai după ce ai fost angajat cu trup și suflet în cele mai arzătoare și mai „ocasionale” evenimente ale timpului prin care treci, numai atunci ai tot dreptul – și social, și moral, și spiritual, și estetic – să te înalți pe cele mai amețitoare schele imagistice ale universalității, acolo unde ideea se conjugă cu etern-umanul, cu reveria, cu metafizica.

Regretăm mult că bogăția de cugetări social-politice din publicistica lui Eminescu – atât de originale și atât de acut-actuale – au existat ca și cum în afara noastră, și au existat în afara noastră din simplu motiv

că nu le-am cunoscut, iar de cunoscut nu le-am putut cunoaște, pentru că nu ne-a fost dat să le „nostrificăm”. O vom face de acum înainte!

Spre sfârșit, vom reține câteva cugetări-tablă de legi înțelepte din „testamentul” politic al lui Mihai Eminescu:

\* „Voim să sperăm **nu** o întoarcere la un sistem feudal, ce nici n-a existat cândva în țara noastră, ci o mișcare de îndreptare a vieții noastre publice, o mișcare al cărei punct de vedere să fie ideea de stat și de naționalitate”;

\* „Ceea ce voiesc românii să aibă e libertatea spiritului și conștiinței lor în deplinul înțeles al cuvântului. Și fiindcă spirit și limbă sunt aproape identice, iar limba și naționalitatea asemenea, se vede ușor că românul se vrea pe sine, își vrea naționalitatea, dar o vrea pe deplin”;

\* „Nu există nici o deosebire între rasa română din Muntenia, Moldova, din cea mai considerabilă parte a Ardealului și a Țării Ungurești. E absolut aceeași rasă, cu absolut aceleași înclinații și aptitudini”;

\* „A fi bun român nu e un merit, nu e o calitate ori un monopol special, ci o datorie pentru orice cetățean al acestui stat, ba chiar pentru orice locuitor al acestui pământ, care (pământ – n.n.) este moștenirea, în exclusivitate și istorică, a neamului românesc”;

\* „Nu oprim pe nimeni nici de a fi, nici de a se simți român”. Numai că aceștia, veniți de pe aiurea, trebuie „să se moralizeze, mai întâi, să-nvețe carte, să-nvețe a iubi adevărul pentru el însuși și munca pentru ea însăși, să devie sinceri, onești, cum e neamul românesc, să piarză tertipurile, viclenia și istericalele fanarioate, și-atunci vor putea fi români adevărați”;

\* „Nu voim să trăim într-un stat poliglot, unde așa-numita **patrie** e deasupra naționalității. Amândouă nu sunt decât două cuvinte pentru aceeași noțiune, și iubirea de patrie e una cu iubirea naționalității. Singura rațiune de a fi a acestui stat, pentru noi, este naționalitatea lui românească”;

\* „Toate dispozițiile câte ating viața juridică și economică a nației trebuie să rezulte, înainte de toate, din suprema lege a conservării naționalității, cu orice mijloc și pe orice cale...”;

\* „Nici s-a născut omul acela, nici se va naște vreodată, care să afle un sistem de guvernământ absolut (completamente – n.n) bun, în stare să mulțumească pe toată lumea. Precum fiecare om are umbra sa și defectele inerente calităților sale, tot astfel fiecare sistem politic are defectele acelea care sunt în mod fatal legate de calitățile sale. Arta omului de stat constă în aptitudinea de-a alege, într-o stare de lucruri dată, sistemul cel mai suportabil din toate, care să asigure un progres de-o jumătate de secol, sau de-un secol...”;

\* „Nici un neam nu e condamnat de a suporta, în veci, un regim vitreg, corupt și mincinos”;

\* Prin urmare, atenție! „Greșelile în politică sunt crime, căci în urma lor suferă milioane de oameni nevinovați, se-mpiedică dezvoltarea unei țări întregi și se-mpiedică, pentru zeci de ani înainte, viitorul ei”;

\* „În cursul întregii istorii a românilor putem vedea, la ivirea unor pericole mari, înveninându-se, și mai mult, urile de partid, netoleranța politică”.

## Mihai Cimpoi | Lampedusa: ghepardul, emblemă a agoniei

Asupra vieții lui Giuseppe Tomasi di Lampedusa plutesc aburii legendei. Trăsăturile fizionomiei lui reale sunt șterse și scufundate într-un anonim total. Însuși *Ghepardul* a fost predestinat unei glorii postume (a apărut în peste 40 de limbi îndată după moartea autorului la vârsta de 61 de ani, în 1957), parcă pentru a nu reflecta nici o lumină asupra personalității celui care l-a scris în absolută taină. Iată că această taină se îmbină sub semnul Misterului desăvârșit cu vraja romanului însuși, rară, melancolic-eseistică, desprinzându-se din timpuri de mit, când cele o mie de „cămașă roșii” cu Garibaldi în frunte debarcaseră în Sicilia cu scopul de a uni Italia.

Dar și legenda anonimului ne pare deconcertantă, când citim în paginile sale autobiografice intitulate *Locurile copilăriei mele* afirmația temerară că e o poruncă să încerci a aduna spre apusul vieții impresiile și senzațiile pe care le-a generat „această întocmire a noastră”. Scrisul ar fi, după Tomasi di Lampedusa, o obligație „impusă de stat”, o necesitate dictată de problemele psihologice și istorice care hărțuiesc omenirea.

Tot din mărturisirile autobiografice aflăm și ceea ce crede autorul *Ghepardului* despre forma și natura estetică a scrisului: el ar trebui să aibă caracter de jurnal intim din care să nu lipsească frăgezimea nemijlocită a senzațiilor, râvna de a surprinde esența în succesiunea amintirilor, și, desigur, meditația asupra crugului vieții. Citim aceste note fugare, schițate stângaci de o mână nesigură, și ne gândim la tulburătoarea fluentă a singurului roman al marelui anonim, considerat de Louis Aragon în chiar anul apariției sale editoriale drept unul din marile romane de totdeauna și se prea poate... singurul roman italian (*Les Lettres Françaises*, XII, 1959).



Avea în proiect autorul *Ghepardului* un alt roman, așa cum ne încredințează văduva lui? A mai scris ceva în afară de trei nuvele și o bucată autobiografică? Datele de care dispune istoria literară până la ora actuală sunt nelimpzite încât cu siguranță putem spune doar un singur lucru: Giuseppe Tomasi di Lampedusa a scris un roman capital plin de frăgezimi stilistice (așa cum considera că trebuie să fie scrisul) și de o frumusețe electrocutantă, marcat de o schimbare de ton dispozițional – de la grav la suav și de la politic la poetic (asupra modificărilor sale de umori, atrăgea atenția primului editor al romanului, cunoscutul prozator Giorgio Bassani și alți exegeți).

Nu știm dacă ar fi operantă o metaforă vegetală pentru o operă literară; totuși, cu riscul știut, *Ghepardul* ne apare ca o salcie plângătoare: fiecare frază, oricât de arborescentă și ascunsă ea însăși într-un frunziș stilistic luxuriant, se înmlădie sub povara melancoliei, nepierzându-și, ci abia subliniindu-și suavitatea. E o eleganță distinsă a tristeții în acest roman; e o clătinare de ramuri fragede în care sucurile amare hrănesc un verde triumfal. Chiar atunci când se vor dezlănțui furtunile (și ele sunt fatale!), crengile se vor îndoi cu aceeași delicatețe, numai că se vor strânge lăuntric de prea dureroasa presimțire a frângerii.

Frângere mută, resemnată și suavitate încă demnă – iată cei doi poli stilistici ai *Ghepardului* care ne îngheață și ne încălzesc alternativ. Trecem, fascinați, prin schimbările de ton, prin esențele cele mai amare, ca și prin concentrarea rar întâlnită de dulce. Romanul lui Tomasi ne face bucuriile mai pline și golurile sufletești mai goale. Efectul lecturii lui e suprem dialectic. Dar el ne propune întotdeauna soluții constructive, reconfortante.

Ceea ce ne farmecă pagină cu pagină este jocul realului cu proiecțiile sale emblematică. Prințul Fabrizio de Salina se va simți în trufia lui nobiliară ca un adevărat ghepard, dar ghepardul de pe veselă și de pe toate lucrurile sale dansează cu picioarele frânte. Realul sfârșește tragic în semne iconografice, încremenește în statui și simboluri, se *emblematicizează* la capătul unei sfâșieri dureroase. Totul alunecă implacabil în semne, un nevăzut Saturn comandă războiul declarat de semne destinelor omenești.

Cititorul e pur și simplu copleșit de rostogolirea catastrofală a emblemelor agoniei. Pe plan social acestea sunt semnele prevestitoare de nou ale garibaldinilor, pe plan moral sunt semnele devalorizării, pe plan biologic – ale îmbătrânirii ș.a.m.d. Ghepardul dansează nu numai cu picioarele frânte, dar și fără teren. Este prin definiție un damnat al istoriei.

Prințul este un ghepard, un uriaș cu conștiința mândriei proprii puteri asupra ființelor și lucrurilor. Or, această putere este pieritoare, ne spune autorul, și cel cu esențe germanice în sânge, neînduplecat și rigid din punct de vedere moral se simte un veșnic inadapdat în fluviul pragmatic al vieții siciliene, marcate de moliciune și lenevie. Era atât de orgolios (un orgoliu romantic grandoman!), încât i se părea că stelele se mișcă după calculele sale astrologice (era un contemplator sublim și un descoperitor de stele: două dintre ele purtau numele moșiei sale și al unui câine credincios). Dar oscilând între mândria și intelectualismul moștenite pe linie maternă și ușoara senzualitate paternă, el era un etern nemulțumit, un jupiterian încruntat. Deci, era mai mult un descoperitor de comete cu conștiința acută și complexată a ruînării sale și a clasei lui nobiliare.

Criticii au găsit că descrierea Siciliei e inexactă. Să nu uităm însă că avem de a face cu o Sicilie emblematică: mirosurile fetide, arșițele, înfățișarea pe jumătate năruită a conacurilor, casele palermitane, scunde, obscure, cufundate în aerul funebru, dar mândru al orașului și dominat de mănăstiri bogate sau mizerabile, câmpiile funerare cu spicele pârjolate, drumurile desfundate sau pline de colb, pietre rostogolindu-se, prăbușiri și supărări, sunt simboluri și structurează o viziune necroforă care se moderează pe parcurs. Prințul vede în toate semnele morții. Substratul social al acestei agonii, atât de aspru radiografiate de Tomasi, se conturează foarte limpede în discuțiile dintre eroii sau în atât de sugestivele metafore ale autorului: în urma abolirii drepturilor feudale și a nivelării claselor butelia nobilimii mai păstrează numai drojdiile lăcomiei: din bogăție au rămas doar uleiurile de esență, ușor volatile. Înseși domeniile princiare nu sunt decât niște rândunici de septembrie, gata-gata să-și ia zborul.

Într-un fel prințul de Salina are complexe tolstoiianului Nehliudov în sens că este conștient de starea lucrurilor și că are spaima de clasă absolut pasivă, neexteriorizată. Din Piemont veneau prevestirile unei realități sociale noi (vezi discuția din capitolul V); prindea ființă un stat italian unificat, scos de sub dominația burbonică și pornit pe exproprieri și reforme. Acest freamăt problematic va face romanul mai aproape de italienii postbelici decât atâtea alte romane actuale, bazate pe o tehnică modernă. Este o afirmație a criticului Carlo Bo, care preciza că „dacă nu interesează tipul de filozofie al lui Tomasi, interesează faptul că el a dat un răspuns, în timp ce alții au formulat numai propuneri de culoarea vântului”. În lumea trecutului, folosită ca pretext, transpare portretul lumii italiene postbelice.

Dată fiind această apropiere inevitabilă, ne întrebăm și dacă nu există o identitate între prințul don Fabrizio și însuși prințul Tomasi di Lampedusa. Cu toate că esteticește cu suntem îndreptățiți să facem vreo identificare, anumite detalii și situații coincid documentar. Plăcerea de a călători a lui Salina o avea autorul însuși, pe care-l găsim peregrin prin Anglia, Franța, Letonia de unde e originară soția sa Alessandra Wolff-

Stomersee. Apoi, preocupări astrologice (care fac din Salina un romantic) le avea străbunul lui Giulio di Lampedusa. Nu mai vorbim de reclusiunea în singurătate și de intensele degustări ale nălucilor, de plăcerea meditației și a predispozițiilor melancolice pe care le au în comun prototipul și eroul. O viață discretă duc amândoi, romantici sunt amândoi, drumul amândurora e avântat peste câmpii înSORITE, apoi urcă munți abrupti, trece prin trecători primejdioase și cunoaște în cele din urmă mișcarea lentă prin infinite chinuri care au culoarea mohorâtă a disperării.

Despre acuta actualitate a *Ghepardului* vorbea și cercetătorul italian Mario Alicata în prefața la ediția sovietică (1961): referindu-se la actul de eliberare a regatului celor Două Sicilii de către Giuseppe Garibaldi, eveniment important al Risorgimento-ului italian, autorul romanului atrage atenția – în spirit „meridionalist” asupra înapoierii economice a acestei provincii sudice. Firește, prințul de Salina încă nu va putea distinge între Tancredi, nepotul care va specula evenimentele istorice și între Garibaldi, care este copilul naiv și înșelat al istoriei, după cum precizează Mario Alicata. Figura măreață a prințului completează insuficienta plinătate a tabloului epic; ea scuză toate deficiențele cărții. Afirmatii cu care nu putem să nu cădem de acord. Sub toropitoarea amiază romantică a Siciliei apusul lui Salina nu putea fi decât acut romantic (capitolul VI). Puterile vitale îl părăsesc pe prinț și senzația treptatei stingeri izbucnește de fiecare dată când încearcă să mai privească înlăuntrul său. Firele de nisip ale clepsidrei timpului le simte fizic; cele mai mici particule ale propriei personalități se descompun implacabil. Ar putea-o recrea într-un alt loc? Or acestea nici nu sunt măcar niște fire de nisip, ci niște vapori care îngrămădesc pe cer și formează nouri ușori. Se mai păstrează ceva vapori în rezervuarul său lăuntric?

Aceeași vapori disparenți desăvârșesc cununa metaforică a agoniei. Norii imaginari au acoperit crepusculul său real. Observația psihologică subită nu întârzie nici ea: în ochii lui Tancredi muribundul nu era un *om*, ci un *unchi*.

Și iată retrospectivele clipe fericite, firele de aur amestecate cu nisip: triumful ironiei sale asupra situațiilor încurcate, triumf pe care-l admira la Tancredi, vânătorile, primele ore după reîntoarcerea la Donnafugata, pasiunile erotice, voluptatea calculelor astronomice, elogiile publice la Sorbonna, aroma plăcută a lucrurilor de piele, fețele luminate de voie bună și pasiune formau doar doi-trei ani din cei șaptezeci și trei!

Înainte de a pune punct narațiunii sale autorul ne reîntoarce la realitatea emblematizată a vilei succesorilor lui Salina: portrete, acuarele, icoane. Sunt amintirile mumificate ale lui Concetta. Apare într-o ultimă fulgurație sufletul ei pustiit: o vagă veste despre Tancredi pe care l-a iubit și care se plimbă cu fermecătoarea Angelica prin Europa, o contemplare fugară a imaginilor pline de altădată și ferma hotărâre de a arunca figura împăiată a lui Bendicó la groapa cu gunoi.

Totul se transformă într-o grămăjoară de colb sur, ne spune ultimul adagiu al cărții lui Giuseppe Tomasi di Lampedusa. De ce atunci a revenit atât de insistent la 1860, gândindu-se, alarmat, la prezentul provincialei Sicilii?

E un roman la lectura căruia suntem puși sub un soare arzător, aflat în zenitul amiezii, dar rostogolindu-se implacabil spre un multicolor apus.

**P.S.** Recitind aceste însemnări făcute la sfârșitul anilor '70 pentru o prefață, constat că rezistă exigențelor de azi, deși unele accente puse pe semnificația socială a evenimentelor epice nu lipsesc.

Or, nu e vorba de valabilitatea și viabilitatea – în timp – a comentariului critic, a perspectivei exegetice supusă implacabil eroziunii și relativizării aduse de schimbările de paradigmă. Grilele, de obicei deviante, inconstante, au – totuși – o constantă: încercarea de a explica hermeneutic și de a interpreta analitic plăcerea barthes-iană a textului, de a fi cititorul avizat, profesionist (prin prisma unei „metode”). Plăcerea conlucrează, contextualizează cu perceperea preceptului moral, căci artă nu e de când lumea creatoare de *estetic* și *etic* („Măreția artei, spunea Goethe, o dă eticul”).

Datoria unui roman, reflectă un personaj al Umberto Eco din *Insula din ziua de ieri*, este „să ne învețe desfătându-ne, iar ceea ce ne învață este să recunoaștem capcanele lumii”. Același personaj spune că „romanul” trebuie să aibă totdeauna ca temelie un echivoc: de persoană, de acțiune, loc, timp, circumstanțe. Echivocuri de bază, din care să se nască altele episodice.

Corespunde oare, ne întrebăm, *Ghepardul* acestui canon „etern” al „romanului”? Probabil că da, din moment ce ne propunem acest „declic”, această cheie exegetică.

Oricum, *Ghepardul* mi-a devenit o carte de re-lectură, pe care o țin pe polița I a bibliotecii mele, unde stă alături – bineînțeles – de Eminescu (acum și de Blaga și Bacovia) și o citesc așa, pentru plăcerea în sine a textului, pentru *text prin el însuși (par lui même)*.

Să încerc să disociez această plăcere, s-o extrapolez în analiză. Dar analiza se reduce la o constatare de elemente elementare, pleonastic vorbind, specifice romanului ca „gen”: tramă epică, acțiune trepidantă,

personaje bine reliefate, epice cu adevărat, scris elegant și scriitură (iarăși blestemata profensiune spre noțiunile naratologice!) frumoasă, atmosferă socială balzaciană, conflicte dramatice etc., etc.

Mai simplu spus în termenii unui cititor care nu-l cunoaște pe Heidegger, Roland Barthes, Derrida sau Tzvetan Todorov: este un roman *interesant*, cu întâmplări *interesante*, cu dragoste (firește, interesantă!), cu eroi *interesanți*, cu încheiere *interesantă* și scris *interesant*.

Mutate în plan disociativ-analitic (cu grile naratologice mai vechi sau mai noi), putem spune că în structura intimă a romanului găsim sensuri parabolice și alegorice, întrețesere de etic și estetic (în sensul personajului lui Eco), timp colorat existențial în desfășurare ascensional / discensional, „figuri” (à la Gerard Genette), scheme morfologice de discurs epic (de tipul celor descrise de Propp), spații închise tragic de felul celor kafkiene. Dar, iarăși am putea face o constatare mai simplă: e în roman istorie, viață, iubire, poezie. (E așa cum ai citi povestirile de vânătoare ale lui Turgheniev și Sadoveanu sau *Viața la țară* a lui Duiliu Zamfirescu.). La Tomasi di Lampedusa este ceva mai mult decât într-un roman bun, clasic, balzacian sau tolstoian. Acest „mai mult” constă într-o *acuitate fiziologică*, încât simți cum devorează totul timpul, cum se colorează crepuscular sfârșitul unei epoci, cum se răsfrânge dureros, dramatic și tragic, acest *amurg* în inimile oamenilor trăitori în această epocă, cum se relativează valorile, cum se anacronizează, pierzându-și sensurile și rosturile, simbolurile, codurile, blazoanele.

Impresia de ansamblu este aceea că totul se petrece într-un univers (închis în cerc).

Este un univers căruia personajele îi dau nume, adică sens existențial: „În acele apartamente părăsite, camerele nu aveau nici fizionomie precisă, nici nume; și, întocmai ca descoperitorii Lumii Noi, ei botezau încăperile prin care trecuseră cu nume ce glorificau descoperirile lor reciproce. O vastă cameră de culcare, în al cărei alcov se înalță strigoii unui pat cu baldachinul împodobit de schelete de pene de struț, rămase în amintirea lor drept „camera torturilor”; o scăriță cu treptele de ardezie tocite și crăpate fu numită de Tancredi „scara fericitei alunecări”. Nu o dată li se întâmpla să uite cu desăvârșire pe unde erau; după atâtea ocoluri, întoarceri, urmăriri și halte pline de murmure și de atingeri, ei nu se mai puteau orienta și erau nevoiți să se aplece pe o fereastră fără geamuri ca să înțeleagă, după aspectul vreunei curți, după perspectiva grădinii, în care aripă a palatului se aflau.”

Nicolae Leahu

Optzecismul din Basarabia și poezia șaizeciștilor ruși

Afirmându-se într-un context social-politic și cultural determinat de anii de agonie ai dictaturii comuniste, optzecismul poetic își structurează demersul artistic pornind mai ales de la sugestii ce îi parvin dinspre modelul cultural anglo-american. Lucru firesc, de altfel, pentru că majoritatea poezilor acestei generații sînt fie absolvenți ai secțiilor de română-engleză (sau, pur și simplu, *etrangér-iști*), fie consumatori de produse culturale anglo-americane: emisiuni ale posturilor de radio „BBC” și „Vocea Americii”, scrierile generației *beat* și filmografia hollywood-iană, muzica rock, pop, jazz, dar și ai artelor „minore” ale momentului: fotografia, designul, vestimentația. Sintagma „generația în blugi” este, apropo, numele cel mai vehiculat, inițial, al ceea ce se va numi ulterior *generația '80*.

Adoptarea modelului cultural anglo-american survine, în spațiul culturii române moderne, după o influență constantă, de aproape un secol și jumătate, a modelului cultural francez în competiție (mereu inegală, e adevărat) cu modelul cultural german (de exemplu, în Momentul „Junimea” sau, în sens mai larg, în anii domniei lui Carol I, cînd România are un important aflux de tineri instruiți în universitățile germane). Reținem, de asemenea, pentru a favoriza discuția ulterioară, că, deși fusese „implementat” oficial (inclusiv cu ajutorul armelor!) aproape un sfert de veac, modelul cultural sovietic mai curînd bruiază decît modelează *linia valorică* a literaturii române postbelice.

Paradoxul este că o situație *oarecum asemănătoare* atestăm și în Basarabia, unde, dacă examinăm factorii modelatori de ordin extern, se va observa că operele relevante din punct de vedere estetic (romanele **Zbor frînt** de Vladimir Beșleagă, **Povestea cu cocoșul roșu** de Vasile Vasilache, **Povara bunătații noastre** de Ion Druță; poezia lui Grigore Vieru, Aureliu Busuioc, Nicolae Esinencu, Anatol Codru ș.a.) nu rămîn îndatorate sensibil literaturii sovietice ruse, influența acesteia exercitîndu-se, în general, asupra acelor scriitori/texte, care odată cu temele preiau și tehnicile de lucru (maiakovskiene!, de pildă, la Em. Bucov), dar și tranșanța atitudinilor ideologice. Drept consecință, mimetismul se manifestă deliberat, într-un perfect acord cu ceea ce este *scris în program*, cum o și spunea, patetic, Andrei Lupan, un alt „clasic” al realismului socialist... resesemist.

Atentă ostentativ, odinioară, la circulația ideilor de extracție cremlineză în „operele” scriitorilor „sovietici moldoveni”, critica literară din Basarabia (debusolată și de prăbușirea Imperiului) uită (?) să revină, dintr-o perspectivă dezinhibată deja, asupra relațiilor literaturii române din Basarabia cu literatura rusă contemporană. Nu perseverează în această direcție nici comentatorii literari afirmați în ultimii 10-15

ani. Un exemplu: consemnând, pasager, dîrele de cenușă ale realismului socialist, Em. Galaicu-Păun (de altfel, un împătimit al explorărilor sursiere) face, în volumul de cronici literare și eseuri **Poezia de după poezie** (1999), doar... o referință – și aceea, în fond, generalizantă – la influența literaturii sovietice ruse asupra poeziei românești din Basarabia: „Felul său de a frînge coloana vertebrală a versului acolo unde ar putea obține cel puțin o aliterație, precum și tonul „recitativ”, de stadion, al poemelor „în dulcele (?) stil clasic”, îl apropie pe Ghenadie Postolache – paradoxal – *mai degrabă* (s.n., N.L.) de modernistul Andrei Voznesenski decît de tradiționaliștii autohtoni, de pe ambele maluri ale Prutului. Altfel spus, autorul nostru „traduce în viață” (brrr! ce sintagmă!!!) estetica șaizeciștilor ruși și mai puțin a celor români...” [1, 150].

Strălucesc prin absența referințelor *punctuale* la poezia rusă mai veche sau mai nouă și alte cărți ale criticilor afirmați după proclamarea Independenței Republicii Moldova, la fel cum nu descoperă afinități semnificative poeziei române cu cea rusă sau cu cea ucraineană nici Ștefan Hostiuc, autorul întîiului studiu panoramic [2,] dedicat liricii postbelice din Bucovina.

Oricît de adînci ar fi idiosincraziile noastre față de *paralelele obligatorii* (ținînd, în general, de sublinierea „trăiniciei relațiilor moldo-ruso-ucrainene”) de altădată, operate (repetăm: în exces), de critica obedientă fostului regim, ca și dorința de a reprima un segment traumatizant al memoriei individuale sau colective, anumite *ecouri*, *ticuri stilistice*, *jocuri de limbaj*, *reminiscențe tematice* din poezia sovietică rusă mai reverberază în cutia de rezonanță a liricii actuale din Basarabia. Cu ațt mai mult dacă ne amintim că optzeciștii primului „val” (Nicolae Popa, Lorina Bălțeanu, Emilian Galaicu-Păun), dar și alți poeți, debutăți după ei (Andrei Țurcanu, Eugen Cioclea, Valeriu Matei, Vsevolod Ciornei ș.a.), mai vîrstnici însă, au făcut studii universitare sau postuniversitare la Moscova, adică în chiar epicentrul aceluia amplu – și criptic – proces de înnoire a artei ruse/sovietice (al cărui debut încercase să-l stăvilească însuși N.S.Hrușciiov, ideologul, practicianul și... groparul „dezghețului”, înfruntînd violent operele plastice și poetice ale *noii avangarde*), care va provoca peste ani, alături de acțiunea disidenței (A. Saharov, A. Soljenitîn, V. Bukovski, A. Sineavski etc.) și de falimentul economiei planificate, fenomenele de *glasnost* și *perestroika*.

Evaluată sintetic, lirica șaizeciștilor ruși (Evgheni Evtușenko, Andrei Voznesenski, Bulat Okugeava, Robert Rojdestvenski, Bela Ahmadulina, Alexandr Kușner, Iunna Moritș ș.a.) este, potrivit unei percutante caracterizări formulate de E. Evtușenko, autorul poemului *Mama și bomba cu neutroni*, *anticultistă și detabuizantă tematic*, *respinge patriotismul festivist* („barabannii patriotism”) și *limitarea națională*, *introduce un nou limbaj poetic* (bazat pe asonanțe, noi ritmuri, noi metafore, noi intonații, precum și pe sonorități argotice și cuvinte „nepoetice”). Se adaugă acestui *proiect poetic de generație* aspirația de a „extinde auditoriul poetic pînă la dimensiunile piețelor”, ca și aceea de lansare „triumfală a poeziei ruse pe arena internațională” [3, 80].

Deși e marcată, izolat (și în forme minore), și de compromisuri ideologice și politice, poezia șaizeciștilor ruși este, în fond, una a *maximalismului etic*. Șaizeciștii ruși nu vor fi susținuți însă, decît în spirit, de congenerii lor basarabeni (Grigore Vieru, Liviu Damian, Ion Vatamanu ș.a.), poate și pentru că primii afișează un aer zgomotos, cosmopolit, într-un flagrant dezacord cu obiectivele prioritare ale românilor din Basarabia: fortificarea filonului cultural matriceal (românesc!, dar care, pînă la vremuri mai bune, se adăpostește îndărătul unor eufemisme: *național*, *matern(ă)*, *plai mioritic*, *moldovenesc(-nească)*). Abia optzeciștii basarabeni vor avea răgazul să profite de extraordinarele deschideri lirice, pe care le oferea poezia rusă *de stadion/estradă*, cum i s-a mai spus, în acei ultimi ani ai „războiului rece”.

Cenzurați drastic și marginalizați de oficialități, șaizeciștii ruși reușesc totuși să se impună atenției publice printr-o remarcabilă libertate interioară și demnitate civică (exprimată, preponderent, ca atitudine *antibirocrațică*) ce caracterizase și comportamentul beatnicilor, vocabularul de un „populism mistic” [4, 288] al cărora îi va influența și pe poeții Cenaclului de luni. Pe acest palier, al surselor formatoare, *anglo-americeane la origine* (mediate, pentru basarabeni, de poezia rusă), se întîlnesc inițial optzeciștii de pe cele două maluri ale Prutului. Diferențele, numeroase, dintre cele „două optzecisme” sînt totuși neesențiale, și unul și celălalt eschivîndu-se să formuleze – atenție: asemeni șaizeciștilor ruși! – o critică directă a *sistemului*. De unde și nevoia optzeciștilor de a înlocui *gravitatea*, uneori ermetică, alteori grandilocventă a șaizeciștilor, cu o dominantă ludico-ironică a discursului: un efort de a conjuga *neputința* zdruncinării partidului-stat cu *tentația de a nu ceda* presiunilor ideologice.

O strategie similară avusese și bardul Vladimir Vîsoțki, al cărui nonconformism și individualism creator se va constitui într-un alt liant al viziunii *est-etice* a tinerilor (la acea oră) poeți basarabeni. Deloc întîmplător, prin urmare, faptul că poeți alegorico-parabolici (ca Andrei Țurcanu) sau iconoclaști și (auto)ironici (ca Eugen Cioclea sau Vsevolod Ciornei) vor debuta, în condițiile unui conservatorism cultural sufocant, abia aproape de sau dincolo de 40 de ani, adică la o vîrstă cînd congenerii lor, lunediștii, beneficiari ai unui regim ideologic mai... tolerant, totuși, cum se vede(?!), editaseră deja cîte două-trei cărți.

Nereductibil la lirica șaizeciștilor, *dialogul* postmoderniștilor basarabeni cu literatura rusă este, în realitate, mai amplu, cuprinzîndu-i, în variate combinații intertextuale, pe A. P. Cehov (la Grigore Chiper,

în **Abia tangibilul** (1988) și în **Cehov, am cerut obosit**, 2001), Nicolai Gumiliov (Valeriu Matei debuta sub semnul emblematic al titlului **Stîlpul de foc**, 1988, care este și titlul ultimei cărți – **Огненный столп**, 1921 – a acestui poet rus), Ana Ahmatova (a cărei dicțiune – (tîrzie!) – sacadată, cu fracturi nervoase, convulsive, o atestăm în textele Aurei Christi, care a și tradus masiv din lirica marii poete), Velimir Hlebnikov și Igor Severeanin (al căror spirit „verbocreator” se repercutează în poezia lui Em. Galaicu-Păun și în ultimele cărți ale lui Leo Butnaru, cel mai activ traducător român din poezia avangardei ruse), Boris Pasternak (ale cărui cadențe prozodice par să fi contribuit la modelarea, subterană, a unei foarte ferme fraze poetice a lui Arcadie Suceveanu), Alexandr Blok (a cărui **Necunoscută** reapare, himeric, în poemele lui Galaicu-Păun, dar și în cele ale lui Adrian Ciubotaru, autor (și) al unui poem intitulat... evocator-polemic.... **Douăsprezece**) etc. etc. Referințe directe sau indirecte, polemice sau pioase se îndreaptă, dinspre optzeciști, și spre poezia lui Osip Mandelștam sau Konstantin Balmont, Nicolai Aseev sau Vladimir Maiakovski, Serghei Esenin sau David Burluik. O cercetare minuțioasă a acestor rețele intertextuale ar arăta în ce măsură se poate îmbogăți, din subvenții externe, imaginarul unei generații.

Ocultat, din considerente strategice, în anii renașterii naționale (1987-1991), pentru ca, ulterior, să-și diminueze consistența, mai ales odată cu revelarea pe plan larg a paradigmei postmoderniste și integrarea (cel puțin) informațională a literaturii din Basarabia în spațiul literaturii române, *dialogul* optzeciștilor basarabeni cu poezia rusă, în general, și cu cea a șaizeciștilor ruși, în special, este unul semnificativ fie în linia angajării existențiale a eului poetic, fie în cea a dezvoltării unor teme, motive, mituri sau mărci exterioare ale discursului.

Ieșind din spațiul observațiilor generale, inevitabile cînd studiem ecourile unui model poetic (șazecismul rus) asupra altuia (optzecismul din Basarabia), să plonjăm în apele concretului. Un fragment liminar, de 12 versuri, din secvența a 3-a a poemului **Mama și bomba cu neutroni** de Evgheni Evtușenko pare să-l fi *inspirat* pe Em. Galaicu-Păun la elaborarea excepționalului său poem **Înălțarea**. Cu o forță de creație amintind performanța lui Nicolae Labiș de a fi rescris, polemic, în **Albatrosul ucis**, poemul baudelaireian **Albatrosul**, Em. Galaicu-Păun dezvoltă, într-o arborescentă metaforă, imaginea evtușenkoviană (prozaică, în fond) a unui Isus vlăguit de suferințe:

*Но недавно  
в итальянском городе Перуджа,  
в совсем непохожей на избу муниципальной галерее  
я увидел особенного Христа,  
из которого будто бы вынули кости...  
Без малейшего намека на плоть или дух,  
Христос беспомощно,  
вяло свисал,  
верней, свисала его оболочка, лишенная тела,  
с плеча усталого ученика,  
как будто боксерское полотенце  
или словно большая тряпичная кукла,  
из которой кукольник вынул руку...*

Întîmplarea (*hazardul literar*, în limbajul Irinei Mavrodin) făcea ca revista **Semn** să-i fi solicitat acum cîțiva ani autorului o *autodescriere* a unui poem și el să fi ales – pentru autocomentariu – chiar textul cu pricina [5, 3], datat, după cum mărturisește însuși autorul, „23 august 1989, Moscova”. Dar iată și miezul interpretării auctoriale: „Întreg poemul e compus dintr-o frază – adevărat, ramificată aidoma arborelui genealogic al Mîntuitorului –, care frază evoluează de la așteptarea minunii creației („Grea” e chiar primul cuvînt din poem!) la împlinirea acesteia (ultimul cuvînt îi aparține, evident, lui „este”). Mișcarea spre întrupare nu poate fi decît una de **cădere în lume**, liniile gravitaționale ale primelor 22 versuri coborînd imaginea chistică nivel cu nivel („i se prelinge pe/chip, turnată, pe bărbie, gît/umerii aduși i se preling pe/brațe pînă-ajung la cel’lalt capăt/pumnii și pumnii i se vor prelinge-n/degete-lumînări, căci sfîntă ca/untdelemnul, din căușul nimbului/carnea trupului i se prelinge”), pînă la *imaginea pură* („doar ochiul treaz de-abia reușește-a ține trupu-n/balansare, să nu-l scape nici pe-o/clipă din vedere”), dincolo de care începe **viziunea** („cum nu-l scapă din/veninoșii ghimpi – vie – cunună/de albine, cea roind în jurul/frunții de copil din flori – polen/să culeagă? – fiecare dîndu-i/ac pentru-a-l înălța în zborul ei/măcar pe o clipă”). [...] Sentimentul împlinirii („și trupul lui/pluricelular e ca un fagure”), prin martiriu („nu-l mai ține cruce, chingi, nu-l țîn/cuiele din palme”), **transfigurează carnea în spirit** („miere grea și ceară străvezie”), nu înainte însă ca această muritoare carne să aibă argheziana certitudine – „este”. Poemul începe abia acum, cu moarte pre moarte călcînd.”

Diferența (de elaborare artistică) dintre *sursa de inspirație*, evtușenkoviană, și **Înălțarea** este enormă, ea manifestându-se mai cu seamă în sofisticatele tehnici de *îmbogățire* a prefabricatului cultural din care își extrage, în general, sevele discursul galaichian. Întemeiat pe imaginea unui Isus „care nu admite vreo aluzie la carne și spirit”, altoiul evtușenkovian crește, la Galaicu-Păun, într-o *viziune* de o remarcabilă coerență și intensitate mistică. Topindu-și făptura revelată în fața neîncrezătoarei *priviri* a omului, Isusul întrupat și crucificat se desubstanțializează pînă redevine *spirit pur* Sus-Ținut doar de „cununa/de albine, cea roindă, a cărei/miere grea și ceară străvezie/carnea trupului prelins îi/este.” Parcurgînd drumul de la *pre-text* la *viziune*, creativitatea trebuie să ajungă, cu o sintagmă barbiană, „mîntuit azur”. Este singurul lucru ce merită să-l intereseze pe un comentator, dacă își pune problema originilor frumosului artistic sau pe cea a mecanismelor de producere a acestuia.

O etică a angajării, cu gesturi teatrale, maiakovskian-evtușenkoviene, bîntuie în volumul **Ghid pentru cometa Halley** de Nicolae Popa. În acest moment (începutul deceniului al 9-lea) al liricii sale, pentru Nicolae Popa poetul e un om al faptei, un „vigilent”, care *protestează* împotriva cursei înarmărilor și a dezumanizării discursului politic. Mîmetic, doar amplificînd sonorile poeziei militaro-patriotice, practicate și de șaizeciștii ruși (de la Okugeava și Rojdestvenski pînă la mai tînărul Vîșoțki), exercițiul va avea consecințe importante în cărțile ulterioare ale poetului în sensul aprofundării interesului pentru *rănille* omului, văzut ca o ființă vulnerabilă într-o lume precară, fără de speranță. Faptul că memoria culturală scoate la iveală alte și alte „legături tainice” (baudelaireian vorbind... în traducerea lui Radu Cârnelci), cu poezia rusă îl atestăm la Nicolae Popa și într-un mai nou poem precum este **O mie de ani cu fața la soare** („O piatră masivă se scufundă în rîu./se rostogolește o vreme prin apă./apoi iese pe celălalt mal să se usuce”). „Întîmplarea” valorifică, adevărat că imprimîndu-i o altă perspectivă, viziunea „probabilistă” a lui Vladimir Țîbin din poemul **Камни земли** („А что если камни встанут заговорят вдруг камни/а что если их разбудит/вечной земли дыхание?... [6, 143]). Din folclorul rus, reinterpretat și de Andrei Voznesenski, în poemul **Бойни перед сносом** „Отпеваю семь тощих буренок, /семь надежд и печалей районных...” [7, 143]), se strecoară, ca subtitlu la *Note*-le și *comentarii*-le la **Vaca** cele „șapte vaci slabe”, evocate și invocate de Em. Galaicu-Păun ca *semne...* paratextuale, ca vehicule ale literarității.

Poet grav, în substanța secretă a poeziei sale, Vsevolod Ciornei vîșoțkianizează și dinescizează (în **Cuvinte și tăceri**, 1989 – cu o mai apăsată, totuși, notă ironică) spiritul buf al reprezentăției *lingvistice*, conservînd însă miza etico-socială (și politică, în subsidiar) a șaizecismului rus. Pragurile limbilor atenuează această impresie, ea fiind deductibilă în forme mult mai coerente, din metamorfozele atitudinii civice: atît de discretă, de exemplu, în **Cuvinte și tăceri** (1989) și atît de exploziv-publicistică în **Istoria geloasă** (1990).

Declarativ și declamator, la început, ca și șaizeciștii ruși, singur Eugen Cioclea va avea o reacție inversă. În cea de-a treia carte a sa, **Dați totul la o parte ca să văd** (2003), limbuția de altădată a personajului poetic se repliază în forme compacte, tensionat-metaforice. E un fel de *a deghiza*, de a înfrîna un model prea puternic, tentat să răbufnească, din molcomia sa, la suprafața discursului.

Faptul că acest scenariu de lectură nu e lipsit de un anumit teme îl confirmă și mutațiile ce vor interveni în poezia lui Andrei Țurcanu. Alegorico-parabolic în **Cămașa lui Nessos** (1988), spiritul protestatar erupe vulcanic, cu accente evtușenkoviene, în **Elegii pentru mintea cea de pe urmă** (2000), o epopee a „tranziției” basarabene, atingînd pe-alocuri patetismul *Urlet*-ului ginsbergian. Pas cu pas recuperează poezia din Basarabia dreptul de a forța inerțiile *sistemului* social-politic. Reprezentat schematic, *procesul* poate să nu impresioneze, el păstrează însă în desenul interior al dramei convulsiile unui neobișnuit de viguros elan al poeților optzeciști de a îmbrățișa totul, mai ales *totul* unei expresivități niciodată împlinite în acest spațiu al *reluărilor*, al *refacerii* neîncetate a miturilor originare.

#### Referințe bibliografice

1. Em. Galaicu-Păun, *Poezia de după poezie. Ultimul deceniu*, Chișinău, Editura Cartier, 1999.
2. Vezi Ștefan Hostiuc, *Scriitori români din Nordul Bucovinei*, București, Editura ICR, 2005.
3. Felix Medvedev *Трава после нас* (culegere de interviuri), Москва, Изд. АПН, 1988.
4. Peter Conn, *O istorie a literaturii americane* (traducere și note de Cosana Nicolae și Dalida Pavlovici), București, Editura Univers, 1996.
5. Em. Galaicu-Păun, *Autodescrierea II*, în **Semn**, Anul II, nr. 3-4, 1998.
6. Владимир Цыбин, *Думы дальние*, Москва, Изд. Советский писатель, 1980.
7. Андрей Вознесенски, *Витражных дел мастер*, Москва, Изд. Советский писатель, 1980.

Este un dat structural al unui critic autentic și onest să-și revadă demersurile și opiniile în problemele procesului literar curent, cu atât mai mult într-o literatură cu o dezvoltare anormală, închistată în metoda realismului socialist. Criticul și istoricul literar Nicolae Bilețchi e unul dintre protagoniștii criticii șaizeciste și avem un prilej să revenim la valorile literaturii române din Basarabia și la demersurile analitice și interpretative adunate în cele patru volume ale sale: *Elementele epic și liric în dramaturgia sovietică moldovenească* (1972); *Consemnări critice* (1976); *Considerări și reconsiderări literare: Studii și articole critice* (1983) și *Romanul și contemporaneitatea* (1984). Revizuirea acestora, întreprinsă de N. Bilețchi în ultima vreme, este de o mare utilitate pentru cine vrea să înțeleagă ce s-a întâmplat cu literatura noastră.

E un fenomen normal într-o societate anormală ca un critic să treacă prin toate bolile literaturii. Și Nicolae Bilețchi a trecut prin mai multe boli și rătăcirii. Mai grav e că alți confrați de condei, împovărați de titluri și onoruri academice, din păcate, n-au scăpat nici azi de bolile copilăriei. Important e că un academician își supune astăzi opera sa și valorile literare unor revizui, reinterpretări salutare din perspectiva adevărului științific, a literarității, a paradigmei moderniste, demonstrând o dată în plus că proletcultismul nu a dat valori, că literatura realismului socialist este, în ultimă instanță, o maculatură.

Ne referim la demersurile sale, făcute mai ales de la '90 încoace, pilduitoare prin sinceritate, pasiune și deplină competență. Anume aceste demersuri, obiective și uneori subtil polemice, mereu delicate și echilibrate, care urmează a fi însumate într-un volum aparte, îl prezintă pe criticul literar într-o lumină nouă. Ele etaleză reabilitarea spiritului combativ, decelarea adevărului de minciună, impun un model generativ, capabil, în această mult-prea-întinsa-epocă-de-tranziție, să facă ordine nu numai în valori, dar și în principiile de moralitate a savantului format în plin regim totalitar.

Nicolae Bilețchi face parte din generația șaizeciștilor, generația lui Cimpoi, o pleiadă care a venit în literatură cu un program de reabilitare a esteticului, o seamă de scriitori care s-au afirmat în pofida vigilenței și controlului acerb al cenzurii și al politrucilor literari.

Anii '60-'80 în literatura română din Basarabia constituie etapa schimbărilor în procesul de respingere a dogmelor realismului socialist, a stilului proletcultist și a redescoperirii canonului modernist. Sunt lucruri pe care le-am conștientizat mult mai târziu și despre care N. Bilețchi susține că trebuie încadrate în contextul curentelor timpului. În acest sens sunt foarte productive opiniile criticului cu privire la încercările impresioniste ale unor literați basarabeni, la naturalismul unor romancieri, la neosămănătorismul lui Ion Druță, despre care demonstrează cu argumente în mână că „opera lui se încadrează nu în așa-zisa metodă a „realismului socialist”, ci în cea a curentului sămănătorist”. Și mai departe: „Prin viziunea acestui curent ea se și cuvine studiată. Aprecierile efectuate prin prisma realismului socialist nu au putut duce la niște concluzii care – azi vedem bine – vin în contradicție cu spiritul operei”. Sunt lucruri valabile și pentru neorealiști, expresioniști sau existențialști. Teoria sa asupra romanului basarabean, iar N. Bilețchi are o teorie a sa, deosebită de cea a lui Vasile Coroban, este reperată pe criterii axiologice solide și e ilustrată în plan evolutiv prin prisma unor concepte fundamentale cum ar fi: eposul nuvelistic și eposul romanesc, imaginea lumii și imaginea omului, elementul liric și cel dramatic în structura și sinteza epicului de tip nou, timpul și spațiul artistic etc.

Referindu-se la cronotopul literaturii socialiste, criticul insistă asupra unor poncifuri în care „prezentul era în mod obligatoriu luminos, iar trecutul numaidecât întunecat”. Această perspectivă elementară, falsă, mai bine zis primitivă, în prozele de duzină este, cum observă criticul, modificată substanțial: accentul se deplasează „de pe antiteza prezent-trecut spre cuplul temporal, în care trecutul se transformă într-o dimensiune a prezentului”. În noul roman basarabean, spre exemplu, lumea nu e concepută în devenire, în mișcare heraclitiană, ci ca o manifestare simultană a conținuturilor ei într-un anumit segment de timp, discursul monologic e înlocuit cu structuri dialogice, noile tehnici narrative reontologizează discursul narativ și imaginea omului. Destul de curajoase sunt revizuirile axiologice ale romanelor lui Ion C. Ciobanu, Ion Druță, Vladimir Beșleagă, Vasile Vasilache, Aureliu Busuioc, George Meniuc, Serafim Saka, Mihail G. Cibotaru, Nicolai Costenco, Gheorghe Malarciuc, Alexei Marinat, Vera Malev, Dumitru Matcovschi, Nicolae Esinencu ș.a., despre care a dat mai multe analize și sinteze și cărora le-a găsit câte un locușor în casa mare a literaturii române din Basarabia. Uneori este foarte tranșant în reinterpretările sale. Despre o capodoperă a realismului socialist, N. Bilețchi face următoarea reconsiderare: „Drama *Lumina* (1948) de A. Lupan zugrăvea trecutul în culori pur și simplu respingătoare. Prezentul e văzut, în schimb, într-o perspectivă luminoasă. Antiteza fețelor timpului a declanșat un conflict cu totul fals. Organizarea colhozurilor care, în realitate, s-a desfășurat în mod forțat, în piesă s-a făcut la rugămintea

insistentă a țăranilor”. Cu altă ocazie despre *Frunze de dor* notează: „...s-a spus (e drept, nu la noi) că „în zadar am încercat să căutăm în această lume arhaică, minusculă... urme ale realismului socialist”. Despre altcineva consemnează într-un stil metaforic tot mai viu și colorat în ultima vreme: „Cuprinsă de ideile noului, literatura se sufocă azi printre ruinele vechiului. Și ar fi bine să nu ne grăbim cu ducerea molozului la lada de gunoi a istoriei. Un gospodar bun știe că printre ruine poate găsi și multe lucruri de folos. Spre regretul nostru, semnele acestei grabe încep să se facă simțite în critica noastră. Recent, într-o revistă de prestigiu a apărut un profil al scriitorului Em. Bucov. Dispus să facă ordine în valori, criticul ajunge să constate că din tot ce a publicat scriitorul rezistă doar poemul *Andrieș*, ceea ce, desigur, e un neadevăr. Sunt de acord cu opiniile că Em. Bucov a plătit din plin tribut sistemului totalitar, că și-a neglijat fără milă talentul, preferând veniturile materiale valorilor literare”. Despre această aporie valorică, ceva mai târziu, avea să consemneze, dar nu fără o garnitură de teze oficiale în problemele moștenirii literare: „...pe la mijlocul anilor '70 a fost lansat ordinul de reintroducere a scriitorilor din anii '30 în circuitul literar viu. (Istoria se repetă azi cu lista celor 49 de scriitori buni pentru manualele școlare). Cu concursul criticilor, printre care era și autorul acestor rânduri, notează N. Bilețchi, condeierii din R.A.S.S.M. au fost reeditați, comentați, introduși în programele școlare. Despre unii dintre ei (I. Canna, L. Corneanu) s-au scris chiar micromonografii. Readucerea lor din cadrul istoriei literare în contextul procesului artistic viu echivala, într-un fel, cu revenirea la sociologismul vulgar de care în anii '60 începusem să ne debarasăm”.

Pline de idei și analize noi sunt studiile despre opera lui Ion Druță, dar și *Romanul basarabean între imperativele afirmării și restricțiile integrării, Receptarea fenomenului basarabean de către cititorul român din dreapta Prutului, Socialul în literatură: avataruri și adevăruri*, în care N. Bilețchi dă o sinteză bine articulată asupra evoluției romanului basarabean în sec. XX, pune probleme și meditează asupra soluționării lor. Studiile acestea sunt penetrante, ele remarcă predilecția constantă a criticului pentru poetica romanului, cronotopii lui, văzuți dintr-o perspectivă dialogică.

Un superb text e *De unde vine Ion Druță?*, în care criticul se adaptează cameleonice la subiect și îi ia lui Druță apa de la moară și de la răscrucea cu proști, îi colorează ineptiile cum n-a mai făcut-o nimeni la noi, îndemnându-l pe maestru să-și văruiască temeinic casa de la Chișinău. Iată un fragment: „Amărât, I. Druță vine la Chișinău, unde i se pune la dispoziție un apartament luxos în care cândva, zice-se, a trăit un Cineva. Casa, lucru știut, poartă amprentele stăpânului. Cum acel Cineva a fost primul stăpân, se vede că chipul lui îl urmărește pe scriitorul nostru. Altfel de ce ar tot face naveta Chișinău-Moscova și Moscova-Chișinău. Dar nu-și află liniștea, pentru că acel ce l-a sărăcit la Moscova e frate drept cu acel Cineva de la Chișinău, ambii avându-l de tată pe tovarășul Totalitarism”.

Stilul eseistic denotă de obicei un har al criticului pentru portrete, uneori pline de umor și ironii, alteori indulgente și politicoase: „Oriunde scriitorul s-ar afla, pereții casei, se vede, îi insuflă concepții străine firii lui. Cum altfel am putea explica apariția în eseul *Moldova și moldovenii* a ideii despre trădarea intelectualilor, de parcă I. Druță ar fi uitat scena cu “spicele” din propria-i operă, de parcă pentru el e un secret că, de ar fi rămas în Basarabia, aceștia ar fi umplut Siberia cu oasele lor? Cum altfel am putea explica apariția enigmatică în Basarabia a românilor vopsiți în tricolor, care nu au alt scop decât acela de a afla de unde vine Druță, de parcă dumnealui a uitat că pe timpuri a trimis din Moscova o scrisoare adresată unor intelectuali din Moldova în care povestea cu durere cum niște inși vopsiți în roșu îi discutau cu dispreț opera la fermele de porci și de vite mari cornute? Cum, în sfârșit, să explicăm și alte scene de felul acesta din eseul amintit, când aproape pe toate le găsim în opera dumisale numai că puse pe seama sistemului totalitar?” Câteodată e malițios sau, dimpotrivă, jucăuș cu nuanțele: „Cât privește problema pentru cine scrie - pentru întregul masiv etno-spiritual ori numai pentru o parte, numită chiar de I. Druță, în mod peiorativ, fesă, cică, după dumnealui, așa i se zice în parlamentul nostru, pot spune că ea are cel puțin trei aspecte: unul științific, unul politic și unul personal... Referitor la poziția personală a dlui Druță, mă rog, o poziție, probabil, de atâta îi zicem personală pentru că e a omului respectiv și nimeni nu-l poate lipsi de dreptul de a o avea. De una mă tem totuși: până noi discutăm despre “fesa” în cauză ea într-atât va fi decimată, încât vom rămâne doar cu sentimentul amar pe buze al proverbului că interesul poartă fesul”. Și un ultim citat, foarte sugestiv pentru modul lui Bilețchi de a fi în critică, în (t)existență: „Ca toate aceste nedumeriri triste să nu mai aibă loc – văruiți bine pereții caselor, maestre, poate vor dispărea himerele ce Vă dau târcoale, văruiți-i temeinic, așa cum făcea frumoasa samariteancă, așa cum proceda nobila Vasiliuță, când își clarificau problemele sufletului, cu alte cuvinte - reveniți cumva la acea casă cu care atât de frumos cândva ați pornit la drum, cucerind stima cititorilor, și care acum se întrebă îndurerată: de unde vine scriitorul I. Druță, cel de azi, că pe cel de ieri îl știe ea bine că doar i-a fost tovarăș de drum și - până la o răscruce - s-au împăcat de minune”.

Asemenea pagini de eseistică se găsesc și în alte lucrări ale criticului și istoricului literar Nicolae Bilețchi. Ele sunt în linia reconstituirilor lui Nicolae Iorga, George Călinescu, Vasile Coroban, Mihai Cimpoi, Ion Ciocanu. Reinterpretările lui Nicolae Bilețchi sunt un exemplu molipsitor pentru noi prin curaj și responsabilitate spirituală, demnitate și mândrie, prin tot ce au în ele frumos și sfânt.



Maturitatea unei literaturi naționale e de neconceput fără prezența unei critici literare avansate. Aceasta din urmă nu „concrează”, pur și simplu, ca „citorul model”, despre care menționează Uberto Eco, sau Gustave Lanson. Critica literară este instituțională: deschide școli, convenții, doctrine etc. Ea este o conștiință avansată a societății, direcționează spiritele, creează atmosfera culturală, intuiește perspective pentru afirmarea talentului, și, nu o dată, acesta din urmă vine în contradicție cu doctrina care l-a lansat.

Critica literară nu este o veghetorie pasivă, distanțată care arbitrează produsul literar creat. Ea se include în procesul de creație, și este, prin excelență, creatoare. În istoria literaturii române avem destule exemple de implicare a criticului în crearea de valori artistice propriu-zise, și invers: mari scriitori și-au dat concursul la avansarea unei critici autoritare: I.H. Rădulescu, M. Cogălniceanu, T. Maiorescu, E. Lovinescu, N. Crainic, L. Blaga, G. Călinescu, T. Vianu, P. Halipa, N. Costenco și mulți alții. Fiecare nume e o legendă literară ce păstrează în paginile ei frământări de epocă, confruntări de concepții, lansate de renumitele reviste „Dacia literară”, „Contemporanul”, „Zburătorul”, „Gândirea”, „Viața Basarabiei”, ș.a. În zilele noastre – „România literară”, „Echinox”, „Vatra”, „Dilema”, „22”, „Observatorul cultural”, sau „Viața românească”, „Caiete critice”, „Revistă de istorie și teorie literară”, sau „Basarabia”, „Literatura și arta”, „Viața Basarabiei (serie nouă)”, „Contrafort”, „Limba română”, „Revistă de lingvistică și știință literară” ș.a. pe paginile cărora își încrucișează tășul spiritelor cunoștinții critici din România și din Republica Moldova ca N. Manolescu, E. Simion, D. Micu, G. Grigurcu, I. Simuț, M. Cărtărescu, A. Mușina, H. Corbu, M. Cimpoi, M. Dolgan, N. Bilețchi, I. Ciocanu, A. Țurcanu, A. Burlacu, A. Gavrilov, A. Hropotinschi, E. Lungu ș.a.

Critica literară din Republica Moldova dispune astăzi de destule modele, experiențe avansate și are toate șansele de aș-i reabilita prestigiul profesional zdruncinat în perioada totalitarismului, când era obligată să respecte principiile dogmatice impuse de oficialități. Când zicem, zdruncinat, nu înseamnă și anulat, de acum din simplul considerent că susținea un proces literar, oricât de anevoios ar fi fost el. Există un bogat fond poetic, mai ales începând cu anii șaiszeci, își lua avânt proza, se întreprindeau probe sigure în dramaturgie. Critica literară, indiferent sub ce steag, activa își îndeplinea misiunea de stimulare, aprofundare și popularizare a literaturii, în funcție de posibilitățile și mijloacele ei. Unii critici au fost mai atașați de ideologia timpului, alții mai refractari, căutând direcții sau căi strategice de anticipare și avansare a culturii critici literare de la noi. Fiecare din criticii literari ai anilor șaiszeci – optzeci are o biografie de creație aparte, un anumit profil spiritual, o anumită prestață intelectuală, un anumit temperament de creație etc. Ele vor deveni și mai pronunțate în noile condiții metaliterare.

Un exemplu demn de toată atenția, este critica lui Nicolae Bilețchi. El este poate unicul critic de la noi care nu și-a etalat scrisul în mod ostentativ, în teoretizări categorice, zgomotoase, în polemici bătaioase sau stilizări estetico-metafizice, așa cum le preferă exegeza din ultima vreme. El este omul cumpănirii, al cugetului echilibrat, atât în confruntările sale directe cu colegii săi de breaslă, cât și în interpretările sau aprecierile produsului literar propriu-zis. Gestul are în sine ceva pedagogic, întrucât pentru N. Bilețchi, membru corespondent al AȘ a RM, profesor universitar, cercetarea sau actul critic nu este acela de a contesta, de a contrapune argumentul de rigoare cu orice preț. Critica literară este pentru el mai degrabă evidențierea certitudinilor, în așa fel ca ele însele să vorbească. Prin ele și transpare tabloul axiologic, epistemologic, paradigmatic, stilistic, structural etc. De aici începe hermenetica investigației sale. În rest, discursul exegetic este mobilizator, lejer, aproape sfătuitoare, ceea ce asigură studiului un plus de accesibilitate. Niciodată, însă nu încalcă echilibrul raportului dintre condiția creației și nivelul realizării ei, dintre intenția subiectivității creatoare și consecințele unui asemenea demers. Viciul sau intenția necalculată devine victima propriei inerții, ca în luptele orientale.

Generația șasezecistă, din care face parte și criticul N. Bilețchi, a fost mai favorizată. Nu atât în sensul de a fi preluat anumite tradiții sau experiența teoretică a veteranilor, în mare parte deformată și ea, de sancționările dogmatismului totalitarist, cât prin faptul că ei au obținut un teren de investigație critică mai liber, cu mai multe șanse de afirmare.

Ca un protagonist din romanele lui I. Druță, N. Bilețchi a descălecat de prin părțile Bucovinei cu dorința de a asalta știința literară aici, la Chișinău, unde erau condiții mai prielnice de a studia. Aici, în capitala Moldovei, tânărul pe atunci s-a văzut concurat de alte spirite înzestrate, iar firea lui de om mândru, ca orice bucovinean, nu l-a lăsat să cedeze, urcând pe treptele carierei sale științifice până la doctor habilitat în filologie și mândru corespondent al Academiei de Științe din Republica Moldova.

Cum aminteam și cu alt prilej, critica literară de la noi nu a fost „alintată” de convenții metode, orientări „subterane”, despre care amintește Mircea Cărtărescu în fundamentalul său tratat „Postmodernismul românesc” (1999). Fiind constrânsă, ca și întreaga literatură postbelică de principiile așa numitului „realism socialist”, ea s-a acomodată mai mult unor condiții locale, cu rari și curajoase evadări

subtile spre metaliteratura neodernistă. Majoritatea criticilor, în mod conștient sau involuntar, au plătit tribut aceluși timp, care, într-un fel sau altul, trebuia salvat, adică păstrată continuitatea unui proces literar, unde se încurajau talente și se prefigurau stiluri și opere.

N. Bilețchi reprezintă generația șasezistă de critici literari, care a reflectat în studiile, articolele și recenziile lor procesul literar, începând cu primul deceniu postbelic. În această perioadă aproape că nu se poate vorbi despre o literatură autentică, ci, mai degrabă, de exersarea spiritelor scriitoricești, căci principalul la ordinea zilei era, cum sublinia M. Gorchii, „de a urmări cum crește omul”. Logic, criticului îi revenea datoria de „a urmări cum crește”, literatura despre „omul în creștere”. În acest proces al unei literaturi de „urmărire”, criticii noștri aplicau în ciuda situației principii estetice, categorii teoretice, perspective de evaluare etc., foarte necesare timpului steril. Pe baza unui modest context literar se exercita și critica literară, editând chiar studii monografice cu aprecieri în termeni caracteristici unei literaturi evaluate.

În ceea ce-l privește pe N. Bilețchi, în primele sale articole îl interesa „creșterea” dramaturgiei. Bineînțeles, nu numai în sens ideologic, dar și la nivel artistic. În orice caz, criticul decide să vorbească despre „Valri etice în dramaturgia sovietică moldovenească”, „Unele probleme ale comediei”, „Un univers dramatic cu substrat liric”, „Suportul dramatic al epicului”, „Suportul muzical al epicului și dramaticului”, ș.a., incluse în volumul „Consemnări critice” (1976). Toate aceste structurări, cum recunoaște și autorul articolelor menționate, erau „urmărite” pe baza literaturii „aplicative”, care „în plan istoric ele aveau explicație”. Literatura „aplicativă”, însă, a servit pentru alți critici literari drept material convențional la tratarea unor fenomene estetice, cum ar fi, de exemplu, estetica genului scurt narativ sau chiar estetica romanului. Reputatul critic literar Vasile Coroban, într-un interviu, acordat prozatorului și publicistului Serafim Saca, mărturisea, că în monografia sa „Romanul moldovenesc contemporan” (1969), pe baza scrisului epic moldovenesc de nivel scăzut a „urmărit” să-și „imagineze toate elementele constitutive ale unui roman clasic”.

Criticul N. Bilețchi a mers mai departe. El a luat materia în serios. În studiul său monografic „Romanul și contemporaneitatea - 1984” el și-a propus să trateze „procesul devenirii” romanului moldovenesc contemporan cu toate stângăciile și treptele devenirii lui, să aplice în acest scop și o terminologie specifică și adecvată materiei.

Făcând abstracție de canoanele ideologice (pe care, de altfel, trebuia să le respecte în mod obligator oricare cercetător), lucrarea are o însemnătate științifică și documentară, întrucât înscrie la modul teoretic cultura romanului nostru de epocă. Astfel, geneza romanului moldovenesc contemporan este văzută de către critic în nuvelă. Primul capitol al monografiei așa și se întitulează: „Epicul de tip nou. Constituirea și transfigurarea lui”, unde prin „epicul de tip nou” se are în vedere „epicul nuvelistic” sau, mai exact, „epicul elementar”, reproductiv, care stă sub impresia faptului „nou” de viață.

Altă treaptă a genului romanesc, demonstrată de autorul studiului, este „specia-hibrid povestire cu conținut romanesc”, cu șanse să se înalțe la formula de „roman în nuvele de esență lirică”. Următoarea performanță a romanului în convingerea criticului s-ar manifesta prin concentrarea sau condensarea timpului. „Omul cere cuvântul - menționează autorul monografiei – și, afirmându-și eul, sublima obiectivitate în trăiri subiective. În timp ce mai înainte personajul era obiectivizat aproape exclusiv prin situații, acum funcțiile multora dintre acestea le preia autoexprimarea”. Fenomenul paradoxal, consemnat de critic, e că doar acum, în această formulă împlinită, cronotopică romanul șasezecist atinsese capacitatea de a se deschide mai multor surse, inclusiv celei clasice sau folclorice; se modernizează prin resurecția tradițiilor, cum ar fi în „Baladele din câmpie” de I. Druță, „Povestea cu cocoșul roșu” de V. Vasilache sau „Disc” de G. Meniuc. Anume aici era poate cazul să estimeze exegetul și strategia tehnicilor narative de natură corintică, ignorate de unii critici de orientare strict „realist-socialistă”. Ele acele tehnici, au și asigurat rezistența romanului, în cazul lui V. Vasilache, de exemplu.

După 1989, când începe procesul de renaștere națională și integrare spirituală, critica literară are șansa istorică de a-și revizui propriile principii de investigare și evaluare, a se include în același proces de reconsiderare, reevaluare și valorificare a literaturii românești de pretutindeni. Ca niciodată exegeza s-a pomenit într-un univers literar diversificat, cu valori inedite, interzise altă dată, cu principii și criterii moderne de sondare și apreciere a fenomenului artistic.

Criticul literar N. Bilețchi participă, în calitate de coautor, la editarea primului volum colectiv de critică literară privind „Literatura română postbelică”. Integrări, valorificări, reconsiderări (1998), cu trei articole de studiu: „Socialul în literatură: avataruri și adevăruri”, „Opera lui Ion Druță în contextul curentelor artistice ale timpului”, „Vladimir Beșleagă: romanul de sondaj psihologic al timpului interior.

Conștient de semnificația schimbărilor radicale ce sa-u produs în conștiința de creație a scriitorului și a criticului inclusiv, autorul studiilor menționate a cercetat profund condiția timpului istoric și a celui

artistic propriu zis, ca să vină cu o precizare a accentelor, produse în perspectivă metodologică și în cea artistică propriu-zisă.

În primul studiu se tratează problema condiționării sociale a literaturii, repercursiunii ei asupra, autenticității creației, diferența valorică, condiționată de ideologia totalitaristă. Analizând minuțios starea literaturii imediat de după război și din anii șazeci, autorul studiului vine cu o serie de concretizări și sugestii privind criteriile de apreciere și de promovare a celor trei categorii de scrieri:

1. literatura veritabilă, care „înțelegând just rolul elementului social, nu a recurs la exagerarea sau ideologizarea lui forțată, nu a lunecat în sociologismul vulgar”,
2. scrieri parțial contaminate de ideologia comunistă;
3. scrieri lipsite de talent, dar care tratau problemele „majore” din punct de vedere ideologic în mod „ireproșabil”.

Bineînțeles, multe din tezele autorului vor incita discuții. Aluzia lui I. Druță referitoare la „microb” sau cea a lui L. Gherasimov despre „bobul de grâu” și „virus”, de exemplu, citate de critic, nu ar trebui raportate numaidecât la categoria de „social”, pe care o cere genericul studiului. Cu același succes aceste aluzii ar putea fi atribuite și sensului de talent și mediocritate. Doar s-au scris opere de real talent despre Lenin, revoluție, socialism etc. Exemple: V. Maiakovski, M. Gorchi, S. Esenin, L. Damian, I. Vatamanu, V. Teleucă ș.a. Studiul ar fi fost, probabil, și mai convingător dacă era mai angrenat în teoria structurii opereii moderne. Atunci multe nedumeriri s-ar fi clarificat de la sine, fără intervenția „bisturiului” dureros al criticului. În fond, studiul prezintă interes prin analiza detaliată a corelației obiectivului și subiectivului, fără de care, așa cum just a dedus și autorul studiului, „nu poate fi concepută nici integrarea”.

În cel de-al doilea studiu, autorul repune în discuție opera lui Ion Druță – unul dintre cei mai apreciați prozatori de la noi și, tot odată, unul dintre cei mai incitanți prin formula indeterminismului său conceptual. Pentru a clarifica problema, autorul studiului își propune să analizeze opera lui I. Druță în contextul curentilor artistice ale timpului totalitarist, mai întâi de toate. Este cunoscut faptul că autorul „Frunzelor de dor” și al „Povei bunătații noastre” nu a aderat la ideologia totalitaristă, iar opera sa era considerată străină regimului comunist, întrucât ea găzduia eroi „patriarhali” cu concepții „învechite”. În timpul de față, alte voci se aud referitoare la mioritismul druțian, care, conform unor opinii (I. Ciocan, C. Tănăsă ș.a.), îndeamnă la umilință și supușenie etc.

Tratarea opereii druțiene în lumina doctrinelor teoretice și artistice contribuie în mod sigur la limpezirea mai multor aspecte ale creației scriitorului. Traectoria, parcursă de I. Druță este văzută de critic astfel: ocolind realismul dur rebrenian, întrucât regimul totalitarist, sovietic, cazon și așa era dur, dar observând, tot odată, că sunt desființate valorile naționale seculare, ignorat ceea ce-i „frumos și sfânt”, autorul dramei omonime a preferat, mai degrabă, sămănătorismul, nu neapărat în formula doctrinară propagată de N. Iorga și alții adepți ai convenției, dar acceptat ca mișcare literară, pornită încă de la „Dacia literară” a lui M. Cogălniceanu. Sămănătorismul, voluntar sau involuntar, convenea autorului „Toiagului păstoriei” mai ales prin latura împlântării lui în fondurile ancestrale, latente ale poporului, prin lirism și poeticitate, corespunzătoare temperamentului druțian. O asemenea apropiere era preferată la vremea lui și de către gândirism, inclusiv de către L. Blaga – unul din exponenții de frunte ai grupului, alături de N. Crainic, G. Călinescu ș.a.

De fapt, conștiința de creație druțiană se sprijină pe concepția blagiană, privind matricea stilistică, a poporului. Ea era aplicabilă sau chiar salvatoare pentru condiția timpului șazecist, când la ordinea zilei se discuta, în plan metodologic și artistic, despre prefigurarea așa numitului „om nou”. I. Druță îl vedea contrar ideologiei totalitariste, angrenat în structurile matriciale ale poporului. „Deși „insatisfăcătoare” din punct de vedere al noii metode de creație – constată autorul studiului – modalitatea de a verifica valențele etice ale prezentului în oglinda matricei spirituale a poporului va deveni la Druță o constantă a creației și un îndemn de a valorifica într-o concepție artistică cu rădăcini adânc împlântate în doctrina filosofică a lui L. Blaga”.

Tot de la L. Blaga sau chiar de la gândirism provine și concepția credinței în creația lui I. Druță. Gândiriștii acuzau sămănătoriștii de insensibilitate față de „cerul spiritualității românești” (N. Crainic). Pentru L. Blaga însuși satul se înfățișează ca o „catedrală”. Autorul „Clopotniței” transfigurează aceste concepții în situații și conflicte, în conștiința personajelor, o adâncește la limită nu numai în proză și dramaturgie, dar și în publicistică, perspectiva fiind cea cronotopică. „Timpul la I. Druță - precizează criticul N. Bilețchi – nu este atît o formă de existență a materiei în dezvoltarea ei succesivă, cît o durată de constituire spirituală”. Tot astfel cum spațiul poate fi „închis” sau „deschis”. Eroul druțian tinde în permanență spre un spațiu deschis.

Toată această axiologie druțiană justă și acceptabilă în start, duce, pînă la urmă, pe o cale moartă, în definitiv, la propagarea unui „socialism cu fața umană” a „moldovenismului și creștinismului” modelat după cel rusesc, cum precizase și alți critici (M. Cimpoi, de exemplu) Criticul ajunge la concluzia, și de data

aceasta echilibrată și convingătoare, că noile convingeri și căutări febrile ale talentatului prozator vin în contradicție cu propria-i operă, cu eroii săi purtători de valori spirituale, împlântate în nesecatele fonduri ancestrale, matriciale ale poporului.

În cel de-al treilea studiu, inserat în volumul citat, criticul tratează dinamica formării creației românești a lui Vladimir Beșleagă. Se elucidează trei momente importante în calea de creație a acestui scriitor: nuvelistica și proprietățile ei durabile, ca punct de plecare și perspectivă de prefigurare a romanului, înrăurirea stilului rebrenian asupra formării lui V. Beșleagă ca romancier și al treilea moment se referă la consacrarea lui V. Beșleagă ca romancier, odată cu publicarea romanului „Zbor frânt”, precum și la rateurile sale, la contradicțiile conceptuale românești în anii „dezghețurilor” și „reînghețurilor”.

Criteriul operațional, prin care V. Beșleagă își autoverifică deciziile sale creatoare, ca și în cazul lui I. Druță, este cronotorul. „Scriitorul – menționează criticul - se vede nevoit să revadă, sau mai precis – să conceapă în mod nou două noțiuni...: timpul și spațiul”. Transcenderea sau transfigurarea timpului istoric sau a timpului obiectiv, subiectivizarea sau identificarea lui cu individualitatea umană, cu personajul de roman, a fost, după părerea justă a exegetului, un salt calitativ nou care a generat diversificarea tipurilor de romane în tot spațiul literar exsovietic. Tot astfel cum modul specific de subiectivizare a timpului și a spațiului, în fiecare caz aparte, determinat originalitatea stilului prozatorului respectiv. V. Beșleagă nu face excepție. Primul și cel mai important merit al său e că nu a aderat la proza lirică, cultivată de I. Druță, G. Meniuc, I.C. Ciobanu ș.a., dar a contribuit, în mod real, la diversificarea stilurilor în proza șasezecistă și de mai târziu, cu romanul de analiză psihologică. „În locul romanului panoramic (și a celui liric, am adăuga noi) – evidențiază criticul – care, în forma lui de atunci, cultiva ideea trecerii omului prin timp, scriitorul preferă, romanul – destin, care dă senzația adevăratei treceri a timpului prin om”. Și aici nu se poate tăgădui influența lui L. Rebreanu, în special perspectiva psihologică, cu toate că autorul studiului vorbește și despre o imposibilitate a continuității acestei înrăuriri, despre lipsa unei „conștientizări”, recunoscută și de V. Beșleagă însuși.

Mai convingător ar fi, poate, să constatăm, că doctorantul cu tema sa de cercetare. „Creația lui L. Rebreanu”, ulterior autorul romanului „Zbor sfânt”, în ciuda preînghețului, mai degrabă a ocolit rebreanismul în formula lui pură, decât a renunțat la el cu totul, orientându-se spre o structură inedită de înnobilitare a timpului, care trece sfidător prin sufletul eroului său dedublat. La L. Rebreanu, timpul este crud, pedepsitor predestinar, care nu poate fi îmblânzit nici cu „glasul” ancestral al „pământului” nici cu vocea „iubirii”, ca principiu universal. Destinul se reduce la un „nod tragic”. „Este vorba de un tragic pur – relevă academicianul Mihai Cimpoi –suficient sieși, de o cădere în abis necondiționată. Suferința tragică, trăită ca proces, în prezența zeilor (Dionisos și Apollo - n.n. T.R.) și a „justiției eterne”, este substituită printr-o condamnare predestinară pentru un păcat originar, faptul de a fi. Atît Ion cît și Mădălina din „Ciuleandra” sau țărani din „Răscoala” acceptă moartea ca pe un dat firesc, mergînd spre ea ca spre o țintă hipnotică și executînd ca și cum un rit sacrificial. Imboldurile fondului ancestral sunt singurul mobil al acțiunii (tragice), 1-156 (Mihai Cimpoi, Sfinte firi viziune, clasici români). Medalioane literare, Chișinău: CPRI „Anons S. Ungureanu”, 1995, p. 156.

Eroul lui V. Beșleagă, constrîns și el de timp, își face calculul în mediul subacvatic, adică tot în „prezența zeilor” și a „justiției eterne”, dar găsește putere de voință să-și convingă Marii Arbitri, că timpul predestinar, „Marele Timp” rămîne nul, adică cu moartea în sine, cu veșnicia „rece”, fără o rațiune împlinită, fără o completare a golului infinit. Reținerea în această viață, „îmbogățirea” timpului cu cît mai mult sens, cu „sufletul și viața sa, trăirea și visul său munca și sudoarea sa, nervii și durerile și bucuriile sale cele mari, adică cu tot ce poate reduce „păcatul originar”, dreptul „de a fi”, renunțarea la graba „hipnotică” spre „marea eternă” (Nietzsche) are în romanul lui V. Beșleagă o rațiune axiologică polemică, dacă vreți, în raport cu concepția filosofică rebreaneană a „glasurilor”.

De aici provine și ponderea personalității eroului, impunerea caracterului, ca axis mundi, care domină asupra timpului, îl concentrază pe acesta din urmă la limită, îl examinează ca într-un act justițiar al esențelor, ca o celulă pusă sub lentila microscopului. Tot astfel cum comunicarea nu este un simplu monolog interior cum s-ar părea la prima vedere. Comunicarea cu „sine” presupune de fapt, comunicarea cu lumea concentrată și esențializată în eul personajului de roman. Nu întâmplător unii interpreți au romanul lui V. Coroban, de exemplu au calificat procedeul drept soliloc, adică dialog cu un interlocutorul imaginar. Interlocutorul imaginar, eroul lui V. Beșleagă este lumea concentrată și focalizată în expresia emisă.

Timpul, atît de principial, și scrupulos disociat în studiile menționate, este necruțător chiar și cu o vîrstă de șaptezeci de ani, pe care o rotunjește exegetul zilele acestea. Alte probleme bat la ușă literaturii, alte încordări de spirit se vor dezlănțui pe arenele metaliterare, și tot atît de mult se va simți nevoia unor limpeziri și revigorări cumpănitoare, atît de caracteristice temperamentului critic al lui N. Bilețchi, căruia îi dorim mulți ani înainte, roditori de valori literare autentice și înseninări de orizonturi critice inedite.

Vasile Pavel, Dumitru Apetri

Tabletă  
(telegramă de felicitare)

Dragă coleg de Academie Nicolae Bilețchi!

Ai venit pe lume acum 70 de ani, pe la mijlocul Mărțișorului, într-una din zilele „când izbucnesc lălelele-n lumină” (I. Melniciuc). Ai venit să demonstrezi tuturor aceluia cu care pășești alături prin viață că porți în suflet dragostea de carte. După studiile universitare făcute în capitala istorică a Bucovinei – orașul Cernăuți, ai lucrat 2 ani ca învățător la baștină, apoi ai fost angajat în munca de cercetare la Academia de Științe a Moldovei. De aici, în scurt timp, ai plecat la Moscova, la doctorantură. Sub conducerea lui Iuri Kojevnikov, un promotor consecvent al literaturii române în spațiul spiritualității ruse, ai luat doctoratul care s-a materializat, nu zăbavă, într-un studiu monografic consistent – *Elementul epic și liric în dramaturgia sovietică moldovenească* (1972). Este prima carte de critică literară scrisă de un autor din nordul Bucovinei în a doua jumătate a secolului XX.

Peste patru ani propui cititorului volumul *Consemnări critice* care ia în dezbatere probleme ale literaturii noastre din acea perioadă raportate la mesajul și modalitățile de expresie ale unor opere plătuite de scriitori din alte republici.

La începutul anilor '80, scoți la lumină culegerea de studii și articole critice *Considerări și reconsiderări literare* în care examinezi un șir de probleme ale prozei și dramaturgiei. Printre acestea nominalizăm următoarele: mișcarea evolutivă a speciilor dramatice, creșterea prozei nuvelistice în proză românească. Ca leitmotive ale cărții se impun astfel de direcții exegetice precum determinarea integrității organice a operei, surprinderea corelației dintre textul ei și contextul timpului, dintre fondul de idei și forma artistică.

La finele anilor '70 și începutul anilor '80, desfășori o amplă activitate de cercetare a genului românesc din republică. Rezultatele acestor investigații constituie conținutul cărții *Romanul și contemporaneitatea* (Chișinău, Știința, 1984) și fondul tezei de doctor habilitat în filologie pe care o susții cu succes. Acest studiu monografic de proporții reprezintă o imagine de ansamblu asupra fenomenului românesc. Aflăm aici surprinse mai multe fațete ale evoluției speciei discutate: trecerea de la eposul nuvelistic la cel al romanului, îmbinarea elementelor liricii cu cele ale dramei, concordarea modalităților de expresie ale muzicii cu cele ale picturii. În optica investigativă și-au găsit acum locul analiza psihologică și monologul interior, experiența folclorică și practica literaturii clasice ș.a.

Grație succeselor obținute în domeniul criticii și istoriei literare, ți s-a conferit titlul de membru corespondent al A.Ș.M. Noi, subsemnații, ne bucurăm de izbânzile Dumitale, dorindu-ți în continuare alte realizări. Să dea Domnul să înfăptuiești toate aspirațiile nobile pe care le nutrești. La mai mult și la mai mare!

Cu toată afecțiunea!

În mod tradițional, studiul sistematic al literaturii, numit fie “știința literaturii”<sup>1</sup> (din germană – *Literaturwissenschaft*), fie, în lucrările de limba engleză și franceză – “teoria literaturii”, este repartizat între câteva “ramuri” sau “discipline” fundamentale: teoria, istoria și critica literară. Când spunem “tradițional”, nu ne referim însă la tradiția bimilenară a poeticilor neoaristotelice, nici la cadrul original de desprindere a conștiinței de sine a literaturii din studiile gramaticii și retoricii antice. Dacă este adevărat că reflecția despre literatură, explicarea și comentariul acesteia au însoțit-o chiar de la apariție, ca autoconștiință, totuși ceea ce numim astăzi “știința literară” datează aproximativ din a doua jumătate a sec. al XVIII-lea – începutul sec. al XIX-lea, adică se plasează în contextul formării și consolidării civilizației moderne. Pragul dintre secolele XVIII – XIX marchează în istoria europeană debutul modernității pe toate planurile, inclusiv cultural-artistic, dominat progresiv de romantism.

În fond, istoria, critica și teoria literaturii au ca obiect comun de studiu “literatura”, dar fiecare decupează din acesta o anumită dimensiune, pe care o proiectează într-o perspectivă specifică. Astfel, sub aspect metodologic, este vorba de a explora fenomenele literare în **mod istoric**, prin devenirea lor (diacronie), sau **static**, ca mărimi structurale fixe (sincronie). În plus, cercetătorul se poate limita la analiză (descriere) sau la interpretare (apreciere/evaluare).

În mod convențional, putem afirma că fiecare din cele trei ramuri de bază ale studiului literar se axează prioritar pe una din aceste orientări metodologice.

### 1. Istoria literară

Istoria literaturii reclamă abordarea diacronică a faptelor literare, considerate în geneza și evoluția lor, în interacțiunea cu alte forme ale culturii și civilizației, cu diverse categorii de cititori etc.

Studiul literaturii după principii istorice, însuși termenul<sup>2</sup> și practica “istoriei literare” se datorează scriitorilor romantici, al căror interes acut pentru trecut, pentru specificul național al culturilor i-a orientat spre adoptarea relativismului istoric în domeniul artei. Lessing, Schiller, frații Schlegel, în Germania, sau Diderot, Voltaire, Mme de Staël, în Franța, au denunțat conceptele clasiciste despre gustul etern și Frumosul metafizic, respingând mitul unei literaturi universale acronice, ghidate de principii estetice imuabile, ca cel al imitației, de exemplu. Cuvântul de ordine devine, în sec. al XIX-lea, *Zeitgeist* – “spiritul epocii”, în jurul căruia se cristalizează istoriile literare ale timpului, îndreptate polemic împotriva postulatelor normative și dogmatice pe care le promovau urmașii lui Aristotel și Horațiu.

Trebuie să remarcăm, relativ la această etapă incipientă a noii discipline – primul sfert al sec. al XIX-lea –, întrepătrunderea demersului istoric cu cel critic: în locul elogiului academist din tradiția retoricii antice se impune aprecierea și prezentarea critică a operelor și scriitorilor. În plus, criticii romantici, interesați de ceea ce este caracteristic, de mărcile care dezvăluie temperamentul individual, geniul, sînt înclinați să privilegieze în comentariile lor figura scriitorului, care uneori eclipsează opera sa. Depistăm și în aceasta o reacție anticlasicistă, de vreme ce poetica lui Aristotel, bunăoară, nu se preocupa de autor și psihicul lui. Împotriva acestei omisiuni s-a ridicat, în speță, Sainte-Beuve, cel care a consacrat metoda biografică în critica literară.

Dezideratul romantic de a integra studiul literaturii în tabloul evoluției sociale (formulat exemplar de Friedrich Schlegel și, apoi, de Madame de Staël (Anne Louise Germaine de Staël) în *De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales*, 1800) a fost urmat și de mișcarea pozitivistă din a doua jumătate a sec. al XIX-lea. Pentru istoricii pozitiviști (Hippolyte Taine, Ferdinand Brunetière, Gustave Lanson, Wilhelm Scherer etc.), opera este un semn (“ogindă”) al autorului și, în mare măsură, un document al societății, care poate fi explicat prin metode științifice, de tipul celor aplicate în biologie. H. Taine, cel care a introdus în abordarea literaturii principiile filosofiei pozitivistă a lui Auguste Comte, întemeiază istoria literaturii ca disciplină esențial descriptivă, urmărind depistarea legităților genetice de tip

---

<sup>1</sup> Conceptele de “știința literaturii” și “teoria literaturii”, deși circulă ca sinonime și în cele mai recente lucrări (de ex., la Gh. Crăciun [1, p. 70]: teoria literaturii este “o știință generală a literarului”), nu au aceeași frecvență de utilizare. Este și firesc în timpul nostru (post-)postmodernist, când sînt revizuite sensurile înseși ale “științei” nu numai în umanioare, ci și în disciplinele cele mai “naturale” și “exacte”: biologia sau fizica.

<sup>2</sup> Termenul “istoria literaturii” a fost pus în circulație pe la 1733, o dată cu publicarea *Istoriei literare a Franței* de către Bénédictus de St. Maur [2, p. 12].

cauzal, cărora li se subordonează „faptele” literare. În fond, Taine crede că acestea reflectă fidel anumite structuri sociale și sînt influențate de trei cauzalități primare sau “forțe naturale”: rasa, mediul și momentul. Respectiv, istoriile literare de factură pozitivistă au un pronunțat caracter factologic; autorii lor acumulează date despre biografia scriitorilor, despre contextul socioistoric în care aceștia au activat, elaborează ediții “autentice” de texte etc. Nici opera literară, ca instanță semantică autonomă, nici receptorul sau cercetătorul ei nu se bucură de atenția istoricului pozitivist, pentru care cultura și natura se supun acelorași condiționări obiective. De asemenea, orientarea strict descriptivă exclude momentul evaluativ în tratarea artei, idealul fiind o „critică științifică” sau „esthopsicologie” (Émile Hennequin) preocupată să edifice nomologii literare, în maniera biologiei.

Către anul 1900, pozitivismul a fost contestat de orientările “filosofiei vieții” (reprezentată de Wilhelm Dilthey) și ale “intuiționismului” (Henri Bergson), care, aplicate la literatură, au instituit critica impresionistă. Această direcție – ilustrată în Franța de Anatole France și Jules Lemaître, în Italia – de Benedetto Croce, în România – de Eugen Lovinescu, George Călinescu ș.a. – a accentuat ponderea subiectivității în actul de creație și cel de cercetare ale operei, considerată expresie unică și inefabilă a geniului poetic. Ca atare, predomină părerea că operele literare nu pot fi explicate prin anumite metode științifice, ele fiind destinate trăirii într-un act psihic de contopire cu universul artistic. Atît criticul, cît și istoricul literar au sarcina să reconstituie, într-o formă adecvată, adică artistică, intenția genuină a autorului, precum și stările lor afective în contact cu opera, să provoace percepția și să comunice emoția [3, p. 86].

Evident, în atare perspectivă, istoria literaturii ca metodă de studiu științific nu mai este posibilă, întrucît operele, fiind expresii unice și inefabile, se pretează exclusiv evaluării în judecata de gust, subiectivă prin excelență. Opera literară este investită cu statut de monument, deci ea nu poate fi inserată într-o tipologie, în “curente” și “epoci literare” etc.

La începutul sec. al XX-lea, o tentativă de a concilia extremele (pozitivism-impresionism) a fost întreprinsă de francezul G. Lanson. Preluînd distincțiile lui Dilthey dintre științele naturii și cele ale spiritului, el definește astfel obiectul istoriei literare: “Istoria literaturii are ca obiect descrierea individualităților; ea are la bază intuițiile individuale. Este vorba de a cuprinde nu o specie, ci pe Corneille, pe Hugo...” [4, p. VII]. Totodată, refuzul veleităților scientiste nu presupune și abandonul cunoașteri generalizate. Acceptînd, după Dilthey, “intuiția individuală”, Lanson urmărește depășirea acesteia în sensul unei cunoașteri metodice, atentă la relativismul istoric. În acest scop, elaborează un program de cercetare devenit clasic: prepararea textului autentic<sup>3</sup>, datarea acestuia, analiza variantelor, relevarea sensului “literal” și a celui “literar”, descrierea fundalului psihologic și istoric al textului, studiul biografiei auctoriale și al surselor de inspirație, al succesului și influenței operelor, regrouparea acestora în funcție de anumite trăsături comune de fond și formă, cercetarea interacțiunii dintre literatură și societate etc. [6, p. 43–46].

Înțelegerea statutului istoriei literare, a obiectului și metodelor sale s-a schimbat simțitor pe parcursul sec. al XX-lea, în funcție de orientările metodologice înnoitoare.

O contribuție notorie la redefinirea disciplinei aparține Școlii formale ruse, din a doua etapă a existenței sale (1924–1930), marcată de trecerea membrilor ei de la formalism la funcționalism. Astfel, Iuri Tînianov, în *Faptul literar* (1924) și *Despre evoluția literară* (1929), postulează că textul literar nu poate fi definit independent de contextul istoric și cititorii săi: “Existența unui fapt ca *fapt literar* depinde de calitatea sa diferențială (adică de corelația sa fie cu seria literară, fie cu o serie extraliterară), cu alte cuvinte, de funcția sa”. “Studiul evoluției literare nu e posibil decît dacă o privim ca pe o serie, un sistem pus în corelație cu alte sisteme sau serii și condiționat de acestea” [7, p. 593; 601].

## 1.2. Relațiile dintre istoria literară și istoria generală

Pînă în sec. al XVIII-lea, prin istorie se înțelegea un discurs care transmite o cunoaștere adevărată, spre deosebire de poezie, ce prezintă o cunoaștere verosimilă. Totuși interferențele dintre „istorie” și “poezie” (termen ce acoperea întreaga “literatură frumoasă”) erau numeroase, încît prima era considerată, în tradiția retoricii, un gen literar, o elocință. Istoricii aveau sarcina să transpună într-un conținut narativ realizările în timp ale voinței divine, oferind cititorului lecții de moralitate (*historia est magistra vitae*).

Afirmarea de către romantici a conștiinței relativității istorice, a importanței condiționărilor naționale, geografice, temporale pentru cunoașterea unui fenomen din trecut a zdruncinat viziunile metafizice. Cîștigă teren înțelegerea faptului că trecutul nu poate fi reprodus “așa cum a fost”, că istoria reprezintă o selecție, o reconstrucție de date și evenimente, conform anumitor repere ideologice sau psihologice. Pe de altă parte, își menține pozițiile filosofia speculativă a istoriei, de tip hegelian, potrivit căreia, la baza evoluției

<sup>3</sup> Cu această etapă, de stabilire a textului “definitiv”, ca operație filologică primară, T. Vianu își deschide cursul de metodologie literară din anii 1944–1945 [5, p. 35–46].

societății umane se află factori obiectivi, o Idee sau un Sens transcendent, care se revelează dialectic sub anumite forme: religioasă, științifică, estetică, filosofică.

În general, cu privire la statutul științific al istoriei persistă aceleași dileme ca și în cazul “științei literare”.

Astfel, față de celelalte științe, care își îmbracă discursul într-o formă demonstrativă, istoria prezintă evenimentele prin narațiuni, desfășurându-le în secvențe cauzale. În plus, tratând despre evenimente singulare, ea nu-și poate fundamenta explicația pe legi generale sau condiții determinante, care în acest domeniu sînt contingente și aproximative. De aceea, rolul imaginației și al compoziției retorice, al intuiției și fanteziei istoricului sînt capitale în abordarea trecutului.

Ca și istoria generală, cea literară recurge la metodele explicației și cauzalității, cercetînd operele sub aspect genetic, în contextul sociologic și al biografiei scriitorului, urmărind impactul operei asupra publicului etc. În acest scop, au fost elaborate o serie de concepte și termeni care se regăsesc și în istoriografie: “perioadă”, “generație”, “precursori”, “progres”, “declin”, “reacție” etc.

Totuși, dincolo de aceste tangențe, cele două discipline diferă cardinal prin obiectul lor: în vreme ce istoria generală tratează despre structuri și secvențe de evenimente în devenirea lor, istoriografia literară vizează obiecte și forme care, deși au fost create în trecut, sînt mereu prezente. Acest paradox a fost formulat sugestiv de G. Lanson: “Obiectul istoricilor este trecutul, obiectul nostru, de asemenea, este trecutul, dar unul care “rămîne prezent”: literatura ține deopotrivă de trecut și de prezent” [6, p. 33]. Cu alte cuvinte, istoria literară nu studiază “fapte” neutre, obiective, ce pretind o analiză descriptivă, ci obiecte-valorii, pe care generațiile de cititori le reactualizează succesiv.

Această idee a fost promovată, după 1970, în „estetica receptării” (*Rezeptionästetik*) de către Wolfgang Iser și Hans-Robert Jauss, fondatorii Școlii de la Konstanz. Principiul axial al acesteia este că istoria artei trebuie să fie o istorie a publicului său și a modurilor în care a fost receptată sau, în formula sintetică a lui Adrian Marino, “a ști ce a fost sau ce este o operă literară înseamnă a ști, mai întîi, cum a fost ea citită” [8, p. 236]. De asemenea, studiul unei opere din trecut presupune să o integrăm “orizontului de așteptare” al cititorului actual, înțelegerii sale despre ceea ce reprezintă un gen, forme, tematică literară etc. Istoricul literar are sarcina să dezvăluie diferențele dintre o lectură precedentă și alta actuală, pentru a sesiza elementele comune. Pentru aceasta, el trebuie să evite excesele relativismului istoric, ce dizolvă istoria literară într-o serie discontinuă de percepții individuale. Perspectiva opusă, în care istoria literaturii se prezintă ca o suită de fapte imuabile („monumente”), formînd un canon supratemporal, este la fel de restrictivă și eronată. De aceea, cercetătorii americani René Wellek și Austin Warren le opun ambelor o concepție numită “perspectivism”: opera literară trebuie raportată atît la valorile epocii în care a apărut, cît și la valorile tuturor perioadelor ulterioare creării ei [9, p. 72].

Referitor la relația dintre literatură și contextul istoric în care aceasta a fost creată, se vorbește despre o dublă inserție istorică a operelor literare. Pe de o parte, este o relație de fixație și dependență, iar pe de alta, de libertate și indeterminare. Pentru ilustrarea acestei teze, poate fi adus exemplul tipic al romanului *Madame Bovary*. În cuprinsul acestuia, Flaubert reproduce forme și conținuturi familiare cititorului vremii, chiar și cărțile pe care le citește Emma Bovary corespund gustului estetic al epocii. Totodată, această lume de valori canonice este transformată și desprinsă din contextul ei obișnuit, devenind pentru public stranie, insolită. Acțiunea romanului venea în contrasens cu vederile morale și ideologice încetățenite, astfel că cititorul, contrariat, nu o putea încadra în sistemul său de norme și credințe familiare. Această indeterminare a romanului era accentuată și de tehnica narativă originală pentru scriitura vremii: narațiunea impersonală și stilul indirect liber. Orizontul de așteptare al cititorului era frustrat, dată fiind absența unui narator omniscient, care i-ar fi oferit repere de judecată și evaluare asupra acțiunilor și personajelor din roman.

Prin urmare, interpretarea unei opere literare, sub aspectul polivalenței sale semantice, trebuie să încadreze multiplele sale receptări individuale în situațiile istorice concrete. Semnificațiile textului nu pot fi extrase exclusiv din analiza constituenților săi structurali, fără a le grefa pe contextele istorice schimbătoare în care se produce receptarea. Pentru a evita arbitrarul speculativ, prin investirea operelor cu sensuri ce nu concordă cu structurile lor, se cere ca aceste structuri să fie examinate în corelație cu normele istorice – stilistice, de gen, estetice etc. Numai prin atare demers convergent poate fi aproximat ceea ce Wellek și Warren [9, p. 71] numesc “semnificația totală a unei opere literare”, care este rezultanta unui complex de factori atît textuali, sintactico-semantici, cît și istorico-pragmatici.

### 1.3. Raporturile dintre istoria, critica și teoria literaturii

Efectuînd un examen hermeneutic, istoricul literar se călăuzește deopotrivă de gustul său estetic și de anumite perspective metodologice. În primul caz, demersul său nu este descriptiv, ci evaluativ și critic, operînd prin judecăți de valoare estetice, sociologice, morale etc. Istoricul literar urmărește să propună o lectură proaspătă, o reinterpretare a unor valori clasicizate de tradiție, să impună în conștiința literară a



timpului său o ierarhie modificată a unei literaturi naționale, un alt canon literar. În acest sens, istoricul este întotdeauna și critic literar, idee consacrată la noi de G. Călinescu: “Istoria literară este forma cea mai largă de critică” [3, p. 74]. Urmînd acest postulat, G. Călinescu își fundamentează *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent* (1941) pe criterii evaluative, subsumate unei concepții estetice originale. Optica sa este integratoare și recuperatoare, de reabilitare estetică a unor texte socotite pînă atunci marginale. Analiza materialului documentar, textologic, recursul la fapte și date biobibliografice au în această monumentală istorie o pondere scăzută față de amploarea comentariului interpretativ.

Un exemplu mai recent – *Istoria critică a literaturii române* (vol. 1., 1990) de Nicolae Manolescu – ilustrează aceeași preeminență a criteriului estetic în abordarea unei literaturi naționale. Mai mult decît predecesorii săi în domeniu, N. Manolescu supune anumite tradiții și opere canonizate unei reevaluări critice salutare, prin prisma procedeelelor artistice ale literaturii contemporane și ținînd cont de orizontul de așteptare al publicului cititor actual. O anumită operă își va găsi locul într-o atare istorie literară în măsura în care, pe de o parte, se integrează ca element structural, inovator în acest sistem de forme literare, iar pe de alta, își reafirmă ilimitarea semantică și adîncimea estetică, prin capacitatea sa de a rezista unor lecturi mereu reînnoite. “Dar eu sunt un cititor care continuă a crede (...) în ideea naivă că operele literare se cuvin citite (și recitite) înainte de orice pentru arta lor și că, vorba lui Gadamer, ele conțin expresia unui adevăr inaccesibil pe orice altă cale; și că o istorie a literaturii nu poate fi, în definitiv, altceva decît expresia îndelungă și meticuloasă a unui gust” [10, p.19].

Pentru a-și realiza obiectivele, istoricul literar trebuie să apeleze deopotrivă și la realizările teoriei literare, deoarece nici o operație de interpretare/evaluare, precum și nici efortul de clasificare a operelor nu se pot dispensa de anumite concepte, noțiuni, categorii, metode și instrumente analitice. Astfel, după ce efectuează sondajul diacronic, stabilind textele și paternitatea lor, izvoarele, circumstanțele socioistorice care le-au însoțit geneza, incidențele biografice ale scriitorilor transmutate în țesătura operelor, efectele acestora pe plan social și psihologic etc., istoricul procedează la ordonarea faptelor, integrîndu-le în categorii (perioade, curente literare) și investindu-le cu anumite calificative (“epigon”, “pașoptist” etc. ). După gradul de generalitate, sensul și domeniul lor, conceptele istorico-literare pot fi integrate în 3 categorii [11, p. 234-235]:

- a) concepte-instrumente: secol – generație curent – școală – mișcare;  
precursor – epigon – progres – declin – periodizare – posteritate –receptare;  
autor – scriitor – poet – romancier;
- b) concepte-perioade: clasicism – romantism – realism – simbolism etc.;
- c) concepte-idei: sec. al XVIII-lea – sensualism – iluminism – spleen;  
sec. al XIX-lea – boala secolului – Parnasul – decadența etc.

Evident, acești termeni, precum și alții din același domeniu, nu sînt lipsiți de o anumită imprecizie și ambiguitate. Totuși ei au o însemnată valoare operațională și euristică, iar din combinatoria lor rezultă clasificările, periodizările unei literaturi mereu reînnoite.

## 2. Critica literară

Spre deosebire de istoria literaturii, care cercetează mai ales elementele prin care o operă se integrează într-o serie, într-o continuitate istorică, critica literară este interesată de ceea ce o singularizează față de alte texte, de individualitatea și originalitatea sa artistică. De aceea, prin însăși etimologia sa (*krités* = gr. judecător; *kriteîn* = a judeca), “critica” înseamnă discernămînt, apreciere, judecata estetică a operei, în urma analizei și interpretării. Obiectul criticii îl formează (dar nu exclusiv!) fenomenul literar contemporan, adică prevalează abordarea sincronică a operelor, care sînt interpretate semantic, valorizate pentru cititori. În mod esențial, critica este un act de relație, de mediație între operă și cititor, căruia îi oferă căi de acces la semnificațiile textului, anumite chei de lectură, dar și îi impune totodată niște sensuri și valori în legătură cu opera, îndeplinind prin aceasta un act de cultură și educație a gustului estetic.

După cum estetica este considerată conștiință a artei în general, critica este conștiința de sine a literaturii, astfel că apariția sa coincide cu primele manifestări ale gîndirii literare, ale reflecției pe marginea rolului și finalităților scrisului. Conștiința critică, drept formă specifică a conștiinței artistice, reprezintă rezultatul experienței receptării literare, materializat într-un sistem de categorii și concepte particulare, ce formează ulterior osatura teoretică a disciplinei critice. În sens larg, conștiința critică e o primă treaptă de sensibilizare a receptivității literare și înglobează totalitatea raportărilor la literatură expuse în gramatici, tratate de versificație etc. (de ex., *Poetica* lui Aristotel sau *Tratatul despre sublim* al lui Longin). În Antichitate, critica literară făcea corp comun cu activitatea bibliografică și filologică, fiind comentare și interpretare de texte, adică o gramatică. Critica literară a Antichității, subliniază T. Vianu, “consideră opera literară ca pe un fapt lingvistic, ca pe o manifestare expresivă a omului” [12, p. 76]. Acest coraport originar cu studiul gramatical, care era activitate de predare/învățare în școală, a condiționat caracterul cultural-

pedagogic al criticii literare. Ea urmează anumite metode, reguli, impune norme și dă judecăți: bun sau rău, literar/neliterar etc., deci instituie niște ierarhii axiologice bazate pe un canon. Un exemplu tipic de canonizare critică este dogmatizarea poeticii lui Aristotel începând din Renaștere. Concluzia ce se impune: “critica se naște deci didactică, clasicizantă și dogmatică” [13, p. 396].

De aceea, pînă în sec. al XVIII-lea, nu putem vorbi despre critică în accepția actuală, ea avînd atunci un pronunțat caracter judecătoresc. Cu epoca Renașterii și, îndeosebi, a clasicismului se produce stabilizarea unor principii canonice de selecție și ierarhizare a operelor. Criticii vremii – un Samuel Johnson, Johann Christoph Gottsched, John Dryden sau Nicolas Boileaux – se preocupau de elaborarea anumitor criterii corecte de receptare și apreciere literară, pe care le extrăgeau din *Artele poetice* ale lui Aristotel și Horațiu.

O dată cu desprinderea literaturii de fondul tradițional-cultural, prin calitatea sa, cea mai importantă, a frumosului literar (*belles lettres*), efectul pe care acesta îl produce este explicat prin termeni ca “plăcere”, “fantezie”, “emoții”. Mutarea progresivă a accentului de pe “cunoaștere” pe “plăcere” va duce, în secolul al XVIII-lea, la consacrarea unei estetici psihologice, prin celebra definiție kantiană: “Frumos este ceea ce place universal și fără concept”. Respectiv, etalarea dimensiunii sensibil-imaginative a conținutului literaturii a determinat succesul categoriei estetice de “gust”. A avea gust în literatură este totuna cu a simți și aprecia frumosul literar. Critica se identifică, în această etapă, cu reacția de gust a cititorului, care aplică la operă judecăți de gust bazate pe sensibilitatea și cultura sa.

Apariția criticii jurnalistice, “foiletonice”, la sfîrșitul sec. al XVIII-lea, a marcat un moment decisiv în procesul de profesionalizare a criticii, precum și în identificarea ei cu “gustul poetic”. Față de exegeza filologică, de erudiție, critica publicistică operează precumpănitor cu judecăți estetice subiective, de sensibilitate.

La începutul secolului al XIX-lea, romanticii au dezvoltat această idee a identității criticii cu un act subiectiv de valorizare, care este complementar actului originar de creație – o reconstrucție și completare a acestuia. Abolind preceptele poeticilor normativ-dogmatice, romanticii istoricizează critica, raportînd-o la idealurile estetice ale unei epoci și la temperamentul criticului. De vreme ce noțiunile de Adevăr, Gust și Frumos sînt relative, depinzînd de epoci, de mentalitatea unei civilizații etc., critica nu mai este concepută ca travaliu de descoperire și apreciere a frumosului, prin aplicarea regulilor unui gust universal. Respectiv, critica judecătorească a fost înlocuită treptat cu una interpretativă, orientată spre cunoașterea principiului intern de dezvoltare a unei opere și evaluarea acesteia în funcție de finalitățile sale imanente – literare și estetice. Este o critică de valorificare a geniului artistic, care poate fi înțeles, prin simpatie și identificare, de către un alt spirit înrudit. Originile “criticii creatoare” se află în această idee, care pune semnul egalității între gust și geniu: “Poezia poate fi criticată doar prin intermediul poeziei” [14, p. 288].

În a doua jumătate a secolului al XIX-lea, critica este marcată puternic de pozitivism, ce explica produsele literare dintr-o perspectivă strict deterministă. Un exponent dogmatic al acestei “critici științifice”, F. Brunetière, asimila procedura criticii cu demersul clasificator al științelor naturii, sarcina sa fiind de a judeca, clasifica și explica operele în spiritul sistematicii biologice. Alt critic important al perioadei, É. Hennequin, întemeiază o nouă disciplină – *esthopsychologie*, într-o lucrare cu titlul emblematic *La critique scientifique* (1888). Estopsihologia (alias critica științifică) “consistă în a determina caracterele operei fără a le aprecia”, ea fiind „știința operei de artă în calitate de semn” ale unor alcătuirii psihologice [15, p. 20, 22]. Acest demers științific include 3 tipuri de analiză: psihologică, sociologică și estetică, ultima implicînd și examinarea efectelor operei asupra publicului – aspect prin care Hennequin anticipează sociologia și estetica receptării.

În general, critica pozitivistă sau “științifică”, promovată în literatura română de către Constantin Dobrogeanu-Gherea, a exagerat valoarea explicativă a modelului determinist din științele naturii, reducînd opera la o serie de cauzalități externe. Astfel, critica biografică, în varianta lui Sainte-Beuve, a supralicitat rolul eului biografic al autorului, în detrimentul eului artistic profund, conținut în structurile operei. Pe criticul biografist îl interesează nu textul, ca realitate semantică autonomă, ci personalitatea socială a scriitorului sau psihologia sa, influențele pe care el le-a suportat din partea mediului etc. Prin urmare, putem afirma că este o “critică extrinsecă”, întrucît tratează preferențial o problemă externă operei. Urmărind idealul scientist, acest gen de critică acumulează fapte verificabile documentar, stabilește raporturi de la cauză (societate, mediu biopsihologic etc.) la efect (opera), repudiind judecata estetică de tip speculativ. În locul esteticii idealiste a fost elaborată o estetică “experimental-științifică”. Bunăoară, esteticianul german G. Th. Fechner își propunea să explice sublimul pe cale experimentală, adică măsurînd intensitatea senzațiilor fiziologice și psihologice induse receptorului de această categorie estetică [16, p. 448].

Reacția antipositivistă de la începutul sec. al XX-lea a contestat, în primul rînd, identificarea criticii cu științele naturii, neîntemeiată în măsura în care prima are ca obiect geniul creator ireductibil, și nu

valoarea lui reprezentativă. Nu numai o serie de critici profesioniști (Albert Thibaudet, Jacques Rivière ș.a.), ci și scriitorii, între care Ch. Baudelaire și M. Proust dădeau tonul, revendicau o critică nesistematică și estetică, care să dezvăluie valoarea creației lor, și nu cauzele acesteia. O trăsătură distinctivă a noii orientări este că aderă la intuiționismul bergsonian, solicitând criticului identificarea cu eul creator, profund al autorului, cu viziunea interioară a operei. Criticul trebuie să manifeste sensibilitate participativă, înțelegere (*Erlebnis*) și transpunere empatică (ceea ce romanticii germani numeau *Einfühlung*), deci să practice o lectură spontană și genuină, nedeterminată de careva preconcepte. De fapt, acestea nici nu sînt posibile în domeniul artei, pe motivul indicat de B. Croce: “Cum oare critica poate să reproducă individualul, acel *individuum ineffabile*, cînd toate filozofiile ne învață că nu se poate reproduce în veci decît universalul?” [17, p. 126]. Drept consecință, criticul trebuie să aibă și dar expresiv, pentru a-și plasticiza emoțiile, trăirea sa în contact cu opera, iar dacă el “n-a făcut în viața lui un vers”, “n-a încercat niciodată să facă nuvelă sau roman, (...) e un fals critic” [3, p. 85].

Impresionismul critic reia astfel teze ale romanticilor: natura organică a operei, identitatea dintre actul creator și cel critic. Omologia critică=creație devine o idee comună la hotarele secolelor XIX–XX, atît în literaturile franceză și germană, cît și în cea engleză. Pentru Oscar Wilde, “critica în sine este o artă, o creație în sînul unei creații” [18, p. 141].

Totuși critica impresionistă, în direcția sa radicală, nu este mai puțin extrinsecă decît pozitivismul. Ea reiterează practica vicioasă de a dizolva aparența textului în condiționări exterioare, acum de ordin subiectiv. Criticul impresionist traduce semnificațiile operei în idiolectul său, printr-o parafrază literarizantă care mai mult ilustrează decît explică, care evocă opera, și nu o interpretează pentru cititor.

Mizînd prea mult pe vocația și personalitatea sa creatoare, criticul impresionist este tentat să oblitereze textul examinat în favoarea propriului său (meta)discurs. El nu se mulțumește cu rolul modest de mediator al operei în comunicarea literară, ceea ce presupune caracterul subordonat și inevitabil caduc al comentariului său, menit să releve și să potențeze semnificațiile literaturii. Orgoliul acestui critic este să fie citit pentru valoarea sa intrinsecă, precum remarcă și N. Manolescu: “Pe cei mai mulți critici îi citim pentru justețea sau claritatea opiniilor lor (...), pentru felul în care descoperă operele și le apreciază, pe alții, puțini, îi citim pentru ei înșiși” [19, p. 202]. Acești critici, “vorbind despre opere, vorbesc în fond despre ei înșiși” (Ibid.). Potrivit aceleiași concepții, operele literare nici nu ar exista în afara gustului critic, care, de fapt, le însuflă viață, face să vorbească un text “mut” etc. Mai aproape de adevăr este însă o altă opinie, moderată: “Dacă nu criticul creează viața literaturii (ceea ce ar fi absurd!), el își asumă această viață, care devine de neînchipuit fără gestul lui” [19, p. 140].

În fond, adevărul acestei idei este înscris în modelul hermeneutic al ideii de literatură: “Imanentă literaturii, indisociabilă de literatură, critica își dezvăluie geneza și finalitatea esențial literară. Critica apare în cîmpul literaturii, apoi se desprinde de ea, pentru a reveni și a se identifica pînă la pierderea identității cu punctul său de plecare” [13, p. 409].

În consecință, nu poate fi acceptată nici opinia care acreditează ideea unei critici secundare, ce vine din exteriorul literaturii și “parazitează” pe corpul acesteia. Conștiința critică este implicată atît în actul de creație, ce include un important filon reflexiv, cît și în opera finită. Și este vorba aici nu doar de literatura modernă și postmodernă, programatic autoscopică și intransitivă, implicînd diverse modalități de dezvăluire a mecanismelor scrierii, ci și de operele din trecut, cu *Don Quijote* în capul seriei. Romanul este, precum a demonstrat M. Bahtin, un gen critic și autocritic încă de la începuturile sale [20, p. 538–539].

În sec. al XX-lea, noile orientări din critica literară au dezavuat atît impresionismul, infructuos prin solipsismul său, cît și sechelele pozitivismului, refugiat în mediile academice din Franța, sub auspiciile lui G. Lanson. Aceste direcții novatoare, grupate sub calificativul de “noua critică”, s-au manifestat în literaturile mai multor țări (de ex. *New Criticism*-ul englez sau Școala formală rusă). Este exemplară *Nouvelle critique* din Franța, inițiată la începutul sec. al XX-lea, dar care a iradiat puternic în deceniile 6–7, marcate de structuralism.

Deși această “nouă critică” a fost extrem de eterogenă, însumînd curente și direcții ireductibile la o concepție omogenă, totuși pot fi extrase cîteva principii care o individualizează față de impresionism și pozitivism.

Astfel, repudiind pretențiile la obiectivitate științifică ale pozitivistilor, o parte din “noii critici” (Jean Rousset, Georges Poulet, Jean Starobinski, Jean-Pierre Richard,) promovează un criticism intuitiv sau tematic. Respectiv, lectura este pentru ei o identificare cu universul intern al operei, trăire a temelor esențiale ce revelează conștiința scriitorului. Înțelegerea nu este posibilă fără adeziunea și implicarea afectivă a criticului. Critica tematică este nesistematică, “comprehensivă”, mizînd mai mult pe sinteză decît pe explicație, urmărind să refacă din înseși materialele operei configurația ei profundă, constanțele sale structurale, care deconspiră un univers spiritual. Actul critic devine „literatură de gradul al doilea” sau „literatură pe marginea literaturii” (R. Barthes). Totodată, nu este resuscitat impresionismul crocean,

cantonat în pură intuiție și ostil sistematizărilor. Noua conștiință teoretico-literară din sec. al XX-lea este influențată puternic de structuralism, hermeneutică, filosofie, ideologie și politică. Astfel că ideea romantică a lecturii naive, inocente, urmărind doar plăcerea estetică, nu se bucură de adeziune. Concluzia general admisă enunță ca orice lectură e orientată de anumite (pre)concepțe, de ordin literar, filosofic, politic etc., că citim întotdeauna printr-o anumită “grilă” hermeneutică, de care depind aprecierile și concluziile de valoare. Spre deosebire de pozitivism, pretins neutru și obiectiv, *Nouvelle critique* este esențial hermeneutică, văzînd în operă o realitate funciar polisemantică și ambiguă, “deschisă” (U. Eco) unor interpretări în principiu infinite. În interiorul “noii critici” se disting numeroase direcții: tematică, psihanalitică, stilistică, existențialistă, fenomenologică, structuralistă etc.

În plus față de istorismul pozitivist, critica occidentală din sec. al XX-lea proclamă primatul operei – realitate autonomă, funcționînd conform criteriilor literare proprii și după legități structurale care îi asigură unitatea și coerența internă. Cu deosebire cei care s-au inspirat din fenomenologie și din lingvistica structurală au promovat în critică metoda structuralistă, menită să releve “totalitatea structurată a constantelor formale” (J. Rousset) ale textului. Literatura e asimilată deci unei activități ce structurează materialul, lingvistic, ideologic sau de altă natură, iar critica – interpretării semiotice a structurilor textului autotelic. Literatura nu mai este văzută ca “expresie” a unui conținut preexistent, iar adevărul ei este redus, în fond, la adevărul limbajului.

Această orientare ortodoxă din cadrul structuralismului are un caracter neopozitivist, întrucît ocultează subiectul și istoricitatea, cultivă un limbaj scientizant, grevat cu noțiuni semiolingvistice, suprasolicită importanța metodelor “obiective” etc. Un alt punct de incidență cu pozitivismul este refuzul criticului structuralist de a emite judecăți de valoare. Deoarece nu mai există un cod normativ clasicist, nici gust estetic universal, el se limitează la analiza și descrierea structurilor, din perspectiva unui sistem hermeneutic, a unei filosofii sau metode “științifice”. Cel mult, el formulează judecăți de existență: opera conține sau nu o anumită structură, în ultimul caz fiind vorba de o nonoperă.

Desigur că judecățile de existență, fie că se referă la izvoarele operei, la corelațiile ei cu aspecte ale praxisului social sau cu unele metode de creație etc., contribuie la o cunoaștere și înțelegere mai profundă a operei literare. Totuși un adevăr recunoscut azi de majoritatea cercetătorilor postulează că esența actului critic este judecata de valoare, ce corespunde esenței artei, care este valoarea estetică [21, p. 156]. De aceea, procedurile de analiză, explicare și interpretare, prin așezarea operei în contexte de referință cît mai largi, se justifică doar în măsura în care sînt subsumate, în final, judecății de valoare estetică.

Misiunea criticului constă, în primul rînd, în a confirma sau infirma existența unui text ca operă de artă valoroasă, gradul în care ea se înscrie într-o ierarhie axiologică. În timp ce istoricul literar consemnează și lucrări de mîna a doua, pentru a prezenta continuitatea procesului literar, criticul tratează, în special, creațiile de vîrf, exemplare, urmărind să le releve unicitatea, acele aspecte care le conferă autonomie și originalitate. De aceea, orice exercițiu critic “*trebuie să implice o estetică*” [22, p. 210], ce “apare drept conștiința pe care critica o dobîndește despre sine” [Ibid., 212]. Este vorba de o estetică al cărei statut nu este impresionist sau dogmatic, ci fenomenologic: “o metodologie a experienței estetice trăite” [Ibid., 254]. Această critică estetică reflectează încontinuu, pornind de la fiecare experiență concretă a literaturii, asupra premiselor propriilor judecăți, astfel încît nu reduce contactul cu opera nici la o indicibilă senzație psihologică, nici la o trăire obiectivată a unei frumuseți imuabile și universale.

De fapt, primordialitatea esteticului în critică se confirmă prin chiar actul receptării, în prima fază a căruia predomină contemplația subiectivă. Lectura unei opere trezește în noi o gamă largă de impresii și intuiții, anumite stări emoționale ne însoțesc întotdeauna prin universul imaginar al operelor, retrăind dispozițiile sufletești ale personajelor, bucurîndu-ne sau întristîndu-ne o dată cu ei. La acest nivel de receptare este implicat cu deosebire senzoriul cititorului, datele sensibilității și reacțiile gustului său. Dar ceea ce îl deosebește pe critic de un lector “genuin”, care se dedă pasiv operei într-o “experiență erotică” (G. Picon) este capacitatea sa de a reflecta asupra propriei contemplații, pentru a da un caracter inteligibil (deci obiectiv) experienței sale artistice. Respectiv, un critic autentic va ști să se distanțeze de obiect, dar nu pentru a-l înstrăina, ci pentru a-l înțelege mai bine, în virtutea principiului enunțat de T. Vianu că fundamentarea logică, nu distruge emoția estetică, ci dimpotrivă, o amplifică: “Satisfacția trezită de o operă de artă crește în măsura lucidității cu care o stăpînim intelectualmente, înțelegînd-o în valorile și mecanismul ei” [23, p. 300].

Este deci un act de obiectivare gnoseologică, în care criticul își coroborează judecățile atît cu argumente de ordin istoric, cît și cu o anumită estetică și teorie literară, care îi oferă metode analitice, un limbaj conceptual, prin care devine posibilă comunicarea noastră despre literatură.

### 3. Teoria literaturii

Spre deosebire de istoria și critica literară, teoria literaturii este de apariție mai recentă, ea configurându-se efectiv în sec. al XX-lea. Desigur, precum am remarcat, practica scrisului literar a fost dublată de la originile sale de un exercițiu (auto)reflexiv, ce a culminat în antichitatea elenă cu *Poetica* și *Retorica* lui Aristotel. Totuși e vorba în aceste tratate, la fel ca în cele pe care le-au inspirat în tradiția milenară neoaristotelică, de un demers critic unitar, în care principiile poetice aveau rolul de a sprijini o estetică normativă – corpus de norme servind la judecarea operelor concrete.

Abia din a doua jumătate a sec. al XVIII-lea, aristotelismul începe să fie contestat de către romantici, care înlocuiesc ontologismul obiectiv aristotelic<sup>4</sup> cu principiile historicismului și idealismului subiectiv. Operele nu mai sînt văzute, în romantism, ca produse ale unei tehnici artistice, realizate după norme impuse din exterior, ci ca expresii ale sufletului unor indivizi de excepție sau ale unui popor. Metoda biografică profesată de Sainte-Beuve, orientată spre individualitatea psihologică a autorului, sau pozitivismul lui H. Taine ilustrează, la începutul secolului al XIX-lea, modernizarea discursului critic, în sensul desprinderii sale de normativismul și anistorismul clasicist.

Astfel, în vreme ce poetica aristotelică avea un accentuat caracter normativ-prescriptiv, teoria modernă a literaturii este, față de literatură, un metalimbaj descriptiv și empiric, adică ea nu elimină din cercetare acele texte care nu se încadrează în schema teoretică sau nu satisfac anumite postulate estetice (de ex., regula celor trei unități în genul dramatic). Respectiv, este abandonată și funcția pragmatică a poeziei – aceea de a investi anumite componente ale operei cu rol de model (sau contramodel), impus spre imitație scriitorilor. Teoria literară, dimpotrivă, descrie numeroase aspecte și structuri textuale care nu întotdeauna sînt conștientizate direct de către autori, care se sustrag deci unei intenționalități la nivelul conștientului.

Astfel, în plan axiologic, teoria literaturii formează un metalimbaj descriptiv, opus celui evaluativ și normativ al criticii, iar în planul abordării temporale este un studiu sincron, față de istoria literaturii, care operează dintr-o perspectivă predominant diacronică.

Și în acest caz este vorba de niște opoziții relative, care ne servesc pentru a trasa profilul acestor discipline, ale căror demersuri și obiective precum, am relevat, se interferează sub numeroase aspecte. Însă diferența principală rezidă în extensiunea obiectului de studiu: dacă istoria și, în speță, critica literară tratează despre individualități – opere și serii ale acestora –, teoria literaturii urmărește să definească la modul general conceptele de “operă”, “literatură”, “gen”, “curent literar” etc.

Bazîndu-se pe practicile celor două discipline conexe, teoria literară sistematizează aspectele particulare ale operelor în categorii abstracte, traduce observațiile empirice și trăirile intuitive ale receptorilor în limbaj rațional, valorificînd pentru aceasta metode validate în diverse domenii ale cercetării socioumane.

Data fiind mobilitatea crescîndă a formelor literare, alternanța tot mai accelerată în ultimul secol a curentelor și generațiilor literare, a tehnicilor de creație, a registrelor tematice și stilistice, se impune o permanentă reexaminare a modelelor de interpretare ale criticii, a conceptelor de “tradiție”, “canon literar”, “valoare artistică” etc. În acest context, teoria literaturii joacă rolul salutar de limpezire terminologică a vocabularului pe care îl folosesc istoricii și criticii literari, în scopul adecvării lui crescînde la realitatea literaturii. Astfel, afară de conexiunile cu celelalte direcții ale studiului literar, teoria literaturii întreține raporturi nemijlocite cu literatura însăși. Bunăoară, referitor la sec. al XX-lea, s-au înregistrat trei mișcări literare care au influențat trei “explozii” teoretice: futurismul – formalismul rus din primele două decenii ale sec. XX; tradiționalismul sudist nord-american – *New-Criticism*-ul interbelic; Noua roman francez – Noua critică din anii 50-60 [24, p. XXVII].

Și din aceste exemple se poate observa strînsa comunitate dintre critică și teoria literară, încît unii cercetători fie că o identifică pe ultima cu anumite direcții critice (structuralismul, psihanaliza, semiotica literară), erijînd-o într-un soi de metacritică, fie că le refuză ambelor un conținut specific [25, p. 63]. În ce privește prima atitudine, aceasta se sprijină pe caracterul esențialmente interdisciplinar al teoriei literare, care împarte multe din metodologiile și metodele sale cu alte științe socioumane. Într-adevăr, pentru ca niște observații directe asupra operelor să fie generalizate într-o teorie cu pretenții științifice, este nevoie ca ultima să obțină o întemeiere epistemologică, precum și un model de analiză pe măsura rigorilor de științificitate acceptate într-o anumită comunitate. Spre exemplu, în sec. al XIX-lea, studiul literaturii avea drept fundal epistemologic pozitivismul, iar ca metodologie – biologia, ce juca atunci rolul de știință-pilot. Ulterior, în cursul sec. al XX-lea, mai mulți cercetători iluștri au încercat să elaboreze teorii sistematice ale

<sup>4</sup> Conform lui Aristotel, toate fenomenele naturale și umane sînt explicabile prin cauze “obiective”, iar fiecare obiect conține o entelehie, însemnînd finalitatea sa interioară de a-și atinge perfecțiunea. Creația, inclusiv “poezia”, nu e produs al unei voințe subiective, ci “artă”, necesitînd îndemînare și “tekhné”, care presupune cunoașterea regulilor. Artistul, fiind un artizan, nu face decît să pună în relief imaginea internă a obiectului, eidosul său structural.

literaturii pe baze filosofice. De exemplu, W. Dilthey cu a sa “filosofie a vieții” (*Lebensphilosophie*) sau polonezul Roman Ingarden, care și-a fundamentat teoria ontologică a straturilor operei literare pe fenomenologia lui Ed. Husserl. Succesul răsunător de care s-a bucurat, la începutul aceluiași secol, lingvistica structurală și extensiunea fără precedent în științele umane a conceptului de “structură” au dus la constituirea unor importante direcții de critică și teorie literară îndatorate acestora: formalismul rus, Școala structurală de la Praga, *New-criticism*-ul anglo-saxon, Noua critică franceză, Școala de la Tartu etc. Comun tuturor a fost adoptarea modelului analitic propus de lingvistică, încadrat în orizontul structuralist (substituit, la începutul deceniului 7, de poststructuralism). În plus, numeroase alte metode și modele de interpretare concurează în prezent la analiza literaturii: psihanaliza, semiotica, hermeneutica, sociologia etc. Fără îndoială, o atare pulverizare nu poate asigura unitatea teoriei literare, care este asimilată, în consecință, criticii, poeticii sau stilisticii, încât unele volume de “teorie literară” nu oferă decât o panoramă esențială a celor mai importante direcții critice ale modernității [de ex., 26].

În fine, toate aceste incertitudini în legătură cu extensiunea obiectului de studiu și unitatea metodologică a teoriei literare au stat la originea tentativelor de a găsi un domeniu supraordonat literaturii, care s-o integreze unui câmp omogen de cercetare. În cadrul cotiturii poststructuraliste din deceniul 7 al secolului trecut, cu atare rol au fost investite conceptele “discurs” și “text”, definite într-o perspectivă semiotico-lingvistică.

Astfel, Heinrich Plett, autorul impunătoarei sinteze – *Știința textului și analiza de text* – încadrează teoria literaturii într-o știință generală a textului, al cărui obiect este “textualitatea” – o sumă de proprietăți generale ce conferă unor secvențe frastice calitatea de a fi text. Pe de altă parte, teoria literaturii are în vedere doar acele texte care sînt dotate, în plus, cu însușirea “literarității”, adică reprezintă “actualizări estetice ale limbii” [27, p. 9].

H. Plett aplică literaturii un tratament semiologic, extinzînd asupra textului parametrii semnului minimal (de regulă, cuvîntul). Respectiv, textele literare își relevă dimensiunile: sintactică (relația semn–semn); semantică (relația semn–referent) și pragmatică (vizează raportul textului cu participanții la comunicarea literară: autorii, editorii, cititorii, criticii). Prin aceasta, față de structuralismul ortodox, Plett nu reduce teoria literaturii la un studiu intrinsec și sincron, ceea ce ar însemna, implicit, nesocotirea premiselor semiotice asumate. Ca fapt semiotic, implicînd semnificarea și transmiterea unei informații, textul literar se instalează într-un larg proces de comunicare, cu rol de instanță mediatore între autori, realitate, destinatarii mesajului literar-artistic. Totodată, ținînd cont de complexitatea extraordinară a semanticului și referențialului, ce antrenează date de ordin social, psihologic, istoric etc., Plett preferă să definească literaritatea pe baza unei estetici lingvistice, cu o ilustră tradiție în retoricile clasice.

Trebuie menționat că în cadrul orientărilor poststructuraliste s-au multiplicat eforturile de a muta accentul de pe textul imanent pe procesul de comunicare literară, respectiv pe semantic și receptarea literară. În locul viziunii acronice anterioare se impune tot mai mult o interpretare istorico-funcțională, care abandonează pretenția de a oferi o definiție substanțialistă a literaturii. De exemplu, în S.U.A., curentul critic numit *New Historicism*, aflat sub influența antropologiei culturale și a lucrărilor lui M. Foucault, integrează literatura și textele literare într-o vastă tipologie discursivă, alături de discursurile religioase, filosofice, științifice etc. Prin urmare, se renunță la postulatul că literatura ar fi o categorie imuabilă, transistorică, ale cărei calități pot fi relevate exclusiv printr-o abordare “internă”. Dimpotrivă, se impun tot mai mult perspectivele istorică și instituțională, înglobate într-un demers pragmatic. Astăzi este predominantă ideea că textele literare trebuie definite nu atît prin proprietățile lor lingvistico-textuale, ce cad sub incidența unor gramatici și poetici structurale, cît prin funcționalitatea lor într-o anumită societate, unde, alături de celelalte arte și practici simbolice, contribuie la crearea Sensului pentru om.

În acest context, crește importanța teoriei literare, căreia îi revine sarcina să răspundă la cele mai esențiale chestiuni în legătură cu literatura, în special statutul ontologic al acesteia în epoca audiovizualului și a supertehnologiilor digitale, rolul ei în configurarea unor sensuri pentru individul postmodern, raporturile pe care le întreține cu factorii economici, religioși, politici etc.

### Referințe bibliografice

1. Crăciun, Gheorghe, *Introducere în teoria literaturii*, Ed. Magister, Cartier, Chișinău, 1997.
2. Voisine, Jacques, *Histoire, critique et théorie littéraire*, în “Neohelicon”, nr. 2, p. 9-38, 1991.
3. Călinescu, George, *Principii de estetică*. Ed. pentru Literatură, București, 1968.
4. Lanson, Gustave, *Histoire de la littérature française*, 11-ème édition revue, librairie Hachette et C<sup>ie</sup>, Paris, 1909.
5. Vianu, Tudor, *Filologie și estetică*, în vol. *Studii de literatură română*, Ed. Univers, București, 1965.

6. Lanson, Gustave, *Essais de methode, de critique et d'histoire littéraire*. Rassemblés et présentés par Henri Peyre, Ed. Hachette, Paris, 1965.
7. Tînianov, Iuri, *Despre evoluția literară; Faptul literar*, în vol. *Ce este literatura? Școala formală rusă*, Ed. Univers, București, 1983, p. 591-627.
8. Marino, Adrian, *Biografia ideii de literatură*, vol. 3, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 1994.
9. Wellek, René, Warren, Austin, *Teoria literaturii*, Ed. pentru Literatură Universală, București, 1967.
10. Manolescu, Nicolae, *Istoria critică a literaturii române*, vol.1(ediție revizuită), Ed. Fundației Culturale Române, București, 1997.
11. Kibédi-Varga, A., *Réception et enseignement: l'histoire littéraire*, în vol. *Théorie de la littérature*. Ed. Picard, Paris, 1981, p. 228-237.
12. Vianu, Tudor, *Epocile criticii literare*, în *Opere*, vol. 10, Ed. Minerva, București, 1982.
13. Marino, Adrian, *Hermeneutica ideii de literatură*, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 1987.
14. Шлегель, Фр., *Эстетика. Философия, Критика*, t.1., "Искусство", Moscova, 1983.
15. Hennequin, Émile, *La critique scientifique*, Perrin et C<sup>ie</sup>, Libraires-éditeurs, Paris, 1988.
16. Gilbert K.E., Kuhn H., *Istoria esteticii*, Ed. Meridiane, București, 1972.
17. Croce, Benedetto, *Breviar de estetică. Estetica în nuce*, Ed. Științifică, București, 1971.
18. Wilde, Oscar, *Intențiuni. Eseuri*, Ed. Univers, București, 1972.
19. Manolescu, Nicolae, *Contradicția lui Maiorescu*, Ed. Cartea Românească, București, 1973.
20. Bahtin, Mihail, *Probleme de literatură și estetică*, Ed. Univers, București, 1982.
21. Martin, Mircea, *Critică și profunzime*, Ed. Univers, București, 1974.
22. Picon Gaëtan, *Introducere la o estetică a literaturii. Scriitorul și umbra lui*, Ed. Univers, București, 1973.
23. Vianu, Tudor, *Estetica*, Ed. Orizonturi, București, 1996.
24. Alexandrescu, Sorin, *Introducere în poetica modernă. Prolegomenon (II), la Poetică și stilistică. Orientări moderne*. București, p. LXXII-CVI, 1972.
25. Searle John R., et al., *Teoria literară și filosofia*, în "Revista de istorie și teorie literară", 1989–1990, nr. 3-4; 1-3, p. 58-66.
26. Eagleton, Terry, *Critique et théorie littéraire. Une introduction*, P.U.F., coll. „Formes sémiotiques”, Paris, 1994.
27. Plett, Heinrich, *Știința textului și analiza de text (semiotică, lingvistică, retorică)*, Ed. Univers, București, 1983.

Problema limbajului este o chestiune ce a stârnit și stârnește polemici în jurul acestui concept, dar care a luat avânt doar în ultimele decenii. O anumită înlănțuire tematică „limbaj și gândire, limbaj și cultură, structura faptelor lingvistice: limbă, sistem de semne, și limbaj, sistem fonologico-acustic de conținuturi psihosociale exprimate prin semne” [1] există în consonanță cu viața socială determinată de anumite categorii de mediu, întrucât acestea îmbrățișează mari posibilități de diferențiere spațială. De exemplu, mediul citadin este, înainte de toate, o prezență spațială, un contrapunct în armonia naturii și doar apoi un sistem complex de relații, o colectivitate, o sociogramă. Este, în același timp, o realitate spațială cu efecte sociale și o realitate socială condiționată spațial. Chiar dacă pretențioasă, formula poate primi o acoperire epistemică deplină, în cazul în care acceptăm interesul din ce în ce mai sporit pentru dimensiunea spațială a colectivităților umane manifestat în teoriile filosofice din ultimii ani și apariția, alături de sociologia urbană, antropologia urbană și a limbajului urban care definește comunitatea din punct de vedere lingvistic din acest spațiu. Acest interes datează practic de la sfârșitul secolului al XIX-lea, când orașul încetează de a mai fi privit ca o entitate istorică și teoriile evoluționiste lasă locul unei multitudini de abordări ce au în comun analiza spațiului urban și a raporturilor spațiale intraurbane. Unele dintre aceste abordări sunt deja clasicizate (Simmel, Park, Weber), altele sunt de ultimă oră (Bott, Goffman, Giddens, Luhmann, Hannerz, Chiva, Althabe, Auge), fiind secondate de unele studii asupra limbajelor de uzanță urbană (Lodge, Schorer, Joyce, Booth, Hallway, Watt, Wimsatt etc.).

Astfel, vom încerca să realizăm o trecere în revistă a problemelor esențiale care vor fi puse în optica operei joyceene: în primul rând chestiunea procesului de justificare a spațiului citadin, un spațiu bine-conturat în conștiința omenirii pentru a oferi o posibilă perspectivă de interpretare a unei lumi urbane ce a devenit așa grație caracterului determinist al locului asupra omului în general în definirea sa existențialistă

și un spațiu urban generator de noi limbaje, conferindu-le locuitorilor săi nota distinctă între alți locuitori ai altor spații decât cel citadin. Apoi vom încerca să determinăm originile incertitudinii semnalate în filosofia și critica modernă cu privire la funcția limbajului în literatura modernă, în speță, în cea a lui Joyce și să continuăm prin a pune în discuție câteva argumente reprezentative care au căutat să limiteze sau chiar să nege funcția limbajului pentru a ilustra perceperea condiției umane în cadrul spațiului citadin de către romancier. Se introduce astfel un comentariu al rațiunii de a fi și limitările unor anumite metode critice și analitice care au fost aplicate limbajului romanului înainte și după efervescența stilului urban. Deși scopul acestui studiu e parțial introductiv, se procedează la o lărgire intenționată a domeniului de referință dincolo de limitele unei simple introduceri. Termenul de urbanism este un neologism creat acum ceva mai mult de un secol. Cu toate acestea, noțiunea pe care o definește pare a fi *apriori* tot atât de veche ca și civilizația urbană. Schematizând, se poate spune că termenul are două accepțiuni. Prima, care este cea mai largă și care aparține în același timp limbajului curent, acoperă orice acțiune conștientă destinată să conceapă, să organizeze, să amenajeze sau să transforme orașul și spațiul urban. Cuvântul urbanism desemnează, de fapt, o realitate foarte veche. Această a doua accepție desemnează o realitate specifică: apariția către sfârșitul secolului al XIX-lea, a unei discipline noi care se vrea a fi o știință și o teorie a orașului, „distingându-se de artele urbane prin caracterul său reflexiv și critic, prin pretenția științifică” [2]. Acesta e sensul original al cuvântului urbanism, care nu a fost creat decât pentru a numi această realitate nouă, dar care este foarte adesea folosit într-un sens mult mai larg. Prin extensie, termenul de urbanism a ajuns să înglobeze o mare parte din ceea ce are legătură cu orașul, indiferent dacă este vorba de lucrările publice, de morfologia urbană și de planul orașului, de practicile sociale și de mentalitățile orașenești, de legislația și de dreptul urban, de proiectele imaginare și de noul limbaj artistic în definirea orașului în ansamblu ca, de altfel, și a stării omului, în mod special. Totuși, ne vom opri aici la clarificarea unor limbaje posibile la care au recurs artiștii, în particular scriitorii secolului al XX-lea, care au operat de cele mai multe ori cu cadrul urban pentru a defini condiția umană ce corespunde, de asemenea și cu precădere, unei realități fundamentale: gândirea urbanistică modernă care domnește asupra întregii lumi, ideologie încununată cu numele de știință, este o creație specifică spiritului occidental; și revoluția industrială va fi cea care va da naștere urbanismului modern, provocând o respingere afectivă a concepțiilor tradiționale asupra orașului și un larg recurs la utopie, aceasta din urmă fiind o neobosită furnizoare de modele spațiale umane și limbaje literare adecvate pentru redarea lumii unei realități mai puțin explorate. Odată cu Platon și Aristotel ia naștere o veritabilă gândire referitoare la urbanism. Platon expune, în *Civitas* și mai ales în *Legi*, principiile care trebuie să stea la baza instalării materiale a orașului ideal. Insistă asupra alegerii sitului, pe care îl privește din unghiul de vedere al salubrității, al potențialului economic, dar și din punctul de vedere al climatului psihologic și moral. Aristotel este acela care, cu gândirea sa concretă, va fi marele teoretician al urbanismului Greciei antice. În ceea ce privește structura urbană, el este partizanul specializării cartierelor în conformitate cu funcțiunile lor: comercială sau artizanală, rezidențială, administrativă, religioasă. Toate acestea se prezintă sub forma unor posibile modele de trai, coabitare a oamenilor care determină condiția locuitorilor și a memorialiștilor acestor așezări.

Scrierea unui studiu al limbajului urban, care ar expune existența omului ca factor determinant al ființării tipului de mediu, provoacă două tensiuni: una genetică, iar alta generică. Genetic, ea este cerută de un referențial imposibil de ocolit, orașul și, mai ales, caracteristicile sociale ale acestuia în construcția unui model de limbaj agreat atât de acela care are în vizor urbea, cât și acela care se desface cu spațiul urban prin mijlocirea unui vehicul lingvistic. Departate de a fi omogen, spațial și social, orașul, o solidaritate stranie a unor contrarii inefabile, se impune ca un constituent activ al lumii contemporane, capabil să diferențieze modernul de non-modern. Prezența lui antrenează noi problematice și partajarea centrelor de interes științific și lingvistic. Generic, ea vizează un alt decupaj în socialul condiției umane, individualizează alte obiecte, plecând de la categoriile tradiționale ale antropologiei culturale spre un studiu al cărui obiect este „celălalt în contemporaneitatea sa imediată” [3]. Simmel este unul dintre primii filosofi interesați de condiția omului modern. El consideră că relațiile sociale în oraș sunt relațiile sociale moderne prin definiție și că a studia orașul înseamnă a studia societatea modernă, drept pentru care el oferă o sumă de concepte necesare înfăptuirii acestor proiecte. Societatea urbană generează cea mai modernă formă de conflict între om și natură, conflict reprezentat printr-un antagonism complex între dorința omului de a-și păstra independența și individualitatea, adăugându-se întreaga acțiune a moștenirii istorice, a influențelor culturale externe și a tehnicilor de supraviețuire [4].

În ceea ce privește literatura, mediul scriitorului îl constituie limbajul: orice ar face, el operează în și prin limbaj. Genul literar, prin excelență urban, îl constituie romanul (dar nu trebuie să facem abstracție și de primele realizări sau produse urbane din Marea Britanie, fabula – cu toate că originile ei sunt mult mai îndepărtate în literatura universală, adică la greci, totuși a fost genul proliferat de creatorii din urbe – și fabliaux, gen eminent al culturii urbane britanice). Această perspectivă e dublată și de faptul că James



Joyce a excelat literalmente în acest gen literar. Din punctul meu de vedere, acest lucru este o axiomă care cred că va putea fi unanim acceptată ca atare. Însă implicațiile unei asemenea axiome în critica literară nu sunt atât de ușor determinabile și generează divergențe de opinie. Acel tip de critică a scriiturii care își întemeiază argumentele pe referiri amănunțite la limbajul folosit de romancierii simte încă nevoia unor justificări la nivel teoretic. Astăzi, unii eronat citesc romanul ca și cum conținutul său ar avea o valoare intrinsecă, de parcă subiectul său ar avea o valoare în sine mai mică sau mai mare, ca și cum tehnica nu ar fi un element primar, ci unul suplimentar, capabil poate de o înfrumusețare nu lipsită de atracție a suprafeței subiectului, dar nicidecum a esenței sale. Or, tehnica romanului este gândită în termeni mai direcți. Cât despre resursele limbajului, într-un fel sau altul, ele nici nu reprezintă pentru noi o parte a tehnicii romanului, adică limbajul utilizat în scopul creării unei anumite texturi și a unei anumite nuanțări care ele însele fixează și definesc teme și înțelesuri, sau limbajul aflat în opoziție față de vorbirea cotidiană și obligat, printr-o manipulare conștientă, să definească toate acele sensuri mai complexe pe care vorbirea noastră nu le are în vedere niciodată. Trecând în revistă cu ochii minții pagini memorabile de roman, se poate identifica stilul, limbajul cu anumite exemple, sau cel puțin cu anumite tipuri amintite, de complexe sau concentrări care constau, în primul rând, în manevre lingvistice (adică de suprafață) și, în al doilea rând, în nuanțe de sensibilitate sau efecte (când intră în discuție reacțiile noastre). Prin aceea că este literatură se poate afirma că romanul face din stil activitatea sa esențială. Uzitând de limbaj, ceea ce se comunică nu trebuie să contrazică modul în care se comunică, fiindcă aceasta ar echivala cu o destrămare a iluziei vieții și, o dată cu ea, a credibilității romanului [5]. Din acest punct de vedere, s-ar părea că viața (prin extensie, condiția umană) și nu limbajul constituie mediul romancierului, că activitatea sa literară o reprezintă felul în care manipulează, organizează și evaluează viața sau, mai bine zis, imitația vieții din romanele pe care le scrie și că limbajul său este, pur și simplu, o fereastră transparentă prin care cititorul privește această viață, responsabilitatea scriitorului mărginindu-se la păstrarea geamului curat în permanență. Unii dintre cei mai valoroși critici ai secolului al XX-lea din deceniile cinci și șase (Wellek și Warren, bunăoară) au adus o contribuție remarcabilă la studiul critic al limbajului folosit în roman.

Pe de o parte, există artiști care combat la modul direct și prozaic condițiile social-politice în care trăiesc și care, dacă protestează împotriva acestor condiții, o fac cu un oarecare optimism revoluționar față de posibilitatea unei îmbunătățiri la care poate contribui și literatura. Pe de altă parte, există scriitori care manifestă atâta neîncredere sau chiar ură față de sus amintitele condiții, încât ajung să renunțe la nădejdea că le-ar mai putea influența în mod practic. Soluția pe care o propun aceștia este transformarea radicală a formelor convenționale de comunicare, prin care să se realizeze exprimarea la nivel poetic a unei crize interioare a sensibilității, criză care se identifică adeseori în căutarea unei tradiții ce a fost fie pierdută, fie distrusă. Aceștia sunt modernii: T. S. Eliot, J. Joyce, V. Woolf, ca să dăm doar câteva exemple de factură urbană. Disputele și controversele literare semnificative pun și mai bine în lumină diferențele de opinii existente dintre scriitori. În centrul acestor controverse care continuă și în ziua de azi se află semnificația cuvântului viață ori condiția umană în general. Pentru contemporani, definirea vieții este o problemă de bun simț și cuprinde ceea ce fac oamenii: faptul că merg la școală, se îndrăgostesc, au opțiuni politice, se căsătoresc, își făuresc o carieră, au succes sau dau greș; avem de a face, folosind cuvintele Pamelei Hansford Johnson, cu legătura dintre om și societate. Pentru moderni viața este un lucru evaziv, schimbător, complex și subiectiv; conform celebrei definiții a Virginiei Woolf, ea reprezintă „un nimb luminos, un înveliș pe jumătate transparent care ne înconjoară de la începuturile conștiinței până la sfârșit” [6]. Contemporanii tind să aibă o încredere relativ simplă în capacitatea de reprezentare a condiției umane, a vieții manifestată de discursul urban obișnuit în proză. Modernii simt nevoia să întrebuițeze un meșteșug lingvistic complicat pentru a fixa și identifica unicitatea fiecărei experiențe individuale. Romanul modern urban, romanul lui Flaubert, Joyce și al celor din aceeași categorie se află limpede sub atracția magnetică a esteticii simboliste și este în bună măsură influențat de poetica modernă: iubește ironia și ambiguitatea, este bogat în procedee figurative, exploatează la scară mare nivelul fonologic al limbajului (ceea ce îl face greu de tradus), exploatează adâncurile lumii subiective, particulare, ale viziunii și ale visului, iar punctele sale culminante sunt epifaniile, momente de înțelegere pătrunzătoare analoage imaginilor și simbolurilor folosite de poezii și romancierii moderni.

Analiza limbajului constituie, de fapt, cea mai precisă modalitate de indicare a diferențelor dintre moderni și contemporani, dintre universuri literare individuale, precum și de sugerare a pierderilor pe care le implică trecerea dintr-o categorie în alta. Motiv pentru care ne propunem să identificăm caracteristicile lingvistice ale stilului individual al lui Joyce în definirea sau analiza vieții experimentată în romanele sale. Există motive întemeiate ca să dedicăm acest excurs unuia dintre autorii caracterizați prin conștientizarea îmbinării desăvârșite a cuvintelor în frază: James Joyce. El se deosebește de alți romancierii prin aceea că scrierile sale atrag automat atenția criticii în ceea ce privește folosirea limbajului. Nu există nici o îndoială în legătură cu stilul lui sau cu faptul că aprecierea lui generală ca artist nu poate fi separată de modalitatea de

utilizare a limbajului. Joyce a fost adeptul învederat al ideii că arta e mijlocul de realizare și exprimare a frumosului; arta are drept scop încarnarea într-o formă sensibilă a frumuseții ideale și de a procura altuia, odată cu contemplația, bucuria pură [7].

Oricine are o educație literară și a parcurs operele marilor scriitori moderni prin prisma unei asemenea educații va încerca un sentiment de insatisfacție referitor la scrierile contemporane, sub aspectul sărăciei scriiturii, al lipsei de complexitate, a simplificărilor și eschivărilor, și a indiferenței în fața formelor expresive. Astfel se realizează o retragere calitativă în această privință de către cei doi patriarhi ai prozei: James Joyce Virginia Woolf. Retragera completă a început între 1922 și 1925, când au apărut *Ulise* și *Doamna Dalloway*. A fost o retragere spre zona experimentelor formale ale tehnicilor orale și verbale care au dominat romanul englez ani buni. Romanul ajuns să renunțe la tot, în afară de modalitate. James Joyce ne tulbură prin noutatea viziunii și a tehnicii. Forma și conținutul sunt inseparabile. Stilul nu este o înfloritură decorativă a subiectului, ci instrumentul însuși prin care subiectul este transformat în artă. Că mediul lui Joyce era limbajul, că acest limbaj reclamă atenția noastră, sunt afirmații de necontestat. De fapt, relațiile sale cu viziunea scolastică se întrevăd în aria problemelor stilului, mai curând decât în aceea a ideilor filosofice. Joyce, în sinea lui, nu și-a părăsit niciodată Dublinul natal și în a cărui viziune se ivesc tot timpul imagini ale vieții cotidiene urbane și ale mitologiei irlandeze, „o sinestezie simbolistă care clădește imagini foarte apropiate de tehnica unui naturalism detestat în mod programatic” [8] (pentru că Joyce nu a stabilit decât rareori corespondențe exacte: o anume ambiguitate voită a termenilor îi caracterizează aluziile portretistice, stilistice și lingvistice; ironia e, în ultimă analiză, o ipostază modernă a unui procedeu romantic). Artistul a fost învinuit că trăiește într-o lume unde nu trăia decât propria creație, dar care aspiră să reconstruiască întreaga istorie a omenirii, de la cele mai vechi mituri ale ei până la evenimentele contemporane din Dublin. Teoria lui G. Bruno privind suprema unitate a lumii i se va părea o formulare exactă a unui adevăr profund [9]. Credea că viziunea contrariilor exprima însăși esența ontologică a lumii.

Activitatea literară, Joyce și-a început-o ca și autor de poezii ca ulterior să abandoneze această formă poetică în favoarea prozei. Versurile nu erau clădite pe o temelie solidă: ele reflectau o stare de spirit (concepție promovată de W. B. Yeats) și nu o construcție logică. Candida lui lipsă de modestie e și mai evidentă în felul în care își judeca proza, socotind că aici ar fi fost în stare să creeze o literatură mai subtilă decât cea compusă în versuri. În 1900 a scris câteva compoziții pe care nu a vrut să le numească poeme în proză, așa cum li se spunea pe atunci în mod curent acestor forme lirice ritmate în care muzicalitatea juca rolul preponderent. Termenul folosit de el ar fi putut să șocheze. Epifania nu avea, însă, înțelesul evanghelic, al legendei care povestește că duhul sfânt ar fi pogorât deasupra creștetului lui Hristos în clipa săvârșirii misterului botezului. Ea însemna revelația unui lucru, momentul în care sufletul unui obiect dintre cele mai obișnuite ni se înfățișează în mod strălucitor. Artistul e singurul individ care poate avea asemenea revelații și trebuie să le aștepte nu din partea divinității, a nici unui panteon, a nici unei religii, ci să le caute printre oameni, în momentele cele mai obișnuite, cele mai triste ale existenței umane. Manifestarea spirituală neașteptată poate fi aflată în limbajul sau în gestul cel mai obișnuit sau într-o străluminare a cugetului. Compozițiile cărora Joyce le dăduse numele de epifanii lărgeau, însă, sfera termenului (ideea epifaniei se apropie izbitor de a ceea ce empatiei ori cum literatura franceză de specialitate traducea „Einführung” prin „empathie” sau, și mai des, prin „sympathie”, cf. Lipps, Lotze, Basch și Lee). Erau, mai curând, niște schițe, surprinzând momente banale pe care prozatorul nu intenționa deloc să le literaturizeze: comunicarea se produce în sensul contemplării gestului celui mai neînsemnat, al fragmentelor unor reflecții, observarea unor obiecte ce se ivesc aproape simultan privirii. De fapt, un amestec de proză, anticipând comportamentismul american, de ecouri ale naturalismului, de poem narativ în proză, ceea ce denotă, de fapt, caracteristicul manifestărilor urbane.

În contrast cu documentarea rudimentară a celor dintâi romancieri, felia de viață era tăiată foarte fin. Scriitorul stă deoparte, așteptând o întâlnire întâmplătoare sau un crâmpeli de conversație care să declanșeze povestirea. În realitate, el nu prezintă o povestire, ci aruncă privirea oblică asupra unui subiect de mai mari proporții. E o simplă încercare de a defini ceea ce se numește adesea nuanță a vieții umane (la Joyce fiind preluată eminent din mediul urban). Epifania e, în ultimă analiză, același lucru. Deși își are originea în teologie, ea devine acum o problemă de tehnică și limbaj literare. Ea a devenit contribuția lui Joyce la acea neconținută transformare a narațiunii în nuvelă, înlocuind intriga cu stilul și prefăcându-l pe povestitor într-un specialist al aparatului de filmat ascuns [10]. În *Muzică de cameră* de Joyce, eseurile de stil prind viață în sensul literar al cuvântului; sunt dispoziții ale cuvintelor al căror scop e producerea unui efect plăcut auzului. Doctrina tomistă, înșușită cu pasiune în anii de la Colegiul Belvedere, îi este călăuză. Citită ca o demonstrație de abilitate verbală, a științei de a păstra simplitatea expresiei, *Muzică de cameră* e o operă care justifică admirația noastră pentru redarea imediatului existențial. Ea poartă semnul caracteristic stilistului care folosește ca material de construcție toate limbile lumii, al invențiilor tehnice și al punerii lor în aplicare [11]. De exemplu, în *Poemul VIII* Joyce reia în fiecare ștanță, cu o îndemănare de truver, primul

vers și îl amplifică în al treilea, etc. dispunerea și redispunerea termenilor poetici, reducerea efectelor retorice tradiționale la proporțiile versului liric îl anunță pe autorul din *Ulise*: procedeele sintactice sunt identice (de pildă, alternața propozițiilor principale și secundare, încheiate cu același cuvânt), dar sunt folosite aici la proporții miniaturale. Paranteze și întrebări paralele creează un sistem de articulații care leagă între ele stanțele poemelor: cântecele alcătuiesc, astfel, un fel de cvasipalindrom care începe acolo unde se termină. Spirala care în desenul lui Brâncuși îl reprezenta pe Joyce se desfășoară lent și în versurile *Muzicii de cameră*. Dar în construcția poetică a volumului are un scop predominant, implicit în titlul însuși: muzica. Și în *Portretul artistului în tinerețe* și în *Ulise*, Stephen compune o poezie lirică și, cu o minuțioasă analiză introspectivă, demonstrează că ea e o izbucnire incontrollabilă a forțelor subconștientului uman, aducând la suprafață fragmente ale unui univers pe care poetul nu îl putea cunoaște: revărsare spontană a unor sentimente puternice, o revărsare asemenea muzicii. E ca un cântec care pare atât de liber și de viu și de îndepărtat de orice scop conștient cum e ploaia care cade într-o grădină sau luminile înserării și se revelează a fi vorbirea ritmică a unei emoții altminteri incomunicabilă, cel puțin într-un chip atât de direct. Autorul a găsit sensul exact care să fie în stare să îmbrace sunetul ce se aude în clipa când viața lăuntrică izbucnește la suprafață. Sensul e vehiculul, e materialul în care se manifestă sunetul. Joyce e un muzician care-și caută sistemul propriu de notație: se afla în căutarea cuvintelor apte să transpună muzica emoțiilor unui tânăr de douăzeci și doi de ani.

Din perspectiva raportului operă – receptor (comparativ cu raportul operă – univers referențial) muzica poeziei lui Joyce, însă, nu îl cuprinde pe cititor, decât dacă e căutată cu răbdare. O lectură reiterantă a cântecelor *Muzicii de cameră* va începe să ne prindă în melodia lor. Și, după aceea, când ne vom deda altor îndeletniciri, ea se va ivi în memorie, poate fără acompaniamentul cuvintelor. Melodia se va înălța, va cădea din nou, se va întoarce, se va prelungi, proiectând o atmosferă proprie și o imagine a lumii [12].

Stilul *Portretului artistului în tinerețe* oscilează între descriția precisă și sarcastică a lumii exterioare și fraza muzicală și amplă din pasajele în care se relevă momentele semnificative ale evoluției lui Stephen. Emoțiile se integrează, de la început până la sfârșit, prin cuvinte. Senzațiile se asociază cu frazele rostite sau numai gândite. Într-unul din ultimele dialoguri ale romanului, Joyce își va compara teoria cu o lampă al cărei fitil îl curăța „pentru a o face să nu mai scoată fum și să nu mai miroase urât” [13] (materie fluidă care refractă senzațiile și impresiile ce traversează conștiința individului citadin). Această stare de spirit conferă limbajului un fel de putere magică. Ea exaltă deprinderile asocierilor verbale, ordonându-le în același timp, într-un principiu al organizării faptelor experienței. Concepție a civilizațiilor arhaice care socoteau că dobândești puterea asupra unui obiect sau unei fături dacă îi rostești numele, poți manipula după voie o situație dacă o traduci într-o frază. Privit astfel, impulsul lui Stephen e o nevoie psihologică și semn al unui gust rafinat și capricios; eroul lui Joyce caută întotdeauna cuvântul exact, cel care poate să-i dea putere asupra lucrurilor.

Forța și slăbiciunea stilului sunt cele ale propriei conștiințe, ale propriului timp și ale propriului spațiu urban. Înșuruierea cuvintelor capătă un ritm care nu e cel al unei descrieri, ci al incantației magice: fulgurantul episod al fetei zărite de Stephen pe plajă, delicat și de o superbă intensitate, revelează capacitatea eroilor de a gândi mai curând în ritmuri decât în metafore (identități specifice societăților concentrate în așezări orășenești, ritmul, și societăților arhaice ori rurale, metafora).

Dar elementul vital al prozei lui Joyce e – în *Portretul artistului în tinerețe* și în *Oameni din Dublin* – motivul de folosire al conversației. Viața de pe străzile Dublinului e surprinsă cu precizia unei plăci fotografice și a unui sul de fonograf. Datorită acestei precizii mecanice, portretele personajelor dezagreabile (cum e Simon Dedalus, compromis – pentru toate cusururile sale – în ochii fiului său) sunt veridice și convingătoare: ele nu mărturisesc în nici un fel sentimentele eroului și, implicit, ale scriitorului față de modelele pe care le imită. Prin extensie, Simon e Irlanda însăși; și, cu toate că orgoliul lui atinge marginile ridicolului când îi arată fiului său Corkul natal, el e o întrupare a Dublinului.

În ceea ce privește *Ulise*, înțelesul pe care îl comportă – pentru că are un înțeles și nu e numai o fotografică felie de viață – nu trebuie căutat în nici o analiză a acțiunilor protagoniștilor și nici în construcțiile lor mentale; el e, mai curând, implicat în tehnica diverselor episoade, în nuanțele limbajului, în cele o mie și una de aluzii și de corespondențe [14].

Dacă în *Ulise*, Joyce țintește crearea unei expresii mai mlădioase prin dislocarea sintaxei și emanciparea de sub rigiditatea formei în *Veghea lui Finigan* autorul pare a încerca o revoluție tehnică mai profundă, vizând însuși materialul prim al expresiei: cuvântul. Încă din *Ulise* am remarcat încercări în acest sens: onomatopeea, creația verbală prin fuziune de cuvinte, ritmul imitativ, aliterația. *Veghea lui Finigan* aduce această limbă personală, nouă, adecvată noilor cerințe ale literaturii urbane de la începutul secolului al XX-lea. Vehiculul expresiei e supus unei noi elaborări, cuvântul se întregește prin fuziuni noi, prin valorile nebănuite atribuite de context. *Veghea lui Finigan* iluminează procesul de naștere al limbajului. Spontaneitatea procesului natural e încă înlocuită cu creația conștientă, voită. Joyce reușește să redea aceeași instabilitate și efervescență, aceeași pipăire nesigură a posibilităților. Joyce sparge cadrele de cristalizare ale cuvântului și încearcă să-i elibereze tot sucul primitiv, toate resursele de frăgezime și

culoare, de sugestie și incantație. „El reîntronează epoca tehnicilor spontane, de țâșnire proaspătă și nesecată a vorbirii articulate înainte de a se fi statornicit în forma actuală” [15], aidoma practicilor limbajului atestate de mediile urbane industriale și de început al erei tehnologiilor avansate.

Scrierile lui Joyce descriu momente cruciale de conștiință din existența personajelor sale. Pentru Stephen Dedalus fata reprezintă un mod de a ieși din apatia spirituală în care îl aruncaseră crizele sexuale și religioase ale adolescenței. Fără a stârni dorințe sau dezgust, viziunea tinerei este un simbol al puterii eliberatoare și recreatoare a artei, căreia acum tânărul i se poate devota cu încredere. Limbajul în care ni se face descrierea acestei viziuni este sofisticat și complex, acordându-se o atenție deosebită atât sonorității și cadenței, cât și imaginilor și exprimării. Momentul este sublim, iar limbajul își găsește o situație corespunzătoare mai sus de nivelul prozei obișnuite prin intermediul procedurilor poetice ale repetiției și inversiunii. În diverse fragmente abundă imaginile legate de păsări (pasăre de mare, cocor, penaj, fulgi, coadă de hulub, hulub cu penaj sumbru, etc.) care constituie o trăsătură tematică a romanului, legată de mitul lui Dedal și Icar și de forța temerară de transcendență a artei pe care o simbolizează acest mit. Limbajul este artificial în înțelesul cel mai bun al cuvântului, iar viziunea este romantică în accepțiune literară. Cu toate acestea, nu se înregistrează nici un fel de falsificări sau deformări. Fata asupra căreia, în ochii lui Stephen, plutește o aură magică rămâne un personaj real în carne și oase. De asemenea ni se spune că ea poartă lenjerie intimă, însă cuvântul prin excelență lumesc se integrează în structura fragmentelor fără a declanșa vreă reacție trivială. Sintetizând, putem spune că Joyce a izbutit să-și aleagă și să aranjeze cuvintele într-un discurs pe cât de frumos, pe atât de veridic.

Toate exemplele de discurs omenesc pot fi situate pe o scară în funcție de măsura în care fiecare dintre ele atrage atenția asupra modului de manevrare a limbajului. Romanul ocupă o porțiune relativ întinsă. Romancierul creează în planul ficțiunii o copie a lumii reale în care comportamentul și afirmațiile oamenilor trezesc interes și ridică probleme legate de discurs. Diferența dintre exprimarea lui James Joyce și exprimarea și personajului său este, firește, aceea că în lumea reală comentăm asemenea modalități de exprimare referindu-ne la cunoașterea noastră empirică a contextului, adică la ceea ce știm sau bănuim că am observat în legătură cu oamenii implicați. Același tip de cunoaștere se aplică și cuvintelor de pe tărâmul ficțiunii, numai că de data aceasta ea provine de la romancier; el este cel care ne-a furnizat informațiile necesare pentru a răspunde întrebărilor legate de orice afirmație individuală. Recunoscând acest lucru putem emite o judecată literară asupra limbajului urban al romanului chiar dacă interesul pe care acesta îl suscită este în linii mari similar celui stârnit de întâmplările vieții reale ale omului în mediul citadin. James Joyce este un romancier apreciat în funcție de modul în care a reușit să construiască o lume fictivă în care fiecare acțiune sau afirmație ne ajută să le înțelegem pe toate celelalte. Dat fiind că această lume este fabricată, căutăm în ea logica, modelul și consistența care ne scapă în lumea reală. În ambele lumi se pun aceleași tipuri de probleme și se declanșează aceleași procese de gândire, însă șansele de a afla răspunsuri și de trage concluzii sunt mai mari în lumea fictivă. În această lume ordonată și selectivă a autorului, ajungem să înțelegem perceperea lumii reale, cu toate că o atare înțelegere nu poate cuprinde niciodată fluxul ei neîncetat. În măsura în care activitatea romancierului se leagă de comportamentul omenesc putem vorbi despre caracterizare; atunci când ea se referă la cauză și efect, putem vorbi despre manevrarea intrigii. Acești termeni sunt absolut centrali în critica formală a romanului, întrucât admit că lumea fictivă se dezvoltă în paralel cu cea a experienței, deși este mai bine ordonată și mai precis structurată, constituind, cu alte cuvinte, un lucru fabricat. Pentru critica de poezie, limbajul reprezintă atât punctul de plecare cât și punctul terminus. Pentru critica de roman, el nu poate fi decât punctul de plecare.

Arta lui Joyce permite o utilizare parametafizică a limbajului, astfel spus o recuperare a unor zone de experiență interzise de doctrina pozitivistă, prin intermediul unor procedee de genul folosirii simbolurilor, ironiei, ambiguității, paradoxului, epifaniilor etc. Totodată această convingere a fost asociată cu adoptarea unui anumit stil de viață: cosmopolit, urban, izolat sau boem în stabilirea limitelor clare, proprii omului, prezentat de Joyce prin intermediul limbajului său sinuos ce era o sfidare față de ipocrizia și de filistinismul vieții din Dublinul natal, valabile și pentru alte medii citadine ale lumii moderne.

### Referințe bibliografice

1. Florian, Mircea, *Filosofie generală*, București: Garamond Internațional, 1995, p. 183
2. Choay, Françoise, *Urbanismul, utopii și realități*, București: Paideia, 2002, p. 8
3. Panea, Nicolae, *Zei de asfalt: antropologie a urbanului*, Craiova: Cartea Românească, 2001, p. 7
4. Simmel, Georg, *The Metropolis and Mental Life in Modernism*, Edinburg: Edinburg University Press, 1988, p.51
5. Rahv, Philip, *Fiction and the Criticism*, [în] ”*Kenyon Review*”, XVIII, 1953, p. 277
6. Woolf, Virginia, *Modern Fiction*, [în] *The Common Reader*, Londra: Penguin, 1938, p. 149
7. Noon, William, *Joyce and Aquinas*, London, 1963, p. 20
8. Grigorescu, Dan, *Realitate, mit, simbol: un portret al lui James Joyce*, București: Univers, 1984, p. 14
9. Prescott, Joseph, *Notes on Joyce's Ulysses*, [în] „*Modern Language Quarterly*”, XII, 1952, p. 157

10. Levin, Harry, *James Joyce: A Critical Introduction*, Londra, 1960, p. 39
11. Howarth, Herbert, „Chamber Music” and Its Place in the Joyce Canon [în] *James Joyce Today*, Bloomington, 1970, p. 12
12. *ibidem*, p. 14
13. Joyce, James, *Portret al artistului în tinerețe*, București: Univers, 1987, p. 290
14. Gilbert, Stuart, *Joyce's "Ulysses"*, London, 1939, p. 9
15. Biberi, Ion, *James Joyce*, [în] „Revista Fundațiilor Regale”, anul II, nr. 5 (1 mai 1935), p. 404

## Raluca Aurora Mates | Parabola crengii de aur

„Creanga de aur trebuie apropiată de creanga verde care este simbolul universal al regenerării și nemuririi” [5, I, p. 384]. Mai mult, creanga de aur face referire directă la ramul de vâsc, planta sfântă a druizilor, ale cărei frunze verzi își schimbă culoarea în auriu la începutul unui nou an. Astfel, culegerea vâscului coincide cu venirea Anului Nou. Pornind de la aceste lămuriri, putem să încercăm să explicăm ce înseamnă creanga de aur pentru Sadoveanu, în ce măsură acest simbol devine emblematic pentru acest roman al său, și îl definește.

„În *Creanga de aur*, împărăteasa Irina, ’privind înainte ca o lupoaică și ca o patimă vie a mării’, precum și fiul ei, prințul Bizanțului, pe care autorul îl compară tot cu animalul demonic având „gura întredeschisă, în care sticleau dinții prin puful negru și tânăr al bărbii”, sunt imagini ale *dragonului* sau ale *balaurului* cu mai multe capete” [7]. Balaurul, închipuit ca o ființă mixtă, cu preponderență de reptilă, este prezent în mitologia românească de obicei cu 7 capete, vărsând flăcări pe gură, monstru care își regenerează capetele după ce au fost retezate. Balaurul locuiește în locuri umede și umbrite – palatul Augusteon fiind descris astfel: „Pe ferestrele deschise se vedeau sclipind ape adânci, dincolo de rândurile de chiparoși înalți. (...) susurul moale al tufișurilor înflorite și al apelor care curgeau în havuzuri” [10, p. 74]. Genetic, balaurul este sau suflet de om necurat, sau om născut din șarpe, care a trecut cu succes proba celor 7 ani a puterii de balaur, sau doar un gen de șarpe care s-a menținut în ascunzătoare absolută un veac. Uneori însă, și un om blestemat a fi temporar balaur. Structura balaurului nu e prea variabilă: oasele și pielea îi sunt reci sau chiar înghețate, respirația însă poate fi sau foarte fierbinte sau glacială. Constantin este un demn urmaș al tatălui său, poreclit Isaurianul (trimiteră directă la clasa reptilienilor): are aceleași porniri violente, este controlat de instincte, este viclean și înșelător: „Era nalt și frumos, (...) dar încă nu-i cunoștea sunetul glasului. O privea cu strășnicie. Îi strânsese prea tare mâna când își schimbaseră inecele. (...) Nu-și putea închipui nici o clipă că din acel învăliș de balaur fantastic ar putea să iasă în patul nupțial un tânăr cu glas blând și cu ochi de dragoste” [10, p. 79]. „El i-a strigat, mușcându-și pumnul și repezindu-l apoi către ea. (...) Și-a mușcat limba, scoțând între buze clăbuci de sânge” [10, p. 99]. Poate fi considerat o regenerare simbolică a capului tăiat al Împăratului-balaur Leon, prigonitorul creștinilor și al bunicului său, Copronimul. Pe de altă parte, prințul Bizanțului este moștenitorul blestemelor aruncate asupra tatălui său, căci se crede că adesea copiii plătesc pentru păcatele părinților. G. Călinescu interpretează balaurii ca o alegorie intuitivă: „Balaurul e monstrul redus numai la reflexe, pe care omul, înspăimântat întâi de aspectul lui străin geometriei frumosului, îl învinge ușor, cunoscându-i funcțiunea elementară și căutând îndeosebi să oprească procesul de refacere celulară” [4, p. 44]. „Acest simbol este întâlnit și sub forma fizică a armatei turcești învinsă la Podul Înalt, balaur pe care îl omoară Ștefan cel Mare în finalul altui roman sadovenian, *Frații Jderi*, când voievodul apare evident în varianta mitică a lui Tezeu sau în aceea creștină a Sfântului Gheorghe. Revenind însă la *Creanga de aur*, aceeași imagine a dragonului este evocată într-un plan mai general prin chiar numele împăratului, Constantin Isaurianul, cum, în fond, chiar Constantinopolul (pe care îl asociem cu pântecul devorator al monstrului) reface arhetipul Infernului în care se amestecă de-a valma scene grotești sau tragice cu nimic mai prejos decât cele dantești, la limita dintre plăcerea instinctivă a jocului sadic și vidul nebuniei. Aici se naște un monstru, fiul Isaurianului, care va putezi de viu în cumplita lume a unui nou Babilon, după ce va fi trăit numai pentru desfătarea cărnii [7].

„Bizanțul ascunde sub fațeta de urbe culturală, cu înalte precepte etice, un morb al desfrânării de-o paloare cadaverică, o etalare a poftelor lubrice” [14, p. 148]. Bizanțul este locul în care slujitorii se răzvrătesc împotriva mâinii care i-a hrănit și trădează ambițiile împărătesei Irina pentru a sluji altor ambiții, mai înverșunate, dezlănțuite de patima puterii căreia prințul Constantin îi cade pradă. Oamenii, indiferent de rang sau clasă socială, sunt goi, fără substanță, trupuri putrede ce poartă niște măști: „Măștile purtate azi se schimbă mâine, orbii văd, surzii aud și o sumedenie de procesiuni sunt susținute de actori costumați în culori provocatoare și mânați de instincte tenebroase. Pe scurt, în *Creanga de aur*, Constantinopolul este emanația monstruoasă a trufiei și a vicleniei, fructul desfrâului și al minciunii care provoacă deziluzia și dezgustul” [7].

Sadoveanu reinventează astfel haosul în varianta lui cotidiană, terestră, din care e gata să se nască o nouă lume și o nouă mitologie. În Bizanț Breb poate citi semnele trecerii, ale schimbării, făcând comparație cu ceea ce știa, cu nemurirea, cu perenitatea întâlnită în Dacia și în Egipt: „Umbla în locurile acelea fericite și încântate, cercetând statuile, palatele și sfintele biserici, cetind pe ele slovele trecătoare și mai ales se bucura de dulceața luminii care pune pe ape și în grădini semnele cele fără de moarte” [10, p. 79]. Creanga de aur va aduce schimbarea, după ce acest ciclu se va fi încheiat. Formele n-au consistența pe care și-ar dori-o, Kesarion Breb vede că legea nouă nu diferă esențial de legea lui, dar aplicarea ei a accentuat păcatele oamenilor. „Noua învățătură e privită ca o ceață, ca un întuneric, ce vrea să acopere cu negrețea lui răsăritul soarelui” [15, p. 149]. Fățarnicia, trufia, deșertăciunea, corupția morală sunt coordonatele care guvernează Imperiul Luminii. Imperiu al bogăției, al creștinătății, unde noua lege este protejată prin însăși capul statului, împărăteasa Irina, Bizanțul este departe de ceea ce se poate vedea la nivel superficial: în esență, este păcat și moarte. „Infernul înseamnă pierderea lui Dumnezeu și, cum nimic altceva nu poate da speranțe sufletului despărțit de corp și de realitățile sensibile ale defunctului, asta e totuna cu nefericirea absolută, cu lipsa esențială, cu chinul misterios de nepătruns. Înseamnă eșecul total, definitiv, ireparabil al unei existențe umane. Convertirea păcătosului nu mai este posibilă; înrăit în păcat, el va rămâne veșnic ostaticul pedepsei sale”. [5, p. 150].

Scriitorul filosof rezolvă însă repede problema ivită pentru cititor proiectând deja chiar și sfârșitul acestui potențial cosmos cu care nu este de acord. Toate abaterile de la normele firești ale fizicului și psihicului uman prefațează rugul devastator (fatala pedeapsă divină) care va mistui regnul social și moral al unei lumi macabre. „Parabolă a Gheenei, Constantinopolul, deasupra căruia plutește duhul mistuitor al pierzaniei și pe care îl scrutează cu ochi reci ultimul Deceneu, trimite evident la arhetipul Apocalipsului biblic” [7]. Prin extensie, Bizanțul devine un simbol al sfârșitului lumii, căci toate semnele sunt aici: corupția oamenilor, decadența claselor sociale, răutatea, decăderea morală.

Legat de viziunea Apocalipsei este simbolul Fiarei. Așa cum apare enunțat în Apocalipsa, 13, 2: „Și balaurul îi dădu fiarei puterea și scaunul lui și stăpânire mare”, fiara primește puterea de la balaur. Fiara, amintește Georges Casalis, este balaurul, șarpele cel vechi care este diavolul sau satana [3, p. 414]. Romanul ilustrează trecerea puterii de la Împărăteasa Irina către fiul ei, Constantin, care, la rândul lui, devine simbol al necredinței, căci, cu toate încercările sale, mama sa nu reușise să-i insuflă dragostea și respectul pentru icoane. Isaurianul rămâne, pe tot timpul domniei sale, fiu adevărat și moștenitor al obiceiurilor tatălui sau, Leon iconoclastul.

Bizanțul este evocat și în virtutea valorii sale emblematice, de model de civilizație: „Acolo-i raiul lumii și buricul pământului, acolo sunt livezi cu mere de aur și cântă pasărea măiastră la ferestre împodobite cu mărgăritare” [10, p. 68].

„Este adevărat că valorile creștine ale acestui imperiu nu au dispărut odată cu el, ci s-au perpetuat la popoarele ortodoxe”, îndreptățind pe N. Iorga să enunțe ideea unui „Bizanț după Bizanț”: „s-a conservat un Bizanț al bisericii, care se dovedise în stare să supraviețuiască celuilalt, să-l înlocuiască” [8, p. 94].

Îndreptar de praxis politic, treaptă necesară în pelerinajul inițiativ al lui Kesarion Breb, Bizanțul „alcătuiește, prin finalul său tragic, și prin civilizația pe care o instituie, un loc de eternă reîntoarcere și, mai ales, o experiență istorică tutelară” [9, p. 141]. Bizanțul lui Kesarion Breb se afla sub semnul cifrei 7: „Cârmuind astfel de șapte ani, Despina dobândise tot mai mult încredințarea că îndeplinește o hotărâre neclintită a lui Dumnezeu” [10, p. 39]. Imperiul se afla sub semnul creației și al distrugerii, al vieții și al morții, al purității și al păcatului, este bogăție și mizerie, credință și trădare/necredință, imagine vie a dualității reprezentate de 7.

Putem vorbi în același timp de un „Bizanț al tuturor veacurilor”, dar și de un „Bizanț de o zi, când pot să câștige sigle și să bea vin după ce vor luneca prin sânge” [10, p. 99]. Ca orice alcătuire omenească, Împărăția are slăbiciuni și păcate. Părintele Platon socotea că „alcătuirile legii lui Dumnezeu sunt una, iar cele ale stăpânirii pământești alta”, considerând că stăpânirea pământească „are drept să întrebuițeze ori sabia, ori aurul, ori veninul, ori viclenia. Fericit cârmuitorul care știe să mânuiască toate acestea!” [10, p. 38].

Dacă luăm în considerație faptul că Bizanțul stă sub semnul Cărții, al culturii ce „încununează marea albastră de la miazăzi”, a luminii acestei cunoașteri, putem fi siguri că, din acest punct de vedere, Bizanțul, ca o prelungire a unui ideal de civilizație, stă sub semnul Crengii de aur: „Am cunoscut Țarigradul, desfătarea lumii, și am învățat la curtea cea veche a împărăției, la Vlaherne și la Sfânta Patriarhie. Am privit minunile lumii- bisericele Împărătești și nu le-am uitat” (*Fratii Jderi*). Ocrotiți de Bizanț, „pilaștrii de la Memfis și numerele de aur ale lui Pitagora vor domni până la istovirea ciclurilor” (*Viața lui Ștefan cel Mare*). „Creanga de aur este simbolul acestei lumini care ne permite să explorăm întunecatele peșteri ale infernului în afara oricărui pericol și fără să ne pierdem sufletul” [5, p. 385].

Pe de altă parte, și Kesarion Breb stă sub semnul Crengii de aur. El este Cel Ales să ducă mai departe învățăturile neamului său, și pentru a face asta el trebuie să devină un păstrător de cunoaștere, de lumină.

După cei șapte ani în Egipt, cunoașterea sa se înmulțește, el devine capabil să vadă lucruri pe care alții nu le văd, să audă și ceea ce nu se rostește. Puterea cunoașterii sale se concentrează în ochi: „Ochii lui ageri dintrodată apărură, sclipind, și bătrânul Platon le simți greutatea drept în mijlocul frunții” [10, p. 32]. Mijlocul frunții ne duce cu gândul la „locul concentrării maxime a energiei psihice” [6, p. 71]. Bătrânul Platon este unul dintre învățații care pot descifra privirea lui Breb: „Era în ei o liniște și o tărie în afara de patimile lumii; era ceva care se îmbina cu cerul și cu nesfârșita strălucire a zilei înflorite” [10, p. 35].

„În ordine transcendentă, cu totul abstras, taumaturgul stă nemișcat în fața spectacolului carnavalesc al istoriei pe care îl oferă o lume invadată de toate limbile pământului și care, prinsă iremediabil în capcana scurgerii timpului, se rostogolește cu o forță năucitoare spre etapele dezintegrării sale” [7]. Magul egiptean descrie incompatibilitatea dintre ce reprezintă el și ce este Bizanțul întruchipat prin Constantin: „îi sunt prietin, dar între slăbăciunea mea și între puterea lui s-a deschis o apă neagră. Eu stau de partea asta și el stă de partea cealaltă. Nu ne vom putea aduna până la sfârșitul timpurilor” [10, p. 89]. Apa, ca simbol al regenerării și purificării, este în acest context una de culoare neagră, amintind de Moarte: râul Styx, granița dintre tărâmul viilor și cel al morților. Nu întâmplător, aceeași imagine a apei negre apare și în romanul *Baltagul*, în visul Vitoriei Lipan: „L-am visat rău, trecând călare o apă neagră. (...) Era cu fața încolo”. Antinomia poziției celor doi actanți se regăsește pe același nivel cu antinomiile apă vie-apă moartă, viață-moarte, știință-neștiință, curățenie-necurățenie, credință-necredință.

Asemenea unui călător în timp, cum îl numește George Ioniță, Kesarion Breb nu are dreptul de a interveni și nu poate schimba cursul lucrurilor. El este doar un observator al acestui infern, iar iubirea fantastică născută între el și Maria este ca o contragreutate menită poate să minimizeze, să nege, să anihileze efectele monstruoase ale traiului în Bizanț. Maria, părintele Platon, Kirie Filaret sunt, parcă, doar niște păreri, existențe desprinse din canonul vechi, cunoscut lui Breb, care, asemenea legii vechi, treptat se izolează, se depărtează, dispar. Puritatea sufletelor acestora este eternă, efemeritatea și infernalitatea cetății Bizanțului nu reușește să corupă, să întineze aceste suflete care sunt în final aduse ca ofrandă pe altarul creștinătății.

Marin Mincu reține sâmburele magic al romanului și îl consideră pereche a *Luceafarului* Eminescian. Considerată o poveste de dragoste, *Creanga de Aur* ilustrează o experiență erotică ce „se depășește prin automutilarea restrictivă a umanului” [12, p. VII]. La ultima lor întâlnire, Kesarion Breb îi spune Împărătesei Maria: „Iată, ne vom despărți. Se va desface și amăgirea care se numește trup. Dar ceea ce este între noi acum, lămurit în foc, e o creangă de aur, care va luci în sine, în afară de timp”, dezvăluind o latură a simbolului crengii de aur, iubirea. Fănuș Băileșteanu consideră, însă, că „Trecerea iubirii pe un plan platonic, pur spiritual, nu înseamnă automutilare, ci renunțare senină, metafizică și apolinică, desprindere de amăgirea trupului, adâncire într-un spirit. Oricum, drama lui Kesarion nu se aseamănă cu cea a lui Hyperion” [11, p. XIV].

„Aleasă de magul care își desăvârșește călătoria ritualică spre răsărit, sanctificată, apoi hulită și uitată de nedemnele personaje care populează Bizanțul, Maria ar fi putut schimba destinul Constantinopolului prin armonie cu potențialul pur al sufletului său. Este de reținut rezonanța biblică a numelui noii împărătese” [7] a Bizanțului: asemenea fecioarei, maica lui Iisus, această Marie este un trandafir, dragoste pură, nevinovăție, iubire necondiționată. Din păcate, ea este jertfită prin însoțirea cu prințul necredinței, rușinii, păcatului, neputând să-și împlinească menirea: aceea de a întări creștinismul.

Suferința Mariei se transmite pe căi nevăzute celui iubit cu inima, fără însă a-l schimba fundamental. Putem spune că Breb a atins un prag al desăvârșirii prin asumarea experienței terestre, și nu prin refuzul acesteia. Aceasta este o abordare de tip soteriologic (al salvării), întâlnită în India [14, pp. 43-47], dar și în masonerie. Ocrotit de creanga de aur care „reprezintă cunoașterea, forța, înțelepciunea” [5, p. 385], izolat în chiar mijlocul infernului numit Bizanț, Kesarion Breb alege să se izoleze de răul pe care-l simțea prin toți porii ființei sale, și, încuiat în spațiul sacralizat al Templului egiptenilor, încearcă să se purifice prin meditație. Gândul transpersonal înălțat din adâncul propriei ființe a eliminat definitiv din ființa magului răul sub toate formele sale văzute, simțite, sau doar intuite, cu care taumaturgul se contaminase: „Am stat cu mine însumi, trudindu-mă să dezleg întrebările fără de răspuns. E nevoie pentru asta de tăcere și singurătate. Desfăcându-mă de tot ce atârna și intuneca, m-am dus să văd numai cu duhul” [10, p. 133]. Prin parcurgerea acestei noi etape a devenirii sale, Breb atinge un nou plan al perfecțiunii. Meditația îl purifică și prin ea își atinge și își controlează sinele, efectul ultim fiind redobândirea liniștii specifice ascetului. Această liniște este semnul că s-a încheiat și ultima etapă a desăvârșirii celui care își asumase dificila sarcină de a deveni ultimul Deceneu.

„Autorul confirmă astfel nu doar victoria lui Breb în fața simțurilor și a sentimentelor comune sau teama inițiatului de a fi profanată o parte din sine prin simpla prezență în iadul bizantin, ci arhetipul dobândirii desăvârșirii spirituale. Preot consacrat pentru atingerea absolutului, Breb nu a trăit nici o clipă riscul de a aluneca înapoi în haos și nici nu a dorit, în fond, să-l suprime, ci doar l-a acceptat în intimitatea

gândirii sale, protejându-se într-o manieră ezoterică atunci când încerca să se acomodeze acestuia comunicând prin empatie cu ființe al căror contur iradiuau parcă lumina templelor care l-au zămislit pe el însuși” [7].

Destinele celor două personaje stau sub semnul asfințitului. Acesta se întinde asupra lui Breb prin faptul că el este ultimul dintre Decenei, iar asupra Mariei prin eșecul misiunii sale de a-l îmblânzi pe Constantin, a-i înmuia inima și a-l aduce pe calea cea bună a acceptării și sprijinirii creștinismului.

Imaginea Daciei mitice este, fără îndoială, cea de-a treia ramură a parabolei sadoveniene. Dacia lui Sadoveanu, ca și Moldova lui Sadoveanu ( în *Baltagul*, *Frații Jderi*, s. a.) este un tărâm utopic, o țară mirifică, extravagantă și în același timp liniștită, cu legi clare cu caracter de dogmă. Atât Dacia mitică sadoveniană, cât și Moldova romanelor sale, au ca ax al ființării muntele magic, loc de nimeni știut ce stă sub semnul fabulosului. Acesta este centrul guvernării religioase, locul peșterii Deceneului și lăcașul sacru al purității universale, simbol al ascensiunii mitice către o lume de esență platonice. Iată descrierea pe care ne-a lăsat-o Sadoveanu: „Monahii tineri suiau deci către peșteră. În acele ponoare și poieni în care de veacuri domnea liniștea, sălbăticiunile codrului n-aveau nici o sfială. Veverițele îi urmăreau și îi priveau cu mirare sărind din clomb în clomb. Căprioarele își ridicau către ei boturile negre deasupra smocurilor de păiuș, din unghiuri depărtate. Până acolo, pe sub cetini, era întuneric. Acolo, la ele, era lumină” [10, p. 10].

Imaginea de basm a Daciei ultimului Deceneu, în care oamenii sunt puri, viețuitoarele sunt blânde, natura și destinul omului se împletesc și se condiționează reciproc, se constituie în fundalul povestirii. Această Dacie stă parcă deasupra istoriei, legile care o guvernează sunt adevărate de mii de ani, muntele sacru o protejează. Lumea ireală a muntelui vrăjit, acest spațiu magic și religios în care Kesarion Breb are și manifestă atributele conducătorului spiritual prin înțelegerea mai presus de toți a timpului și a glasului naturii și viețuitoarelor este adevăratul pretext mitic de la care pleacă Sadoveanu. Deoarece sunt atât de diferite, scriitorul a pus în opoziție cele două lumi, muntele sacru al lui Breb și Bizanțul. Ceea ce este clar pentru cel de-al 32-lea Deceneu este faptul că nici măcar prin Kesarion Breb, cel mai vrednic discipol al său, nu se poate realiza alianța vechiului duh autohton cu cel nou, venit dinspre Bizanț.

„Universul ultimului Deceneu, cum am văzut, idealizat prin regresivitate în vârsta mitului, nu poate în nici un caz să asimileze ceva străin de propria condiție. Cel mult, sensul iubirii lui Breb pentru Maria ca de altfel sensul întregului său pelerinaj pe malurile Propontidei pot constitui simboluri ale ultimei încercări pe care le face o lume retrasă din fața istoriei de a converti răul în bine. Această zonă a spiritului, sacră și izolată de amenințătoarele șuvoaie izvorâte din disoluția celeilalte, nu riscă nici o clipă să fie profanată” [7]. Kesarion Breb nu reușește să unească cele două sisteme religioase, căci experiența personală a Bizanțului îl face să se izoleze de tot ceea ce înseamnă acesta, și să-l asimileze global cu moartea, cu răul.

De pe muntele sacru, centrul lumii dace, centru spiritual, Kesarion Breb și-a început călătoria printre oameni. Muntele sacru este un alt simbol al cunoașterii, al originii, al nemuririi. El este asociat peșterii, spațiu al originii (arhetip al uterului matern), al renașterii, al inițierii. Peștera mai este considerată și „un uriaș receptacul de energie (telurică, nu cerească), jucând un rol important în operațiunile magice” [5, p. 77].

Simbol al lumii, loc al nașterii și al renașterii prin inițiere, ea se constituie într-o imagine a centrului și a inimii. Peștera din muntele ascuns este un loc de reculegere al înțeleptului mag Deceneu. Ca prototip al pântecului matern, peștera este un izvor aproape inepuizabil de energie. „Rene Guenon observă că, dacă muntele era, în mod obișnuit, reprezentat printr-un triunghi dreptunghic, peștera era reprezentată printr-un triunghi mai mic, plasat în interiorul primului triunghi și cu vârful îndreptat în jos: acesta ar fi expresia răsturnării de perspectivă ce decurge din decăderea ciclică- și care face din adevărul manifestat un adevăr ascuns - și, totodată, simbolul inimii” [5, p. 78]. Astfel, peștera devine simbol al macrocosmosului ca simbol spiritual al microcosmosului. Fiind o narațiune de tip mitic, în romanul *Creanga de aur* recunoaștem ideea conform căreia „aici se ascund norii, vânturile și ploile; de aici izvorăsc apele purificatoare și regeneratoare” [6, p. 148]: „Apa vie a celor trei izvoare era călăuzită printr-o albie îngustă în hrubă, într-un găvan de stâncă” [10, p. 9]. „Atunci m-am suit în muntele ascuns pe care contemporanii mei nu-l cunosc. Între vârtejuri de zloată am ajuns până la lăcașul său (peștera, n. a.), într-un loc unde trei izvoare vii săltau de sub piatră zbătându-se ca viperele înțelepciunii lui celei fără de moarte și murmurându-i numele într-o alta limbă decât cea schimbătoare a oamenilor” [10, p. 3]. Înțeleptul, inițiatul, magul, vraciul, este asemuit unei fântâni sau unui izvor, iar apa sălășluiește în inima lui, iar vorbele sale au puterea unui șuvoi (*Pildele*, 20,5). „Apa vie, apa vieții se prezintă ca un simbol cosmogonic. Ea este o poartă spre veșnicie tocmai pentru că purifică, vindecă și întinerește. Apa dobândește deci un sens de eternitate, iar cel care bea din această apă vie se împărtășește din nemurire [5, p. 111]. Izvoarele cu apă vie sunt în număr de trei. Numărul 3 era considerat încă din antichitate „perfecțiunea întruchipată, asemenea zeilor”, era numărul nepereche – și dat fiind că numărul unu nu este altceva decât începutul sau originea însăși a numerelor, numărul doi dă naștere formei-materie că împreună cu unu îl creează pe trei” [2, p. 22]. Numărul trei are virtuți magice și religioase, și este considerat în legătură cu simbolica axială a Arborelui lumii, în care se regăsesc atât lucrul



manifestat, cât și principiul triplu manifestant, activ, într-o complementaritate indivizibilă: „Trei în Unu, Unu în Trei, Dumnezeu în natură și natura însăși în Dumnezeu” [1, p. 56].

Peștera are în centrul bolții un lăcaș prin care iese fumul vetrei, intră lumina și prin care se face ieșirea din cosmos. Atât craniul omenesc, cât și creuzetul alchimiștilor au, în partea lor superioară, o deschizătură de acest fel, putând astfel să fie asimilate aceluiași simbol al peșterii.

Motivul călătoriei sale inițiatice este, în aparență, dorința magului pe care îl va înlocui la întoarcerea sa, și care ar vrea să știe dacă popoarele sunt mai fericite, dacă preoții noii legi le-au sporit cu un dram înțelepciunea. Kesarion Breb va petrece șapte ani claustrat în templele piramidelor egiptene – prima etapă a drumului său care presupune inițierea pur spirituală – și încă nouă ani pentru a cunoaște direct lumea în chiar inima acesteia, Bizanțul – a doua etapa a drumului său, care dă dimensiunea terestră a lui Breb prin iubirea sa pentru Maria. Nu este întâmplătoare perioada de ședere la templele egiptene, având în vedere complexa simbolistică a numărului 7: „Asociind numărul patru, care simbolizează pământul prin cele 4 puncte cardinale ale lui, cu numărul trei, care simbolizează cerul, șapte reprezintă totalitatea universului în mișcare” [5, p. 289]. Fiecare an petrecut de Kesarion Breb în Egipt a dus la definitivarea vieții sale morale prin însumarea celor trei virtuți teologale – credința, nădejdea, dragostea – cu cele patru virtuți cardinale – prudența, cumpătarea, dreptatea și puterea. Această primă încercare a lui Breb are ca scop desăvârșirea prin șapte. În plan superior, „Șaptele simbolizează desăvârșirea lumii și împlinirea vremii” [5, p. 290]. A doua probă la care este supus viitorul Deceneu stă sub semnul numărului nouă. Această cifră are o valoare rituală, fiind măsura gestațiilor, a căutărilor fructuoase și simbolizează încununarea eforturilor, desăvârșirea unei creații. „Nouă este în mod specific cifra simbolică a lucrurilor terestre și nocturne” [5, II, p. 350]. Fiind legată de divinitățile nopții, cifra nouă este legată de moarte, de infern. Nu întâmplător ceea ce Kesarion Breb găsește în acești 9 ani este putreziciunea, infernul vieții și moartea, care sunt coordonatele Bizanțului. Acest puternic imperiu stă sub semnul lui 9; așa cum vedea în el Claude de Saint Martin distrugerea oricărui trup și a virtuții oricărui trup. „Nouă, fiind ultimul din seria de cifre, anunță deopotrivă un sfârșit și o reîncepere, adică o mutare pe un alt plan” [5, II, p. 352]. Simbolistica lui nouă este aceeași din această perspectivă cu cea a crengii de aur: înnoirea, renașterea pe un alt plan existențial. Breb cercetează lumea puternică a Bizanțului, observă luptele pentru putere, ajută la alegerea soției împăratului, în încercarea de a sprijini valori precum: dreptatea, dragostea, iertarea, mila, curățenia sufletească. Nu se poate implica mai mult, căci rolul său este doar acela de observator, misiunea desăvârșirii sale aparține muntelui sacru.

Celor două încercări li se adaugă încă una, întâlnirea cu Maria. Aceasta este, poate, cea mai dificilă, căci la un prim nivel de analiză este întâlnirea cu dragostea. Dragostea este o constantă în viața lui Breb. Dragostea pentru oameni, nevoia lor de sprijin, l-au făcut să devină unul dintre aleși. Însă dragostea unei femei este prea particulară, și lui Kesarion Breb nu i-ar fi fost îngăduită. Nu de magul din munte, ci de chiar conștiința sa.

Cu grad de dificultate crescând, toate trei ilustrează motivul mitic al eroului / inițiatului și sunt probele de încercare pe care le are de trecut Kesarion Breb pentru a putea accede la condiția celui de-al 33-lea Deceneu, magul care nu se va mai arăta și nu va mai vorbi oamenilor decât la răstimpuri bine calculate.

Avem în acest roman de a face cu un alt tip de erou, diferit de acela care omoară balaurul cu sabia (precum Sf. Gheorghe, Voivodul Ștefan). Este o situație inversată: însuși Kesarion Breb o descoperă și o aduce la tronul împărăției: „O, părinte, [...] eu am fost solul care am adus o floare curată, am aruncat-o într-o volbură prihănită” [10, p. 134]. Aceasta este o probă mult mai dificilă decât omorârea balaurului, căci presupune folosirea tuturor calităților eroului în scopul dobândirii unui bun ce dintru început nu-i este destinat. Regăsim acest tip de probă inițiativă în legenda regelui Arthur, în legenda lui Tristan și a Isoldei, dar și în basmele românești.

Încă din începutul romanului, Kesarion Breb face dovada înzestrării cu puteri divine: poate desluși adevărata fire a oamenilor citind dincolo de aparențe și poartă pe frunte semnul celor aleși. Litera deltha, cea a cunoașterii, este prezentă și deasupra ușii lăcașului lui Breb de la curtea egiptenilor: „Cunosc, deasupra unei uși scunde, între două colonne subțiri, ochiul lui Dumnezeu între raze și în litera sfânta numită Deltha” [10, p. 133]. Simbolismul acestei litere este înrudit cu cel al triunghiului, a cărui formă o are: „Triunghiul cu vârful în sus simbolizează focul și sexul bărbătesc” [5, III, p. 383]. Francmasoneria acordă o importanță deosebită triunghiului, pe care îl numește Deltha de lumină. „Prin baza lui, triunghiul masonic înseamnă Durată, iar prin celelalte două laturi, Întunericul și Lumina: așa s-ar compune ternarul cosmic. [...] un asemenea triunghi ar corespunde numărului de aur. În plus, într-un astfel de triunghi s-ar înscrie perfect steaua de flacără și pentagonul” [5, p. 384]. Anii de ucenicie în piramide l-au ajutat pe Breb să poată citi gândurile interlocutorilor, să poată controla natura. Deși este de neam dac, recunoaște că în Egipt a renăscut prin cunoaștere: „La Egipt m-am născut a doua oară” [10, p. 61]. Veșmântul său întotdeauna alb, și faptul că are un asin pentru călărie, și nu un cal, sunt trăsături pe care Sadoveanu le trasează pentru a-l asemui lui Iisus Hristos. Căci pe bună dreptate, ce altceva este Breb: un învățător al

poporului său. El nu s-a jertfit asemenea lui Iisus pe cruce, dar jertfa iubirii sale interzise nu e puțin lucru. Pe de altă parte, așa cum Hristos știa că toți se vor lepăda de el și își știa sfârșitul, Kesarion Breb știe de la bun început că este ultimul Deceneu, că odată cu el se va stinge credința pe care o reprezintă – lucru care este mai greu de acceptat.

„Toate probele pe care le trece Kesarion Breb vizează apoi permanent numai manifestările spiritului său superior. Metafora „crengii de aur” nu încifrează dimensiunea terestră a iubirii lui Breb pentru Maria dar nici nu o neagă, ci asemenea oțelului călit în foc care desparte două trupuri, „lucind în sine în afară de timp”, dezvăluie tocmai această dimensiune spirituală a victoriei magului în fața lumii cu care a luat contact. Altfel, nu ne-am putea explica în nici un chip ceea ce pare a fi pentru o clipă slăbiciunea lumescă, tentația de încălcare a dogmei din partea celui suficient sieși. Oricine poate descoperi însă în siguranța și liniștea inițiatului semnele desprinderii din cursul real al vieții, semne care pregătesc un nou sens al metaforei și anume acela al iubirii spirituale între oameni și care poate fi găsită și în textele biblice. Este suficientă o singură confruntare cu imaginea lui Breb pentru a ne convinge că ar fi o eroare să „raționalizăm” metafora romanului. Desigur, ea nu este pe de-a-ntregul străină de imaginea comună a iubirii, dar orice îngustare a ei în acest sens nu este posibilă în cartea lui Sadoveanu. Aici se creează pas cu pas o imagine mult mai profundă, cel puțin bivalentă: dragostea lui Breb pentru Maria detronează și înnoiește deopotrivă iubirea comună dintre oameni” [7]. Dar Kesarion Breb nu este nici Tristan, nici Lancelot, nici Făt Frumos, așa cum nici Maria nu devine Isolda, Guineviere, fata Împăratului Roș, sau un fel de Cenușăreasă a Bizanțului, chiar dacă i se prevestește destinul cu ajutorul condurului miraculos, „o încălțare mică de piele roșie, pe fața căreia era cusut cu fir de argint un stârc alb luându-și zborul și învăluindu-și moțul” [10, p. 66].

Alegerea Mariei ca Împărăteasă și soție lui Constantin este scrisă dinainte de începutul lumii, așa cum toate sunt scrise, dar numai unii pot să citească în semnele acestea. Breb știe să descifreze taina cititului în stele și urmează calea prestabilită de aștri, știind dinainte ce se va întâmpla: „Copilă, grăi el cu blândețe, păstrează acest condur, până vei primi perechea lui” [10, p. 67]. Perechea condurului ni se pare o trimitere directă la însoțire, deci la soțul viitor al fetei, fiul Împărătesei Irina. Aleasa trebuia să fie pură, inocentă, cu sufletul curat și deschis, fără urmă de răutate sau perversitate, deși Breb a aflat că: „Viclenia unei copile e de multe ori mai primejdioasă și mai înveninată decât a unei curtezane” [10, p. 67]. Iubirea s-a născut dintr-o privire: „inima lui de pulbere îl umili, primind lovitura unei clipe, singura în veșnicie nemuritoare” [10, p. 67], dar iubirea lui Breb pentru Maria se purifică, se transformă și se sublimază prin izolarea și meditația timp de nouă zile. Acesta este timpul în care Breb se desface de acea legătură efemeră a dragostei pentru o femeie și are puterea de a o înălța spre absolut. Magul nu se desparte de iubire, ci o transformă în ceva atemporal, o permanentizează, o trece în infinit, și o răsfrânge asupra tuturor oamenilor, conform menirii sale.

În *Creanga de aur*, „Sadoveanu este opusul lui Balzac, cel care susținea că scriitorii nu inventează nimic, pretinzând practic că ar putea atinge treapta cea mai de jos a omologiei text-referent. Sadoveanu se plasează către punctul maxim al seriei amintite. Practic, scriitorul ne oferă un veritabil jurnal intim, dar oarecum întors pe dos, totul cu o savantă strategie a discontinuității. Tocmai această voluptate a discontinuității seduce și implică orice cititor. Îl seduce, făcându-l să uite că procesualitatea nu există între copertile acestui roman, iar fixarea pe coordonatele spațio-temporale ale unei epoci anume ar fi un gest la voia întâmplării. Îl implică, pentru că în materia fluidă a romanului, există un prezent etern ca expresie a unei anumite „stări de spirit”, ea însăși sursă de inspirație a romanului, discutată deja de voci cu autoritate într-o plauzibilă raportare la o perspectivă a romanului european” [7].

#### Referințe bibliografice

1. Boncompagni, Solas, *Lumea simbolurilor*, ed. Humanitas, 2003.
2. Brondi, A.T., *Nozioni e curiosita araldiche*, Milano, 1921.
3. Casalis, Georges, *Comentariu la Apocalipsa*, Paris.
4. Călinescu, George, *Estetica basmului*, ed. Minerva, 1965.
5. Chevalier, J., Gheerbrant, A., *Dicționar de simboluri*, ed. Artemis, 1993.
6. Evseev, Ivan, *Dicționar de simboluri și arhetipuri culturale*, ed. Amarcord, 2001.
7. Ioniță, George, *Romanul inițierii // România literară* nr. 39 din 29 septembrie 1999.
8. Iorga, Nicolae, *Bizanț dupa Bizanț*, EER 1972.
9. Muthu, Mircea, *Balkanismul literar românesc*, II, ed. Dacia, 2002.
10. Sadoveanu, Mihail, *Creanga de aur*, ed. ALLFA PAIDEIA, 1996.
11. Sadoveanu, Mihail, *Creanga de aur*, ed.100+1 gramar, 2002.
12. Sadoveanu, Mihail, *Creanga de aur*, BPT, Ed Minerva, 1973 (prefața de Marin Mincu).
13. Sadoveanu, Mihail, *Baltagul*, EPL, 1961.
14. Vartic Andrei, *Drumul spre Kogaionon*, Ed. Basarabia, Chișinău, 1998.
15. Vicol, Dragoș Ion, *Miracolul sufletului românesc*, Ed. Orfeu, Chișinău, 1997.

Teoretician al avangardei deceniului șase, Eugen Ionescu se impune ca unul dintre marii creatori ai anti-teatrului și teatrului absurdului, care a avut un impact considerabil asupra evoluției artei dramatice, înnoindu-i radical mijloacele de expresie și lărgindu-i universul tematic.

Nucleul fierbinte al dramaturgiei sale, omul, manifestă o varietate tipologică a modalităților sale artistice, cum ar fi lipsa de sens a existenței, golul sufletesc, dezarticularea limbajului, incomunicarea, claustrarea, acapararea omului de automatisme și stereotipii, sugerându-se imposibilitatea de a ieși din acest impas. Tematica operelor dezvăluie iscusința dramaturgului tocmai în ceea ce se cheamă teatralitate. Imaginea monstruoasă, dar, totodată, simbolică a personajelor recompilează universuri banale în care se insinuează brusc o anomalie, care conduce spre anostitate. Eugen Ionescu, cu mult rafinament ironic, reflectă în opera sa diverse tehnici artistice, inclusiv cele ale kitsch-ului. Acest lucru ne obliga să aducem în discuție problema complicată a ceea ce s-a numit „omul-kitsch”, omul acesta „mijlociu care se află pretutindeni” [3, p. 147].

Pentru a dezvălui natura kitsch-ului, Matei Călinescu pune accentul pe ideea *hedonistă* despre tot ce este artistic, a omului-kitsch, care, „din anumite motive analizabile în termeni istorici, sociologici și culturali, vrea să-și umple timpul liber cu maximum de emoție (derivată inclusiv din „cultura înaltă”), în schimbul unui efort minim, idealul său fiind distracția fără efort” [2, p. 217-218].

În acest context, hedonismul, ca manifestare a consumismului societății burgheze, e bine ilustrat, la nivelul relațiilor interfamiliale, în opera lui Eugen Ionescu. Viața casnică a familiei Smith și familiei Martin este amuzantă, lipsită de prejudecăți, tolerantă. Imitația a tot ce este nou și la „modă”, virtuțile economisirii și ale cumpătării îi caracterizează.

Ironizarea acestor idealuri mărginite e bine sugerată în următorul fragment :

*„Doamna Smith : Băiețelul nostru ar fi vrut să bea bere, o să-i placă să tragă la măsă, îți seamănă. L-ai văzut la masă, cum ochea sticla ? Dar i-am turnat în pahar apă din carafă. Îi era sete și a băut-o. Elena îmi seamănă: e o bună gospodină, econoamă, cântă la pian. Niciodată nu cere bere englezească. E ca nepoțica noastră, care bea numai lapte și nu mănâncă decât terci. Se cunoaște că n-are decât doi ani. O cheamă Peggy. Plăcinta cu gutui și cu fasole a fost grozavă. Poate că ar fi fost indicat să servim la ultimul fel un păhăruț de Bourgogne australian, dar n-am adus vin la masă ca să nu dăm copiilor un prost exemplu de lăcomie. Trebuie deprinși să fie cumpătați și cu măsură în viață”.*

Pornind de la tezele unor autori de formații diferite, precum Hermann Broch; Ludwig Giesz (reprezentant al fenomenologiei), Gillo Dorfles (estetician și istoric de artă), Richard Egenter (teolog romano-catolic) și alții care au acordat multă atenție conceptului de „om-kitsch”, Matei Călinescu ajunge la următoarea concluzie: „omul-kitsch este acela care are tendința de a recepta drept kitsch chiar și operele sau situațiile non-kitsch; este acela care, fără să vrea, transformă în parodic percepția estetică” [2, p. 217]. Mecanismul este teribil, deoarece nu reacționează la logica umană, nu are preferințe, nici sentimentul ierarhiilor, uniformizând destinele tuturor, mașinăria zdrobindu-ne.

Omul-kitsch de tip ionescian se caracterizează prin lipsă de personalitate, de autenticitate, de relief, de caracter. Un om mărginit, situat pe o treaptă socială mijlocie, are pretenția de a fi o mare personalitate a vieții cotidiene și joacă acest rol cu mult entuziasm, imitând cu multă mulțumire de sine comportamentul claselor sociale superioare pe care le admiră. Omul acesta îl regăsim în toate societățile, în toate timpurile: „conformistul, cel care adoptă sistemul de gândire al societății sale, oricare ar fi ea” [3, p. 147]. Persistă senzația că personajele vor să se conformeze unor norme impersonale, iar stereotipiile se extind tot mai mult.

În opera sa Ionescu ilustrează imaginea plată a societății de masă tentată să-și păstreze caracteristicile de bază ale unei culturi marcate de trivialitate, de o „ipocrizie a luxului” [2, p. 191], caracterizată prin alterarea gustului și etalarea ostentativă a valorilor materiale. Fragmentul următor reflectă unele standarde deteriorate ale societății moderne:

*„Interior burghez englezesc, cu fotolii englezești. Seară englezească. Domnul Smith, englez, în fotoliul său englezesc și în papucii săi englezești, își fumează pipa sa englezească și citește un ziar englezesc, în fața unui foc englezesc. Poartă ochelari englezești, o mustăcioară cenușie, englezească. Alături de el, într-un fotoliu englezesc, doamna Smith, englezoaică, cârpește ciorapi englezești. Un moment lung de tăcere englezească. Pendula englezească bate șaptesprezece lovituri englezești”.*

Extinderea și diversificarea spectaculoasă a pseudoartei după cel de-al doilea război mondial confirmă observațiile multor critici literari despre cultura de masă. Harold Rosenberg menționează : „În organizarea actuală a societății, numai kitsch-ul poate avea o motivație socială de a fi” [Apud, p. 190]. Arta autentică nu este respinsă de către omul-kitsch ionescian, căci acesta o adaptează propriului său metabolism

estetic, ceea ce face posibilă conviețuirea haotică a valorilor și a nonvalorilor într-o lume a conformismului. Astfel, personajele lui Ionescu se caracterizează și prin cultivarea unor tabuuri mondene: o fac nu din propriile convingeri, simpatii, ci din adeziune mimetică și superficială, dintr-un capriciu vicios. Pentru Mary a petrece o după-amiază plăcută cu un tânăr înseamnă :

„Am fost la cinema cu un bărbat și am văzut un film cu femei. La ieșirea din cinema, ne-am dus să bem rachiu și lapte, și apoi am citit ziarul”.

Kitsch-ul se manifestă, după cum am observat, la nivelul comportamentului personajelor în viața cotidiană, totul ia forma pretenției ridicole, a ostentației și a falsității, prin care societatea încearcă să-și mascheze adevărata origine. Personajele sunt cuprinse de febra setei de distincție, vor să fugă de mediocritate apelând la mijloace iluzorii. Ionescu zugrăvește nu o lume a exceselor, ci una a conformismului - în gesturi, atitudini, comportament. Temperamentele uneori excesive ale personajelor relevă, prin contrast, influența educației și a mediului social în formarea personalității omului. Pasiunile personajelor sunt banale, efemere și iluzorii. Totuși, va spune Ionescu, „în ultima clipă, când totul va părea pierdut, poate vom evada, ne vom înălța, vom învinge” [4, p. 16].

În orice individ există o latură de kitsch, nimeni nu e ferit de această „boală socială”, pentru care Ionescu propune diagnosticul de „rinocerită”. Acesta este unul din motivele prin care se explică actualitatea unor replici ale personajelor și a unor situații înfățișate de autor care au un mare succes la public. Intuiția și spiritul critic i-au permis autorului zugrăvirea realistă a unui tablou absurd al societății contemporane, opera sa având, pe lângă valoare estetică incontestabilă, și valoarea unui document uman de epocă.

Eugen Ionescu, „acest om al *tremurului existențial*” [1, p. 396] a reușit, având ca armă cuvântul, să producă în literatura noastră o perpetuă revoluție a limbajului dramatic, în jurul cărților dându-se o adevărată „bătălie a modernității”. Este o victorie sau o înfrângere desăvârșită, ne rămâne nouă, cititorilor, să dezlegăm misterul.

#### Referințe bibliografice

1. Balotă Nicolae. *Lupta cu absurdul*. – București: Univers, 1971, 556 p.
2. Călinescu Matei. *Cinci fețe ale modernității. Modernism. Avangardă. Decadență. Kitsch. Postmodernism*. Traducere de Tatiana Pătrulescu și Radu Țurcanu. Postfață de Mircea Martin. – București: Univers, 1995, 335 p.
3. Ionescu Eugène. *Note și contranote*. Traducere și cuvânt introductiv de Ion Pop. –București: Humanitas, 1992, 284 p.
4. Ionescu Eugen. *Prezent trecut, trecut prezent*. Traducere de Simona Cioculescu. – București: Humanitas, 1993, 240 p.

Aliona Grati

Ierarhia cronotopilor în romanul lui George Bălăiță

Orice intrare în sfera sensurilor se face numai prin poarta cronotopilor.  
(M. Bahtin)

Romanul *Lumea în două zile*, „printre cele mai bune publicate la noi după 1970” (E. Simion) se bucură astăzi de o mare popularitate exegetică, criticii literari conferindu-i lui George Bălăiță un rol aparte în dinamica dezvoltării romanului contemporan pentru meritul de a institui un model narativ performant și deschis, cu cel mai bogat inventar de procedee și proceduri stilistice în literatura română. În contextul unei epoci a standardizărilor și uniformizărilor dictate de poncifele realismului socialist, scriitura sa pare o „anomalie” ireductibilă nu numai la interpretările vulgare ale esteticii sovietice, dar și la acele pe care știința literară mondială le-a impus vreme îndelungată.

Înnoirea esențială pe care o anunță scriitorul român în speță constă în bulversarea viziunii monologice și instaurarea unui spațiu al relativismului total al perspectivelor, vocilor și semnificațiilor etc., arătând o sincronizare autentică cu formulele romanului occidental. Nedumeririle lectorului vizavi de romanul lui Bălăiță se iscă din incapacitatea lui de a se plasa confortabil, așa cum a fost obișnuit, în albia unei singure perspective de interpretare. Bălăiță face parte din categoria scriitorilor care își ține cititorul în permanentă stare de pierdere a răbdării, pe pragul anormalității textuale. Schimbările rapide și insesizabile ale opticii narrative, ale aspectelor de timp și spațiu, relativitatea tuturor afirmațiilor și ideilor lansate de multiplele voci ale romanului creează dificultăți serioase la prima lectură. Unora le vine ideea să-l arunce, pe alții însă romanul îi ține permanent cu sufletul la gură; or, toate aceste iregularități, jocuri perpetui de similitudini și diversități le stârnește curiozitatea nu mai puțin decât un roman de aventuri.

Noul chip al textelor românești din sec. al XX-lea a determinat și căutarea bazelor teoretice de interpretare, ofertele de soluționare venind în mare parte de la *noua critică* franceză. Privit din perspectiva acestor teoreticieni, resorturile interioare ale atractivității prozei lui Bălăiță țin de *arta combinatorie*. Demersurile critice care ar analiza abilitățile autorului în materie de experiment lingvistic modernist ar etala, desigur, talentul său filologico-literar, nu însă pe deplin extraordinara capacitate de creare a spațiilor iluzorii, accese la alte vieți umane, definitive pentru roman.

Popularitatea lui Dostoevski prin anii '70 dincolo de hotarele Rusiei a scos în evidență poetica istorică a lui Mihail Bahtin, care a reușit să reprezinte o alternativă viabilă la sistemul de cercetare lingvistic a textului literar. *Paradigma bahtiniană* (și astăzi de mare succes în critica literară occidentală) propune, pentru interpretarea textelor care au preluat și au asimilat teoria relativității din științele matematice, considerând-o drept lege de guvernare a realității, ideea de *cronotop* („timp-spațiu”), „conexiunea esențială a relațiilor temporale și spațiale, valorificate artistic în literatură” [1, p. 295], concept lesne aplicabil, în stare să se acomodeze la viteza halucinantă de modificare a perspectivelor din romanul modernist.

Punctul de pornire a teoriei lui Bahtin despre cronotop a constituit ideile lui Veselovski referitoare la *motiv*. Spre deosebire de motiv care este un element al subiectului, cronotopul („drumului”, „pragului” etc.) condiționează tipul de roman. Prin intermediul lui evenimentele din roman se vizualizează, numai în interiorul lui evenimentul devine imagine artistică. Prin urmare, cronotopul are funcție figurativă și desemnează un tip de realitate artistică specific unui tip de roman. În poetica istorică a lui Bahtin cronotopul este instrumentul de analiză a marilor unități narative constituite istoric. Identificarea tipurilor de cronotopi îi permit cercetătorului să pună într-o linie genetică romanul antic cu cel apărut în sec. al XX-lea. Modelul bahtinian aplicat pe textul prozatorului român se explică prin dorința de a pune într-o nouă lumină calitățile lui stilistice și, mai ales, capacitatea lui de a pune în mișcare mecanismul de derulare simultană a mai multor lumi posibile, fapt ce i-a asigurat un loc privilegiat în panteonul creatorilor paradigmei postmoderniste.

În cazul unui discurs romanesc cu câțiva naratori, fiecare cu o percepție temporală și spațio-senzorială aparte, analiza formelor timpului și spațiului artistic se arată complexă și necesită o bună cunoaștere a etapelor de evoluție istorică a tipurilor de roman. Pentru a descurca cumva plasa tehnică sofisticată a romanului *Lumea în două zile*, este foarte important mai întâi să se facă distincție dintre vocile care-i creează polifonia derutantă. În mod tradițional, se caută mai întâi vocea autorului. Bahtin atrage atenția asupra faptului că la analiza acestui aspect trebuie să se deosebească neapărat:

- 1) vocea *autorul adevărat* care își trăiește timpul biografic (în cazul nostru – Bălăiță), numit convențional *autorul I*, de
- 2) *autorul-creator* care este *eul auctorial* al romanului, *autorul II* [1, p. 487]. Apoi se va sesiza
- 3) vocea *naratorului* absent în acțiune dar presupus; precum și
- 4) *vocea eroul central*, Antipa; după care să se purceadă la identificarea
- 5) *vocilor personajelor* pe care Antipa le întâlnește pe parcursul acelor două zile reprezentative și
- 6) *vocile auzite* de pe benzile de magnetofon, *citete* de însemnările anchetatorilor etc.

În romanul lui Bălăiță, vocea autorului II și cea a naratorului este greu de distins, doar dacă că se ține cont că prima exprimă cunoștința de cauză a posesorului ei nu numai a faptelor deja consumate, dar reprezintă chiar creatorului lor (*natura naturans*), inclusiv al naratorului însuși (*natura naturata*). Pe lângă această confuzie se mai adaugă și faptul că personajele trec pe rând în postura de narator, amenințând permanent demersurile acestuia. Având rolul tradițional de a organiza discursul în așa fel încât să fie atractiv pentru cititor, îi oferă acestuia surprize cu totul neobișnuite. De exemplu, probleme aproape nerezolvabile pentru cititor par a fi stabilirea timpului și locului naratorului în text, în ce măsură acesta este sigur de cele relatate, care este gradul de veridicitate al informațiilor. Cititorul nu poate determina timpul *de facto* al narațiunii și raporturile cu celelalte timpuri: prezentul lui Antipa, cel al lui Viziru sau cel al lui Alexandru, ce motivează trecutul amintit, viitorul presupus etc.?

Relațiile naratorului cu cititorul se schimbă radical de-a lungul romanului. Naratorul adoptă câteva voci deosebite ce nu distrug neapărat veridicitatea faptului că ar veni de la o singură instanță, modificându-și strategiile în funcție de tema personajului intrat în acțiune. Dincolo de aspectele gramaticale în măsură să ne dea indicii pentru a le distinge, vocile denotă și diferite atitudini, emoții față de obiectul relatat. Instanța narativă refuză a fi impersonală sau mai bine spus, numai impersonală. Discursul se metamorfozează în permanență de la relatarea reportericească la anchetă adunătoare de tot felul de informații, zvonuri, mărturii, iritând cititorul obișnuit cu o oarecare siguranță de cele relatate, ba îl șochează cu meticulozitatea descrierilor de lucruri și fenomene banale sau triviale, ca mai apoi, să treacă insesizabil la o abordare ironică la una serioasă. Prima reacție a cititorului este de a respinge această abordare a lucrurilor care începe să confere problemei insuficiența sau impotența exprimării semnificațiilor metafizice anunțate de titlul și de cele două părți ale romanului așezate proporțional.

Cercetătoarea americană Robin Miller identifică patru voci posibile ale naratorului cu atitudini distincte în interiorul oricărei narațiuni:

- 1) vocea compătimitoare a naratorului omniscient;
- 2) vocea care se detașează ironic de personaje și de evenimentele ce se produc, menținându-se la nivelul bârfelor ce circulă în jurul acestor evenimente;
- 3) vocea unui narator a cărui capacități intelectuale lasă de dorit, formula kitsch, stilul romanului boulevardier; și
- 4) vocea gotică care folosește strategiile descoperirilor întâmplătoare și instituirii atmosferei de groază [2. p. 139].

Aceste voci au în roman grade diferite, uneori ele se confundă, alteori se distanțează: totul în vederea distrugerii pachetului de norme și conveniențelor impuse de realism. Rolul naratorului nu e să relateze obiectiv o istorie care a avut loc cu adevărat, ci de a prezenta (nu o lume pe care cititorul ar accepta-o lesne) *lumi alternative* realității. Vocile naratorului exprimă deci raporturile sale cu realitatea, în cuvintele lui Bahtin, reprezintă un anumit *cronotop*.

Fiecare dintre aceste voci ale naratorului are *cronotopul* său, adică oferă o „imagine spațio-temporală prin care este reprezentat omul în literatură”; or, omul, în ultimă instanță este nucleul fiecărei imagini. În operă determinările spațio-temporale pot fi identificate, căci ele sunt „nuanțate întotdeauna din punct de vedere emoțional-valoric” [1, p. 474]. Cu unele schimbări ne vom servi de observațiile cercetătoarei americane, astfel că

1) vocii compătimitoare a naratorului omniscient îi corespunde *cronotopul idilei familiale*, care după Bahtin stă la baza dialogului intersubiectiv. Este vocea care acceptă orice interpretare a faptelor relatate;

2) celei ironice – *cronotopul pieței sau al străzii*, a unui narator care are pretenția că cunoaște faptele intime ale altuia, de cele mai multe ori contrazicându-se din cauza lipsei de informație și a nivelului minim de cultură. Este *cronotopul* unei gândiri pragmatice care caută să explice totul *rațional, simplist, accesibil oricui*. Eroarea fundamentală (tot după Bahtin) constă în faptul că acesta în procesul de cunoaștere caută să obiectiveze conștiințele altora, să le pună etichete „*apreciere în contumacie*”;

3) vocea superficială renaște din *cronotopul salonului monden*, loc unde la o masă se pot întâlni deopotrivă evenimente ce țin de societate sau de viața intimă a individului, unde timpul istoric și cel biografic se suprapune în dialogul unor indivizi de origine specifică; și, în sfârșit,

4) vocea gotică își are originea în *cronotopul pragului*, specific situațiilor de criză, a confruntărilor și răsturnărilor de opoziții, a renașterilor, înnoirilor, revelațiilor, groazei, extazului și abisului, în stare să abată individul de la timpul cronologic și să-l plaseze într-un spațiu în care timpul stă pe loc sau unul al simultaneității. Este *cronotopul* literaturii fantastice, a sensurilor grave sau dimpotrivă.

Toți acești *cronotopi* sunt de găsit în romanul lui Bălăiță, înrolați în competiție pentru a lua locul în ierarhia polifonică a romanului: „În cadrul aceleiași opere și al creației aceleiași autor – scrie Bahtin – observăm o mulțime de *cronotopi* și raporturile complexe dintre ei, specifice pentru opera sau autorul respectiv; unul dintre ei însă este mai cuprinzător, adică dominant.” [1, p. 284] Problema noastră constă deci în identificarea *cronotopului dominant* în romanul lui Bălăiță, și dacă se poate vorbi cumva de vreo formă de dominație.

Primele fraze ale romanului ne introduce kafkian într-o lume neobișnuită, anormală: „Schimbarea petrecută cu câteva zile în urmă căpătă în dimineața de 21 decembrie o intensitate neobișnuită. Peste ținutul acoperit cu mari zăpezi începuse să bată un vânt cald, un fel de băltăreț caraghios a cărui putere era greu de bănuț.” *Cronotopul pragului* e mai mult decât evident, criza este anunțată meteorologic. Deși informația presupune o anumită reacție, vocea naratorului rămâne senină și calmă, acesta relatând cu obiectivitatea scriitorului realist sau a unui reporter la persoana a III-ea fapte și evenimente dintre cele mai banale: o convorbire dintre August pălărierul și Iacubovici pantalonarul, deșteptarea unei familii, gâlgâiala din țevile caloriferului, doi oameni care traversau cu săniile lor etc.

După câteva fraze povestirea anunță un *eu narativ psihologizant*, mărginit dar cu pretenție de atotștiutor, prezentând lucrurile de parcă ar fi al treilea membru nevăzut al cuplului Antipa – Felicia, un intrus martor al senzațiilor, emoțiilor fiecărui soț în parte, încât să-i justifice narațiunea la pers. a II-a: „Te desprinzi greu ai fost ești departe adânc înfundat difuz nu are miros nu are culoare metamorfoză destrămare disproporții pătrunderi respingeri ce este tare este și moale și vâscos transparent opac marginile în fumegare mijlocul pretutindeni morții sunt vii timpul o licărire dinteale iese ușor părul curge unghiile se desprind fără durere muchiile pâlpaie adânc încet unduitor lunecă trece câinele este dușman calul mire casa năruită o prevestire apa grijă zborul plăcere fuga neputință timpul golul cădere fără aer gândul ascuns falduri forme luminoase creștere violentă expansiune rostogolire dorința stăpânind furia pofta... încă ești acolo. Ceva se întoarce la tine. Din adânc dinăuntru te ridici. Lumina luminează dar mai ești acolo. Veghea se întrupează dar ești încă acolo. Liniștea e în tine, frica în tine.” Abaterea nu e de lungă durată, căci peste câteva

enunțuri, narațiunea continuă la pers. a III-ea, alternată din când în când de cea la pers. a II-a, iar raporturile față de cele povestite se modifică alternativ: de la *heterodiegeză* la *homodiegeză și invers*. Acest *eu familial/familiar* are ambiția că cunoaște și poate povesti visurile profetice și amintirile din copilărie ale personajului său, să anticipeze evenimentele care se vor produce peste șapte, când procurorul Viziru pune problema morții lui Antipa și, peste încă ceva timp, când ultimul anchetator Alexandru Ionescu va dispărea fără urmă și fără explicațiile de rigoare ale naratorului. Peste câteva pagini pe parcursul cărora cititorul pare că s-a acomodat confortabil pe cât e posibil în conveniențele acestui narator, *cronotopul pragului* își pune iarăși în funcție forțele deconstructive.

Criza naratorului omniscient se anunță pe neașteptate: „Despre acest A.I. nu se mai știe în ultima vreme nimic. Unii spun că ar fi emigrat în Australia.” Mai mult, naratorul devine de la un timp nepăsător și neglijent la atenția pe care în romanul tradițional și-o dorea cu orice preț, abandonând complet cititorul în fața unor voci ce descind de pe benzi de magnetofon, din citatele unor caiete semnate de Viziru etc., pe care le întrerupe din când în când, uneori cu un aer detașat ironic de faptele și enunțurile personajelor delegate în spațiul narațiunii, alteori cu evlavie individului în fața unor miracole existențiale. Realitatea banală este, pe de o parte, estetizată („Neclintit, acoperit până sub bărbie, bărbatul respiră ușor și egal în felul în care la iarmaroc sub un capac de sticlă Marc Antoniu doarme curajos și nepăsător. Alături, regina Cleopatra. Sufletul lor nemuritor este un arc de ceasornic. Nimic în calma lui respirație nu prevestește Farsa, lume, lume, soarta unei regine și bătălia de la Waterloo, sus, sus, levitație și moarte aparentă, încă astăzi și mâine doi lei intrarea, un leu reducere pentru copii, studenți și gravide, urcă lume sus, numai doi lei”), personajele – proiectate într-un spațiu mitic (Antipa-profetul; Felicia-zeița naturii), pe de altă parte, faptele nu au statutul de anticipare a punctului culminant și al deznodământului, decurg enervant de egal, semnificațiile se pierd în permanență, la fel și esențele, Antipa se dovedește un profet fals, iar Felicia – sterilă.

Pe măsură ce evenimentele se produc, crește și dorința de a le înțelege, însă capacitatea naratorului de a le explica lasă de dorit, reflecțiile lui devin prolice și nerelevante, povestirea – incredibilă. Părăsindu-și povestirea, el și își lasă personajele să vorbească tot ce le vine prin minte. Structura romanului divide în multiple structuri, metamorfozele cărora sunt greu de urmărit. Cititorul este pus în situația să asculte bârfele lui Pașaliu și August preocupați mai degrabă de dilemele personale, informațiile nesigure ale lui Viziru, aberațiile unui nebun Anghel și, culmea exasperării, poemul cățelului Argus, confesiunile cățelușei Eromanga, alternate de articolele unui proletcult complet deraiate în contextul cazului Antipa. Aproape nimic nu a mai rămâne din acea familiaritate a naratorului din romanul tradițional față de cititor.

Cu toate sugestiile „domestice” din parabola poemului cățelului Argus și interpretările exegetice asupra primei părți a romanului ca loc al obișnuitului, în care Antipa ar ilustra aspectele luminoase ale sufletului uman, lectura ei întârzie să ne confirme așteptările. Lumea și ale ei lucruri considerate cunoscute și familiare – *das Heimliche* (Freud) – capătă pe alocuri un caracter ambivalent, secundate de conotații groțesti – *das Unheimliche*. În felul acesta, universul, pe care încearcă să o edifice naratorul la începutul fiecărei părți ale romanului, cu pretenții de veridicitate este amenințat mereu de distrugere. Ceva misterios se strecoară în „descripția hiperrealistă, cu abundența detaliilor, cu desenarea fiecărei cute de pe marea stofă a vieții” [3, p. 673], a peisajului citadin de iarnă cu călduri văratice, a convorbirii dintre membrii unui cuplu, a senzațiilor prin care trece Antipa aflat între somn și trezie, respectiv, a gării unui orașel de provincie, Dealu-Ocna, în fapt de vară cu ploii de grindină, a șefului de stație ieșit din biroul său, a preocupărilor lui Anghel sub zidul Casei de Apă etc., micile abateri emoționale din cuvintele naratorului transfigurează datele primare ale existenței, dotându-le cu capacități de semnificare mitică („esențializare simbolică”).

Realitatea riscă să devină fantastică și s-ar părea că acest tip de discurs (*realist*) nu mai are forța necesară de a convinge. Abordarea mitologic-arhetipală cu seriozitatea-i inerentă ar fi tocmai potrivită pentru decodificarea esențelor în cadrul conveniențelor *realismului fantastic* dar, vorba lui Creangă, colac peste pupăză, sarcasmul și masca de ignoranță a naratorului deconstruiește aura mistică ce înconjoară acest tip de discurs. Nici (și) ilustrarea mitului romantic al dedublării sufletului uman apolinic / dionisiac, nici (și) parabola livrescă (poemul cățelului Argus) și, desigur, nu (și) istoria picantă de dragoste a povestirii kitsch nu justifică intenția definitivă a naratorului. Vocile lui se află într-o criză serioasă, iscată din imposibilitatea de a se plasa într-un anumită poziție de abordare a realității, iar polifonia romanului poate degenera într-o cacofonie.

Studiile de istorie poetică ale lui Bahtin explică originea *cronotopului idilei familiale* în romanul sentimental în care personajul este prezentat de narator în așa fel încât să fie compătimit de cititor indiferent de faptele lui. Antipa, eroul central acestei narațiuni, este modelat mai întâi așa încât cucerește/dezamăgește cititorul prin a fi un om obișnuit, un familist banal cu frică și pioșenie pentru soția sa, cu o neghiobie și neîndemănare exasperantă, un intelect sumar, un petrecăreț etc., ca mai apoi să ne stârnească curiozitatea față de un ins cu capacități extraordinare: visuri profetice, dialoguri cu un câine, darului divinației, sau denigratoare: soț infidel, manifestări diabolice, profet fals, personaj gogolian ce completează galeria literară

a nebunilor. În vreme ce aprecierile și emoțiile naratorului refuză să se constituie, având un caracter fluctuant, contradictoriu și ambiguu, lunecând mereu de la formula finală.

Cu certitudine, naratorul își simpatizează personajele, le justifică comportamentele, nu însă în formula moralist-didacticistă a romanului burghez (*cronotopul pieței sau al străzii*), nici cu superficialitatea romancierului bulevardier (*cronotopul salonului monden*, în cazul nostru discuțiile lui Viziru cu celelalte personaje au acest caracter) sau, mai bine spus, **se folosește de toate aceste formule, le experimentează e pe rând, fără a se limita în cadrul uneia** (*cronotopului idilei familiale*). Trecându-și personajele prin toate strategiile inventate de povestitorul din toate timpurile, naratorul riscă mereu să piardă interesul cititorului față de ei (*cronotopul pragului*), de unde și atmosfera de groază, de parcurgere pe muchie de haos, de abis, provocată de narațiune. Mărturie ne stau simbolurile deconstructive: oglinda, apa, pariul, poemul (lumea fictivă), profetul fals etc.

Incoerențele și efortul de a deconstrui, observate până acum, țin de discursul naratorului absent în acțiunea romanului, recunoscut prin pers. a III-ea și a II-a. Se știe că în roman, statutul de narator îl capătă pe rând și personajele cu enunțurile la pers. a I-a; în cadrul lor la fel putem identifica mai multe voci cărora ce corespund mai mulți *cronotopi*:

**Viziru**, a cărui deontologie imperativă cere impersonalitate și calcul matematic, ingeniozitate și joc logic se implică emoțional în tragedia camaradului său, iar obiectul de investigație îl constituie, în mod paradoxal, sufletul abisal al acestuia. Deși martorul ocular al evenimentelor, Viziru nu povestește o suită de întâmplări, ci reconstituie o lume stranie plină de neîncredere și de nesiguranța pe care o aduce cu sine. Nu cauzele dispariției fizice a unui om îl interesează, ci dilema kafkiană: în ce constă vina pe care omul e nevoit s-o ispășească mereu. Viziunea superiorului său („Răbdare, Vizirule, noi trebuie să căutăm cu multă răbdare vina omului. Tot omul este vinovat, Vizirule. Omul greșește, Vizirule, și noi trebuie să vedem cât de mare este greșeala lui. Și s-o pedepsim, Vizirule”), care ilustrează *cronotopul pieții* (amintim, cel ce simplifică totul și pune calificative) este apreciată doar parțial; or vinovatul e demult cunoscut, fapt ce nu-l oprește să-și continue ancheta stranie. Sau poate vina e a lui Antipa („Până unde se poate glumi?") Viziru riscă permanent să-și piardă veridicitatea unui personaj-procuror și să devină un medic psihanalist: „Acum când scriu îmi dau seama cât de departe sunt de adevărul lucrurilor, cu câtă emfază mă las dus de aparențe. Proști și ignoranți. Siguranța noastră de fiecare zi ne dă putere să supraviețuim dar ascunde adevărul. Niciodată ca în ziua de 21 iunie nu a fost Antipa mai aproape de ambiția lui nemăsurată (de care își bătea cu ușurință joc) și eu mai departe de înțelesul lucrurilor. Între Antipa din decembrie la Albala și Antipa din iunie la Dealu-Ocna era drumul lung de la omul domestic la omul furios și liber”. Deconstrucția reciprocă a celor două dimensiuni ale lui Viziru pun în discuție valabilitatea cunoștințelor pe care le pot oferi datele logice și iraționale ale realității. Râvna procurorului de a găsi cu orice preț adevărul are un rezultat opus, adevărul este din ce în ce mai învăluit în ceața bârfelor, ambiguităților și incertitudinilor.

Viziru moare fără să poată formula o concluzie definitivă, precum nu o face nici **Alexandru Ionescu**, personajul cel mai lucid și impersonal al romanului, în pofida faptului că a fost martorul evenimentelor și deține pe de-asupra și informațiile precursorului. Acesta la rândul său sporește misterul „anchetei”, căci „mereu unul știe ceva de la altul care știe de la altul”. Adevărul e într-un proces continuu de devenire: „După judecătorul Viziru, acest lanț, mă rog, prin care aflăm câte ceva, ar fi unul din marile adevăruri ale existenței. Poate exagerează. Dar crede!”. Continuăm să ne aflăm însă în plină confuzie, în impuritate totală, în același tip de narațiune care se cantonează între siguranță și tăgadă a propriului său discurs.

**August**, pălărierul bătrân, martorul vieții intime al lui Antipa, leagă anevoie cuvintele care ar scoate din negura trecutului evenimente legate de dispărut. Problemele personale și preocupările profesionale, la care se adaugă și emoțiile în fața magnetofonului, se intercalează permanent, distrugând orice coerență. La fel de indefinibilă rămâne și atitudinea lui față de Antipa: impersonală, paternă, compătimitoare, dezaprobatoare? Cum se explică relațiile lui binevoitoare cu ucigașul acestuia?

Seriozitatea și unilateralitatea lui **Anghel** față de moarte se opune jovialității lui Antipa: „Am fost șlefuitor de oglinzi și argintar. Îndeletniciri vechi și pretențioase. Le-am învățat într-un oraș ocult din mijlocul Europei unde pe neașteptate am avut revelația importanței mele”. Lumea pe care o creează acesta se constituie din *cronotopii* textelor metafizice care au abordat acest subiect dintr-o perspectivă serioasă: mitul antic, Dante, Gogol, Dostoievski, a unui Vang Du etc. Eșecul lui Anghel se înscrie în lanțul forțelor deconstructive și descralizante.

Discursurile lui **Pașaliu**, colegul de școală al lui Antipa, amintirile căruia sub influența unor lecturi și stări dubioase mereu o iau razna de la subiectul în cauză – reconstituirea vieții eroului central – stârnește mari nedumeriri. Un bibliotecar care nu cunoaște sensurile elementare ale cuvintelor („Deși era un timid pe mine mă intimidă”) poate contribui la relevarea adevărului? Și totuși, de la el anume aflăm că Antipa și-a declarat afinitățile cu personajul lui Gogol, Axenti Ivanovici Poprișcin, marele personaj nebun. Tot de la el



aflăm despre subiectul convorbirilor lui Antipa cu cățelușa sa Eromanga și despre poemul lui Argus. În lumea cuvintelor diferența între lumea reală și universul creat de aceste cuvinte este minimală.

Ignoranța **inginerului Druică**, un camarad de al lui Antipa de la Dealu-Ocna, se montează perfect în diabolicul mecanism deconstructiv: „Dar trebuie să vă spui dacă manșocaru ăsta tace, că noi acolo la Ocna îl iubim p-ăsta, pă Antipa. Eu care-s Măstul dă dat dracu și-s inginer, nu?! n-am trecerea lui, le dăscorcă pă toate. Nu știu dă unde-i vine, da e al dracu dă simpatic cu toate că nu prea vorbește...”.

Aluziile, glumele, dojele și tandrețea **Felicie** amplifică enigmaticele legate de Antipa, evidențiându-i neuniformitățile și incoerențele.

Toate vocile romanului au în comun reconstituirea identității lui **Antipa**. Debitând fie că la persoana I-a cu un *discurs direct*, fie că discursul este *transpus*, nici una dintre ele nu au pretenție de obiectivitate. Aparținând diferiților *cronotopi*, personajele pun etichete temporale lui Antipa, doar temporale, căci aceste calificări își denotă în permanență insuficiența, sunt contrazise de altele. Personalitatea eroului central se dovedește a fi mult mai complexă decât orice definiție, accepție stereotipă, determinare tipologică, „apreciere în contumacie”, fără disponibilitate de reificare, iar figura îi rămâne până la urmă dezintegrată în opoziție cu definirea monologică a identității indestructibile, a unui ideal integru. Antipa mereu este reformulat de alții – personaje, narator, autor, cititor. – și se reformulează pe sine. Deși vorbește puțin și apare foarte rar în calitate de povestitor, prezintă totuși centrul de atenție a tuturor personajelor din roman. Reconstituirile și rememorările tinereții și copilăriei nu aduc lumină lămuritoare asupra esenței sale. „Ești un laș, Antipa. Te ascunzi după vorbe” îl demască Marta Weigler, una din femeile care îl iubesc. Nimic decât predispozițiile pentru șotii nu-i anunță capacitățile extraordinare, în același timp identitatea-i nu se pretează unei formule. Orice încercare de afirmare și integrare în societate după reguli prestabilite (de realismul socialist, spre exemplu) eșuează – copil orfan de mamă, student exmatriculat, soț bănuț de infidelitate, amant nerealizat, profet fals, imaginea grotescă de funcționar al neantului la fel nu rezistă. Cu toate acestea, o putere miraculoasă îi dictează un traseu existențial semnificativ, el fiind „alesul” unei colectivități tatonate în plictis și rutină.

Ne justifică oare diagramă crescândă a catastrofelor să considerăm *cronotopul pragului* definitiv în romanul lui Bălăiță? Ocupă acesta locul de frunte în *ierarhia cronotopilor* și poate fi atribuită deconstructivismului radical exclusiv? Este Bălăiță un promotor a unei *poetici a haosului și apocalipsei*? Desigur, prozatorul datorează mult metodelor avangardiste, dar unitatea artistică a romanului nu se explică doar prin demolări și gesturi iconoclaste, acestea servind unei intenții mai nobile: adevărul este complex, nu încapă în limitele unei viziuni românești, ci le solicită pe toate simultan. Tot ceea ce e esențial poate fi simultan. Competiția *cronotopilor* asigură mișcarea în diacronie, devenirea și dezvoltarea semnificațiilor la toate nivelurile textului, scoaterea din armonie și nimicirea unei idei cu alta contrară, abătând cititorul de la o normă, schemă infailibilă și demonstrată până la capăt.

Cine pune acest mecanism în funcție? Autorul-creator, stăpân pe timpul, spațiul, evenimentele, personajele textului, privește din contemporaneitatea sa – istorică, socială, culturală, literară etc. – către toate timpurile romanului, lansând *cronotopii* în dansul fascinant și diabolic al creației, joc numit de Mihail Bahtin dialog.

#### Referințe bibliografice

1. Bahtin, Mihail. *Formele timpului și ale cronotopului // Probleme de literatură și estetică*. București, Univers, 1982.
2. după Jones, Malcom V., *Достоевски после Бахтина*, Санкт-Петербург, Академический проект, 1998.
3. Manolescu, Nicolae. *Arca lui Noe. Eseu despre romanul românesc*. Ed. 100+1 Gramar, București, 2003.

Cristina Evstrati

Figuri narrative ale temporalității în romanul „Zbor frânt”  
(relațiile de ordine)

Romanul modern presupune prin sine sondarea microcosmosului uman, continua adâncire în subiectivismul naratorilor și eroilor. O asemenea tentație îl încercă și pe Vladimir Beșleagă în romanul său „Zbor Frânt”. A sesiza interiorul actorilor înseamnă a croi mai multe planuri narrative, a vedea mai multe planuri narrative înseamnă a juxtapune evenimentele. Fiecare eveniment apare ca ceva ce poate fi punctul de origine și convergență a mai multor suite narrative, ca un focar a cărui putere este mai mare sau mai mică prin raportarea la ceea ce îl înconjoară. Narațiunea nu mai este o linie, ci o suprafață pe care noi izolăm un anumit număr de linii, de puncte sau de grupări demne de remarcat, realizându-se prin intermediul figurilor narrative ale temporalității.

Ordinea faptelor povestite și ordinea relatării lor diferă. Momentan, indicația spre trecut, punct de reper, poate fi considerată o analepsă externă, pentru că amplitudinea ei depășește punctul de pornire al istoriei. Dar deocamdată e doar aparentă ideea startului cronologic al întâmplării la „mulți ani de la pățania ceea”. Vom nota pe parcurs că starea de lucruri se va modifica fundamental. La prima lectură apar și alte momente aparent dislocate din narațiune: „Iar mai înainte, adică la vreo doi-trei ani după întâmplarea aceea, ori poate chiar mai devreme, când lucra împreună cu frate-sau Ile la arat, (după ce s-a dus fratele și s-a făcut sănătos, că avusese de zăcut cam binișor, cum avea numai vreo șaisprezece ani...” Naratorul sare dintr-un plan temporal artistic în altul, fiecare mișcare invadând narațiunea cu detalii semnificative iar unul din scopurile propuse aici este să studiem și ordinea temporală a povestirii, ceea ce ar însemna a „confrunta ordinea dispunerii evenimentelor sau segmentelor temporale în discursul narativ în ordinea de succesiune a înșeși acestor evenimente sau segmente temporale în istorie”(5, pag.63).

Astfel, apar conectate în text diferite perioade ale existenței eroului și elementul ce le conectează într-o curgere unică e însuși caracterul, Fiița. Percepându-l pe erou ca un univers aparte, aducem în discuție ideea lui Martin Buber, a celor trei dimensiuni. Încă Aristotel prezintă în "*Metafizica*" sa o sistematizare a categoriilor ființei, totuși fără a tematiza sensul existenței, care ar putea să ducă la înțelegerea diversității ontologice. Omul, în calitatea sa de ființă, are totdeauna o reprezentare asupra ideii de existență, idee care poate fi asimilată cu cunoștința pe care o are asupra obiectelor. Această cunoștință este denumită "*ontică*", referindu-se la știință, fără a cerceta relațiile sale cu obiectele, în timp ce problema existenței obiectelor este denumită "*ontologică*", în măsura în care se pune problema sensului existenței, ar putea fi denumită chiar "*pre-ontologică*". Heidegger, la rîndul său a încercat a demonstra rolul coordonatelor temporale ca orizont transcendent al căutării sensului de a fi. Explicarea problematicii legate de timp oferă mijloacele de examinare a sensului existenței, pentru că existența este înțeleasă doar pornind de la forma sa temporală. Interpretarea ființei începe cu înțelegerea temporalității. Din aceasta rezultă sensul unitar al structurii temporale în cele trei dimensiuni ale sale: "**Viitor**", "**Prezent**" și "**Trecut**". Această concepție a lui Heidegger a marcat o cotitură importantă în filosofia europeană.

De fapt, în persoana lui Isai există un dialog autentic între prezent, trecut și viitor. Trecutul se materializează în numeroasele memorii, analepse, prezentul – în evenimentele în curs iar viitorul – în evocări, idei și supoziții ale personajului. Fiița se pomenește în mijlocul dialogării, devenind cea de-a patra dimensiune, străbătută de primele trei : ” Ce tare s-a schimbat satul, și cât de mult s-a schimbat și el, și de ce oare se schimbă așa tare omul...” Orice crîmpeie de amintire îl provoacă pe Isai la reculegeri, retrospectii, declanșări ale memoriei involuntare. La vederea propriului fiu - : „Și se gîndi așa, s-a văzut parcă pe sine cînd era un titirez și el și umbla tot așa, rupt, și nu de aceea că nu-l cîrpea maică-sa ci că așa-s toți copiii din lume – s-a gîndit și a zîmbit.” Printr-o **analepsă**, naratorul aduce în prim plan imaginea copilului tipic. Figură narativă ținînd de ordinea povestirii și prezentării evenimentelor, analepsa, spune Jaap Lintvelt, „ este frecventă în introducerea unui roman pentru a informa cititorul asupra trecutului actorilor”(5,pag. 64). Dar analepsa înseamnă mult mai mult în romanul lui Vl. Beșleagă. În alte surse, este numită **retrospecție** sau **flash-back**: termen împrumutat din limbajul cinematografic, care reunește recurgerea la o revenire în timp pentru a explica sau lumina întâmplările ulterioare, episod care întrerupe curgerea firească a acțiunii într-o scriere de orice fel pentru a raporta evenimentele anterioare. Naratorul este însă mult mai atent cu **anticipările** sau **prolepsele**, pentru că există o distincție între anticipările sigure, ce se realizează efectiv în viitorul actorilor și anticipările nesigure, precum proiectele și supozițiile actorilor, a căror realizare în viitor este îndoielnică. Neîndoielnic, simțim în evaziunea în trecut ceva din trăsăturile operei proustiene: „Aparent e evocată doar vremea copilăriei, dar o lectură atentă ne invederează, imediat, împrejurarea că cel ce își amintește această epocă nu mai este moral, copilul de odinioară, ci unul matur. Timpul se manifestă astfel, fie ca un timp global, însemnînd o suită de amintiri, fie ca unul parțial, atunci cînd povestitorul stăruie pe îndelete asupra unei singure amintiri. Modalitatea temporalității ce poate fi mai lesne observată, e trecutul, a cărui polistratificare e întrepătrunsă. Nu numai că stadiile temporalității se întrepătrund în fiecare moment, ci presupusa unitate a trecutului e sfărîmată în favoarea unui timp care e departe de a fi unitar”. [9, pag. 96]

Odată cu scufundarea lui Isai începe parcă o cu totul altă narațiune : este însăși „pățania” băiețelului de treisprezece ani, despre care s-a vorbit anterior. Din acest moment, axul central de-a lungul căruia se mișcă naratorul este timpul lui Isai, prins, stînd sub copac. Naratorul vorbește le persoana a treia, timpul prezent, pare a fi omniscient, cunoscînd orice idee care la moment îl străbate pe copil. Naratorul se ascunde cu totul în spatele personajului-actor și se abține să facă anticipări sau intervenții auctoriale, care i-ar da la iveală actul narativ. Asumat de personajul-narator, acesta devine posterior istoriei trăite de erou. El va accentua deseori această distanță temporală prin anticipări. Dacă povestirea este scrisă la prezent, s-ar părea că actul narativ coincide cu desfășurarea acțiunii romanești, astfel încît narațiunea pare simultană. Monologul interior este într-afît de imediat încît abolește complet distanța între timpul narațiunii și timpul istoriei. Stînd la baza acestui monolog interior, memoria involuntară joacă rolul unui principiu

compozițional ce organizează straturile multiple ale amintirii. Căci de fiecare dată trecutul invadează prezentul cu amintiri venite din straturi deosebite, amintiri preluate și dispuse de memoria involuntară. Funcția polivalentă a structurii romanului este potențată și de împrejurarea că această structură nu organizează numai timpul romanului, ci, în măsură egală spațiul. Compoziția bazată pe amintirile aduse în câmpul conștiinței de memoria involuntară recunoaște dreptul deplin al uitării. Înlănțuirii imediate, discursive, i se substituie o legătură în timp mai clasică, câștigată prin accent unor momente semnificative. Cititorul nu împărtășește această experiență temporală grație descripției scenice pline de viață, el are impresia că e martor ocular al acțiunii. Această senzație este întărită și în narațiunea actorială, pentru că cititorul este incitat să se identifice cu actorul care îi servește ca centru de orientare. Trecutul își pierde astfel valoarea tradițională de trecut, creînd senzația relatării simultane la prezent. În fond, personajul narator dispare spre câștigul personajului-actor, care pare că exprimă cursul spontan al gândirii sale fără nici o instanță narativă intermediară. Iar naratorul pare să fie plasat undeva în colțul său : „Ori poate de aceea nu vrea să se uite înapoi.” Deși atât de simplă la prima vedere, narațiunea e constituită din suprapuneri de figuri narative ale temporalității, mai ales analepse: stînd sub copac, Isai își aminti cum soldatul „se feri și începu a rîde. Și cînd începe a rîde, Isai își aduse aminte că a mai auzit rîsul ista, dar nu știa unde, apoi îndată îi răsări în fața ochilor prăsadul cu prăsade văratic.” Identificăm deodată trei planuri temporale distincte: Isai prins, soldatul rîzînd, prăsadul văratic, iar deasupra la toate e plasat Isai naratorul, bărbatul retrăindu-și viața în înot. Cu toate acestea, timpul nu este o sumare de diferite timpuri, el nu rezultă din adăugarea timpurilor diferite, ci diferite timpuri nu sînt decît părți ale unuia și aceluiași timp. Dovadă în plus a faptului că naratorul e însuși personajul Isai ne servesc momentele de flux al conștiinței (stream of consciousness) : „Și tot atunci din spărtură îl privi mama încruntată, cu părul despletit, neagră la față și cu ochii plîși [...] Iși ridică iar ochii spre spărtură , spărtura se închise de acum și el numai glasul mamei îl auzi: ”Ce stai aici, măi Isăieș ? [...] Mulți ani după pățania aceea, înapoi de acum, i-a povestit Isai lui Ile despre ce i s-a arătat atunci în ochi”. Aceste accente ne îndreaptă spre ideea posibilității existenței unui al doilea ax temporal, unul mai apropiat de „înapoi de acum”. E timpul lui Isai bărbatul, maturul, care înapoi și pe care subconștientul îl invadează cu tot atîtea amintiri. E cea de-a doua dominantă temporală, mai apropiată de timpul „cînd de acum se stricase Isai din drumul lui de se despărțea de nevastă-sa”. Aici se delimitează straturile temporale (timpul diegezei, timpul autorului), timpul naratorului dezbinat în alte două substraturi: a naratorului Isai băiatul și a lui Isai bărbatul.

„Mare distrugător, timpul se poate modifica și chiar poate fi distrus, sub acțiunea anumitor factori, astfel uitarea îi alterează noțiunea, iar memoria îl suprimă. Amintirea este unica măsură stabilă, imobilă, în mijlocul fluviului care curge”.(7, pag.96). Ca și Proust, Beșleagă nu preferă ordinea cronologică, el aduce în conștiința naratorului imaginile amintirilor. Este ignorată și depășită viziunea heraclitiană asupra timpului. E preferată simultaneitatea a tot și a toate, orice se petrece aici și acum, deși Heraclit a spus: "Nici un om nu poate să intre în apa aceluiași râu de două ori, deoarece nici râul și nici omul nu mai sunt la fel." Această afirmație exemplifică punctul culminant al credinței materialiste. Materia lucrurilor se transformă tot timpul, și singurul lucru constant este forma, care poate fi exprimată în limbajul atemporal al formulelor matematice. Cu toate astea, teoretic nu este posibil să se decidă dacă două evenimente care se petrec în locuri diferite, au loc în același moment sau nu.

Simplele amintiri ale lui Isai, ale bunelului sunt părți de mozaic, constituind desenul general – fabula, derulată în ordine cronologică. Doar prin reuniunea acestor elemente de mozaic poate fi constituit integral tabloul „Zborului frînt”. Localizăm aici similitudini cu opera lui Marcel Proust : timpul în roman se schimbă permanent, naratorul- erou, cînd se adresează trecutului, cînd anticipează evenimentele. Proust recurge la această metodă, deoarece el urmărește gîndul, iar gîndului îi este propriu să-și schimbe neîncetat direcția. Deși etern și continuu în dăinuirea sa, Nistrul e și el spațiul anumitor coordonate temporale. Una este cea de „amu, cînd e între două focuri, unul pe un mal, altul pe celălalt”. Prin analepse semnificative, autorul aduce momente ale începutului rîului : ”Cînd era tînar-tinerel de tot, de, a mai zburdat și el, a mai făcut gălăgie, dar nu multă – atîta cîtă i-a trebuit ca să-și croiască și el un drum pe fața pămîntului istuia”. De aici naratorul se va îndrepta și mai mult de prezent, spre o perioadă de demult, tare de demult, de cînd Nistrul nici nu era pe lume ori dacă era, era un pîrîiaș cît o scursătură de la streășina casei. O altă analepsă e realizată prin solilocul lui Isai, sumarul unor împliniri: „Ții minte, măi Ile, cum am venit mai an la mătușa, s-o urăm ? Ții minte cum am trecut pe gheață, bine și mai bine, iar cînd am dat în grădini era să ne rățacim ?” Brusc, distanța temporală dintre naratorul Isai și pățanie se micșorează, el devine conlocutorul lui Ile și al unui bărbat din sat : ”L-a găsit pe Isai în casă (era, dragă Doamne, primăvară, afîta de lucru pe cîmp și pe lîngă casă, iar Isai ședea cu unul la masă cu o căldare de vin între dînșii...” Din acest moment, naratorul nu mai e Isai cel ce înapoi, ci Isai stînd la masă cu un străin și cu Ile. Momentele sunt întregite și de detaliile aduse de către Ile, moment oportun pentru a include în narațiune un sumar :” Așa că n-a mai dovedit Isai și

nici să povestească acelui străin chemat de pe drum cum a fost mai departe întâmplarea, ci numai i-a pomenit de unul Ochelărosu, acela care-l prinse pe Isai și-l dusese legat...”

Adevărat pionier al literaturii basarabene, Vl. Beșleagă uimește, parcă inconștient, prin procedeele și tehnicile revoluționante utilizate în romanul său. Aici, materia lucrurilor se transformă tot timpul, și singurul lucru constant este forma, care poate fi exprimată în limbajul atemporal al formulelor matematice. Într-un moment, planurile temporale se suprapun perfect, astfel încât devine dificilă identificarea băiatului Isai, delimitarea imaginii lui de cea a lui Isai maturul, înnoțind.

#### Referințe bibliografice

1. Albert Einstein, *Cum văd eu lumea*, Ed. Humanitas, București, 2005, 304 p.
2. Angela Munteanu, *Temporalitatea în discursul fenomenologic al lui M. Heidegger*, Iași 2002
3. *Dicționar de termeni literari*, coordonator Al. Săndulescu, București, 1976
4. Genette Gerard, *Introducere în arhitect. Ficțiune și dicțiune*, Edit. Univers, București, 1994.
5. Jaap Lintvelt, *Punctul de vedere. Încercare de tipologie narativă*, București, Ed. Univers, 1994, 215 p.
6. M. Foucault, *Ordinea subiectului*, Ed. Univers, 1996
7. Mircea Eliade, *Imagini și simboluri*, Ed. Humanitas, Buc., 1994
8. Romul Munteanu, *Preludii la o poetică a romanului. Noul roman francez*, Ed. Eminescu, 1995, 165 p
9. Traian Liviu Birăescu, *Condiția romanului*, Ed. Dacia, Cluj, 1971

Olesea Gârlea

Zeități hinduse în opera lui Vasile Vasilache

De la origini și până în prezent termenul mit a înregistrat semnificații multiple se cunosc peste 500 de definiții ale mitului, începând cu sensurile născocire, ficțiune (gr. mythos) se ajunge la sensul inițial de istorie adevărată, prin care omul primitiv își explica existența lumii din jur. În limbajul cotidian mitul înseamnă ficțiune, pseudorealitate. R. Surdulescu definea mitul ca o „narațiune, o povestire care diferă de altele prin aceea că are o origine anonimă cu rădăcini în credințele primitive și se caracterizează prin universalitate și atemporalitate” [8, p. 44]. La baza oricărui mit stau cele cinci caractere: a) sacru și religios b) veridic c) permanența și repetabilitatea d) simbolic e) explicativ. Cititorul trăiește mitul ca pe o *istorie adevărată* și în același timp *ireală* (M. Bahtin). În peste cel puțin 25 de secole a fost conturată clar modalitatea de gândire și deosebire dintre omul societăților arhaice și cel modern. Omul societăților arhaice *homo religiosus* este rezultatul unui anumit număr de evenimente mitice, crede în sacru și supranatural, mitul constituie pentru el un adevăr absolut. Omul modern însă se consideră un produs al istoriei, crede în dispariția miturilor, mizează pe desacralizare și demitizare, mitul este pentru el o „istorie falsă”, se știe de la Nietzsche că omul epocilor moderne este deposedat de mit.

Din cele două modele analizate anterior am putea deduce dualitatea adevărului care poate fi: obiectiv și subiectiv, precum și dualitatea religioasă care oscilează între sacru și profan.

Potrivit miturilor existența omului și a lumii în general a animalelor și plantelor se explică prin activitatea creatoare desfășurată de ființe supranaturale. Având drept punct de referință indienii din tribul cheroche, M. Eliade face o distincție între receptarea mitului și adevărului în viziunea primitivă, pentru care *miturile sacre* se referă la cosmogonie, crearea aștrilor, originea morții, iar *istoriile profane* explică anumite curiozități anatomice sau fiziologice ale animalelor.

Vom încerca să identificăm și să interpretăm miturile zeităților indiene, în dependență de semnificația acestora în opera lui Vasile Vasilache și anume în povestirea „Surâsul lui Vișnu” și romanul „Povestea cu cocoșul roșu”.

În cazul primei lucrări valoarea semiotică a numelui Vishnu amintește de una dintre principalele zeități indiene. La baza religiei indiene stau 33 de divinități principale, însă numărul total depășește, potrivit tradiției, cifra de 3.333, totuși un rol principal îi revine triadei **Brahma**, **Vishnu**, **Șiva**, funcția cărora este următoarea: Brahma este Creatorul, Vishnu - Ocrotitorul, Șiva - Distrugătorul. Protagonistul povestirii lui Vasile Vasilache are un nume destul de sugestiv „Scridon Paticu” care e de fapt „piticu” și sugerează prin această schimonosire fizică unul dintre avatarurile lui Vishnu. Potrivit mitului, Vishnu s-a transformat în pitic spre a-l păcăli pe Bali care a pus stăpânire pe cele 3 lumi (pământul, cerul și lumea subterană). Păcăleala consta în faptul că Vishnu i-a cerut lui Bali o bucată de pământ care trebuia să fie cât dimensiunea celor 3 pași ai săi, primul pas pe care l-a făcut Vishnu a cuprins cerul, cel de-al doilea pământul, iar pe cel de-al treilea i l-a lăsat lui Bali. Mitul cosmogonic despre cei trei pași a lui Vishnu este cuprins în imnurile Rigvedei. Prin reinterpretarea mitului indian, Vishnu în accepțiune vasilăchească reprezintă un pitic aflat la judecată în calitate de inculpat și soț înșelat, un pușcăriaș, dar și un tată fericit. Schimonosirea trupeză a

lui Paticu este prezentată la Vasile Vasilche ca un fapt al destinului: „...și deodată oftase greu jeluindu-se: Scridoane, Scridoane...mărunțel ai fost, mărunțel rămâi și nu ai dreptul să șezi pentru că nu hrănești țara! Taman că ți se cuvine muștrare: „Paticu, scoală Paticu că nu-ți văd oamenii statura! Se reculese și își alungă parcă îndurerarea.

-Și statura-i de vină! Păi am fost dat de la casa părinților pe un săculeț de făină, că mureau de foame cam prin 26... Nu seceta aceea a fost în 27, spun bătrânii, of aveam să mor și eu, dacă în dricul iernii nu mă lua un om și nu mă învălea într-un cojoc, ca după aceea să-i fiu mână de ajutor în gospodărie” [9, p.56-57].

Asemeni lui Vishnu care în mitologia hindusă este vestit prin avatarurile sale de broască țestoasă, viperă, om-leu, pitic, Buda ș.a. Scridon Paticu are câteva porecle: Chirpidin, Avizuha, Morcovel, Caleap, Cobeia. Paticu e un personaj dinamic, apare prezentat ca om cinstit al cărui comportament și fel de a fi stârnește râsul.

Aceiași remarcă pe baza prezenței elementelor indice în opera lui V.Vasilache o facem, referindu-ne la scrierea „Povestea cu cocoșul roșu”, menționăm faptul că romanul constituie cel mai reprezentativ text din creația scriitorului și a cunoscut în evoluția sa câteva modificări la nivelul conținutului și formei, fapt trecut cu vederea de criticii literari din Republica Moldova. Se știe că varianta romanului din 1966 consta din 17 capitole și un motto extras din romanul „Don Quijote” de Miguel de Cervantes. În 1981 și apoi în 1984 romanul apare în limba rusă la editura „Sovjetskij pisatel” cu titlul „Povestea despre bouțul alb și cățelul cenușiu”, fiind alcătuit din două părți: prima parte „Povestea despre bouțul alb” avea 17 capitole și un motto din romanul Don Quijote de Miguel de Cervantes, cea de a doua parte era intitulată „Turturica și cățelul” și avea drept motto un fragment dintr-o scrisoare a lui Cehov. Vasile Vasilache își desăvârșește scrierea în varianta finală a romanului ce constă din 22 de capitole și un motto care constituie o zicală chinezească. Sub aspectul prezenței elementelor hinduse ultima variantă a romanului se pretează mai puțin interpretării, deoarece scriitorul renunță uneori la includerea acestora în textul operei. Vom lua drept analiză o variantă a aceluiași roman editat în 1986 și vom demonstra prin exemple concrete prezența elementelor amintite mai sus. Aluziile la zeitățile indiene sânt făcute în interiorul textului și descifrate pe parcurs fie de personaje, fie în subsolul paginii, de exemplu: „De data asta Apis închipuitul o rupse din loc vârtej. El se prefăcu în idolul acela al indienilor americani, zis **Uracan**, zeitate a indienilor alergând într-un picior, un iureș, alb-alb, zăpada învârtejită, puf nouri de praf răsucit în vânt. Prinsesră să-l bată tufarii, să-l înăbușe păpușoaiele, să-l latre câinii, să-l cânte găinile, să-l șuiere ogrăzile...Acum încearcă și deslușește: e Apis-Bălan, e cel Uracan indian?” [ s. n. 9, p.424].

O altă zeitate indiană a cărei prezență în roman e descifrată în subsolul paginii este Saramei: „Râpoaica n-aude, nu vede, câinele i-a pus capul pe poale și ea îl mângâie, îngânându-i pe semne numele: „Saramei...Saramei...Saramei” [9, p. 50].

Descifrarea semnificației personajului mitologic este realizată de către un alt personaj al „Poveștii...” și anume Academicianul: „Nota Academicianului: Sarama cățeaua unui zeu hindus. Luându-l după nume, se vede că Saramei era un dulău, deci fiul aceleia, care a avut doi câini cu câte patru ochi, dulăi de pază ai zeului morții Iama. Serafim îi văzuse doar un ochi. Și azi mă întreb: unde-s ceilalți trei?” [9, p. 450].

În mitologia indiană veche Sarama era câinele lui Indra (zeul furtunii), conform mitului Indra îl trimite pe acesta în căutarea vacilor furate de Pan, care trece râul Rasa și le găsește în peșteră, însă Pan o alungă. În roman există câteva momente legate de dispariția cirezii, a cărui văcar temporar era Serafim.

Un mit viu este legat de un ritual, el este inspirat și explicat de un comportament religios, acolo unde mitul nu este considerat a fi o ficțiune, el reprezintă adevărul absolut. Mitul ne ajută la cunoașterea vieții religioase. Majoritatea hindușilor împărtășesc aceeași credință, ei cred că sufletul celui care moare se naște într-un alt corp, fie el om sau animal. Acest ciclu al nașterii, morții și renașterii se numește *samsara*, element prezent de altfel și în romanul lui Vasile Vasilache: „Total rămas-am descumpănit, citind la intrarea în sat SANSARANA, și pe loc m-am întreat: de unde s-a luat aici, pe podiș moldovenesc un cuvânt sanscrit?” [10, p. 188]. V. Vasilache ne prezintă o utopie a lumii de dincolo, a celor din Sansarana.

Zeitatea egipteană Apis, constituie numele bouțului lui Serafim. Conform mitului egiptean zeul fertilității a luat chipul unui bou, în mitologie și pe statuiete acesta e reprezentat în negru cu nuanțe albe, știm că bouțul lui Serafim e „Alb”(Bălan) de unde și antiteza Apis-Bălan. Apis era atribuit ritualului morții acesta micșora numărul de chinuri pe care muribundul trebuia să le aibă și era considerat vițelul lui Osiris, moartea lui Apis era considerată nefericire, el era balsamat și păstrat în cavoul **Serapeum** lângă Memfis. Vasile Vasilache preia o perspectivă dublă asupra imaginii bouțului una de natură păgână atribuită mitului despre Apis, cealaltă de natură creștină, istorico-folclorică conform căreia bouțul reprezintă simbolul stemei țării și amintește de mitul descălecării lui Dragoș. Raportul dintre aparență și realitate este marcat de prezența zeității indiene **Maya** (în primele variante ale romanului), care în mitologia vedică are înțelesul de iluzie divină, e o forță supranaturală. Maya creează o lume aparentă, care de fapt nu există, în acest sens mitul poate fi receptat ca un eveniment adevărat și în același timp ireal.

Vasile Vasilache explorează în povestirea „Surâsul lui Vișnu” și romanul „Povestea cu cocoșul roșu” cultul șarpelui care în una din ipostazele sale este purtătorul răului universal, cel care tulbură ordinea instituită de zei sau de oameni. De exemplu: „Amu în vremea asta, bade, ce se-ntâmplă cu mine!... Parcă un șarpe – anume gându-mi era la șerpi, zic, prin fundăturile celea cu ape și verdeață a fi luat-o la fugărit un șarpe...” [8, p. 84].

Șarpele potrivit caracterului universal al tradițiilor simbolizează fecunditatea și este stăpân al femeilor. O datină a băștinașilor nandi din Africa explică semnificația șarpelui ce urcă în patul unei femei, acesta fiind un semn că viitorul copil se va naște cu bine. Un alt ritual atestat la triburile chokwe din Africa este legat de celebrarea nunții, potrivit tradiției, miresei i se așează pe patul nupțial un șarpe de lemn, care semnifică faptul că viitoarea familie va fi asigurată cu urmași mulți și sănătoși. În India, femeile care-și doresc un copil adoptă o cobră. În unele regiuni din Franța, Germania, Portugalia femeile se tem ca nu cumva în timpul somnului să le intre vreun șarpe în gură, care să le lese gravide.

Unul dintre personajele povestirii „Surâsul lui Vișnu”, Rarița Catană devine prada banditului Bobu, acesta îi răpește fetei rușinea feciorelnică, ea ajungând să fie batjocorită și mărginită de gura satului. Fata este obsedată mereu de scena batjocurii și este ferm convinsă că frica de atunci i-a provocat sterilitatea, motiv al distrugerii căsniciei ei. Șarpele simbolizează aparent sterilitatea „...O chinuie și azi gândul acelu șarpe care s-a zvârcolit în pieptul ei” [8, p. 86], căci la sfârșitul povestirii Rarița se alege cu o frumusețe de copil dintr-o altă căsătorie. Șarpele care a părăsit casa este semn al primejdiei și al nefericirii, iar uciderea lui prevestește răul, el este purtător al vieții și întruchipare a materiei, răzbnător cu cei cel jignesc, acesta reprezintă în romanul „Povestea cu cocoșul roșu” sterilitatea soției preotului: „- Șarpele n-are ce face cu matușca: ea îl strivește și domnul nu vede...” [10, p. 14].

Etnografia și folclorul românesc atestă cultul șarpelui casei. Se credea că fiecare casă are un șarpe protector, care devenea atât de familiar încât mânca laptele din blid împreună cu copiii casei. Mitologia vedică descrie același cult dintr-o altă perspectivă: „înaintea ridicării unei case indiene care, ca orice casă trebuie să se afle în centrul lumii, se bate un țărnuș în capul șarpelui nâga subpământean, a cărui poziție a fost în prealabil determinată de un geomant” [3, p. 299]. Cultul șarpelui casei este prezent în romanul „Povestea cu cocoșul roșu”, de exemplu: „Lumea o grăia de urât, o hulea, mai ales femeile zicând: ”Jivina! Dihania! Hrănește șerpii cu lapte...” Că mama mea Ileana, în toată dimineața cum se învârtoșa soarele, ca amuiaia, la noi la prispă ieșea o șerpoaică cu pușorii din urma ei și mama o hrănea cu lapte!” [9, p.446].

Șarpele reprezintă în opera lui V. Vasilache forța malefică, el este cel care „scuipă moartea” de exemplu: „Ah, dacă m-ar mușca pe loc amu un șarpe să mor!... Minte de copil: de unde să iei sub un gard moldovenesc o cobră indiană?” [9, p. 405].

Imaginația mitică este întotdeauna legată de un act de credință, fără ea mitul și-ar pierde esența. Apariția miturilor răspunde unei necesități omenești fundamentale și anume celei de creație, miturile îl stimulează pe creatorul conștient sau inconștient de semnificația propriilor invenții. Criticul american John Vickery menționa că mitul „*formează matricea din care se naște literatura*”, or toate popoarele și-au format sisteme de credințe și mituri care mai devreme sau mai târziu au pătruns în literatură.

### Referințe bibliografice

- 1) Andru, V., *Legende indiene*, Antologie, ed. Prometeu, Chișinău, 1995.
- 2) Biedermann, H., *Dicționar de simboluri*, ed. Saeculum I. O., București, 2002, traducere de Petrache, D., Vol. I, Vol. II.
- 3) Chevalier, Jean, Alain, Cherbant, *Dicționar de simboluri*, V 1, 2, 3, ed. București, 1995.
- 4) Eliade, M., *Nostalgiea originilor*, ed. Humanitas, București.
- 5) Kernbach, V., *Dicționar de mitologie generală: mituri, divinități, religii*, ed. Albatros, 1995.
- 6) Meletinskij, E., M., *Mifologičeskii slovar'*, ed. Sovetckaja enciclopedia, Moscova.
- 7) Mușina, M., *Antropologie culturală și folclor*, ed. Leka Brâncuși.
- 8) Surdulescu, R., *Critica mitic-arhetipală (de al motivul antropologic la sentimentul numinosului)*, ed. ALFFA, București, 1997.
- 9) Vasilache, V., *Scrieri alese*, ed. Literatura artistică, Chișinău, 1986.
- 10) Vasilache, V., *Povestea cu cocoșul roșu*, ed. Hyperion, 1993.
- 11) Vasilache, V., *Povestea cu cocoșul roșu*, în: Nistru, 12-1971, ed. Comitetului central al PC al Moldovei, 1971.

Fenomenul variabilității la nivelul stilurilor individuale permite asumarea unui traseu de investigare ce ar traversa, pe de o parte, palierele de cercetare privind semantica paradigmatică și cea sintagmatică a semnelor lingvistice, pe de altă parte, ar sesiza variabilitatea manifestată în cadrul paradigmei individuale (din planul autorului, adică a întregii creații a acestuia) și a celei supraindividuale (aici avînd în vedere planul unui anumit eșantion de autori/opere grupați/grupate conform unor anumite principii și criterii). Întrucît fenomenul variabilității este analizat în termeni ce țin de axa paradigmatică și sintagmatică, este necesar să reamintim că „dubla și simultana apartenență a semnelor nu reprezintă decît extremitățile evidente ale unui proces *reversibil*: trecerea paradigmaticului în sintagmatic și a sintagmaticului în paradigmatic” [1, 26]. Or tocmai convertirea sintagmaticului în paradigmaticul care este nonidentic cu paradigmaticul inițial interesează în cazul stilurilor individuale. Altfel spus, contează variabilitatea paradigmatică individuală care reprezintă o componentă a cercetării fenomenului variabilității. În această ordine de idei, trebuie să ținem seama de faptul că „*sintagmatizarea* (constituirea mesajului) presupune destructurarea (selecția) paradigmei și structurarea (combinarea) sintagmei, pe cînd *paradigmatizarea* constă în destructurarea sintagmei și restructurarea paradigmei. În cazul limbilor naturale și îndeosebi în acela al limbajelor nonartistice se constată coincidența paradigmei destructurate și a celei restructurate. În schimb, limbajul poetic se abate, de obicei, de la această regulă, căci cel mai adesea aici paradigma nu preexistă sintagmei, ci coexistă cu ea, încît destructurarea acesteia înseamnă tocmai constituirea paradigmei” [idem, 26-27].

Pentru o eficientă înțelegere și relevare a variabilității paradigmatică individuale e necesar să ne referim la textualizare și contextualizare. De exemplu, C. Dascălu realizează o amplă teoretizare a uneia dintre aceste variante ale sintagmatizării – textualizarea, stabilind elementele și proprietățile acesteia. Menționăm faptul că, pentru C. Dascălu termenul de sintagmatizare semnifică „transferarea tuturor termenilor unei paradigme în text” [idem, 38] și reprezintă, de fapt, „un proces în cadrul căruia are loc nu numai proiectarea disjuncției din paradigmatic în sintagmatic (admisă de Jakobson), ci și proiectarea conjuncției din sintagmatic în paradigmatic (pe care Jakobson o ignoră și pe care Barthes nu pare să o fi sesizat). Așadar, un proces *contradictoriu* (subl. aut – C. D.) în care cele două planuri se presupun și se neagă simultan” [idem, 40]. Autorul deosebește două variante de sintagmatizare: textualizarea în care „termenii paradigmei sînt în așa fel situați în text, încît să li se asigure contiguitatea” [ibidem] și contextualizarea în care „termenii paradigmatici sînt astfel distribuiți în text încît distanța sintagmatică dintre ei să fie mai mare decît zero” [idem, 174]. În opinia cercetătorului, dacă textualizarea vizează spațiul aceluiași text, atunci contextualizarea implică și spațiul întregii creații a aceluiași autor. Așadar, C. Dascălu observă, în acest sens, că „textualizarea și contextualizarea au spații de sintagmatizare diferite, *infratextuale* în primul caz, *transtextuale* în cel de al doilea. Cu alte cuvinte, prin luarea în considerare a textualizării, ne situăm *dincoace* de text <...>, pe cînd prin contextualizare ne aflăm *dincolo* de text” [idem, 177].

Se poate observa că, pentru cercetătorul C. Dascălu sfera conceptului de textualizare, definit mai sus, se îngustează. În cazul textualizării, autorul constată identitatea relațiilor paradigmatică și a celor sintagmatică, pe cînd contextualizarea pretinde la nonidentitatea acestora. Textualizarea unei paradigme semantice, în viziunea lui C. Dascălu, se realizează prin lexicalizare și indexare, prima reprezentînd „un proces în cursul căruia sememele se transformă în lexeme” [idem, 40], iar ultima - „operația prin care paradigmei lexicalizate îi este asociat un semnificat recurent, care să avertizeze asupra semnificatului paradigmatic continuu” [idem, 42]. În acest sens, autorul propune un model grafic al paradigmei semantice lexicalizate, precum și un model complet al textualizării, ce implică, așadar, ambele operații.

Analizînd fenomenul variabilității la nivelul stilurilor individuale, ce încorporează și cercetarea la nivelul paradigmei semantice din cadrul acestora, ne vedem puși în situația de a urmări atît modalitățile de constituire ale paradigmei contextualizate și textualizate, cît și relațiile intraparadigmatice (paradigmele semantice textualizate și contextualizate).

Variabilitatea paradigmatică poate fi percepută, recurgîndu-se la contextualizare, aceasta din urmă presupunînd sintagmatizarea termenilor, ce se caracterizează prin semnificat paradigmatic continuu și semnificanți discontinui.

Să urmărim contextualizarea paradigmei poetice „feminitate/ femeie” pe un eșantion reprezentativ de texte eminesciene. Precum se procedează în cercetări de acest tip, vom decupa secvențele extraparadigmatice ale textelor:

*Mortua est*

.....,  
.....,  
....., palid suflet, .....,  
.....

(strofa III-a)

.....,  
....., înger cu fața cea pală,  
.....?  
.....?

(strofa VI-a)

....., o sfântă regină,  
.....,  
.....,  
.....

(strofa VIII-a)

....., țărână frumoasă și moartă,  
.....  
.....  
.....

(strofa XIII-a)

.....?  
....., înger,.....?  
.....? Tu chip zîmbitor,  
.....

(strofa XVII-a)

Întrucît schema contextualizării solicită mult spațiu din cauza numărului impunător de termeni paradigmatici contextualizați, vom renunța la asemenea modalitate de prezentare și ne vom limita doar la enumerarea acestora. Astfel, termenii (ce se adaugă la cei din exemplul de mai sus) din care se constituie paradigma semantică a „feminității” în textele eminesciene sînt: *mlădioasa mea stăpîină, copilă, fată, roabă (Scrisoarea IV)*; *doamna, copila, crăiasa, zîină, piatră ce nu simte, dama, Dalilă (Scrisoarea V)*; *Venere, marmură caldă, demon, bacantă, fecioară, sfîntă, (Venere și Madonă)*; *sufletul vieții mele, albastra-mi dulce floare, dulce minune (Floare albastră)*; *vis ferice de iubire, mireasă blîndă din povești, mireasa sufletului meu (Afîit de fragedă)*; *Idol tu! Răpire minții! (Călin (File de poveste))*; *piatră, icoană (Amorul unei marmure)*; *lumină de-ndeparte (S-a dus amorul)* etc. Așadar, e vorba de o paradigmă poetică vastă, a cărei limită maximă e greu de prevăzut și, precum e și firesc, se caracterizează prin nonidentitatea relațiilor paradigmatică și sintagmatică în raport cu paradigmele lingvistice. E necesar să ținem cont de faptul că o „paradigmă lexicală nu este o clasă semică, ci o clasă de relații semice. Este o paradigmă de sintagme” (citată după [idem, 31]). Pentru R. Barthes, spre exemplu, sintagma poetică „conservă caracterul contradictoriu al relației dintre paradigmă și sintagmă, care se presupune în așa fel încît afirmarea uneia să însemne negarea celeilalte” [idem, 38]. Incontestabil, paradigma și sintagma se află în raport de interdependență, în literatura de specialitate, în consecință, se recunoaște dubla natură, omogen - eterogenă a paradigmei, precum și faptul că aceasta reprezintă o „unitate contradictorie” [idem, 32].

Paradigma poetică contextualizată prezintă o ierarhie lexicală cu mai multe nivele și are o orientare hiperonimică (fapt, de altfel, caracteristic paradigmelor poetice), hiperonimul fiind „femeie”. Hiperonimul este termen al propriei paradigme, dar putem afirma că el conține și paradigma în același timp, dat fiind faptul că ne referim la o paradigmă poetică. În paradigma poetică exemplificată se solidarizează unii termeni eterogeni din punct de vedere semantic, deci a paradigmelor lingvistice reprezentate (*înger, demon, icoană, piatră, sfîntă, bacantă* etc.), toți, deopotrivă, orientîndu-se spre același semnificat paradigmatic („femeie”/ „feminitate”). La constituirea acestei paradigme participă elemente ce țin atît de ontologicul natural animat (regnul uman) și inanimat (regnurile vegetal și mineral; inanimatul cosmogonic), cît și de ontologicul social și afectiv, deopotrivă își găsește reflectare în această paradigmă poetică și categoria culturalului sub aspect religios. E de remarcat, însă, faptul că, în această paradigmă lipsesc termeni ce aparțin faunei, regnului animal. Paradigma poetică „femeie”/ „feminitate” se eșalonează pe următoarele nivele: ontologicul natural care este prezent în ambele ipostaze: animat și inanimat; ontologicul social și afectiv; culturalul. Sfera ontologicului natural animat și inanimat este reprezentată de următorii termeni paradigmatici: *copilă, fată, doamnă, femeie* etc. (regnul uman); *floare, crin* etc. (regnul vegetal); *marmură,*



*piatră* etc. (regnul mineral); *stea, lumină* etc (inanimatul cosmogonic). Termenii paradigmatici *stăpînă, regină* etc. descind din ontologicul social, iar termenul *minune* l-am inclus în categoria ontologicului afectiv în virtutea factorului afectiv-impresiv ce a determinat, din punctul nostru de vedere, asocierea. Din domeniul culturalului termenii ce contribuie, într-un mod relevant, la formarea paradigmei poetice date țin, în speță, de cultul religios: *înger, icoană, sfință, demon*.etc. Între elementele acestei paradigme poetice se stabilesc diferite tipuri de relații, iar paradigma, privită în ansamblu, dovedește validitatea faptului că într-o paradigmă poetică, tranziția directă de la cohiponime la hiperonim este imposibilă. De aceea, este necesară abordarea inconimiei ca „relație indispensabilă în procesul trecerii de la cohiponimie la hiperonimie” [1, 110]. Extinderea definiției în discuție ține de faptul că relația de inconimie este „operativă ori de câte ori este dată posibilitatea (dar și necesitatea) de a grupa doi sau mai mulți termeni paradigmatici în jurul unui sem comun și de a-i opune astfel celorlalți termeni ori chiar altui grup inconimic din aceeași paradigmă” [idem, 111].

Să revenim însă la paradigma poetică de mai sus: termenii paradigmatici *copilă, fată, doamnă, femeie*, situați la nivelul ontologicului natural animat uman sînt cohiponime, întrucît comută în paradigma semantică „femeie” (sem comun [+sex]), însă termenii *doamnă* și *femeie* intră în relație de inconimie cu *fată* și *copilă*, semul [+maturitate] fiind distinctiv pentru primul grup în opoziție cu cel de-al doilea. Sememul substantivului *copilă* se compune din următoarea serie de seme: hiperosemul [+ființă umană] - clasele [+ animat] - [+ feminin] - [+concret] - [+uman] - [+ enumerabil] - hiposemele [+dimensionalitate, de dimensiuni mici] - [+ lipsă de maturitate] - virtuemele [+gingășie] - [+juneție sau frăgezime de vîrstă] - [+ naivitate] - [+ lipsă de experiență]. Termenul paradigmatic *fată* are sememul alcătuit din fascicule semice similare: hiperosemul [+ființă umană] - clasele [+ animat] - [+ feminin] - [+concret] - [+uman] - [+enumerabil] - hiposemele [+maturitate, de la naștere pînă la căsătorie] - virtuemele [+ castitate] - [+ juneție]. Ansamblul de seme ce se conțin în structura sememului *doamnă* reiterează modelul semic din sememele substantivelor *fată* și *copilă* în ce privește hiperosemul și clasele, diferențialul situîndu-se la nivelul hiposemului [+ prezența maturității], [+stare civilă] și al virtuemului („peiorativ” în context). Grupul inconimic *piatră, marmură* din această paradigmă se opune prin semul comun [+ rocă] altor grupuri inconimice constituite în jurul unui sem comun: *floare, floare de cireș* (sem comun: [+ vegetal]), *stăpînă, regină* (sem comun: [+posesivitate]), *stea, lumină* (sem comun: [+emanație electromagnetică]), *înger, demon, icoană* (sem comun: [+spiritual religios]) etc. Pentru a înțelege mai bine relațiile intraparadigmatice stabilite din această paradigmă eminesciană e necesar să descompunem sensul lexical al fiecărui termen paradigmatic în unități semantice minimale (seme). Descrierea structurală a sememelor termenilor paradigmatici în discuție are relevanță în ceea ce privește sesizarea semelor comune grație cărora aceștia formează o paradigmă în pofida eterogenității lor semantice. În plus, sememele acestora trebuie înțelese ca sememe derivate expresive. Astfel, sememele elementelor paradigmaticice analizate constau din următoarele ansambluri de seme:

Sememul derivant *piatră*: hiperosemul [+mineral] - clasele [+ substanțialitate] -

[+ substantiv feminin] - [+ inanimat] - [+ concret] - [+nonuman] - [+enumerabil] - hiposemele [+duritate] - [+ culoare variabilă] - [+ susceptibilă de prelucrare] - [+ destinație diversă, mai ales în sculptură, arhitectură] - virtuemele [+insensibilitate] - [+lipsă de afectivitate] - [+ indiferență]; sememul derivat *piatră*: hiperosemul [+ființă rațională] - clasele [+ animat] - [+ uman] - [+ feminin] - [+enumerabil] - hiposemele [+ insensibilă] - [+ indiferență] - [+ impermeabilă la morală] - virtuemele [+ duritate]- [+ culoare variabilă] - [+ susceptibilă de prelucrare] - [+ destinație diversă, mai ales în sculptură, arhitectură];

. Sememul derivant *marmură*: hiperosemul [+mineral] - clasele [+substanțialitate]- [+ substantiv feminin] - [+ inanimat] - [+ concret] - [+ nonuman] - [+ enumerabil] - hiposemele [+ duritate] - [+ culoare albă, cenușie, verzuie-neagră] - [+ conținut, calcaroasă] -

[+susceptibilă șlefuirii] - [+formă externă, lucioasă și netedă] - [+destinație, folosită în construcții și pentru sculptură] - virtueme [+frumusețe] - [+fascinație] - [+adorare]; sememul derivat *marmură*: hiperosemul [+ființă rațională] - clasele [+ animat] - [+uman] [+feminin] - [+ enumerabil] - hiposemele [+ frumusețe]- [+ fascinație] - [+adorare] - virtueme [+duritate] - [+culoare albă, cenușie, verzuie-neagră] - [+conținut, calcaroasă] -

[+susceptibilă șlefuirii] - [+formă externă, lucioasă și netedă] - [+ destinație, folosită în construcții și pentru sculptură];

Sememul derivant *floare*: hiperosemul [+vegetal] - clasele [+substantiv feminin] - [+inanimat] - [+feminine] - [+ concret] - [+ nonuman] - [+enumerabil] - hiposemele [+identitate, plantă erbacee] - [+ formă externă, cu organ de reproducere frumos colorat] - [+ olfactivitate, plăcut mirositoare] - virtueme [+ frumusețe] - [+suavitate] - [+ fragilitate] - [+ feminitate]; sememul derivate *floare*: hiperosemul [+ființă rațională] - clasele [+ animat] - [+ uman] - [+ feminin] - [+ enumerabil] - hiposemele [+frumusețe] - [+ suavitate] - [+ fragilitate] - [+ feminitate] - virtueme [+ identitate, plantă erbacee] - [+formă externă, cu

organ de reproducere frumos colorat] - [+olfactivitate, plăcut mirositoare];

Sememul derivant *stea*: hiperosemul [+corp ceresc] – clasele [+substantiv feminin] - [+inanimat] – [+nonuman] – [+enumerabil] – hiposemele [+ conținut, amestec de gaze] – virtueme [+ frumusețe] – [+sclipire] – [+unicitate] – [+carismă] – [+impresionabilitate] – [+ predispoziție spre visare] – [+ combustie, ardere interioară, pasiune]; sememul derivat *stea*: hiperosemul [+ființă rațională] – clasele [+animat] – [+uman] – [+feminin] – [+enumerabil] – hiposemele [+frumusețe] – [+sclipire] – [+unicitate] – [+carismă] – [+impresionabilitate] – [+ predispoziție spre visare] – [+ combustie, ardere interioară, pasiune] – virtueme [+conținut, amestec de gaze];

Sememul derivant *lumină*: hiperosemul [+radiație electromagnetică] – clasele [+substantiv feminin] - [+inanimat] – [+nonuman] – hiposemele [+ caracteristică corpurilor incandescente] – [+vizibilitate] – [+ difuzibilitate] – [+viteză ultrarapidă] – virtueme [+ speranță] – [+ promisiune de fericire] – [+ aspirație] – [+sete de mîntuire]; sememul derivat *lumină*: hiperosemul [+ființă rațională] – clasele [+animat] – [+uman] – [+feminin] - [+ enumerabil] – hiposemele [+ speranță] – [+ promisiune de fericire] – [+ aspirație] – [+sete de mîntuire] – virtueme [+caracteristică corpurilor incandescente] – [+vizibilitate] – [+ difuzibilitate] – [+ viteză ultrarapidă];

Sememul derivant *stăpîină*: hiperosemul [+ ființă umană] – clasele [+substantiv feminin] - [+animat] – [+ concret] – [+ uman] – [+ enumerabil] – hiposemele [+posesivitate, posedă obiecte, bunuri materiale, teritoriu] – virtueme [+ superioritate] – [+ abandon de sine în voia altuia] – [+ supunere necondiționată] – [+ apoteozare]; sememul derivat *stăpîină*: hiperosemul [+ființă umană] – clasele [+animat] – [+feminin] – [+concret] – [+uman] - [+ enumerabil] – hiposemele [+ superioritate] – [+abandon de sine în voia altuia] – [+supunere necondiționată] – [+apoteozare] – [+admirație] – [+fascinație] – virtueme [+posesivitate, posedă obiecte, bunuri materiale, teritoriu];

Sememul derivant *regină*: hiperosemul [+ființă umană] – clasele [+animat] – [+ substantiv feminin] - [+concret] – [+uman] – [+ enumerabil] – hiposemele [+posesivitate, posedă obiecte, bunuri materiale, teritoriu, populație] – virtueme [+idealizare] – [+posesoare al tărîmului de „acolo”]; sememul derivat *regină*: hiperosemul [+ființă umană] – clasele [+animat] – [+feminin] – [+ concret] – [+ uman] – [+enumerabil] – hiposemele [+idealizare] – [+posesoare al tărîmului de „acolo”] – virtueme [+ posesivitate, posedă obiecte, bunuri materiale, teritoriu, populație];

Sememul derivant *înger*: hiperosemul [+ființă supranaturală spirituală] – clasele [+substantiv masculin] – [+ nonsubstanțialitate] – [+imaterialitate] – [+nonuman] – [+ enumerabil] – hiperosemele [+calitate] – [+pozitiv] – [+excepțional] – [+benefic] –

[+ destinația, mediator între Divinitate și credincioși] - virtueme [+smerenie] – [+imaculare] - [+inocență] – [+ bunătate] – [+frumusețe] – [+venerare]; sememul derivat *înger*: hiperosemul [+ființă umană] – clasele [+animat] – [+feminin] – [+concret] – [+uman] –

[+enumerabil] – hiposemele [+smerenie] – [+imaculare] – [+inocență] – [+bunătate] - [+frumusețe] – [+venerare] – virtueme [+calitate] – [+ pozitiv] – [+ excepțional] – [+ benefic] – [+destinația, mediator între Divinitate și credincioși];

Sememul derivant *icoană*: hiperosemul [+obiect de cult] – clasele [+substantiv feminin] – [+inanimate] – [+material] – [+nonuman] – [+enumerabil] – hiposemele [+ formă externă, pictată sau, mai rar, sculptată în relief, reprezentînd chipuri ale divinităților creștine (sfinți, scene din biblie)] – [+destinație, pentru închinarea credincioșilor] – virtueme [+frumusețe] - [+mîntuire] – [+făcătoare de minuni]; sememul derivat *icoană*: hiperosemul [+ființă umană] – clasele [+animat] – [+feminin] – [+concret] – [+uman] – [+enumerabil] – hiposemele [+frumusețe] – [+mîntuire] – [+făcătoare de minuni] – virtueme [+formă externă, pictată sau, mai rar, sculptată în relief, reprezentînd chipuri ale divinităților creștine (sfinți, scene din biblie)] – [+destinație, pentru închinarea credincioșilor];

Sememul derivant *demon*: hiperosemul [+ființă supranaturală] – clasele [+substantiv masculin] – [+nonsubstanțialitate, imaterialitate] - [+nonuman] –

[+enumerabil] – hiposemele [+calitate] – [+negativ, malefic] – virtuemele [+răzvrătire, personificare a egoismului]; sememul derivat *demon*: hiperosemul [+ființă umană] – clasele [+animat] – [+feminin] – [+concret] – [+uman] – [+ enumerabil] – hiposemele

[+răzvrătire, personificare a egoismului] – virtueme [+calitate] – [+ negativ, malefic].

Descrierea semicică a unor termeni din paradigma poetică în discuție demonstrează că aceștia se reunesc în paradigmă în virtutea metasemiei similative și că, în majoritatea exemplurilor analizate, se produc restructurări semice: virtuemele substituie hiposemele în sememele derivate.

Paradigma eminesciană a feminității, precum putem lesne observa, își selectează termenii paradigmatici din cele mai diverse și incompatibile paradigme referențiale ontologice și culturale: pe lângă termenii paradigmatici circumscriși culturalului religios (*înger, icoană, demon* etc.), mai amintim aici și pe cei ce țin de mitologie (*Venere, Madonă, Dalila*). În pofida eterogenității lor, termenii paradigmatici

analizați se constituie totuși într-o paradigmă poetică orientată hiperonimic, aceasta ilustrând, de fapt, că hiperonimul „femeie/ feminitate” se află în relație de implicație asimetrică (unilaterală), întrucât hiponimele (*copilă, doamnă, piatră, stăpîină, floare, minune, icoană, înger, demon* etc.) se includ în hiperonimul dat, însă nu și viceversa. E necesar să remarcăm, totodată, faptul că apartenența lor la aceeași paradigmă poetică este motivată de existența unor seme comune din componența semică a sememului supraordonator „femeie” și a sememelor subordonatoare ale elementelor paradigmatică în discuție. Semele comune atestate țin, în speță, de semul potențial – virtuemul, care „justifică mecanismul conotației” [3, 189]. Termenii paradigmatici distanțați semantic nu contribuie decît la proiectarea unei perspective infinite asupra dimensiunii feminității, asupra adîncurilor abisale și insondabile ale sufletului feminin, al cărui magnetism și fascinație derivă din asemănarea, pînă la identificare totală, cu însăși Natura (uneori stihială și pasională pînă la ardere totală, alteori glacială și insensibilă în egolatria sa). Feminitatea e o lume, un univers ce cuprinde proprietăți din toate elementele cosmosului. În felul acesta, putem observa că paradigma poetică în discuție se formează din termeni ce desemnează percepția vizuală (*stea, lumină, minune* etc.), tactilă (*piatră, marmură* etc.), olfactivă (*floare, crin* etc.). De asemenea, remarcăm în această paradigmă coexistența termenilor lipsiți de materialitate și a celor din sfera materială (*înger, demon* și *floare, piatră*). Extrem de diferiți, termenii acestei paradigme co-participă la profilarea femeii/feminității în datele ei fundamentale și dramatice și, într-o altă optică, îi putem considera trepte eșalonate ale meditației asupra esenței feminine, iar întreaga paradigmă - o „paradigmă-metaforă” a structurii dilematice a esenței sale spirituale. Un loc aparte în paradigma eminesciană îl au elementele antitetice *înger/demon* (specifice, de altfel, romantismului), care sugerînd, de fapt, antinomia de bază a identității feminine, sînt principii calitative (bine/rău) din lupta cărora se încheagă esența feminină. Formula *înger/demon*, însă, în exegeza eminesciană, nu echivalează cu o dihotomie, ci se consideră că se are a face, mai degrabă, cu o desemantizare și ulterior o resemantizare „pe linia filosofiei lui Plotin, împăcînd platonismul rațional, de tip grec, cu cel religios, de tip creștin” [4, 217]. Așadar, antinomia aparentă *înger/demon* este percepută ca ipostază a *divinului/umanului*, „nu în sensul scindării, ci ca unitate a contrariilor, ca și complementaritate între transcendent și contingent” [idem, 218]. Asocierea femeii cu „imagini ale luminii” (*înger, lumină* etc.) este pusă în exegeza eminesciană în legătură cu „nostalgia absolutului armonic” [idem, 248]: or însăși „dominantă conștiinței eminesciene e aspirația spre armonie, echilibru și unitate” [5, 12] și setea de recuperare a unității originare pierdute. De asemenea, ținem să adăugăm că tot în studiile eminesciene se vorbește despre surse medievale ale imaginii feminității. Astfel, imaginea feminității apare ca o „simbioză tensionată între o aparență angelică reconfortantă pentru cavalerul care i se supune și o esență demonică amenințătoare pentru omul religios care se ferește de ispita păcatului, văzut ca lipsa aspirației spre armonia superioară, dincolo de teluric. Iubita este o împletire de contrarii, provocînd poetului tensiunea lăuntrică între atracție și respingere, între starea dionisiacă – măsură a trăirii intense - și suferința exprimată apolinic prin visul creației <...>” [4, 250].

Într-un cuvînt, termenii paradigmatici *înger* și *demon* apar ca factori complementari care, însetați de aceeași atracție, conturează profilul spiritual al femeii ca un dialog, ca un mariaj subtil dintre *înger* și *demon*, în care *îngerul*, în postură de Ego, își înțelege dublul alter-ego-ul (*demonul*). Paradigma eminesciană a feminității include, așadar, termeni extrem de eterogeni din punct de vedere semantic, noțiuni corelative, dar nu identice care oferă, de fapt, cunoașterea în datele ei fundamentale adică a feminității ca „dimensiune semnificantă a ființării în lume” [idem, 249].

Analizînd această paradigmă eminesciană, am urmărit, de fapt, să demonstrăm că paradigmele poetice reprezintă un spațiu ideal pentru manifestarea variabilității, numai că în această situație variabilitatea e manifestă în sens invers, adică avem a face cu un semnificat paradigmatic continuu și semnificați discontinui (invers, deoarece, în stilurile individuale fenomenul variabilității ține de prezența unui semnificat continuu și semnificați discontinui).

#### Referințe bibliografice

1. Dascălu C. *Dialectica limbajului poetic*. – Timișoara: Editura Facla, 1986.
2. Bahnaru V. *Mutații de sens: cauze, modalități, efecte*. – Chișinău: Editura Știința, 1988.
3. Ionescu E. *Manual de lingvistică generală*. – București: Editura ALL, 1992.
4. *Studii eminesciene*. – Iași: Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza”, 2004.
5. Rusu V. *Eminescu. Motivele vegetale și faunistice*: – Iași: Editura Junimea, 2000.

Înainte de a vorbi despre caracterul decadent al unor proze semnate de Dimitrie Anghel, vom prezenta pe scurt maniera în care se manifestă decadentismul în proza artistică românească de la sfârșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea.

Conștiința decadentei și formele artei decadente sînt prezente la cele mai multe niveluri ale textului epic (sau, după caz, epico-liric, știindu-se preferința unor autori *fin de siècle* pentru formula mixtă a poemului în proză). Înainte de toate, *decadența este o stare de spirit*. Ea este atestabilă în divagațiile lirice ale eului narativ din poemele în proză ale lui Anghel, în meditațiile și în descrierile bacoviene, în decorurile excentrice și în peisajele urbane pictate de Macedonski, în atitudinile, reflecțiile și gesturile *Crailor* mateini. Proza lui Anghel amestecă viziunea morbidă cu încîntătoarele evocări nostalgice ale trecutului patriarhal pierdut iremediabil în zorii noului veac, vestind nu afit un sfîrșit al lumii cît o apocalipsă a individului într-un microcosm altădată familiar, acum înstrăinat, în declin, în uitare și evanescentă. Proza lui Bacovia diluează nota satirică evocatoare sau descriptivă în amalgamul nevrotic al unui prezent reificat, dezumanizat, pietrificat, reluînd obsesiv aceeași angoasă a colapsului iminent în alcătuirea amorfă a timpului crepuscular. Proza lui Macedonski estetizează, uneori excesiv, ocurențele, la prima vedere, nesemnificative, ale cotidianului, marcat de păcatele provinciale, iluziile și deziluziile micului și etanșului univers citadin autohton. Proza lui Mateiu I. Caragiale explorează – admirativ, simpatetic, dar și cu o nelipsită doză de regret în voce(a-i / vocile-i narativă, -e) pentru măreția blazată și, totodată, perversă a spiritelor aristocratice de odinioară – aceeași lume mărunță, în aparențele ei sociale, a tîrgului românesc de la începutul secolului, marcat afit de „progresul” contemporan cît și de obișnuințele lui fanariote rapid reactualizate în contextul modernizării.

Mai apoi, *decadența este un stil*. Un stil literar estetizant, în primul rînd, dacă ne referim la maniera de a scrie, descrie, portretiza. În acest sens, Tudor Vianu stabilea chiar o tradiție a prozei „intelectualiste și estete” [1, p. 200] ce-și află originea în *Nălucile din vechime* și *Pastelurile* lui Al. Macedonski, continuă prin timidele exerciții epice ale lui Șt. Petică, se reflectă în *Oglinda fermecată* a lui D. Anghel, aflîndu-și expresia deplină în manierismul strălucit al prozei argheziene. Stilul acesta este artificios, libertin, necanonic, fără prejudecăți, epatant, uneori provocator, sfidător chiar, resorbînd în vultele-i interioare întregul mecanism al unei arte antinaturiste și valorizînd, totodată, neordinara și extravaganta subiectivitate a spiritelor rafinate, sensibile pînă la extrem, cu o percepție distorsionată de insatisfacție, spleen și nevroză, a realității. Dincolo de faptul că decadența se constituie într-un stil al literaturii, există și o stilistică a atitudinii, a gestului și a comportamentului auctorial, implicată în relatarea evenimentelor și în portretizarea personajelor, ambele fiind produsul artistic al sublimării unui eu afectat de o profundă criză de conștiință, sceptic, privat de certitudini existențiale, pesimist, interiorizat, generat de modulațiile obscure ale propriilor trăiri, confuz, neîncrezător, asimilîndu-și prăbușirile declinului întregii lumi. Acest stil, de factură (de)ontologică, se traduce printr-o atitudine caracteristică, printr-o poză exterioară ce are menirea de a disimula natura adîncă, reală, *autentică* a conflictelor și contradicțiilor lăuntrice. Primul stil este vizibil în rafinementele artei macedonskiene, în construcția superioară naturii firești a limbajului din fraza descriptivă a *Thalassei*, în subtilele labirinturi ale imaginarului anghelian, clădite din neașteptate asocieri metaforice, în nervul viu al discursului epic bacovian, în armonizarea arhaismelor cu ornamentele tensionante ale limbajului contemporan și cu pitorescul expresiei colocviale în romanul lui Mateiu I. Caragiale. Al doilea stil poate fi atestat în gesturile eroilor macedonskieni, reiterînd reveriile, mentalitatea contradictorie și confuziile interioare ale autorului însuși, în unele alegorii din proza lui D. Anghel, rezumînd spiritul de sacrificiu în numele artei al acestuia și hipersensibilitatea maladivă a percepției sale, în răsfrîngerile directe ale stărilor bacoviene în imaginile voit deformate, hiperbolice, ale realului, văzut, în exclusivitate, ca o proiecție a patologiilor, defulărilor și dramelor personale, în parabola *Crailor*, adunînd împreună patru dimensiuni ale unui imens eu auctorial alimentat de spectacolul pe cît de fascinant pe atît de înfiorător al degradării și al decrepitudinii.

Decadentismul prozei lui Dimitrie Anghel, evident parcă la prima lectură a seducătoarelor sale poeme epico-lirice, se dovedește a fi, în cele din urmă, unul, în mare parte, înșelător. Cine nu a făcut conexiunea dintre suavele și misterioasele evocări angheliene din *Fantome* și evocările unor maeștri ai prozei *fin de siècle*, cum ar fi Marcel Proust sau Virginia Woolfe? Chiar păstrînd cu strictețe proporțiile (în primul rînd, axiologice) în cadrul acestei analogii, nu poți să nu-ți amintești, la auzul *fantomelor* lui Anghel, de *fantomele* iubirii hălăduind în liniștea căminelor familiale britanice descrise de Virginia Woolfe. În același

chip, îți vin în memorie madeleinele proustiene, atunci când încerci să reconstitui, alături de autorul *Oglindii fermecate*, fragmentele unei existențe irecuperabile ca timp real, dar perceptibile încă în unicitatea și în singurătatea parcă neatinsă de vreme a unor obiecte ce-și păstrează intactă puterea de evocare a oamenilor și a faptelor din trecut, recompunându-se continuu în regimul fluxurilor neîntrerupte ale conștiinței. Cu toate acestea, prezența în text a unei atmosfere *fin de siècle* nu este de ajuns pentru a cataloga scrierea drept decadentă în plan estetic. Respectând acest criteriu, am putea spune că și romanele Hortensiei Papadat-Bengescu, de exemplu, sînt „decadente” pe motiv că reconstituie moravurile și tabieturile unei lumi aristocratice decăzute, corupte, manierate și artificiale din primele decenii ale secolului al XX-lea. Autoarea *Concertului de muzică din Bach* însă se detașează de evenimente, iar scriitura ei nu este calificabilă drept decadentă sau estetizantă. Intenția ei este de a panorama și mai puțin de a se autocomunica, estetic, prin întâmplările și acțiunile relatate.

Tudor Vianu pare a ne oferi totuși cheia pentru o lectură, în contextul decadentismului estetizant, a prozelor lui Anghel. Scriitorul este, în opinia lui Vianu, cel care ne oferă „sinteza cea mai rotunjită a curentului estetic și intelectualist” de la noi. Ca și la Macedonski, este vizibilă „aplecarea asupra interioarelor și naturilor moarte” [1, p. 207] (o preocupare a parnasianismului care devine, în scurt timp, obsesia întregii literaturi *fin de siècle*, cu excepția puriștilor și a ermeticilor de speță mallarméeană), dar nu în sensul subordonării imaginarului și a expresiei artistice unui model natural, ci în sensul reconstruirii și redimensionării, prin fantezie, a realității descrise: „Imaginația artificioasă a estetului devalorizează natura, elimină patosul ei tradițional (...)” [1, p. 208]. În prelungirea acestor judecăți estetice se situează și observațiile critice ale unuia din cei mai însemnați exegeți ai operei lui Anghel, M. I. Dragomirescu: „Realul capătă la Anghel funcția imaginarului, el selectînd din aspectele vieții: insolitul, pitorescul, straniul, extravagantul, macabru” [2, pp. 221-222]; „Valoarea prozei lui Anghel este bogăția și expresivitatea stilistică. Există la el un cult al formei, o adevărată magie a cuvîntului, într-un joc al arabescurilor subtile, cu o formulare de mare rezonanță eufonică” [2, p. 223-224]. Asupra estetismului a insistat și George Călinescu, remarcînd caracterul „excepțional și revoluționar” al prozei angheliene ce atinge „cîteodată fiorul fantastic al coincidențelor fenomenale impenetrabile” [3, p. 690]. Eugen Lovinescu a disociat, la rîndul său, două etape în evoluția prozatorului Anghel, una „impresionistă” (*Fantome*), de un „lirism familial evocator de umbre iubite”, cu punctul de plecare în *Scrisorile* lui Constantin Negruzzi, și alta a „poemului în proză” (*Oglinda fermecată*), de „un manierism insuportabil” [4, p. 151]. Dincolo de opinia criticului Lovinescu despre calitățile prozei lui Anghel, mai importantă pare a fi această surprindere a unei diferențe, într-adevăr esențiale, dintre cele două cicluri epice semnate de scriitorul nostru. În *Fantome*, vom găsi mai mult impresii și memorii filtrate de trăirea cam statică și, nu de puține ori, melodramatică, a eului narativ. Autorului nu-i lipsește percepția din unghiul artei moderne a trecutului, a perspectivelor temporale, dar influența romantică e, deocamdată, covârșitoare. Valențele estetizant-decadente ale discursului epic se vor profila tocmai în cel de-al doilea ciclu, afit de dezagreabil, din punctul de vedere al lui Lovinescu, *Oglinda fermecată*.

Însuși titlul ne indică asupra modalității de lectură necesare interpretării corecte a textelor: oglinda e cea care deformează, schimbă conturul, forma, volumul obiectelor reflectate, ea fiind aici chiar metafora fanteziei creatoare a eului modern (în acel sens manierist pe care îl dezaproba Lovinescu!). Tocmai această deformare a realului îi permite lui Anghel nu numai o estetizare a stilului său (eminamente descriptiv), dar și a realităților descrise, fie în sensul fantasticului, fie al straniului (situat, după Tzvetan Todorov, între verosimil și fantastic), fie al pitorescului, găsindu-se, în așa fel, soluția cea mai bună pentru funcționarea limbajului metaforic în căutare de „coincidențe fenomenale impenetrabile”. Fără a apela la sugestie, „poemele” lui Anghel din acest ciclu frizează obscuritatea, mizînd pe echivoci ce rezultă nu atît din întrebunțarea improprie (poetică) a limbajului obișnuit, cît din modificarea substanțială a opticii asupra realului. Această modificare de substanță îi îngăduie scriitorului să creeze texte alegorice care, în interiorul unui limbaj intransitiv, opac, autoreferențial (cum este cel simbolist al poeziei lui Mallarmé), și-ar fi pierdut valoarea și rostul. Mulți din simboștii români (și străini) au încercat să împace alegoria cu limbajul simbolist autentic, dar consecințele au fost lamentabile. Alegoricul ține încă de domeniul unui discurs referențial, tranzitiv, așa cum este cel romantic sau cel decadent. Adevărata evoluție a prozei lui Anghel nu este de la „impresionism” la „manierism”, ci de la romantismul sentimental la postromantismul estet și decadent, cel care „devalorizează natura”, îi imprimă legile artei, o deconstruiește în funcție de subiectivitatea și de fantezia autorului, marcate la rîndul lor de o sensibilitate specifică (morbidă, pesimistă și melancolică, în cazul lui Anghel). Mai mult, utilizarea alegoriei îi dă posibilitate scriitorului să alcătuiască o serie de parabole cu semnificații adînci, descifrabile doar în contextul ideologic, culturologic și imagologic al literaturii și artei estete sau decadente. În acest sens, ilustrative sînt textele *Jerifa* și *Gherghina*. Primul text este, de fapt, un basm modern despre o fiică de împărat care se distinge prin pasiunea ei pentru lumea florilor de grădină. Aidoma unui aristocrat în ale gustului (unui *dandy*, am zice și

nu am exagera) manifestă o intoleranță estetică față de cromatică și mirosul ordinar al florilor. Insatisfacția, căutarea unor senzații vizuale și olfactive rare, îi creează o indispoziție și un dezgust față de universul altădată atât de familiar al „nestematelor” florale. Se găsește însă un grădinar care inventează trandafirul perfect: floarea pe care i-o aduce în dar frumoasei prințese este îmbibată cu propriul lui sânge. Jertfa este imensă și fără răspuns; trandafirii colorați cu roșul atât de viu al sîngelui îl vor „ofili” pe tînărul îndrăgostit care își va pierde, în cele din urmă, viața. Fata împăratului însă va rămîne impasibilă la suferința unui om viu și se va delecta doar cu perfecțiunea rece a florii. Arta se dovedește a fi superioară naturii, iar natura, în dorința-i de a se supune legilor artei, își va pierde identitatea și viața: „Și în fiecare zi, mai ofilit, mai palid, mai lunar, venea tînărul cu ochii albaștri ca două cicori și cu mîna tot mai tremurătoare îi întindea trandafirul pe care strop cu strop îl împurpura cu sîngele lui, *neștiut de nimeni* (subl. n. – A. C.). Mai palid și mai lunar pe zi ce merge venea, întinzîndu-i ca într-o cupă cîntăciorul vieții lui, iar fata lua potirul însîngerat și nici nu căuta la el (...). Și tot mai alb și mai lunar a venit cel ce se jertfea, pînă ce într-o zi scăpînd potirul de sânge s-a năruit la picioarele domniței” [5, pp. 247-248]. Structural, parabola angheliană nu este departe de *Portretul lui Dorian Gray*, în care opera de artă are menirea de a substitui natura umană. Într-un caz, arta absoarbe virtuțile naturii, devitalizînd-o, în celălalt – crește ca o malformație din viciile acesteia. În *Gherghina* este incifrat destinul frumuseții estetice, marmoreană, rece și distantă, intangibilă și inconfundabilă ca acea „statuie” a *frumuseții* clasice dintr-un arhicunoscut poem baudelairian. Personificată, Gherghina este întruparea idealului estetic al vieții promovată de scriitorul însuși: „Merg coloratele fantome sub formă de mireasmă, trec umbrele de buchete, alunecă albastrele spectre, aproape de noi, fără să le putem atinge, fără să le putem cuprinde forma, fără să le putem vedea. Trec procesiile dulcelor moarte, își încrucișează calea, se întreabă și își răspund poate (aluzie la un vers din *Correspondențe* de Charles Baudelaire: *Parfum, culoare sunet se-ngîngă și-și răspund* – n. n., A. C.), ducîndu-și în brațe urna, în care și-au pus sufletul lor mirositor, spre cine știe ce țintirim tînuit al întinderilor albastre. Toate își au graiul lor. Gherghina singură, marmoreana și recea floare ce stăruie pînă tîrziu în grădini, cînd vine toamna, țînîndu-și pe frunte sus, pînă și în minutul morții, coroana de petale ca o regină, singură ea tace, nu-și spune nimănui durerea. (...) Împrejurul lor, ca să-și spuie splendorile, ca să-și arate bogățiile, ca să –și slăvească aparențele ori micimile, toate vorbesc. (...) Gherghina singură tace. Marmoreană și rece, disprețuitoare pentru gălăgioasa durere, naște, iubește și moare fără a spune nimănui nimic.” [5, pp. 253-254]

În *Gherghina*, ca și în alte texte din *Oglinda fernecată*, citim profilul estetic al scriitorului împărtășind o mentalitate artistică tipic decadentă: disprețuitor pentru „micimea” și „aparențele” lumii, abstras de contingent, purtător în tăcere al propriului destin, mereu ascuns de ochii lumii, el exprimă, stilistic, o percepție ieșită din comun a frumuseții, etalînd o sensibilitate fragilă și morbidă. Contemporanul lui Dimitrie Anghel, Ion Trivale, analizînd dualismele și contradicțiile sufletești ale celui mai „imponderabil” scriitor român, va afirma că simbolistul „gingaș al florilor” este, totodată, autorul unei „poezii bolnave prin excelență”: „poezia boalei și poezia bolnavă în ea însăși” [6, pp. 338-339]. Această din urmă caracteristică îl scoate pe autenticul poet Anghel din galeria *inautenticilor* din epocă. Inutil de reamintit în ce măsură „nebulozitățile proteiforme” ale patologicului și mistica eterică a parfumurilor îl apropie de Anghel de poetica decadentismului.

#### Referințe bibliografice

1. Vianu, Tudor. *Arta prozatorilor români* – Chișinău: Hyperion, 1991.
2. Dragomirescu, M. I., *D. Anghel* – București: Minerva, 1988.
3. Călinescu, George. *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, ed. a 2-a – București: Minerva, 1988.
4. Lovinescu, Eugen. *Istoria literaturii române contemporane*, v. 3 – București: Minerva, 1981.
5. Anghel, Dimitrie. *Poezii și proză*, ed. îngrijită și note bibliografice de M. Dragomirescu – București: Editura Pentru Literatura Artistică, 1957.
6. Trivale, Ion. *Cronici literare*, pref. de Margareta Feraru – București: Minerva, 1971.

#### Lucia Bunescu | Discursul străin în vorbirea personajelor

Deoarece trăsătura specifică a genului romanesc o constituie „*plurivocitatea și plurilingvismul* ... organizate într-un sistem artistic armonios” [1, p.156] nu putem trece cu vederea vorbirea personajelor care „influențează aproape întotdeauna (uneori puternic) discursul autorului presărîndu-l cu cuvinte străine (discursul străin disimulat al personajului), introducînd astfel în el stratificarea, plurilingvismului” [1, p.156].

O narațiune nu poate exista fără acțiune și fără personaje, ele fiind două categorii indispensabile. Personajul devine o călăuză ideală spre universul operei literare. Între autor și personaj (actant, actor) ia naștere o relație specială ce duce la înțelegerea textului ficțional și a graniței, nu întotdeauna clare, care desparte realitatea de ficțiune. „Nici o lume narativă nu ar putea să fie total autonomă de lumea reală pentru că nu ar putea să contureze o stare de lucruri *maximală* și *consistentă*, stipulând *ex nihilo* întreaga ei mobilitate cu indivizi și proprietăți. O lume posibilă se suprapune din belșug lumii reale a enciclopediei cititorului. Această suprapunere e necesară, nu numai din motive practice de economie, ci și din motive teoretice mai radicale” [2, p.180]. În povestire autorul se poate implica direct în întâmplările narate, iar linia care desparte cele două lumi, a „realității” povestirii și a experienței povestitorului, este cel mai greu de trasat.

Trebuie remarcat faptul că: „acțiunea unui erou de roman este întotdeauna subliniată în plan ideologic: el trăiește și acționează în propriul univers ideologic: el are concepția sa despre lume, întrupată în acțiune și în cuvânt.” Un univers ideologic „străin”, la rândul său, nu poate fi reprezentat adecvat, dacă este asociat, bineînțeles, cu discursul autorului, deoarece în epos „nu există vorbitori, ca reprezentanți ai diverselor limbaje; aici, vorbitorul este, de fapt, doar autorul, iar discursul este doar discursul unic al autorului” [1, p.196].

Plurilingvismul nu este altceva decât „*discursul*” altuia în limbajul altuia. Acest discurs este un discurs special *bivocal*. El servește simultan doi locutori și exprimă concomitent două intenții diferite: intenția directă a personajului vorbitor și cea a refractată a autorului. Un asemenea discurs conține *două voci*, două sensuri și două expresii. Totodată, cele două voci sunt *corelate dialogic*, ele parcă se cunosc una pe alta, ... parcă discută una cu cealaltă. Discursul bivocal este totdeauna *dialogat înlăuntrul său*. Așa este discursul umoristic, ironic, parodic, discursul refrangibil al naratorului, al personajelor, așa este discursul genului intercalat. Toate sunt discursuri *bivocale* interior dialogate. În ele se află un dialog potențial, care nu este desfășurat, dialogul concentrat a două voci, a două concepții despre lume, a două limbaje” [1, p.185]. Prin urmare, nu ne interesează imaginea cuplului Onache Cărăbuș – Mircea Moraru în sine, ci *imaginea limbajului* lor (devenind imaginea artistică). Adică, imaginea celor două personaje care vorbesc și cuvintele rostite de către ei.

M. Bahtin scoate în evidență nu atât raportul dialogic dintre personaje, cât dialogismul discursului literar. Personajele care intră în dialog se deosebesc atât ca entități subiective, conștiente, independente, cât și ca mentalitate și limbaj.

Dialogul apelează la relația dintre Eu și Tu , deoarece dialogul nu înseamnă doar schimb de replici care îl pot doar manifesta: „un schimb de priviri și nici măcar atât: pura intuire a unei prezențe străine conștiente îi ajung perfect. Jocul a două conștiințe, a doar două conștiințe, obligate să se ascundă și să se dezvăluie sub o formă deghizată, dar verosimilă, jocul acesta incredibil de variat și de întortocheat, presimțit dincolo de replici și de comportament, constituie de fapt, dialogul” [3, p.59].

Sunt de ilustrat exemplele de plurilingvism, introdus prin discursul direct al lui Onache Cărăbuș și Mircea Moraru, prin dialog, ce refractă intențiile și discursul autorului, va să zică o vorbire „străină” într-un limbaj „străin” (Bahtin), vocii personajului i se alătură vocea autorului.

Cărăbuș „*se gândea la viitorul neamului său, ajuns în mare cumpănă, se gândea că flăcăul acela isteț și plin de viață ce luase de soție pe unica fiică a lui Onache, acum zace alături, numai umbra din el, și deci la ce viitor se poate aștepta neamul Răzeșilor din Ciutura?*” Textul subliniat este o parte a discursului autorului, însă având o structură expresivă, constituie, în același timp, un discurs străin disimulat cu accent ironic al lui Onache. Este o construcție hibridă, deoarece întrebarea care urmează „*la ce viitor se poate aștepta neamul Răzeșilor din Ciutura?*”, prezentată în tonul lui Onache Cărăbuș, îl frământă și pe autor în mod obiectiv, chiar se simte o solidarizare fictivă cu opinia generală. Prin urmare, construcția este dublu accentuată de redarea ironică și imitarea indignării personajului.

„*Mircea Moraru purta și el în sine o lume a lui. A adunat-o cu fir mulți ani și acum, trecut de patruzeci, când s-a pomenit singur în câmp, a început s-o frământa și a rămas uimit, căci, Doamne, câte mai erau acolo!*” Discursul autorului redat în stil solemn este urmat de un nou stil introdus prin conjuncția *căci* (se dovedește a fi un *discurs străin* al lui Mircea Moraru) și ar putea fi luat în ghilimele. Mircea, rămânând singur în câmp, își aduce aminte de tinerețea apusă. E *anamnesisul* platonician (atât de frecvent întâlnit la Sadoveanu în *Hanul Ancuței*), unde privirile sunt îndreptate spre trecut și readuse în istorisire grație aducerilor-aminte.

„*Respira atât de puțin, atât de încet, încât coșul pieptului părea că nu mișcă deloc, și badea Onache și-a întors grăbit privirea în altă parte. L-a fulgerat un gând prostesc, i s-a părut că ginerele va muri acum, aici, în clipa asta, și l-a cuprins un fel de panică, pentru că nu vroia să rămână cu un mort alături într-o zi atât de frumoasă.*” În cazul dat, în discursul autorului, organic și armonios este inclus monologul interior al

lui Cărăbuș, iar conjuncția compusă *pentru că*, caracteristică stilului umoristic, este o variantă a construcției hibride sub forma discursului „străin” disimulat.

„ – *Oricât de adânc ai fi tăiat-o! Spunea într-un rând învățătorul Focșa că, dacă iei un fir de paragină și-l spânzuri sub streșina casei, lăsându-l acolo spânzurat opt ani de zile, vară și iarnă, da în a nouălea vară îl scapi pe-o margine jilavă de bulgăre, prinde verdeață, tămâia mamei lui! O pacoste cum nu se mai află!”* Finalul fragmentului respectiv este o afirmație obiectivă a lui Onache, situată intenționat după vorbele învățătorului Focșa, care nu sunt luate între ghilimele, pentru a-i da aparența judecății obiective a lui Cărăbuș, de care nu se îndoiește nici chiar autorul. Avem același amestec de accente și aceeași strategie a granițelor dintre discursul autorului și al celui „străin”, ce realizează un joc variat al discursurilor, contaminându-se și intersectându-se reciproc.

Capitolul *Măsura* din *Povara bunătații noastre* este un text masiv, compus cu inteligență, ce relevă raporturile interumane, sentimentele trăite, criteriile de evaluare etică și mărturiile existențiale ale celor două vârste.

Asemenea lui Sadoveanu, I. Druță utilizează *tehnica punctelor de vedere*, unde personajele nu sunt construite pe o singură trăsătură dominantă, ci evoluează în timp, se transformă treptat sub influența evenimentelor la care participă și sub influența mediilor prin care trec. Caracterizarea lor începe, de obicei, cu un succint portret fizic și se desăvârșește pe întreg parcursul romanului prin fapte, comportament, analiză psihologică și problematică morală etc. Întoarcerea asupra trecutului Bursucilor, din care Druță face un principiu narativ (ce echivalează actului mărturisirii), este o regresie sau o întoarcere voluntară spre rădăcini.

Naratorul omniscient și omniprezent, cu o viziune auctorială ne dezleagă enigma trecutului familiei lui Mircea Moraru, care la prima vedere nu cântărește prea greu. „*Din toate neamurile din care era adunată Ciutura, Morarii se considerau vița cea mai veche, și chiar că duhneau a ceva străbun casele, portul, șederile celea ale lor pe prispe. Veșnic gravi, tăcuți, concentrați, frământau ceva alene în căpățânele lor, dar ce anume coceau ei acolo, asta nu putea știe nimeni.*”

*Legăți bine în interiorul lor, Morarii erau foarte căpoși și, așa zgârciți la vorbă cum erau, tot șezând tăcuți unul lângă altul, aveau o minte comună care îi servea de minune. ...*

*Dar nici semănatul, nici strânsul, nici măcinatul nu era ocupația lor de bază. Marea patimă a Bursucilor era cugetarea. Puteau sta zile întregi nemișcați pe prispa, căutând să pătrundă în esența lucrurilor și evenimentelor.”* **Rădăcinile**, metaforă a originii invizibile, ascund, dezleagă și ating miezul problemei (**dezrădăcinarea**). Cunoașterea rădăcinilor e forma fundamentală, care explică labirintul sufletesc și conferă personajului ființă.

Evoluția celor două personaje a fost modelată de presiunea celui de al treilea personaj. În studiul **Eu, personajul**, Vasile Popoveci distinge trei tipuri de personaje: *monologic* (la Balzac), *dialogic* (la André Gide) și *trialogic* (identificat la Ioan Slavici, M. Sadoveanu, L. Rebreanu și M. Preda), în funcție de relațiile pe care le stabilește personajul cu celelalte personaje ale universului fictiv și pe baza cărora își modelează propriul univers interior, precum și de relațiile ce se stabilesc între personaj și cititor.

Acest personaj **trialogic** „*aduce cu sine de două ori teatrul: ca spectacol obiectiv și ca spectacol interior*”. Dacă ființa sa n-ar fi esențialmente teatrală, dacă ochiul său n-ar fi obișnuit să vadă limpede în jur, nesfârșit lucid, dacă n-ar exista condițiile apriorice ale teatralității în sine însuși, atunci cu siguranță *teatrul ca spectacol obiectiv* nu ar mai fi cu putință. Ar fi destul ca numai una dintre persoanele intrate în spațiu teatral să rămână integral opacă, și fluxul teatral s-ar bloca, iar teatralizarea nu s-ar produce” [3, p.68]. Astfel, V. Popovici vorbește despre **teatralizarea epicului** prin introducerea în interiorul narațiunii a dimensiunii de spectacol (personajul triologic e singurul capabil să înfățișeze în narațiune complexitatea persoanei ca întreg). Considerăm că Ion Druță, asemenea lui Slavici și Sadoveanu, este un scriitor reprezentativ pentru acest tip de narațiune.

„*Onache Cărăbuș... întorcându-se în ogradă, a zărit coșulețul de papură aruncat din căruță. A rămas foarte mirat. L-a ridicat de jos, parcă era gata să se bucure că găsise o avere ce-o credea pierdută, dar...*”

*A stat pe gânduri, amintindu-și ceva, iar în cele câteva clipe de frământare, a prins a se veștezi, devenea clipă cu clipă un alt om. I-au scăpat umerii, și-a coborât fruntea, s-a gârbovit. Deodată însă și-a înălțat capul cărunț, a rămas nemișcat ca o statuie, cu toporul într-o mână, cu coșulețul în cealaltă.*

*Se uită sus, în căruța cu fân, la băiatul cu capul gol. Îl privea încet, de parcă îl ara cu plugul. Îl privea ținută, suflare cu suflare, și deodată bietul Mircea a simțit în creștetul capului răcoarea și ascuțitul toporului din mâna lui Onache Cărăbuș.*

– *Tu mi-ai aruncat în ogradă vechitura asta?*

*Adunând ultimele picături de curaj, Mircea a căutat să-i răspundă:*

– *Îi a matală.*



*Onache și-a lăsat obrazul sfârtecat de un zâmbet batjocoritor – auzi tu, și aista îl are de prost! Cu pași înceți, cu umblet străin, a venit lângă căruță. Răsucind ușor brațul, a aruncat coșul sus în fân, rămânând să stea lângă porțiță, de parcă se aștepta că toată ziua ceea au să-i tot arunce vechituri în ogradă.”*

Scena „coșulețului de papură aruncat din căruță”, în desfășurarea căreia cel de al treilea personaj ocupă o poziție centrală, deschide în calea ei cele mai variate momente imprevizibile.

Acest gest explică o zonă psihologică a lui Cărăbuș (rămasă necunoscută criticii literare), prin care personajul parcă s-ar dezice în mod convențional și fals de fiica sa Nuța, personaj care trimite spre fascinația unor femei din proza lui Mihail Sadoveanu. Această scenă pune față-n față „două eu-ri ce-și sunt reciproc Tu, legate însă printr-un El, conștiință străină, intransigentă ca însuși Legea – cel de-al treilea personaj” [3, p.45].

Un martor nevăzut (Nuța ascunsă în fân, apoi apariția coșului) atinge coarda sensibilă sufletului lui Onache, care intuiește ce s-a întâmplat, „*să dur și arțăgos în fața casei sale, și tot sta și sta, până ce căruța cu fân dispăre după cotitură*”, astfel evitând repetarea primei sale umiliri în public de a deveni tată-socru. Dacă n-ar fi fost Nuța de față, Mircea ar fi primit mult mai ușor ceea ce i s-a oferit și nu cum i-a fost oferit. Cel de-al treilea personaj este o ființă obiectivă, independentă, uneori o fantomă sau „o proiecție imaginară a protagoniștilor” (cum este Ciutura) ce declanșează „jocul reprezentărilor și funcționează ca o proiecție în care personajele se văd dedublate în propria lor imaginație, după ce au fost înstrăinate într-o ființă interioară și exterioară pe care o presupun indiferentă” [3, p.20].

Ciutura, cu vechile ei legi nescrise, păstrate și transmise de gura lumii, fără să vrea, ajunge să joace rolul personajului dialogic obiectiv, „pasiv”, spectator (personaj-martor), împingând fiecare personaj în parte pe drumul destinului său. Acest personaj colectiv devine mediul imaginar prin care trăirile sufletești, reflectările contradictorii sporesc neliniștile lui Mircea, deoarece personajul dialogic „rușinează și umilește mai întotdeauna, fiindcă provoacă spectacolul unei disecții pe viu și asistă la consumarea lui deplină: cu măștile căzute, protagoniștii aduc în scenă propria lor intimitate sufletească” [3, p.25]. „*Ciutura, adică adunătura aceea de oameni buni și răi din mijlocul cărora s-a ridicat și a crescut. ...Și el venea încet, cumpănit, ca să-l vadă satul bine și împreună cu Mircea-flăcăuanul, împreună cu Mircea-ostașul, să-l țină minte și pe Mircea-tractoristul.*”

Chiar dacă cel de-al treilea personaj lipsește, în momentul întâlnirii lui Onache cu Mircea în câmp, esențială rămâne căutarea **subterfugiului**, care îl face pe Mircea să se simtă vinovat pe sine însuși. Căutarea unui compromis în fața ciuturenilor îl face pe Mircea Moraru să se simtă vinovat în ochii săi proprii. „*Nu era vorba de socru. Oricât ar părea de ciudat, de fiecare dată când ei de acasă treceau pe la dânsul, îl prindea furia așa din senin, așa încât nici el singur nu-și putea da sama ce-o fi fiind de capul celor supărări?*” Mircea încearcă să afle răspuns la o realitate inexistentă. Neavând nici o explicație a propriilor sale sentimente, creează pentru sine o taină artificială. „*Un adevăr întreg, rotund, despre viața unui om este cu neputință de adunat. Pentru că, oricât de multe am cunoaște, oricât de sincere amănunte ar fi spovedaniile lui, mai multe decât știm noi, și mai multe decât mi-ar putea el istorisi, rămân neluminate de harul cuvintelor și, deci, necunoscute sunt.*”

Mircea se ferește să fie umilit față de oameni, analizându-și viața, se va umili pe sine. Acesta este primul pas spre o pantă la finele căreia îl așteaptă umilinta supremă: **dezdăcinarea** sau „**dezertarea de la datorie** – modalitate de afirmare și apărare a valorilor morale, spirituale ale satului” [4, p.47]. Sesizăm la Druță, ca la Sadoveanu, o revoltă față de „trădătorii” intereselor clasei țărănești din rândul cărora s-au ridicat. Mircea Moraru, reprezentantul clasei noi, e o abatere gravă de la „moralismul patriarhal” din viața satului. Firele secrete care-l legau pe Onache și strămoșii lui de pământ nu mai există pentru Mircea, el pierde cultul pentru pământ, devenind un **dezdăcinat**. Odată *parvenit*, se îndepărtează tot mai mult de etnicul în care a crescut.

Așadar, de la abandonarea tractorului până la ruperea relațiilor cu Onache, nu mai rămâne decât un singur pas. „*Iată însă că, din o nimica toată, s-a iscat o confruntare, s-a ajuns la stingerea vieții de neam. El, care de patru ani putrezește călare pe tractor pe dealurile iestea, nu va mai fi în stare să asigure continuitatea răzeșilor din Ciutura. Adânc rănit de vorbele bătrânului, Mircea, cât ar părea de ciudat, când se înfură, i se făcea somn, și el chiar că a adormit.*”

*Marele adevăruri însă, cum s-ar zice adevărurile adevărate, se cern ele singure de la sine și ni se arată gata așezate. Astfel, tot dormind, Mircea la un moment dat aude glasul lui Onache care zice – nimic prea mult. Aceste cuvinte – NIMIC PREA MULT – au urcat deodată deasupra planurilor eliberate de tovarăși, deasupra vieților din Ciutura și deasupra Ciuturii ca atare, deasupra dealurilor arate și celor nearate, rămânând să lumineze ca o poruncă pe cerul albastru – NIMIC PREA MULT!*

*Abia după ce-a văzut urcată pe cer sămânța aceluși adevăr, pe care l-a căutat o viață întreagă, Mircea, oarecum eliberat, a adormit adânc, fundamental, așa cum scrie legea.”*

Elementele expresive ale discursului străin în discursul autorului sunt evidente. De fapt, este redat discursul direct al lui Mircea Moraru, monologul său interior, care nu se distinge atât de evident de stilul narativ al autorului. Datorită indicilor sintactici, acesta este un discurs al autorului, dar întreaga sa structură expresivă este atribuită lui Mircea. Intenția directă a autorului capătă rezonanțe străine datorită introducerii cuvântului incident *astfel*.

Scriitorul dă o explicație neliniștilor sufletești ale lui Mircea prin intermediul visului, care „reflectă într-o formă specific metamorfozată gândurile, impresiile și emoțiile adânc înrădăcinate în subconștientul eroului, determină funcția lui caracterologică” [5, p.172]. Reprezentările conștiente ale lui Mircea, refulate, intră în planul subconștient ca o înlănțuire de simboluri. Acest fapt se explică prin aceea că „oniricul prelungește intensitatea și sugestivitatea reprezentărilor, dându-le o dimensiune nouă în raport cu realul”, iar „în absența dichotomiei aparență/realitate, hotarele povestirii obțin un cert ascendent, încercând aducerile-aminte de mituri ale satului, ale copilăriei și adolescenței, ale visului de fericire a omului” [6, p.238].

Astfel, I. Druță suprapune în proza sa, două tipuri de teatru. Antrenând în spectacol latura intimă a personajului, ne amintește de I. Slavici și de M. Preda, făcând apel la ființa culturală – de Sadoveanu. Autorul sintetizează în opera sa experiența înaintaților săi, introducând propria imaginație creatoare de valori culturale.

Fiecare vârstă, fiecare generație își are mentalitatea, limbajul, vocabularul său. Este evident că Onache Cărăbuș aparține altor timpuri, lucru demonstrat în primul rând de limbajul care conține un număr mare de arhaisme și regionalisme fonetice, fapt explicabil prin vârsta personajului, care „*e ciutorean de viță veche, ciutorean și la vorbă, și la umblet, și apoi neamul Cărăbușilor, de amu dacă vrei să știți, se trage – hei-hei – tocmai de unde, hei-hei – tocmai de când...*” Remarcăm, de asemenea, felul de a gândi moromețian și formula ceremonioasă sadoveniană de adresare (fie către săteni, fie către ginere). Limbajul solemn al declarațiilor, stilul epic înalt, atmosfera creată în jurul acestui personaj, întreprinderile sale molipsesc și pe ceilalți eroi.

Mircea Moraru este omul unui alt timp și faptul se poate observa din formulele de adresare, politicoasă dar concisă. Este evident că avem de afaceră cu un personaj activ. Pentru el uneori este mai important ceea ce face decât ceea ce vorbește. Limbajul său este „modern”, ce trădează omul sigur de sine. Singura formulă familiară este una de adresare protocolară (mata, matale), ceea ce sugerează o anume sobrietate în relațiile dintre tată-socru și ginere. Așadar, partea cea mai rezistentă a romanului o constituie, totuși, conflictul epic întemeiat pe relația celor două generații: părinți/copii. Druță a creat o lume, un spațiu, o istorie, un dialog al generațiilor. Autorul nu posedă doar un limbaj al său, ci posedă un stil Druță, prin intermediul căruia manipulează celelalte limbaje, refractând în ele intențiile sale semantice și autentice.

Ion Druță exploatează la maximum nu limbajul ce coexistă în conștiința fiecărui personaj în parte, ci toate limbajele plurilingvistului, mai bine zis dialogul acestor limbaje, deoarece le întâlnim, „în primul rând, în conștiința creatoare a artistului-romancier” [1, p.147]. Aceste limbaje nu se ciocnesc între ele în conștiința omului respectiv, locul fiecăruia este bine stabilit.

#### Referințe bibliografice

1. Bahtin, M.M. *Probleme de literatură și estetică*. – București, Ed. Univers, 1982;
2. Eco, Umberto. *Lector in fabula*. București, Ed. Univers, 1991;
3. Popovici, Vasile. *Eu, personajul*. – București, Ed. Cartea românească, 1988;
4. Ghilaș, Ana. *Romanul anilor '60. Modelul bonus pastor*. – Chișinău, Ed. CEP USM, 2006;
5. Gavriloș, Anatol. *Conceptul de roman la G. Ibrăileanu și structura stratiformă a operei literare*. – Chișinău, Ed. CEP USM, 2006;
6. Vlad, Ion. *Lectura romanului*. – Cluj-Napoca, Ed. Dacia, 1983.

#### Timofei Roșca | Nicolai Costenco: transcenderea fondului ancestral

Nicolai Costenco este poetul gesturilor largi și al unui temperament viguros. Spiritul său de creație mai puțin și mai rar se reține în sensibilizări minuscule, care cer strune întinse și deosebit de subțiri. Faptul era demonstrat de lirica sa propriu-zisă, nu o dată fiind acuzată de rarefieră de viziune și verbalism gratuit. Firea, stihia sa poetică necesită, de cele mai multe ori, tonul bărbătesc, intonația baladească, iar spațiul, pentru o asemenea desfășurare și satisfacție temperamentală, i-l oferă poemul. Nu întâmplător cele mai reprezentative volume publicate așa și se întitulează: „Poezii și poeme” (1969), „Poeme” (1973), sau includ, numaidecât, creații poematice: „Poezii” (1961), „Mugur, Mugurel” (1967), „Euritmii” (1990) ș.a. Aici, în poeme, autorul se află în elementul său, își poate mobiliza din plin dispoziția de creație de lungă durată, aici

i se deschide mai lesne perspectiva, acum are destul teren pentru a-și dezlănțui aventura sa lirică, sau, tot aici, își permite digresiunea, retorismul relaxant și alte manierisme de scurtă durată, fiind convins că efectul artistic scontat vă fi recuperat pe contul traiectoriilor lirice întinse, revelatoare de câmpuri ideatice nefertilizate încă de-a binelea. În condițiile modernismului interbelic, Nicolai Costenco cultivă poemul istoric, ca o reacție la preferințele avangardiste pentru obscurități și nebulozități, cum este „Cleopatra”, poemul filosofic, ca „Lebăda neagră” - titlu incitant cu promițătoare și sesizabile sugestii ontice, sau întregi suite poematice cu turbulente căutări de sine ale eului poetic din ciclurile „Poezii” și „Elegii păgâne”, incluse în capitolul „Preocupări lirice de-a lungul anilor 1937-1940” al volumului „Poezii și poeme”(1969).

De fapt, acele „preocupări lirice” sunt niște fermentări poematice, cu întreruperi și reluări de idee, cu spasmuri dramatice sau coagulări de deziluzii. Se încearcă variate motive și modalități: destinul vieții și al creației în ton de glosă; autodeterminarea eului cu retrospective elegiace; reverii intime și erotice în explozii panteiste de „Flori mari pe crengi ca niște ochi” etc.

Fiece stare sau dispoziție e, tot odată, un început de consacrare poetică, spasm ontic și artă poetică, tot odată. Decepțiile, spre exemplu, presupun tot un imbold al pătrunderii și cunoașterii enigmelor lumii. Faptul neîmpăcării cu lumea și cu sine însuși e, de asemenea, un pas înainte în actul cunoașterii. Se regretă o zădărnici efortului poetic însuși, eclipsat de clipa trecerii. Se ajunge până la ideea căutării unui „alt astru”, unde și-ar întemeia un nou început. Poetul trăiește o rotație a gândurilor, o îngropare de visuri nerealizate, este încercat de aceleași axiome ontice din „Rig-Veda” sau din „Scrisoarea I” de M. Eminescu. Meditează asupra genezei lumii, martorul confidențial fiindu-i Luna. Trecutul i se pare alcătuit din „Umbre adunate-n gând/ O lume existentă în delir”, care se depozitează ca „murindele petale de trandafir”. Poetul ascultă, pur și simplu, cum se stratifică spiritualul. Trista concluzie e una: totul stă sub semnul predestinării, ne confruntăm sau ne conformăm în permanență cu soarta, suntem provocați de „oracol” cu vești de perspective iluzorii. Eul poetic e stăpânit de o neîncredere în propriile-i simțuri, în propriul „cântec”, în neputința lui de a regenera valorile; e martor la disoluția suavităților, e incitat de ciclicitatea anotimpurilor, de dizolvarea „zâmbetului de fecioară” și „a râsului de prunci” în atmosferă. O abundență de parfumuri asaltează sensibilitatea poetului. Inima devine cel de-al doilea creier, calificat în sensibilizarea sublimităților naturii și ale existenței omului: „Ea nu cunoaște pace: țări Toride, / cu sfâșieri de cer pe roșii flori,/ O cheamă să înflorească-ntre surori. ./ În mine-sângerează și se-nchide”. Dispozițiile romantice alternează cu cele moderniste. Asaltat de obscurități și deziluzii, de desconforturi sufocante, personajul liric își face drum, tot odată, prin straturi de crizanteme, supravegheat de „merloi” și „pițigoi cât o surcea”.

Din când în când, personajul liric e vizitat de fiorul morții, dar îndepărtat tot atunci de rezerva de timp tineresc. Însăși iubirea e o clipă trecătoare. Ea poate să apară și să dispară, fiind pândită de toate pericolele, stă între lumina albă a răsăritului și sângeriul amurgului. În sfârșit, dragostea ar fi un catalizator al vieții. Fără sentimentul ei nu poți nici trăi, nici muri. Sensul existenței este sbuciumul, în centrul căruia se situează iubirea, „dorul albastru”.

Acest „joc” de stări, sentimente opozante, comportări insolite etc. fac din poezia lui N. Costenco spectacol. Eul poetic tresare din visul ciudat al iubirii și se trezește în „aceiași monoton peisaj” cu chipuri deformate, cu zile funerare, cu psalmodieri și îngenuncheri însoțite de „cântec viermos”. O explozie de revoltă sparge acest „peisaj” lugubru. De unde și acest verdict patetic: „De azi la toate pun sfârșit”. Factorul decisiv, și de data aceasta, va fi dragostea. Ea înseamnă în concepția poetului acel principiu care schimbă perspectiva, care deschide, la moment, surse dătătoare de elan, prin care se atinge însuși fiorul eternității, „o clipă ce m-a nemurit”. Dragostea nu se reduce la satisfacția regășirii cuplului, ea favorizează o altă respirație a eului, o mântuire a sufletului, o recuperare a sacralității pierdute: „Simțeam în mine clipa mântuirii, / Un nou refugiu îmi da adăpost./ Aveam un scop, aveam un rost/ Iluminat de candela iubirii”.

N. Costenco ocolește apocalipsul bacovian, cu toate că poezia sa e frecventată des și de stări și peisaje simboliste. El, mai degrabă, regretă această lume. Pluvialul se confundă cu lacrima și regretul poetului: „Veștede foșniri de frunze plâng/ Amintirea veselului crâng. Plouă.../ Lacrimi vane, picurând prin glastre,/ Ard mușcatele iubirii noastre. Plouă.../ În noroiul toamnelor aceste / Mă despart tot mai ușor de creste. Plouă.../ Creangă zămislită-n vis cu luna/ Mă voi risipi ca totdeauna. Plouă... ”.

În ciclul „Ore” poetul e un căutător de sensuri. Simplele constatări, regrete, speranțe nu-l satisfac. El se angajează într-un studiu al fenomenologiei, infiltrată prin sine. Poetul devine un axis mundi. Prin el se decantează esențele timpului, ale „Orelor”. Aici se concentrează și se făuresc toate.

Dacă în primul ciclu recunoaștem influența baudelaireismului sau a bacovianismului, mai ales în latura imaginarului poetic, de data aceasta poezia înregistrează, mai degrabă, o viziune waltwhitmaniană, recunoscută după gesturile largi, după globalism sau universalitate: „Ce sunt eu oare? Căci mă simt / Cu cerul meu, cu țara mea, cu traiul meu./ În mine e natura cu laboratoare/ Din care ies planeți, pământ și soare./ În sânge simt plutind smaralde/ Ori stele, și climate reci și calde./ Sub pleoape am o lume./ În care

locul nu e loc, și vâsla/ De cumpănă a vremii coromâsla/ Și-o înclină când prea mult, când prea puțin/ Și nu mă știu ce sunt și ce conțin ”.

Pasagiul citat e dintr-un „Prolog” poematic, și remarcă o întreagă perspectivă și dispoziție de creație, în fond prometeică. Eul poetic e gata să răpească scânteia sacră a misterului imensității. Voința devine centrul diriguitor al destinului, forța centripetă a lumii și a universului. În sângele personajului liric se trezesc instincte ancestrale: „Ciulite se trezesc în mine simțuri / Și gata sunt de-atac, cum fu prea poate/ Strămoșul meu pietros, cu ghioaga-n labe, / Cuprins de pofa sângelui vrăjmaș”.

Spiritul de creație al poetului se zbate între „nostalgii tăcute” și „chemarea unor alte lumi”. Pe N. Costenco tot mai mult și mai des îl ispitește formula poematică pentru a-și revărsa acumulările sale de gânduri și neliniști.

Una din primele încercări de acest fel se intitulează „Poem într-un vers”, cu un motou destul de semnificativ: „Sunt o oază de mister într-un spațiu de lumină”. O sete de a cunoaște tainele lumii și pe sine însuși străbate poemul lui N. Costenco de la un capăt la celălalt. Pe această dimensiune el se apropie de Blaga. Ca și poetul ardelean, autorul „Prologului” trăiește sentimentul neputinței de a stăpâni orizonturile lumii. În loc să fie epuizate, ele se „îngroapă” în conștiința poetului. Ciclul vieții, durata existenței umane este prea limitată ca să stăpânească „lumina”. Poetului nu-i rămâne decât să caute corespondențe cu tărâmurile existenței. Mare speranță pune pe vis : „Când stolurile gândurilor mele/ În aripi sufăr neputința roabă, / Atunci dau drumul visului și-n grabă / Trec dincolo de lună și de stele”; sau în fenomenologia naturii, unde se sensibilizează o continuitate organică între procesele ce au loc în natură și în lumea spirituală a omului. Ceea ce se întâmplă în natură, se întâmplă și în structurile obscure ale universului sufletesc: „S-a coborât pe ape toamna,/ O toamnă verde de frunziș,/ Ori poate undele destramă / Lumina ochilor închiși? ”.

Tentat de o asemenea intuiție, poetul se prezintă ca poeta vates, ca un expert al fenomenologiei lucrurilor, sau ca un poeta artifex: versul apare în formulă gnomică, de o plasticitate și un „farmec aspru”: „Un farmec aspru mă condamnă/ Să ud cu râu de vise prundul, / Foi galbene când presăr fundul/ Unei eternități de toamnă”.

„Beciul siguranței” e tot un fel de poem, în felul său, și are în obiectiv regimul de detenție, mediul și atmosfera penitenciarului, ca și la T. Arghezi. Atâta doar că versurile acestui poem nu sunt scrise cu „unghia de la mâna stângă”, ci cu sufletul cangrenat în urma torturilor diabolice, morale și fizice, ale siguranței. Suferinzii, în frunte cu poetul, sunt visătorii „orânduielei (ne)drepte”, „mizerabilii” răzvrățiți. Asistăm la un soi de antipoezie. Eul poetic trăiește nu atât suferința fizică a regimului de celulă, cât absurdul acestei mutilări aiuriste, contravenită oricărei legi umane. Bucuria inerentă a inspirației vine în contrasens cu propriul obiect de investigație — procedeu demn de pana unui poet opoziționist și în plan artistic, cum am amintit: „V-am întins florile creației mele, / Flori parfumate, cu ascunsă otravă./ Fruntea lunatică se ridică bătută de stele, / Presărată de armonia sufletului, suavă”. Poezia se trezește comunicând într-un limbaj exasperant, otrăvit de starea spirituală a personajului liric.

Ca o sinteză a acestor „preocupări lirice” menționate este poemul propriu-zis „Lebăda neagră” — titlu simbolic cu semnificații multiple, prin care autorul încearcă o analiză a timpului trăit, după ce, așa cum am văzut, se reținuse în dreptul diverselor stări, senzații, consecințe ale existenței umane.

În epopeea simbolicii universale lebăda are multiple semnificații. Anticii (Marțial, de exemplu) considerau lebăda „pasărea lui Apollo, zeul poeziei”, „lebedele se asociau cu poezii înșiși”. Se considera că lebedele cântă când li se apropie sfârșitul. La Shakespeare, în „Necinstirea Lucreției”, citim versurile: „Și lebăda, în cuibul ei de ape, / Începe cântul tristului sfârșit”. Expresia „cântec de lebădă” se referă, de obicei, la ultima operă a unui poet [1, p. 127-128]. Cât privește culoarea „neagră”, la modul simbolic, ea are nuanțe semnificative contradictorii. Mare parte din cei mai vestiți scriitori din literatura universală consideră negrul culoarea a tot ce este negativ. La antici negrul simbolizează, de cele mai multe ori, moartea. În evul mediu, la Dante, „Infernul” e întunecat cu „aer negru”. În perioada renașterii, la Shakespeare, în „Zadarnicele chinuri ale dragostei”, „Negru-nseamnă / Iad, noapte, temniță...”. Pe când la creștini negrul este „un semn al morții pentru această lume și, de aceea, al purității și umilinței”. În clasicism, la Milton negrul e „cumpătata culoare a înțelepciunii”. („Il Penseroso” 16) Mireasa din „Cântarea Cântărilor” se consideră: „Neagră sunt, frumoasă” etc. [1, p. 172-174].

Autorul poemului a intenționat să sedimenteze aceste semnificații în genericul său, ca, mai apoi, să ne ofere niște fisuri ce duc spre axiologia poemului în cauză, spre întregul ei mesaj filosofic.

Acum poetul vine cu o viziune de ansamblu asupra „culorii”, pe care ne-o oferă timpul trăit. În fond, este o viziune epistemică, întrucât se ilustrează și un mod de cunoaștere artistică, nelipsit de surprize estetice. Oricum, eul poetic e deziluzionat de gradul de cunoaștere limitat al ființei umane și al artei, inclusiv. „Cunoașterea noastră e atât de limitată” — recunoaște poetul N. Costenco în ton blagian. Încercarea

de a stăpâni tainele lumii și de a obține o imagine, mai mult sau mai puțin convingătoare, e asemănată cu ceea ce se vede într-o „oglină de apă unduită tremurător”.

Într-un fel sau altul, avem aici și o intrare în laboratorul de creație al lui N. Costenco. Ambiția poetului de a sesiza complexitățile lumii și dificultățile străbaterii necunoscutului divulgă, neapărat, abilitățile, iscusința lui de a se converti în labirintul propriului univers. Cunoașterea, ne încredințează poetul, e însoțită de surprize sau eșecuri. Eșec înseamnă rătăcire la infinit, inspirație cu ușile închise. Surpriza e ca umbra unei taine, ca o „vedenie” obsedantă. Nobila caznă a poetului stă în a o transcede, în a o transgresa, a o „materializa” într-un echivalent catarsistic, eliberat de obsesia terorizantă. Dar chiar și întruchipată într-o asemenea „făptură strălucitoare”, „vedenia” nu încetează să inspire taină și mister.

Pentru a ne facilita coorientarea într-un asemenea miraj, poetul se exprimă la cele două timpuri: prezent și trecut, imperfect. În primul caz, ni se oferă niște teze axiomatice, urmând a fi demonstrate prin formulări de felul: „adâncimile înțelesurilor sunt mute”, „clipa de cele mai multe ori e fără culoare”, „Fac tăcerea să pară adâncă și mare”, etc., ceea ce trebuie să înțelegem că însuși spiritul de creație, conștient sau inconștient, ca și cum și-ar programa labirintul propriului univers de creație. În cel de-al doilea caz, poetul improvizează aventura confruntării cu produsul (in)conștiinței de creație, care nu se poate traduce decât printr-un cântec mut de lebedă murindă, în sens eminescian, adică acela de până la „țipătul” final. El este unul acumulativ și poate fi exprimat doar prin limbajul tăcerii:

„Fac tăcerea să pară adâncă și mare...

Fâsticit de vedenia supărătoare,

M-am ghemuit în teama proprie, ca un melc în găoace.

Avea gât elegant, de șarpe unduitor,

Și dansa: sacru dans... Casa, templul, iar eu spectator

Nimeni nu-mi va putea explica:—Ce era ?Cine era arătarea?

Fruntea se deschisese, ca o infinită cascadă

De melodii, de vorbe, de sensuri. Cine-ar putea să creadă?

Era dulce tristețe a neîmpărtășirii. Din mii de izvoare

O bucurie imensă țâșnea, și cine o va ști vreo dată?

Intram în poveste, ca un tunet cutremurător

Ce își zbătea răsunetul în prăpastia din interior.”

Cu alte cuvinte, poetul se identifică cu acest miracol multiplu, zeiesc, cu „lebedă”, ca și la antici, cu culorile ei antinomice, cu ororile și noblețea „negrului”.

În concepția lui N. Costenco actul inspirației poetice e ca visarea. A te încrede în ea presupune amplificare. Prin amplificarea stării de grație trebuie să înțelegem tot un fel de „sporire a misterului”(L. Blaga), atâta doar că extaticul se va manifesta nu atât prin analogie, magie sau simbol, cât mai mult prin „poveste”, obținând pe această cale mai mult spațiu și mai multă libertate concretoare, sau, cum zice autorul poemului: „e poveste neîntâmpnată”, căci „Adevărul îl exprimi mai frumos cu-o minciună”, tot astfel cum „scrierile” sunt „moaște ale zbulciumului trecător”.

Urmează fericita poveste propriu-zisă. Ea începe din „gândul” poetului, „ca dintr-un ou crăpat abia”, adică din increat, amintindu-ne de Ion Barbu. Ca să fie mai explicit, N.Costenco face analogie cu muzica. Fiece destin, sugerează poetul, e o simfonie, tot astfel cum însuși poetul e un rapsod, o „lebedă” apolinică și antinomică, tot odată, prin semnificația culorii.

Este curios faptul, că fiecă cântăreț își alege instrumentul său, după sonoritatea căruia se poate determina mai cu precizie temperamentul, firea artistică respectivă, freamătul lăuntric al rapsodului. N.Costenco preferă cavatul—instrument ciobănesc (în latină fistula ). La început cavatul se confecționa din trestie. La Ovidiu, în „Metamorfoze” aflăm, că „fecioara Syrinx, fugind de Pan, e preschimbată în trestie, care devine apoi un sunet tânguitor, când Pan geme de disperare. La Blake, în „Introducerea” la „Cântece ale inocenței” mai aflăm că un cântăreț la fluier și-a cioplit din trestia, menită pentru fluier, un „condei” [1, p. 88-89]. Sunetul instrumentului muzical continuă în poezie sau o continuă pe aceasta din urmă. În timpurile noastre cavatul se face din lemn de paltin sau de alun și are un sunet cu ecou adâncit în memoria pământului pe care trăim, vocea lui ne duce, pe calea intuiției auditive, în istorie, în ancestral, la începuturile mioritice, sesizăm revărsările nemărginirilor, adulmecă izul baladesc, întrezărim spectrul latent al devenirii noastre în timp, însoțindu-ne, tot odată, un ton bărbătesc de vrednicie băcească din „Munții Latini”. Toate acestea configurează, de fapt, harta universului spiritual al poetului N.Costenco. Ca într-un freamăt inefabil de caval, cântărețul vine să înveșnicească clipa, care „nu lasă urme... în cunoaștere”, e un depozitar de latențe. Clipa e căutată nu numai în timp, dar și în lucruri, pentru că „uimitor e totul, de jos pân-în cer”. Poezia ar fi o lume a uimirilor, generată de antinomia existenței, și sugerată cât se poate de convingător prin simbolul „florilor”: „Flori-simbol al eternului amor” și „Flori? Decor necesar și

banal./Pieritoare, și puse pe cele ce pier ”. Poetul sfidează această efemeritate a existenței umane, această banalitate a metamorfozei și, ca într-un cântec final de lebedă, caută o simplă și unică rațiune a existenței noastre vremelnice. Nu înainte, însă, de a cenzura sau amenda concepțiile filosofice și credințele mistice ale gânditorilor cum ar fi „idealiștii”, „decavații” etc. Poetul pledează pentru trăirea demnă a clipei, a segmentului de existență predestinată, ca o prevestire continuă, ca un impuls al veșniciei continuități :

„Nu, nu va sosi niciodată ora, când Omul va spune:

Menirea mea pe pământ s-a sfârșit!  
Zbuciumul și bucuria nu vor apune,  
Ca podoaba codrului toamna, obosit.

Mereu alt glas va proslăvi lumina,  
Mereu alți ochi se vor uimi.  
Facla vieții nu-și consumă rășina—  
Generații noi vor veni.”

Autorul versurilor crede în omnipotența omului, în forța rațiunii umane—unica poate în stare să deie sens veșniciei. Cugetul uman e ca un soare stins împrejmuit de ape. Impulsionările lui se conțin codificate doar în cântecul taciturn al lebedei negre care străbate apele imense ale neștiinței, veșnic chemătoare și ispititoare, precum ispititor și chemător este orizontul.

\* \* \*

În interminabilele confruntări dintre tradiționaliști și moderniști, poezia basarabeană interbelică cu greu dar hotărât își face loc în procesul literar general românesc. Dificultatea afirmării ei este determinată de factori obiectivi, social-istorici, care, la rândul lor, au generat sau au cauzat și factori subiectivi. Constrânsă, marginalizată, conservată sub înghețul provincial țarist, ea cu greu se dezmoștește, fiind încălzită, în primul rând, de propriile-i surse subterane, matriciale-surse, care devin o tradiție sacră, specifică, nu totdeauna înțeleasă și acceptată de cercurile literare românești evolute. De aici o confruntare tristă, regretabilă dintre modernism și tradiționalismul basarabean, care are culori sale specifice, „regionaliste”, diferite de tradiționalismul general, sămănătorist, bucolic, pur mimetic etc. Oricât de acutizată ar fi fost opoziția dintre cele două direcții, ea nu numai a stagnat, dar și a sporit/îmbogățit procesul literar general românesc. S-a întetșit sistemul de relații estetice, s-au ivit mai multe tipuri de poezicitate, o criză proliferantă atestă eul poetic. „La rândul lor – remarcă criticul Alexandru Burlacu în, „Argumentul” la cartea sa „Tentația sincronizării. Eseu despre literatura română din Basarabia. Anii '20-'30” - principiile opozabile vizavi de un tip sau altul de poezicitate generează un sistem întreg de relații estetice și configurează la poluri diferite diverse elemente și modele catalitice, definind, în ultima instanță, structura modernă a liricii basarabene” [2, p. 12].

Un veritabil “model catalitic” demonstrează și poetul Nicolae Costenco, „cel mai gălăgios reprezentant al mișcării generaționiste dintre Prut și Nistru” [3, p. 149].

În spiritual convenției clasicizante, pe lângă poezia lirică propriu-zisă, cu sincronizări moderniste, el cultivă poemul istoric, ca, prin exaltarea ”fondului original”, preistoric, dacic sau antic, să lanseze într-un cosmos ancestral, într-un univers al latențelor, pretându-se mai multor perspective și metode de analiză și interpretare.

Un exemplu concludent în acest sens este poemul său “Cleopatra”. Acest motiv antic din istoria războaielor nu este ales întâmplător. De acum prin semnificația lui generală, el se înscrie destul de aluziv în con-textul cultural și literar interbelic. Stoicismul și semeția Cleopatrei în fața biruitoarelor legiuni romane, dar și frumusețea cuceritoare a reginei Egiptului, se aseamănă întrucâtva cu modesta și neexperimentata poezie basarabeană, tot atât de bogată și inepuizabilă în zăcămintele ei autohtone. Ne gândim, totodată, nu numai la sursele ei de inspirație din acel fond original, inedit, dar și la energia creatoare a rapsodului, la virtuțile lui temperamentale, la vigoarea, sensibilitatea, gustul artistic etc. de care se poate mândri o cultură poetică.

Poemul „Cleopatra” demonstrează aceste calități. În locul artificialităților și abstracțiunilor cubiste și al altor avangardisme în vogă, N. Costenco dă glas istoriei, reînvie pagini inepuizabile din îndepărtata antichitate, pe când frumusețea și demnitatea umană verificau sau corectau mersul istoriei, se înălța mai sus de orice glorie militară și ambiție imperială. Deși subiectul este unul de luptă – asedierea Egiptului de către romani – poemul, în cea mai mare parte, denotă un caracter psihologic. În el are loc o luptă a eroului cu sine însuși, o confruntare dintre sentimentul datoriei față de cetate și sentimentul de dragoste propriu-zis.

Poemul se structurează după modelul tradițional pe mai multe secvențe –mici capitole, cu abateri lirice, monologuri sau meditații, un cântec, o voce din afară, discursuri lirice, adresări etc. Este evocat un

motiv antic bine cunoscut: măreția femeii, locul și rolul ei în istorie, dragostea ca factor catalizator și coagulator nu numai al patimilor intime sau erotice, dar și al marelui sens al existenței umane, ca principiu universal, devreme ce ambii protagoniști ai poemului își află fericirea într-o sacrificare reciprocă, dincolo de glorie și datorii, adică în eternitate, unde domnește armonia.

Se inițiază din start o intuiție predestinară, care își asigură sugestiile prin evoluția conștientă sau subconștientă a protagoniștilor: a da socoteală, a achita datoriile lăsate și neglijate de predecesori. Orice împlinire nobilă ori sacrilegiu din istoria omenirii își are ecou inevitabil, repercursiuni în destinul generațiilor următoare. Cleopatra, ca și rivalul ei, este moștenitoarea unor mari și neplătite datorii de-a lungul istoriei și care îi vor determina, în cele din urmă, destinul. Dragostea ei pentru Antoniu nu este una pur erotică. Ea are semnificații mult mai grele și presupune o descărcare a energiilor negative acumulate de-a lungul istoriei. E un total al ciclului destinal străjuit de semnele ieroglifice ale predecesorilor ca niște mărturii în timp: "Stau piramidele mărețe./ Exemplul lor poate să-nvețe:/ De om, ce e făcut cu sila./ De om rob, bătut, flămând./ Ca și aiurea, și pe Nilul/ Ce-nșuflește-un șerp pământ./ De fapta celui ucigaș/ Tot va răspunde un urmaș..." Cu atât mai mult că "fapta" este testată chiar de faraoni: "A faraonilor urmașă./ Azi va răspunde pentru toate!/ Nici frumusețea-i pătimașă/ S-o scape de destin nu poate./ Al Cleopatrei trist apus-/ Urmează aici să fie spus". Un ecou ancestral provine din fărâșirile istoriei, menit să judece splendoarea și tragedia suveranilor. Ei, de fapt, nici nu-și aparțin. Laurii lor sunt amari, întrucât, cum spuneam, moștenesc mari și neachitate datorii. Dragostea e unicul foc sacru care îi mai încălzește Ea îi și învață a muri "vreodată"(M. Eminescu)

Priviți din acest punct de vedere, ei sunt niște eroi insolitiți: pe cât de axiomatici, pe atât de neînvinși. Iată de ce sublimitățile, la care recurge des poetul, spre a întregi profilul protagoniștilor, nu trebuie privite ca niște simple virtuți fizice sau morale.

În ele poetul concentrează întreaga esență a strategiei antinomice. Iată pentru început câteva din ele:" ea - credință/ N-a cunoscut, nici ce-i căire./ Pentru ea nu are ființă/ Decât sălbatica iubire!"(în accepția sensurilor menționate anterior, bineînțeles). Sau:" Visează visuri care mint..." / În colț stă cufundată-n gânduri... / Acum ea și în alte rânduri, / Viața-i retrăită trece/ Prin minte, ca o apă rece..."

Cleopatra e tentată de o luciditate nocturnă, verificatoare până și de visuri. Confruntarea cu rivalul și iubitul ei este dublă și hotărătoare. De prestanța ei fizică și spirituală depinde marele sens existențial, răspunderea la acel ecou ancestral, pe care îl prinde în "ureche" doar sfînxul. Poetul nu face economie de calificative în această privință, dar nici nu-l înregistrează la întâmplare. Este studiat bine timpul și cadrul istoric, pe care poetul îl transcende cu destulă dibăcie în situații și imagini plastice vii. În final ambii eroi, rivali și îndrăgiți, totodată, vor muri unul pentru altul, însoțiți de umbrele ancestrale, adică atunci, când se va produce actul predestinar. De aceea fiecare mișcare, atitudine sau gest, reacție spirituală etc. sunt luate într-un calcul artistic exigent, pentru a asigura preaplinul manifestării suveranei, mai întâi de toate.

Odată cu apropierea "dușmanului" neliniștile sufletești devin tot mai sugrumătoare. Poetul le descrie în tonul și culorile psihologice, corespunzătoare timpului și psihologiei veacului:" Ea a trimis de-acum oștire, / În contra unui dușman mare, / Ce spre Egipt își face cale./ De nervi se zvârcolește-n pat./ Ca robul care-i condamnat/ La moarte, iar șerpii - albaștri/Și nervi-l sug fără de preget./ Sub piele parcă are aștri./ Așa-i de luminoasă. Piatră/ De preț cât țara, la un deget".

Exagerările, în cazul dat, nu șochează, întrucât ele sunt motivate de un subiect, împlântat într-un fond ancestral, învăluit de "cețurile" învălmășirii istorice, cu sacrificii, asasinări și obsesii fantomatice, ca cele din opera Shakesperiană, de exemplu. Luxul și splendoarea imperială a suveranei este ostracizantă, în raport cu supușii: "...Cine-ar sta./ În fața cuplului regesc./ Cu fruntea sus? Se răstignesc/ Toți sclavii la pământ cu fața./ Iar preoții își ploconesc/ Pleșuva-nțâlepciune. / Ciața./ Din vechi cădelniți, parfumată./ Își suie șerpuinta pată. / Din lectică, micul picior/ Coboară moale pe covor./ Cum stă cu capul răsturnat/ Pe spate calzi zefiri o bat./Și-i gădila șăgalnici, sâni./ De vraja trupului regesc/ Se înfi-oară și-nfloresc/ Pe balustrade crinii./ Cu reci, de loc, sclipiri pe dale./ Cuminte, șarpele domnesc / I se târăște la picioare".

Diabolicul, consemnat prin prezența și supușenia antropomorfică a șerpilor, este și mai pronunțat în credința suveranei. Aici el se conjugă cu divinul, înfățișat prin frumusețea reginei-frumusețe, care, de fapt, apare ca un blestem de răzbunare predestinară, cum decodifică bobii același" vraci bătrân": "Ca soarta ta să se-mpreune /Cu a vrăjmașului ce vine./ Ce moarte-și va afla prin tine". Cu atât mai mult că "Ea știe c-a ei frumusețe / Și farmecul de neînvinși / De soartă –s date, dinadins/. Istoriei să pună bețe / În roate". Divinul, prin frumusețe și iubire, are un caracter bivalent: într-un plan, este constructiv, manifestat prin elanul fericirii, al pasiunii pătimașe; în alt plan, este ispititor, "pedepsitor de necuviință, pentru gestul „neoprit". Dragostea Cleopatrei, în fond, este falsă, atât timp cât implică scopuri păgâne: "A găsit un drum/ Și-l tine. Toată grija ei/ Ca minunații porumbei/ S-atragă și să țină laț/ Politica, și-ai ei bărbați./ Mărețul Cezar, chiar și el / În preajma ei a fost un miel./ Acum Antoniu să cadă / Visează, și-i întinde nadă".

Ca o strategă ce scrutează cu spiritul ei acel conglomerat de “slugărnicie și minciună”, Cleopatra apelează și la poezie, consemnând prin acest gest încă o dominantă a subtilității sale intelectuale. Între ingenuitatea “Cântecului bardului” și năzuințele profitabile ale suveranei există, însă, un contrast vizibil. Cântecul e, mai degrabă, o flagelare de conștiință a reginei în latura purității sentimentului, care stă sub semnul strategiei, vicleniei, supunerii farmecului de neînvins al propriei frumuseți, “de soartă dată”. Inconveniența în cauză e sugerată și de vocea dinafară a patriotului, departe de intențiile măririi, decis în cauză și “sfânta datorie” de a se opune “tiranei domniei romane”: “De blestemată îndreptați,/ Vom fi uciși în bătălii./ Să n-avem parte de copii./ Dar unei sfinte datorii,/ Să ne supunem trebuiește”.

Antoniou este și mai confuz. Viața lui stă tot sub semnul predestinării. Sentimentul de iubire față de Cleopatra răzbate cu greu de sub eclipsele de conștiință, fie pe calea lui Bachus, fie asaltat de alte crize, de coșmaruri, provenite din fapte de crimă, omoruri nevinovate. Aceste remușcări îl coboară ca oștean viteaz, imperator implacabil, dar și îl înalță ca sensibilitate umană, căci se apropie de dragoste nu doar dintr-o necesitate pur erotică, dar angrenat în condiția existențială, căci ”De m-aș gândi la glorie,/ Aș fi doar un nebun”. Antoniu se zbate în acest “chin” de conștiință, între iubire, ca principiu existențial, conștientizat mai mult intuitiv, spontan, și Gloria romană, pătată de asasinări, omoruri nevinovate, condamnări etc. Dragostea ar putea fi acceptată doar cu condiția suprapunerii păcatului comis, cu voia sau fără voia eroului. Antoniu este un personaj tragic ca și Cleopatra. Prin actul încălcării fidelității în ambele cazuri el este exclus atât din sfera paradisului cât și din cea a infernului: ”Infernul și nici cerul/ Nu-mi dau azi, adăpost” Personajul lui N.Costenco va accepta moartea nu ca pe o izbăvire de chin, de zbuiciumul ființial, de a fi, dar ca pe o datorie, prin care își achită păcatele, vămile în drumul întoarcerii spre sine.

Despre faptul că protagonistul atinge o asemenea adâncime conceptuală vorbește și regretul față de o victimă neobișnuită, care ține de sferele divinului - Cicero, oratorul, autorul celor douăsprezece discursuri. De data aceasta, poetul nu recurge la text, la pledoarie, ca în cazul Cleopatrei, la “Cântecul bardului”. Faimosul imperator este înspăimântat de poezia ființei lui Cicero, dezmembrată, și care îi apare în vis: ”Un vis de spaimă, straniu./ Cu zâmbetul lui rău, / În ochi cu ironia, / Ce pururi îi mocnea./ Din gândul slab și veșted,/ Viu, sânge picura./ Discursurile-i toate,/ de foc, douăsprezece./ De suportat sunt, poate,/ Dar nu-privirea-i rece/ Și mâinile-i tăiate./ De un alb îngrozitor./ Parcă-s de vânt purtate...”

Ceea ce trezește spaimă sau groază e relevat prin levitațiile de vis sau visceral. Personajul are abilitatea de a citi sau intuit terifiantul dincolo de aparențe, adică apropiindu-se, și de data aceasta, de poezie sau de firea poetică.

Cele menționate sunt, de fapt, niște trepte pe care eroul urcă spre momentul decizional, final, predestinar, el adulmecă condamnarea destinului și nu poate fi înduplecat de vreo aventură amoroasă, nici chiar de regină.

Lupta propriu-zisă e o luptă de spirite. Eroii noștri (se) privesc, de fapt, de dincolo de realitate. Destinul lor e hotărât(de zei?). Gloata (oștirile) nu va pricepe acest fenomen, căci el e de alt ordin, dictat de un impuls ancestral, și trece ca o axă prin toată sfera existenței umane, predeterminând finalul unui ciclu de durată în lume. Între dragoste și glorie, care se află într-un antagonism absolut, Antoniu nu poate alege decât moartea, revelatoare și pentru “inamica” sa, uimită nu atât de sacrificiu propriu-zis al adoratului, cât de ideea deciziei sau acceptării morții. Aceasta din urmă i se înfățișează ca o chemare în eternitate. Uimirea trece într-un zâmbet înnobilitor: ”În față-i se străpunge/ Ș-alunecă pe bancă./ Regina îl privește / Cu ochii mari uimiți ori crede, dar nu poate!/ E o realitate/ Așa de necrezută./ Că ea rămâne mută! Ea toate le privește/ Cu ochiul suveran./ Și buza-i înflorește/ Un zâmbet de mărgan...”

Belșugul de bijuterii, luxul imperial, pe care și-l preferă regina, spre a-și întâlni iubitul, este de fapt, calea întoarcerii în eternitate, drumul invers, de unde s-a inițiat fiorul iubirii. El se contopește cu „visul subțire al florilor”. Și nu numai. Orice podoabă are calitatea sau efectul de a complini gustul, aspirația, sublimul de noblețe al suveranei, principiul ei sufletesc, interior. În poem el se ilustrează printr-un ritual morbid. Cleopatra pleacă în moarte printr-o „Tristă frumusețe. / A suferinței”, dar și printr-o frumoasă tristețe a victoriei. La timpul apariției, poemul „Cleopatra” e ra de o stringentă actualitate. Prin exemplul protagonistei sale N.Costenco venea să ridice din umilință Femeia din societate, să reabiliteze nelipsitele ei virtuți morale și spirituale.

Tot odată, poemul, cum am văzut, se impune și prin alte calități artistice proeminente. În el nu lipsesc și glasul istoriei, și vocea neantului, și predestinarea, și ecourile ancestrale, visul și terifiantul, tragicul și sublimul, principiile epistemice și levitațiile lirice etc., ca niște reacții de răspuns la formulele pretențioase, opozante, de multe ori străine, snobiste din perioada interbelică.

\* \* \*

În anii postbelici N. Costenco, ca și alți confrăți de generație- A. Lupan, B. Istru, G. Meniuc, L. Deleanu ș. a., este nevoit să se conformeze, într-un fel sau altul, cu principiile metodologice și ideologice



ale timpului totalitarist. Nu uită, însă, de rigorile artei. Se întâmplă ceva similar cu perioada interbelică. Atunci poetul se confrunta cu formele abstracte, decadente, importate din literaturile străine. Acum era pus în condiția de a „împăca” dogmatismul. Salvarea o vedea în apelul la mit, istorie, tradiția folclorică, neinterzise cu totul de regim. De sub pana scriitorului apar poemele: „Răscoala”(purtând, mai apoi alte titluri: „Hâncu”, „Neamul”, din motive lesne de înțeles. Înainte de a fi deportat în Siberia, prin 1941, autorul reușise să publice unele fragmente din acest poem), „Balada celor trei”, „Prometeu” ș. a.

Schimbările, survenite în structura poemului „Răscoala” mizau sau contau, în temei, pe datul folcloric, istoric. Acesta din urmă îi garanta autorului perspectiva interioară a poemului: revolta, neîmpăcarea, trezirea, spiritul mobilizator, curajul întreprinzător, voința de luptă, răzburarea, adică năzuința și dispoziția de veacuri a poporului oropsit. Evenimentul istoric, concret, obiectiv— răscoala lui Mihalcea Hâncu, care a avut loc între anii 1671-1672, constituie punctul de sprijin al poemului. În rest, depindea de strategia conceptuală și de măiestria artistică a poetului: cum va ști el să evoce și să elucideze evenimentul, dar și să strecoare, tot odată, substanța ideatică concentrată, menită să depășească simpla evocare și să se canalizeze pe făgașe general-umane și permanente ale istoriei dintotdeauna.

În poem persistă o atmosferă haiducească. Țăranii se adună la poteci de codru, își spun unii altora păsul, își ascut cugetul pe destăinuirea suferinței. Ei poartă nume provenite direct din baladă: Păunașul Codrilor, Toma Orheianul, Andrii Răzeșul, Haralambie ș.a., întâlniți în folclor sau în operele marilor clasici ai literaturii române. Confesiunea personajului alternează cu interpretarea poetului. Anume aici se conține secretul reușitei acestei lucrări: poetul oferă toate șansele posibile ca să-l angajeze și pe cititor în mesaj, să-l facă să participe, să concrezeze în perspectivele bine inițiate. Modelul este cel baladesc: includerea în eveniment, participarea la relevarea sau completarea profilului spiritual al personajului, sondarea psihologiei eroului, conturarea unei conștiințe naționale dintotdeauna, rezistentă la toate intemperiiile vieții. Ca să orienteze metodic reprezentarea, imaginația, intuiția cititorului, poetul introduce încă un personaj— Pribeagul. El are rolul de a sintetiza sublimitățile spirituale, volitive ale celorlalți eroi, să aprofundeze, pe această cale, conceptualitatea poemului, sugestiile inefabile ale mesajului.

Tehnica de exprimare a poemului este cea fragmentară. Autorul „Răscoalei” nu ne deapănă monografic istoria evenimentului cu toate momentele ei posibile sau fictive. Își fragmentează textul, vizavi de Prolog, în cânturi, intermedii, monologuri, dar, în primul rând, în confesiunile personajelor, care cresc monumental ca niște piscuri înfipte în durerea timpului suferit. Spovedaniile vieții, relatate patetic de către eroi, se perindă ca într-un decameron dramatic și sintetizează, în totalitatea lor, expresia epocii descrise, dar și psihologismul mulțimii nedreptățite, temperamentul neamului, niciodată împăcat cu împilarea, constrângerea, la fiecă etapă istorică. Drama colectivă este vârfuită de obida personală. Ea apare ca ultima picătură amară în paharul durerii, când eroul e capabil să întreprindă nu numai o acțiune practică, dar și să facă o concluzie valabilă și pentru vremurile viitoare, cum ar fi aceea a lui Haralambie, de exemplu :

„Grea mai este nedreptatea !  
Dar când vine de la frate,  
Ca buba sub țâță coace...  
n-au trăit nici ei în pace  
Cum spuneam—au dat păgânii  
Și-au tras din averi, ca câinii  
din hoit. Pulbere-a rămas  
din tot satul, umbrele

morților și numele—  
să li-l înscriu în pomelnic,  
că de firea mea sunt jalnic.  
Cel setos— la picătură,  
chiar legat, întinde gura,  
dară setea de dreptate  
arzătoare- : la om, frate!”

Sau a Pribeagului, mult mai împlântată în soluțiile folclorice:

„Floritică de sovârv,  
inimă cu bubă-n vârf  
de ce boală ai zăcut  
c-așa neagră te-ai făcut?...”

Limbajul este pitoresc și reconstituie destul de plastic coloritul mentalității de epocă:

„Merg ce merg, și el și ceata.  
„Stai!”— a stat.  
Și se arată  
om înalt, pășind alene,  
tot privind pe sub sprâncene,  
în giubea și în poturi  
de abă cu-nflorituri;  
după brăul de mătăasă,  
tot mărunchiuri arătoase

de chinjale și pistoale,  
ca-n poveste, la pașale;  
în meși galbeni și papuci—  
pulpele ca niște druci;  
cu mustăți de varvaric,  
cum stă bine la voinic;  
ochii—două guri de flintă;  
parc-ar râde într-un dinte.

„Răscoala” este unul din primele poeme cu înlesniri folclorice din anii șaizeci. Reîntitulată și redactată în repetate rânduri, poetul reprezintă o mărturie de rezistență ideologică și artistică, tot odată. Prin acest poem autorul a făcut să vorbească memoria și, pe exemplul ei, să exalteze tulburătoarele și obiditele simțăminte omenești, martore la toate cumpenele istoriei.

Din motive bine cunoscute, N. Costenco nu totdeauna a fost consecvent principiului de rezistență. Obosit de ani și oropsit de surghiunul siberian, el a fost nevoit să facă și cedări, să compromită arta. Asemenea rateuri nu lipsesc și în poemica sa. „Balada celor trei”, de exemplu, e un elogiu adus timpului totalitarist, în contrast cu trecutul „înapoiat”. Textul este turnat în termeni lozincari și în expresii teziste, însoțite de un patetism obositor. Dar chiar și în asemenea situații nu cedează temperamentul poetic, spiritul nativ, neastâmpărul interior, necompromișător, vigurozitatea lui, prestanța virilă a eului poetic, îndrăzneția lui.

N. Costenco e în căutarea motivelor și perspectivelor, corespunzătoare unor asemenea premise native, ca autenticitatea poeziei să se poată afirma și în condițiile dogmatismului realist-socialist.

Uneori asemenea motive apar subit în viața și biografia de creație a poetului. Moartea fiului i-a pricinuit poetului o durere sugrumătoare. Dar el a găsit puteri să o transforme în artă, cât de „despotică” ar fi fost această decizie, cum destăinuie însuși autorul în poemul „Îngăduiți-mi durerea”: „Ce despotică onoare: / Jalea-s-o prefaci în artă!”. Ca într-o învălmășire de stări și obsesii neînțelese, întrebări și strigăte la ceruri, amintiri ce se bagă în memorie și terorizează cu lipsa celui scump și drag, poetul recurge în acest poem, ca într-un bocet interminabil, la orice modalitate artistică și formă de vers ce-i iese în cale: meditație, adresare, revederea cu freamătul codrilor, în spirit eminescian, visul cu „miraje”, „înșelăciune”, „coșmar”, vestea, amintirea, adresarea, dialogul cu neantul, polemica cu filosofia coșbuciană, muza propriu-zisă, cuvântul îngropat în tăcere, cosmicizarea, portretul, peisajul etc., etc. Întregul poem este un suspin al muzei care-și descoperă taina pe „o clipă ruptă din timp” cu totul din altă perspectivă.

Un fond motivic neseacă este mitologia. Pentru poezii basarabeni care au activat în anii șaizeci-șaptezeci mitul devine și un mijloc strategic de ocolire a dogmatismului impus. Atemporalitatea lui oferă posibilitatea de a trata problemele general-umane, deschide perspective axiologice. Prin mit poezia capătă acces spre interiorizare, spre tratarea complexelor contraziceri din universul spiritual al omului contemporan. Asemenea șanse aveau o însemnătate deosebită, mai ales pentru N. Costenco, întors din exil. Poemul său „Prometeu” poate fi considerat într-un anumit sens și o regăsire de sine a eului poetic costencian, care s-a opus stalinismului. În poem motivul emană mai multe semnificații, una din ele fiind omnipotența omului, demnitatea lui, ca unica ființă recunoscută deocamdată în univers, sau cum zice poetul în primul capitol al poemului:

„Mânia zeilor vrui s-o înfrunți  
Cu îndărătnicia și disprețul  
Boltitei și strălucitoarei frunți—  
Ca Omul să-și cunoască prețul”.

Zeus sau zeitățile, „ori cine mai ești”, are la N. Costenco valențe antinomice ca și la T. Arghezi, în faza ruinării creștinismului. Eul poetic se confundă cu „stăpânul”, veghetorul de sus care acceptă această lume, așa cum este. Tot astfel cum fapta titanică a lui Prometeu, cum ne sugerează poetul, constă nu numai în răpirea focului sacru. Dăruindu-l lumii, el, tot odată, l-a umanizat.

„Păstrând în strălucire  
Tot nimbul nemuririi  
O chiezășie-a vieții  
În sânul Omenirii”.

Prometeismul, adică rezistența implacabilă, suferința sfidătoare în numele libertății, poetul le va ilustra prin exemplul luptătorilor din totdeauna. Fiice popor are martirii săi. Fiecare din ei au smuls, într-un fel sau altul, scânteia libertății. Contează, bineînțeles, nu atât numele sau măsura contribuției lor, ci cauza comună, reformatoare pentru care s-au consacrat. Astăzi, la o răspântie de veac, se vede mai lesne sensul gestului prometeic. Însăși istoria a arătat justețea sau absurdul sacrificiilor. N. Costenco, ca și alți colegi de generație, nu s-ar fi încumetat atunci să facă acea delimitare.

În poemul „Ziliana” N. Costenco pune sub retină minuscula dimensiune a existenței umane, pământești și o declină la cele două condiții: timp etern și timp social. În primul caz, avem ziulica sau „Ziliana”, cum o dezmiardă poetul și o compară cu o „gingașă copilă!”. Ea îl va căuta pe „regele

Ciuparcă”, aidoma laponei Enighel din poemul lui Ion Barbu. În cel de-al doilea caz, avem „ziua” împovărată de grijile veacului:

„ Prin zi pășește veacul greu, de fier,  
Zdrobind momentul ca pe-o frunză de curechi.  
În angrenajul zilnic se tocesc  
Simțiri, celule, mecanisme reci.  
În plictiseală se începe ziua  
Și în monotonie se sfârșește.”

Poetul conjugă aceste două condiții pentru a intui esența consumului existențial, în genere, la care se referea și T. Arghezi, de pildă, și a existenței umane, inclusiv, sau în primul rând. Criteriul operațional este cel baladesc sau alegoric. „Menestrelul”(căci și aici avem de a face cu motivul „nuntirii” între material, pământesc și spiritual— în formă temporală, diegetică), pune în joc mai mulți exponenți simbolici: pe lângă Ziliana și regele Ciuparcă, cu semnificațiile lor amintite, contravin Vameșul („Demon? Lucifer? Ori numai/ Vultur jecmănit de pene ?/ Pene-n perini reci, saltele.../ toate-au fost cândva minune?”), iscat, cum se întreabă și cântărețul, tot din antinomii, apoi Cocorul Albastru— „pasărea speranței” iluzorii(despre care vorbește și culoarea albastră— simbol al infinitului), „fluturile”, reprezentând hazardul, dar și suavul, candoarea, dar și efemerul, sterilul(„Prunc orfan în zi de post...”), Noaptea— reversul Zilianie, eclipsă opozantă, steaua— simbol al predestinării. În sfârșit, eul poetic și draga (muza?)(„Numai eu și draga mea/ Stăm cu ochii duși la stea...” ) sfidează timpul și infinitul, nemurirea, mizând, bineînțeles, pe principiul iubirii: „Am startat în nemurire/ Pe aripile iubirii”. Cele două dimensiuni, amintite la început, se concretizează în realitatea socială: „Orășeni flămânzi de știri,/ Noi privim la trandafiri.” Viziunea poetului se lărgeste prin tehnica cosmicizării: mișcarea timpului este minusculizată, privită la nivel de segment, de unitate „zilnică”, dar și la nivel macrocosmic. Ceea ce se întâmplă în cadrul lumii pământești e în contrasens cu ceea ce se întâmplă în univers. Miopia umană întunecă orizontul de cunoaștere, individul lunecă în dezgrație, privește la crimă ca la ceva firesc, „știrile” sunt mesagerii sufletului traumat: „Știri, știri, știri și iarăși știri/ Pâinea bieteii omeniri”. Fapta vine în contradicție cu dorința: „Din ce-am scrie și n-am face.—/ Toți vrem : Pace, Pace, Pace !”.

Eul poetic e un scrutător de depărtări, știe să sensibilizeze respirația firii, își partajează simțurile conform unei conduite a ființării sale: „aici, „să-mi desfete în rețineri/ Anii vechi și veșnic tineri”, și „dincolo” de ecoul „mării” neantice. Cu alte cuvinte, poetul lansează într-o metafizică specifică, adoptă categorii și perspective neohegeliene. Lumea, ființa umană, ca și la Eminescu apare din haos („praf”, sau „boaba spumei”), e „un fir de colb căzut din infinit” și înregistrează un răgaz („Între sfârșit și început e un răgaz”). Viața e „o verigă” „Ce leagă capetele-a două lanțuri / Ce ne-au împovărat fuga prin vreme”) între sfârșit și început—răgaz ciudat care sclipește prin faptul generării valurilor - poate unicul sens al dezvoltării infinitului.

Textul e de un aranjament metaforic-revelator de natură clasică și de un rar gust euristic:

„Între sfârșit și început e un răgaz.  
Noi stăm acum, ca niște scoici deschise —  
Un fir de colb căzut din infinit—  
Și-n beznă-nchiși producem perle.

O trudă generează altă trudă. Un popas,  
E poate un bilanț. Ori o verigă  
Ce leagă capetele-a două lanțuri  
Ce ne-au împovărat fuga prin vreme”.

Reținem, în special, complexul metaforic asociativ: „Și-n beznă-nchiși producem perle”. În gama codurilor semantice, metaforele-simboluri, cuprinse în acest vers, se manifestă ca niște „noduri tragice”, paradoxale și, tot odată, de coagulare, de înnobilitare, în ultima instanță, a stării existențiale prin sugestia instaurării frumosului în lume și în univers.

De fapt, poetul trăiește clipa neutralizării, distragerii de la „cadență”, ceea ce, în ordinea evoluției, e de neconceput, și totuși numai astfel se poate atinge starea limită, când eul poetic poate „Cu sine însuși spre a sta de vorbă/ Între ființă și neființă”. Și atunci, eul căutător de inedit vede lumea în culorile irealului revelator, atinge „cenzura transcendentă”, cum ar zice L. Blaga. „Simțurile” disciplinate și ordonate cedează senzațiilor și viziunilor sinestezice sau se anulează de-a binelea: trandafirii devin sonori, deci

emană semnificații de natură simfonică, muzicală ca și la simboțiști, poetul și muza, în solitudinea lor („între ființă și neființă”) „sta de vorbă cu miresmele”; adică se identifică cu firea zămislitoare a naturii etc.

Dar să revenim la axa conceptuală a poemului, la cotele valorice ale timpului trăit, la vameșul, care mereu ne arbitrează și, bineînțeles, la rolul muzei, al artei, în general, în acest conglomerat care se numește civilizație, progres, viitor, sacrificiu, sens, rațiune.

Teza fundamentală a poetului este cuvântul. Nu ca zeitate în sensul semantismului, care ia naștere odată cu civilizația și pe care-l amenda N. Stănescu în ale sale „11 elegii”. Cuvântul în concepția lui N. Costenco presupune mai întâi de toate relație, comunicare. Nimic nu a fost creat și nimic nu se rezolvă fără cuvânt. Progresul civilizației, mai mult sau mai puțin zdruncinat ori înnobilat, se datorește înțelegerii prin cuvânt, comunicării. Cuvântul este elixir, dar și dinamită, dacă e încărcat cu substanță explozibilă. În „sămânța” (L. Blaga) lui stă pitită lumea pe care ne-o dorim, sugerează poetul. Iată de ce rolul poetului este enorm de mare în misiunea sa, de a ocroti și a crește cuvântul, de a-l înnobila cu năzuința omenirii sau cum zice poetul:

„Cuvântu— cel mai delicat burete  
Va inhiba miresme, purități,  
Tării, avânturi ca să vi le-aducă  
În case, ca o tainică ofrandă  
Din partea omeniei Omenirii.”

Firește, în această nobilă îndeletnicire de a căli cuvântul în asprele lupte cu tirania, impostura, mancurtismul și celelalte vicii, rapsodul se va călăuzi de principiile primordiale, unul din ele fiind iubirea:

„Iubind—exist. De aceea dragi mi-s cei  
Apropiți prin crez, prin idealuri,  
Prin suferinți, prin temeri, prin pericol,  
Prin vigilență, prin efort, creație. ...”

După demersurile sale epistemice, cu scânteieri patetice, poetul va reveni în albia parabolei sale baladești, la același raport filosofic dintre etern și trecător. Eul poetic se contopește cu personajul alegoric, Ciuparcă— rigă al pădurii. Nu se întâmplă ceea ce se întâmplase în poemul barbican. Ziliana nu ocolește pe rigă, așa cum proceda lapona Enigel, care era setoasă de absolut și tindea să se contopească cu lumina, deci având o tendință și o perspectivă luciferică, similară cu cea din „Luceafărul” eminescian. La N. Costenco ființa pământescă și exponentul luciferic — Ziliana găsesc limbă comună, căci nu contopirea cu lumina și nici întunericul apocaliptic este cheazășia aspirației celor două entități, ci continuitatea:

Frumoasă Liliană, vino-n cripta mea  
Cu pâinea și cu ceașca cea de lapte.  
Eu sunt Ciuparcă, rigă cel ridicol,  
Cu clipa care moare-n orice clipă,  
Ca să dea viață altuia, tot Eu.  
Suntem materie și-n veșnică prefacere,  
Mișcare. Moartea-i doar o față  
A poliedrului numit ființă.

Cu tot riscul, ce arde și grăbește prefacerea, protagonistul poemului își găzduiește adorata între criptele sale. Dragostea sa nu este una egocentrică: prin gestul dragostei sale, al apropierii Ziliane, regenerează toată suflarea; clipa despărțirii e în același timp și o instaurare a vieții cu toate elementele ei:

„Coboară-n mine-n clinchete de salbe,  
În șuierat de sănii, răs de prunci!  
Coboară-n mine, ca pe o scară naltă,  
Frumoasa primăverilor din lunci  
Ca un izvor de sănătate gâlgâi—  
La apa bucuriei vină toți. ...”

Motivele și viziunile semnalate vor fi reluate, într-un mod original, în alt poem cu un titlu incitant — „Coțofenele albastre”. Critica literară reacționase cu promptitudine la apariția acestor opere, (Ziliana și „Coțofenele albastre”), incluse în volumul „Mugurel, mugurel” (1967). Poemului în cauză i se căutau filiații cu opera lui Edgar Allan Poe, „Corbul”, privind zădărnicia existenței și speranței umane (I. Vatamanu). Asupra psihologismului operei insista și criticul Mihai Cimpoi, atribuind simbolurilor

semnificații mai largi: „Omul negru” e astfel o proiecție simbolică atât a forțelor diabolice, pângăitoare a „tot ce s-a vrut tăinuit și închis”, cât și a stărilor obscure, abisale, care se infiltrază în sufletul poetului” [4, p. 169].

Cu cât înaintăm în timp, devine tot mai limpede, că ambele poeme concentrează în ele o sinteză filosofică, o practică a suferinței poetului, acoperită cu cenușa răbdării. Tot astfel cum „Severograd” nu este un roman pur muncitoresc „al omului sovietic de la mare construcții industriale”, cum era calificat de critica oficială, ci romanul unui „destin dramatic”, romanul lui N. Costenco sau despre N. Costenco. „Costea Moldoveanu...în realitate, este însuși autorul lucrării” — precizează criticul Mihail Dolgan într-un microstudiu din volumul „Literatura română postbelică. Integrări, valorificări, reconsiderări” [5, p. 216].

Bineînțeles, atât poemele amintite cât și romanul lui N. Costenco, ca și în cazul creațiilor lui T. Arghezi sau G. Bacovia, nu sunt niște pure lamentații biografice legate de soarta necruțătoare care s-a răsfrânt asupra vieții lor, cum s-ar părea la o lectură de suprafață. Autorul vine dintr-o experiență (citește: soartă dramatică) personală ca să illustreze drama generală a unui timp, a unei epoci sau a unei civilizații, nelipsită niciodată de contraziceri.

Cum era și de așteptat, poemul se prezintă și ca o replică la adresa unui sistem de viață, unde omul de creație este acuzat, învinuit de curajul exprimării adevărului interzis. Din acest punct de vedere, cele două poeme se prezintă și ca niște acte justițiare, în care se scoate în evidență structura conviețuirii umane, forțele distructive ale organismului social, principiile metodice de intimidare a talentului, datat unei cauze general-umane. Privit din această perspectivă, atât poetul din cele două poeme cât și protagonistul romanului „Severograd” sunt niște neînvinși. Ei au sfidat chinurile și suferința, înviind din moartea clinică a exilului, inclusiv a exilului interior, ca un Mesia, deci au învins prin propriul sacrificiu.

Poemul „Coțofenele albastre” tratează același timp totalitarist contradictoriu, tabuisat, invadat sau guvernat de forțe sataniste, opuse luminii și seninătății sufletești. Întrucât poetul este cel chemat să ocrotească lumina cugetului și adevărului, acele forțe diabolice țintesc anume în el. Unul din principalele scopuri ale autorului a fost și acela de a ilustra anume acest spectacol expres al încheștării cugetului poetic dintotdeauna cu puterile „negre”, ostile existenței umane.

Cu alte cuvinte, poemul e, totodată, o profesiune de credință, o ars poetica, ca și „Ziliana”. El ilustrează nu numai măiestria artistică propriu-zisă, în sensul estetic al cuvântului (simbol, monolog, dialog, replică, polemică, oniric, meditație etc.), dar și o strategie intelectuală, un duel ideologic procesual de semnificație și importanță existențială, esența unui raport de forțe. Deși fenomenul e cunoscut, autorul intenționează să illustreze, ca un expert abil, prețul consumului unei valori, provenită din natura talentului, din perspectiva geniului— unica forță subtilă capabilă să steie în calea „vameșului” sau a „omului negru”.

În acest sens, intenția lui N. Costenco a fost să demonstreze că poetul nu este doar un visător, beat de tainele universului, un mesianic, veșnic îndurător sau un exaltat de surprizele lumii, cum s-ar părea la prima vedere. În concepția autorului, poetul este un profet, un chemat la judecata existenței umane, un misionar de excepție care poate avea „întrevederi” cu însuși spiritul, care se confruntă cu diabolicul, ca un împătimit al sacralității.

Conceput în această structură, „Coțofenele albastre” este un poem profund psihologic cu un suport oniric. Eul poetic trăiește starea de agonie, de halucinație ca pe o patologie a timpului, a raporturilor de care aminteam, adică starea sublimă a contrazicerilor. Răul lumii și al vieții nu i se poate înfățișa „în acea febră a uitării de sine, decât într-o proiecție satanică, cu chip de om „negru”, ca orice „necurat”; tot astfel cum Dumnezeu, în imaginația creștină apare tot cu chip de om sau întruchipat în omenire, ca la L. Blaga, de exemplu. Procedeele este goethean și ne amintește de Mefistofel din „Faust”. Eul poetic din opera lui N. Costenco nu pactizează cu omul negru și nici întreține relații cu el în vederea cedării sufletului (în schimbul unei iubiri de scurtă durată). În viziunea lui, aventura spiritului rău este o etapă trecută și verificată de timp, de istorie și nu merită tratative. Eului poetic nu-i rămâne decât să-și manifeste atitudinea față de obsesia acestuia. Nefiind acceptat în conștiința majorității, spiritul rău se sufocă în propria-i negație, joacă rolul zădărniceii mefistofelice, paralizază năzuința, speranța, generează discordia, decepția, întunecă conștiința, descurajează elanul creator. Criza eului poetic e generată, așadar, de structurile lumii, întrucât aceasta din urmă implică sau admite prezența răului.

Starea onirică, prin care trece eul poetic, nu este întâmplătoare. Se renunță la luciditatea rațională, deoarece se sondează un fenomen subversiv precum „subversive” sunt, și „Incalificabilele întrebări” ale poetului. De altfel, protagonistul poemului amintește și de turbulența altor poeți (a lui Esenin, de pildă). Altfel spus, se încearcă a pătrunde în subdiviziunile acestui viciu. Tensiunea emotivă oscilează și se reglează între monolog și dialog, între interogație și răspuns, se favorizează ieșirea în prim-plan a ceea ce

se cheamă Omul negru, adică sinteza răului, care include „atât forțele diabolice, pângăritoare a „tot ce s-a vrut tănuit și ascuns”, cât și a stărilor obscure, abisale, care se infiltrează în sufletul poetului” [4, p. 171].

Odată descoperit în spectrul halucinației (ce-i drept, în cale afară de rudimentară uneori, ne — „estetizată”; să ne amintim de visarea dimoviană), calificativele curg sub semnul unui patetism robust, care și salvează, în ultima instanță, poezia de prozaismul didactic, divulgat, dacă mai punem în calcul și impulsurile monologice abrupte, secundate de perfidia mefistofelică a Omului negru: „Tu ești omul negru/ Care-l zădărași pe Esenin?/ Serghei a fost un poet turbulent./ Iată-l cum iese din oglindă/ grav, ca o foaie de pergament./ Sunt bolnav! Asta-i halucinație!/ Nu există nici un Om negru!—Ha,ha! Ha, ha!/ Nu ești lipsit de imaginație, / Poete!/ Dar Omul negru există!/ Oricât n-ar fi de tristă/ Împrejurarea,/ Înarmează-te cu răbdarea”.

Totuși, nervul axial și afectiv, tot odată, al poemului îl deține caracteristica Omului negru, pe care i-o face poetul. Ea rezultă din obsesiile, anxietățile, stările terifiante trăite și retrăite de protagonist, în mare parte, a vieții sale, adică din practica suferinței și a rezistenței sale morale, spirituale, din ceea ce a cunoscut și a dedus.

Este interesant făgașul oniric, pe care se îndreaptă viziunea poetică. El se acumulează dintr-un convențional imaginar, menit să traducă în termeni halucinanți consumul moral al poetului. Pus sub lentila suspiecției, al terorii morale, eul poetic iese din sinele său conștient, își modelează, în plan poetic, o inconștientă transparentă, menită să atingă alte dimensiuni ale invizibilului. Ca metafore halucinante, onirice, ele par sub formă de „umbra undelor line”. Pe aceste „unde” spasmotice eul poetic detectează, „prinde” remediul, intuiește uterul în care se iscă spiritul negru. Acesta din urmă e favorizat și condiționat de niște relații, raporturi de elemente sau intenții ce parazitează, infectează, dezechilibrează cugetul sănătos al timpului, cum ar fi delațiunea, bârfa, invidia, egoismul, pâra etc. Acestea și iscă „pruncul” fantomatic al răului. El foarte repede își face loc în spațiile bolnave ale ideologiei, servind un nănlucuit product pentru fascism, terorism, militarism, atentate și alte fenomene antiumane. În plan oniric, eul poetic nu a găsit altă analogie decât cea de „coțofene albastre”. La modul oniric, această metaforă simbolică e destul de sugestivă și convingătoare. Zburătoarele răpitoare ilustrează destul, de adecvat, dispoziția sau starea protagonistului— aceea de rătăcire între pământ și cer. Coțofenele „fac alai” Omului negru prin vraștea și cârâitul lor viclean tipic, încurajând scopul „răului”. „Albastrul” este culoarea infinitului, a nedeterminării. „Luna”— acest astru ceresc care, la romantici, exprimă veghea rațiunii universale, „pe a lumii boltă luneci./ Și gândirilor dând viață, suferințele întuneci”, în viziunea onirică a lui N. Costenco se pomenește „Într-o încercuire de lătrătoare cățele”. Concluzia: prin faptul încurajării spiritului „negru” se încalcă, de fapt, un principiu universal și duce la dereglarea viziunii asupra lumii. Ea, lumea nu mai este „corolă de minuni”(L. Blaga), deci nu încununează frumosul, armonia, ci apare detractată, adică văzută de ochiul îngrozit și constrâns în sine: „Sunt zădărât de spaime. Nesiguranță./ Ceva scâmos ca funigiei în atmosferă, / Plutește în juru-mi, cucută... Simt lanțul/ Strămoșului meu condamnat la galeră./ Mă ghemuiesc în mine. O sălbăticiune/ Băgată-n vizuină de frica morții./ Al inimii spuzit tăciune/ Ticăie, de parcă ne-au călcat hoții...”

„Inexistența” Omului negru se exprimă prin terifiant, prin stările anxioase, spaime, nesiguranță care iscă senzația de „Ceva scâmos, ca funigiei în atmosferă”, care se strecoară în structurile tainice ale conștiinței de creație. Acel „Nevermore” al corbului poiesc, dacă e să ne permitem o asemenea paralelă, în cazul poemului lui N. Costenco, se referă nu la zădărnicierea existenței umane de către moarte, pe care omul, la rândul său, e predispus a o depăși prin creație și elan, așa cum decide și reușește eroul goethean, ci la predestinarea poetului, hărăzit cu veghea demiurgică, „azvârlit în verticală spre soare./ Ca un gheizer în albia văilor”. Omul negru, cu tot „alaiul” de atmosferă și nuanțele lugubre ale „albastrului”, atentează anume la această sacralitate a geniului, aducătoare de lumină în cugetul ființei, ea nu se poate afla în stare brută, în „saltare” sau „caiete”, pe care le „frunzărește” „umbra” Omului negru.

De luat în seamă, că numele fantomatic al acestui protagonist este scris în text, de fiecare dată, cu majusculă, ceea ce însemnează că El e de proveniență umană, deci i se respectă și i se recunoaște originea. Culoarea (interioară, bineînțeles) e demascată, însă, cu tot arsenalul grotesc de care dispune poetul: „Omul negru! Dar cine ești în fond?/ Umbra unei umbre? De-ar fi să dizolv/ În eprubeta istoriei chiagul tău blond./ De fascist./ N-ai fi mai mult decât scuipat amestecat cu colb. ../Ți-ai vizat flăcăul mișos, în sexuală plenitudine./ Pe o bancă în parc, lângă o cobră neagră la modă?/ Omule negru, nu mai lua atitudine!/ Cu suflet stâlcit ești cel mult una dintre himerele nedescifrate de taica Cvazimodo...”

Cum s-a spus, ambele poeme reprezintă poezia publicistică, la zi. Pornite dintr-un start biografic, dintr-o practică proprie de suferință și umilire, impusă de către ideologia totalitaristă, pe care același Om negru a „slujit-o cu conștiinciozitate, pătrunzând în sensul./ Că-n numele ideii inchiziția multe a comis!/ La

toate căpăfinile ți-ai potrivit cheia,/ Ai pângărit tot ce s-a vrut tănuit și închis...”, poemele nu-și restrâng mesajul la un cadru particular, local, cum l-ar cere motivul represării, destul de larg și încăpător de sensuri și semnificații. „Omul negru” al lui N. Costenco înregistrează o viziune globală: „Ai profanat tabernacolele, / La acoperișurile speranțelor ai pus torța./ Ți-ai întins nenumăratele tale tentacole/ Ca să cuprinzi tot globul, cu forța!”.

Versurile citate precum și următoarele stări onirice se vor intui ca un avertisment, privind existența sau persistența răului în lume, definit de poet prin calificativul „negru”, adică concret, recunoscut, verificat de istorie. Dar și mai periculos este, ne previne autorul poemelor, răul „albastru”, care semnifică sinteza destrămării binelui și care aduce lumea la starea demențială, alienantă. Ruga adamică din final, care apare ca o rază de lumină din întunericul de coșmar, vine ca un epilog, ca un gest de pocăință, rostit în numele omenirii împovărată de inevitabilele vicii:

„Iartă greșiților noștri! Grele păcatele, noastre!”

### Referințe bibliografice

1. Ferber Michael, *Dicționarul de simboluri literare*. Cambridge University Press. Traducere din engleză de Florin Sicoie. – Chișinău: Cartier, 2001.
2. Burlacu Alexandru, *Tentația sincronizării. Eseu despre literatura română din Basarabia. Anii '20-30*. Cu o prefață de Mihai Cimpoi. – Timișoara: Editura Augusta, 2002.
3. Ciobanu-Tofan Alina, *Spiritus loci. Variațiuni pe o temă*. – Chișinău: Editura Gunivas, 2001.
4. Cimpoi Mihai, *Lirism și atitudine*. În cartea: *Disocieri*. – Chișinău: Cartea Moldovenească, 1969.
5. Dolgan Mihail, *Lirica lui Nicolai Costenco din perioada exilului siberian*. – În cartea: *Literatura română postbelică. Integrări, valorificări, reconsiderări*. – Chișinău: Firma editorial-poligrafică Tipografia Centrală, 1998.

Veronica Popa

Simbol și Mit în poezia Leonidei Lari

Ceea ce unește mitul și poezia, după Blaga, este „gândirea mitică “. Fără gândire mitică, afirmă filosoful român al culturii, nu ia ființă nici o poezie. Că “adevărata poezie trebuie să aibă o anumită sarcină mitică și magică [...], sarcina fiind înțeleasă aici ca un fel de forță, ca un fel de energie iradiantă, originară, la nivelul imaginilor”,[1] vine să ne convingă poeta scoicii solare, a trandafirului, a focului și a apelor, a fulgerului și a vântului, Leonida Lari, ființă „bântuită de un duh sacru dumnezeiesc cu o certă vocație mitică și mistică [...]”; ființă ce întruchipează și comunică prin versurile sale o rară și desăvârșită armonie, cu spațiul mitic care a zămislit-o, cu Ființa Absolută care o dirijează...”[2].

Ea „retrăiește, cu văzul legat de o stea și urechea într-o scoică de mare, stările începutului” [3], stări ce contribuie la configurarea substanței lirice și tematice ale poematicei sale. **Zimbrul, fulgerul, grota, lira** sunt doar câteva din imaginile poetice ale acestei creații cu certă semnificație mitologică. Autoarea își îmbogățește **gama de semne mitice**, adăugând la cele tradiționale, universale altele, inspirate din „ datul unui neam care își găsește în ea cântecul și ecoul”[4] . Cea care nu a ieșit o clipă din orizontul miracolelor [...] și a rugăciunii (la ea “eticul, esteticul, sacralul se topesc într-un enunț de o sublimă candoare”[5] îmbină armonios tema istoriei cu expresia lirică.

Poezia „La Putna” [6] poate servi drept o bună ilustrare a poeticii Leonidei Lari în ansamblu, reieșind din faptul că ea adună la un loc teme și motive poetice dragi autoarei, risipite în întreaga sa creație. Dincolo, însă, de nivelul general, semnificativă este în poem tehnica folosirii cuvintelor-cheie: **Ștefan cel Mare** și **Putna**, dacă ținem cont de ideea că substanța lirică și tematică a poematicei sale ascunde în subterana ei ceva din scenariile mitice ce se întrezăresc foarte clar, dacă îi urmărești scriitura din această perspectivă.

În cele ce urmează vom fi în permanență interesați de punerea în evidență a relațiilor specifice dintre sensul general al poemului și nivelului expresiei verbale, plecând de la ideea că ambele reprezintă componente fundamentale ale ființei poeziei ce apar întodeauna simultan și într-o indisolubilă relație reciprocă.

Așa cum în geneza unei poezii primul element ordonator era considerat de L.Blaga ritmul[7] , în poemul „ La Putna ” se conturează mai întâi o „ matrice de ritm ” , apoi de „rit poetic” care generează spațiul necesar acestui univers liric. În chiar prima strofă: „Se lasă un abur de dor peste munți, /Se-aude o lină cântare, /Pe albe zăpezi trec călugări cărunți /Și ochii lor ard de credință sub frunți / La Putna lui Ștefan cel

*Mare*”, [8] se observă unul din criteriile de organizare a expresiei sonore , accentul , ce creează un clasic ritm amfibrahic, ritm care sugerează melancolia când molcomă, când agitată într-un vis cu valoare mitică și mistică. Și dacă „mitul păstrează” , de obicei, „sensul unei aspirații către integritatea pierdută”[9], eu-l liric al Leonidei Lari trăiește ipostaza căutării echilibrului lăuntric, amenințat de intervenții brutale generatoare de neliniști și revoltă.

Discursul ei liric, în care sugestive sunt din punct de vedere melodic aliterațiile (vocalice) în cuvintele : *àbur, àlbe, àrd, amără, țără, àlta, zàce, vârsă, băt* (toate cu efect expresiv simbolic de înălțare, dor, patimă) capătă „acorduri patetico-publicistice, solemn civice sau mînios – etice”[10], exprimînd revolta împotriva „gusturilor imperiale, răului, minciunii”[11]. L. Lari ca și confracții săi de generație, „reînvie cultul romantic al sufletului, care constituie evident o replică la elogiul necondiționat al realului pe care-l cerea realismul socialist”[12] , poezia ei stă sub semnul sacralului și al mesianismului.

La nivelul de adâncime al acestui poem sesizăm câteva elemente semnificative cu funcție de dublă determinare: „călugări cărunți”, „albe zăpezi”, „arzânde făclii ”, „apă ori pîine”, „lină cântare”, „cripta – mpărată”. Toate aceste imagini formează matricea textului și divulgă câteva universalii semantice. Într-un limbaj liric tradițional și modern în același timp, L.Lari propune câteva reflecții asupra memoriei,dezvoltând o serie semică complexă, în care se unesc aceste universalii semantice în jurul unui singur simbol – Putna.

Motivul rugii , frecvent în poemele Leonidei Lari, („*Alunec încet peste dalele reci, / Mă-nec într-o rugă amară*”), vine aici să întregască ideea de supraviețuire prin credință și luptă, iar negațiile „duhul **nu** are moarte”, „țara **nu** e ca odată”, „verbul **nu**-i chip de rob” sporește dramatismul aceluiași NU trecut uneori sub tăcere, acel NU care devine programul etic al generației „ochiului al treilea”. „Curajul adevărului și candoarea credinței, constată Andrei Țurcanu, criticul avizat al generației, nu se putea exprima decât prin prefigurări, prin iluminări profetice[...],prin forme și imagini excesive, care să poată alarma, certificând – neapărat – o realitate colectivă și un imperativ colectiv”[13].

Discursul liric al L.Lari este nuanțat de retorica dreptății specifică operelor de artă dedicate Marelui Voievod („în creația populară orală, dar și în poemele mai noi cu conținut narativ, legendar de evocare sau visare Ștefan e numit „zid de apărare, „părinte”, „arhanghel pogorât din cer”, „mândru soare”), autoarea vine cu accente noi,dar cu aceleași ferme convingeri că acum, ca și întotdeauna,poporul românesc găsește în Ștefan cea mai curată și mai deplină icoană a sufletului său.

Motivul chemării întru credință este sugerat de imagini ce evocă puterea Cuvîntului, a Verbului Divin: „Bat clopote tare de vuie-n Cuvânt”. Cuvântul este aici purtător de dreptate, păstrător de lege divină, cuvînt trecut într-un timp nefast sub tăcere. De altfel, așa cum afirmă cronicarii, toate marile evenimente din viața pămîntească a lui Ștefan stau sub semnul sacralității: debutul (primăvăratec și jertfelnic, la 12 aprilie 1457), Domniei Sale se săvârșește în săptămâna Patimilor. Pe fundalul cosmic al anotimpului își începe călătoria o nouă „vita doloris”.

**Clopotele**, imagine-sunet, cu o adâncă semnificație mito-poetică, sugerează în poem vocea celui „căruia nu-i lipsea nici una din însușirile cu care poezii și-au plăcut a împodobi pe poruncitorii națiilor : vitejie, duh mare (înalt), iubire de dreptate unită cu o convenită tărie de suflet, cinste și dragoste adevărată, înțelegere a duhului poporului și a treburilor sale, iubirea patriei mai mult ca iubirea tronului său și, în sfârșit, acele virtuți [...], acea smerenie ce arată toate isprăvile nu sieși, ci Dumnezeuului atotputernic.”[14].

Vocea – chemare a clopotelor comunică multrâvnita evadare a eului liric din strămtorile umilinței și a nedreptății: „*Prelung bat, și aspru, și tânguitor, /Se varsă pe deal și pe vale / Și-așa ți se pare prin sunetul lor, / Că Ștefan vestește: nu moare – un popor, / vândut de mișei pe parale. // Popor ce de veacuri s-a statornicit/ Pe munții, pe-văile-aceste./De ce a fost dus, ridicat, răstignit/ Cu nodul la gură și lațul șă gît?-/ Din simpla pricină că este!*” Viziunea poetei e una translirică, obiectivă. E cea a patriei care devine melos cu miză cosmică.

„Poezia basarabeană este stafia tatălui lui Hamlet, constată cu amărăciune Alex Ștefănescu în unul din studiile sale; ea evocă o crimă rămasă nepedepsită și cere autoritar (cu toată aparenta ei sfială) să se facă dreptate”[15]:„*Bat clopote tare de vuie-n Cuvânt/ Neînduplecată-ntrebare:/ Sunt două popoare cu-aceiași pămînt?/ Un singur popor e cu-aceiași mormânt-/ La Putna lui Ștefan cel Mare!*”



Într-un exercițiu de mitanaliză, Ioan Petru Culianu[16] făcea o demonstrație a adecvării acestei metode nu numai la operele romanticilor, la textele simbolice sau fantastice, îmbibate de reziduuri mitice, dar și la orice text poetic. Ținta demonstrației sale este una mai profundă care ține de miezul gândirii mitice ale cunoscutului exeget, discipol al savantului M. Eliade: „**omul nu e creator de mituri, el este creat de mituri.**”

Mitul lui Ștefan cel Mare și Sfânt devine în poematica Leonidei Lari un mod aluziv de exprimare a iubirii de neam, a durerii de înstrăinare, a rugii întru împlinirea poruncii testamentare a voievodului.

#### Referințe bibliografice

1. Doinaș, Ștefan Augustin, opera citată, pag. 88 – 89.
2. Ivănescu, Cezar, prefață la cartea de poeme „*Al nouălea val*” de Leonida Lari.- Chișinău Editura Glasul, 1993, pag. 124.
3. Lari, Leonida, *Lira și păianjenul*.- Chișinău , Editura Hyperion”, 1992, pag 42.
4. Sorescu, Marin în prefață la cartea de poeme *Lira și păianjenul*. - Chișinău, Editura Hyperion, 1992, pag. 42.
5. Ivănescu, Cezar, opera citată, p.3.
6. Lari, Leonida, „*Anul 1989*”.-Chișinău, Editura Hyperion, 1990, pag. 133.
7. Coteanu, Ion , *Analize de texte poetice*.- București,Editura Academiei Române, 1986, pag. 139
8. Lari, Leonida, *Ibidem*, pag.183.
9. Gusdorf , Georges, *Mit și metafizică*.- Timișoara, 1996 , pag. 231.
10. Cimpoi, Mihai, *O istorie deschisă a literaturii române din Basarabia*, Editura ARC, Chișinău, 1997.
11. Cimpoi, Mihai ,*Ibidem*
12. Cimpoi, Mihai ,*Ibidem*
13. Cimpoi, Mihai ,*apud*.
14. Alecsandri, Vasile, *Idealul Virtuților // Ștefan cel Mare*. - Chișinău, Editura Literatura Artistică ,1989, pag.142.
15. Ștefănescu, Alex., *Poezia basarabeană emoționează, deci există // Convorbiri literare*, nr.3/99/2004, pag.2.
16. *Adevărul literar și artistic*, 19 februarie, 2002, pag.10.

**Gabriela Topor | Tematica basarabească în creația lui Alexandr Velmann**

A. Velmann face parte din autorii care s-au remarcat în timpul vieții, au fost uitați de generațiile posterioare și acum readuși în literatură. În decursul ultimilor ani au apărut o serie de articole, în care sunt reflectate viața și opera scriitorului, dar cu toată importanța lor indiscutabilă ele nu epuizează tratarea perioadei aflării lui în Basarabia, când a fost remarcat ca un literat talentat.

Anii petrecuți în Basarabia au avut o influență majoră asupra formării concepțiilor scriitorului și asupra metodei sale de creație. Munca grea, dar interesantă, de topograf militar, cunoașterea vieții fascinante și a folclorului din Moldova, prietenia cu decembriștii, participarea în războiul de eliberare din Balcani – toate acestea au lăsat o amprentă adâncă asupra vieții și creației posterioare ale scriitorului rus. Anume la Chișinău s-a format cercul principal de prieteni și interese ale lui Velmann-scriitorul și Velmann-istoricul. Împletirea bizară a realității cu ficțiunea, a realității cu fantasticul stă la baza tuturor operelor sale. Și aproape pretutindeni scriitorul folosește impresiile basarabene. Ecourile lor apar uneori pe neașteptate în romanul istoric din perioada antică a istoriei ruse „Kașcei Nemuritorul”, în nuvela despre Alexandru Macedon „Strămoșii lui Kalimeros” sau în romanul social cu subiect pur rusesc „Salomeea”, ca să nu menționăm textele consacrate direct tematicii moldovenești: „Ursul”, „Radoi”, „Doi maiori”, „Stâncile de la Costești”, „Pelegrinul”, „Amintiri despre Basarabia” etc.

A. Velmann a nimerit în Basarabia în primăvara anului 1818. Era un tânăr ofițer, proaspăt absolvent al unei școli militare de la Moscova, repartizat să-și facă serviciul în sudul Imperiului Rus în domeniul topografiei militare. Mai târziu, în memoriile sale, el va scrie despre sine și primele sale impresii basarabene: „În vremea aceea eram încă în prima vârstă a juneții. Capul nu îmi era încă obișnuit să gândească îndelung, simțirile-mi nu încercaseră încă frica, și lucrurile ciudate nu făceau decât să-mi trezească curiozitatea. (...) Trecând prin carantină înspre vamă, am traversat bătrânul Tiras, adâncit în gânduri, și m-am trezit singur, ca un orfan, lângă o cârciumă moldovenească. Vizitiul poștalionului din Dubăsari mi-a lăsat jos din trăsură lucrurile și s-a grăbit a se întoarce îndărăt, fugind parcă de mine, cel lăsat în voia ciumei, șerpilor, soarelui arzător și a sorții. (...) Țară nouă — simțuri noi. M-am scufundat în dealurile și câmpiile Basarabiei ca într-o misterioasă și nepătrunsă dulceță...” [3; 18].

Lucrările topografice îi cereau lui Velmann să călătorească frecvent prin Basarabia. Tânărul de optsprezece ani privea cu mult interes natura acestui tărâm, moravurile și obiceiurile locuitorilor provinciei. Aceste observații de călătorie au contribuit la studierea și cunoașterea îndeaproape a vieții de zi cu zi, a creației populare a oamenilor basarabeni. Ulterior scriitorul Velmann va alege de repetate ori Basarabia drept locul de acțiune al scrierilor sale, făcându-i pe localnici personaje literare.

Serviciul militar nu împiedica activitatea literară. În Basarabia Velmann a scris nuvelele versificate „Eteon și Laida”, „Fugarul”, „Pădurile din Murom”. Nuvela „Fugarul” s-a născut din impresiile itinerariilor de-a lungul hotarelor basarabene și, precum s-a observat, sub vădita influență a „Prizonierului din Caucaz” al lui Pușkin.

Pentru Velmann Moldova a servit drept sursă de inspirație pentru cele mai reușite idei ale sale. Nu doar atât însă. Basarabia a fost o punte de legătură cu Pușkin. Aici, pe pământ basarabean, ei au devenit prieteni. Când Pușkin a sosit la Chișinău, Velmann i-a fost prezentat ca un poet local. Interesele literare comune i-au apropiat pe cei doi, iar pasiunea pentru folclor, împărtășită de ambii, a întărit această amiciție. Cântecul popular le provocau un interes deosebit, care avea să lase urme în creația lor de mai târziu. Putem presupune că Velmann îl ajută pe Pușkin să cunoască Basarabia și folclorul ei. Potrivit unei opinii, melodia cântecului „Arde-mă, taie-mă” a fost înscrisă pentru Pușkin de către Velmann, muzician amator [8; 73]. Cât privește cântecul propriu-zis, Velmann a inclus în amintirile sale basarabene despre Pușkin textul original, netradus, a două strofe inițiale.

Prietenia dintre cei doi scriitori a jucat un rol enorm în formarea lor literară. Însuși Velmann nu o dată a vorbit despre influența marelui poet asupra creației sale. În memoriile sale Velmann spune că avea înclinația naturală de a „împleti rimele”. La Chișinău a continuat să scrie versuri, deși, precum admitea singur, poezia sa de atunci „era dintre cele mai jalnice, însă printre amici eram cunoscut ca „Poetul Chișinăului”. Acest nume se datora unor versuri despre Grădina Publică din Chișinău, în care îi cântam pe toți vizitatorii ei, într-o imitație profană a cânturilor eroice rusești” [3; 21].

Gloria de „poet al Chișinăului” s-a stabilit asupra lui Velmann nu numai datorită versurilor sale despre Grădina Publică din Chișinău. De pana lui ține și o satiră biciuitoare asupra societății chișinăuene, cunoscută sub numele dansului național „Joc” («Джок»).

Desigur, nu trebuie să căutăm mari merite literare în aceste rânduri „jucăușe, compuse din zbor în vesele conversații”. Poezia „Iertare, dacă lira-mi nu sună cum aş vrea” și strofele poeziei „Joc” sunt interesante mai curând pentru că reflectă mai complex anturajul în care au trăit și au creat A. Pușkin și A. Weltmann, aflându-se în Basarabia.

Marele poet urmărea cu atenție creația colegului său de breaslă basarabean. Interesul său pentru creația lui Weltmann nu s-a redus la competiția ludică în reprezentarea versificată a cucoanelor chișinăuiene și a cavalerilor acestora (Pușkin a dezvoltat în cupletele cunoscute sub titlul de „Cucoanele chișinăuiene” ideea lui Weltmann de a prezenta caracterizarea satirică a personajelor în ritmul refrenului de dans).

Se știe că în Basarabia Weltmann a avut ideea unui roman despre viața moldovenească. Manuscrisele au păstrat planul acestuia:

*Rom. mold.*

1. *Despre modul cum frecvent acesta se amestecă în treburile altora.*

2. *Moldova.*

3. *Cuconașul Sandulache.*

4. *Cuconița Catinca.*

5. *A lor iubire (nu mai pot cât de mult îmi este drag)*

6. *Nunta, unde Sandulache nimerește în altă biserică și se însoară cu alta, în timp ce mireasa îl așteaptă zadarnic. [8; 69]*

Acest plan se remarcă imediat prin asemănarea subiectului cu povestirea lui Pușkin „Viscolul”. Mai există un detaliu curios. În anul 1927 atenția cercetătorului român Liviu Marian a fost atrasă de o nuvelă a unui autor anonim, publicată în limba română la Lvov în „Calendarul bucovinean” din 1854 [2; 65]. Comparând această nuvelă, intitulată „Rătăcirea”, cu „Viscolul” lui Pușkin, L. Marian a constatat că cea dintâi reprezintă și prin formă, și prin conținut o prelucrare destul de fidelă a textului pușkinian. Planul romanului lui Weltmann ne face să privim într-o altă lumină această legătură. Nuvela este mai aproape de concepția lui Weltmann decât de „Viscolul” lui Pușkin. Eroii ei sunt moldoveni locali (*Sandu* și *Catrina* — numele lor sunt asemănătoare cu numele eroilor din planul lui Weltmann), evenimentele, locul acțiunii țin de Basarabia și Bucovina, de viața și istoria locală. Însă, în pofida acestei asemănări, nuvela este pătrunsă, în schimb, de un puternic spirit religios, momentul moralizator este accentuat, este modificat finalul, este introdus episodul la mănăstirea unde pleacă eroina drept urmare a iubirii nefericite etc.

Căutând să determine autorul nuvelei românești, Liviu Marian ajunge la concluzia că acesta trebuie să fi fost un bărbat, față bisericească, bucovinean de origine. Însă filologul chișinăuian A. Borșci demonstrează convingător că aceste două „criterii nu sunt obligatorii” [2; 64-69]. El presupune că autorul nuvelei „Rătăcirea” ar putea fi fiica unui medic ieșean Roxandra Samurcaș, contemporana lui Pușkin și Weltmann și cunoscuta lor la Chișinău. Ea i-a întâlnit pe cei doi scriitori anume în anii când își începea activitatea literară și de traducere. I. Liprandi a notat în jurnalul său: „Mai era acolo încă o cântăreață în același gen, însă cu mult mai frumoasă și mai tânără, fiica medicului ieșean grecul Samurcaș, Roxandra. Fără îndoială, A. Weltmann își amintește de ea, cum își amintește și de cântecul care îi plăcea atunci, „Primamoria dolcezza” etc.” [11; 309].

Cât privește divergența de opinii vs personalitatea autorului nuvelei, E. Dvoicenco-Marcova presupune că la baza povestirii lui Pușkin și a nuvelei Roxandrei Samurcaș a stat o întâmplare reală din Basarabia [8; 70].

Weltmann și Pușkin se interesau de tot ce ținea de meleagurile noi pentru dâșii. Fără îndoială, din populația pestriță a Basarabiei moldovenii atrăgeau mai mult decât alte etnii atenția tinerilor scriitori, aceștia studiind cu interes dansurile, cântecele, romanțele interpretate de tarafurile țigănești și inspirate din creația populară. Ei nu au scăpat din vedere nici istoria Basarabiei, culegând legende și cântece istorice. Toate acestea au fost reflectate atât în operele lor publicate, cât și în proiectele neîmplinite, neterminate, despre care am aflăm din manuscrise și din amintirile contemporanilor.

Imediat după venirea în Basarabia cei doi scriitori au cunoscut o ramură specifică a creației populare — istoriile și cântecele despre haiduci. Pe atunci codrii basarabeni mișunau de haiduci. În „Pelegrinul” citim: „Dar, pentru că drumul trece prin creastă de munte, prin codru des, se întâmplă pe-acolo, fie și rareori, câte-o șagă...” [7; 20], ceea ce arată că drumurile basarabene nu erau tocmai ferite de primejdie. Denumirile mai multor locuri erau legate de aventurile haiducilor: de exemplu, *Borta hoșului* pe malul Nistrului, *Peștera hoșului* în județul Orhei etc. Despre haiducii care locuiau în aceste peșteri și desigur se cântau balade populare și se spuneau legende. Eroul cântecelor haiducești reprezintă tipul unificat, convențional al haiducului, care întruchipează cele mai bune calități ale eroului popular. În balade haiducii nu mor, cum nu moare nici haiducia, ei întruchipează înțelepciunea populară, curajul, vitejia și istețimea, sunt devotați adevărului și dreptății.

Și Pușkin, și Weltmann s-au inspirat din istoriile locale despre haiduci. Pușkin a dedicat acestei teme povestirea „Kirgiali”, poemul „Frații Iotri”, poezia „Funcționarul și poetul” etc., iar Weltmann — povestirile „Ursul” și „Tunza. Întâmplare valahă”, un capitol din romanul „Noroc — nenoroc” etc.

Istoria haiducului Ursul, pe care Weltmann o evocă în „Amintirile” sale, a stat la baza povestirii cu același nume (1841).

Despre Ursul se știe că a fost unul din faimoșii căpitani ai haiducilor, care acționau în Valahia și Moldova de peste Prut. După suprimarea mișcării național-patriotice grecești, el trece în Basarabia, unde săvârșește atacuri îndrăznețe asupra conacelor boierești, răzbuându-se fără milă pe cei mai cruzi dintre moșieri [9; 31].

Pentru capturarea Ursului fu adunat un considerabil contingent militar. La finele anului 1823 el a fost prins la Chișinău și închis. „Multă vreme,” povestește F. Vigel, vice-gubernatorul de atunci al Basarabiei, „poliția nu putea face nimic împotriva lui. (...) El trăia prin apropierea Chișinăului, în localitatea Malina. (...) Echipa militară încercuise acel loc, însă nu se încumeta să pătrundă înăuntru. Ursul apărea deseori în partea de jos a orașului, fapt observat de poliție. Odată Ursul cu doi tovarăși ai săi a trecut călare pe lângă poliție și a fugit în galop pe străzile orașului înspre râu, ținând hăturile cu dinții; amenința cu două pistoale și a reușit să atingă podul peste râul Bâc. Calul său și-a prins piciorul în scândurile podului, tovarășii săi s-au poticnit de el, în fugă, după care au fost capturați” [9; 32].

Ursul a fost condamnat la biciuire. Haiducul și-a ascultat sentința cu mult curaj și a rămas semeț pe parcursul executării pedepsei. „Toți se minunau”, scrie Vigel, „de tăria spiritului Ursului, care în timpul execuției nu a scos nici un țipăt, nici un suspin (...) după groaznica biciuire, peste două zile, a murit.” Însă datele lui Vigel despre moartea Ursului nu sunt exacte. Se cunoaște din arhive că după biciuire el a stat în spital, iar peste o lună a fost trimis într-o temniță în afara Chișinăului. Soarta ulterioară a Ursului rămâne necunoscută [9; 33].

Povestirea lui Weltmann „Ursul” este plină de detalii etnografice, se acordă multă atenție descrierilor de exterior, ocupațiilor și obiceiurilor „hoșești” și ale celor ce îi înconjoară.

Autorul își începe povestirea cu episodul întâlnirii sale cu haiducul, prezentând-o ca pe un fapt real, și descrie detaliat exteriorul Ursului: „Curios fiind, m-am îndreptat spre închisoare. Privindu-l, m-am minunat de chipul său, viril și arătos; severitatea feții sale era oarecum atenuată de privirea-i liniștită, care părea scufundată, împreună cu gândurile lui, în bezna amintirilor despre trecut. Era încă tânăr, însă cărunțeala apărea în smocuri prin părul-i negru” [6; 268]. Mai departe, pe parcursul povestirii, scriitorul completează portretul eroului prin noi detalii: „Trecând pe lângă cârciumă, la intrare, alături de piață, am observat niște cai legați, cu hamuri turcești. Un bărbat cu chip smolit și sever stătea, rezemându-se într-un cot de unul din ei; era îmbrăcat în haine obișnuite de arnăut, cu manta brodată cu șireturi și cușmă moldovenească de miel negru; cealaltă mână o ținea pe pistolul prins la brâu” [6; 266]. Faptul că Weltmann descrie atât de detaliat exteriorul acestui lotru moldovean nu este întâmplător: amănuntele etnografice exprimă desăvârșit poezia vieții libere a eroului. Cunoscând bine folclorul moldovenesc, poetul a reușit să noteze acest specific și să-l transmită în povestirea sa. În cântecele populare haiducești hainele, armele, calul eroului sunt și atribute ce îl caracterizează din punct de vedere estetic. Calitatea costumului, frumusețea lui, calitatea armelor determină și estetica imaginii exterioare a omului. Atât la Weltmann, cât și în baladele populare descrierea exteriorului haiducului poartă o încărcătură estetică semnificativă, reprezentând frumusețea și libertatea umană.

Multitudinea de detalii etnografice în povestire îl caracterizează pe Weltmann ca pe un bun cunoscător al Basarabiei și un critic fin al creației populare. Acest moment îl denotă și apariția în povestirea „Ursul” a motivului preferat al autorului — motivul dansului național, jocul. Făcând popas la cârciuma de la marginea satului, haiducii trimit să vină muzicanții: „Peste câteva minute s-au auzit cobza și vioara. Se cânta vesel mititica. Veneau țigani, muzicanți, iar în urma lor venea tineretul, cu cușmele pe-o ureche, și frumusețele — fetele. Țigani s-au plasat în piața din fața cârciumii și fură înconjurați într-o clipită de roata jocului. Nebunii mei și-au ales și ei câte o pereche și jocul a început” [6; 277].

Țigani interpretau un cântec popular, al cărui text Weltmann îl citează, românește (creând fundalul național adecvat), apoi îl traduce în rusă:

Spune, spune, moldoveni,	Скажи, скажи, молдован,
Unde drumul la Focșeni?	Где дорога на Фокшаны?
Unde casa mititică?	Там есть маленькая хата,
Unde fata – frumoșică?	В хате девушка – красотка! [6; 278]

Autorul descrie și ospățul haiducilor, neobișnuit și necunoscut unui cititor străin: „Între timp s-a făcut focul, ciobanul a jupit pielea berbecului; l-au aninat de un băț și friptura s-a gătit. Au fiert mămăligă în ceaunică, iar vinul era de-al lor” [6; 276].

În Basarabia Weltmann studia cu atenție moravurile și obiceiurile locuitorilor de aici, culegea și nota legende, superstiții și cântece populare, urmărea rituri și ritualuri folclorice. Una din aceste credințe, conform căreia îndrăgostiții vor fi despărțiți, dacă încalcă o lege nescrisă a moldovenilor, a fost inclusă și în povestirea „Ursul”. Ursul și Ileana au renunțat la tradiția seculară care poruncește: „Nu te însura cu sora mai mică, sărind-o pe cea mai mare”. Sora mai mare, Roxandra, nu suportă ideea că a fost „sărită” și provoacă nenorocirea mezinei. Însă nici ea nu devine fericită. Weltmann a introdus acest motiv în pânza povestirii pe de o parte pentru a-i conferi un colorit național adecvat, iar pe de altă parte — obiceiurile populare, credințele, moravurile, tot acest material folcloric și etnografic rămânea important în sine, el reprezenta, pentru scriitor, o valoare obiectivă, valoarea sursei primare.

Trebuie remarcat că în povestire Ursul, din eteristul activ și haiducul care a fost în realitate, ajunge un om cufundat în somnolență, care își vine în simțiri doar din când în când — un om care se torturează singur, „din voia lui Dumnezeu”. Iată ce comunică eroul despre sine: „Multă vreme a trecut până m-am dezmeticit, mult rău le-am făcut oamenilor pe când respinsesem toate simțurile omenești: ...nu voiesc a socoti această vreme viață — să fie așadar somn!” [5; 269].

Voinicul Ursul apare, sub pana lui Weltmann, ca o persoană profund religioasă. La prima rugămintă de a povesti despre soarta sa el va fi răspuns: „De ce să știi? Știe Domnul. În marea Lui carte scrie totul. Eu mi-am înscris în ea și numele-mi, și faptele, și cugetările fără interogatorii, fără frică și chinuri. (...) Va veni vremea. El va spune numai: Ia, citește — judecă-te și pedepsește-te! (...) Pentru mine vremea aceasta a venit; zi și noapte, aieva și în vis, o tot citeșc în mintea mea și, scrâșnind din dinți, adaug jărătic pe focul de sub mine, îmi ispășesc pe sufletul și trupul meu toate faptele voinței mele...” [5; 272].

Pornind de la vechile sale impresii, Weltmann îl transformă pe eroul său mai întâi într-un tâlhar romantic, apoi într-un păcătos pocăit. Interpretând imaginea eroului în acest mod, scriitorul se îndepărtează vădit de baza folclorică. Ursul devine un personaj byronian, pasiunile, suferințele și crimele sale sunt hiperbolizate.

Poate că din această cauză Belinskii s-a arătat nemulțumit de această povestire. Comparând „Ursul” cu „Kirgiali”, criticul literar sublinia simplitatea sobră, laconismul firesc și energia textului pușkinian, în contrast cu textul afectat, ceșos, plin de suspans al lui Weltmann.

Weltmann va mai reveni la imaginea haiducului moldovenesc. Eliberată de zorzoanele romantice, aceasta — valorificată sub aspect social-politic — va reapărea la asfințitul activității literare a scriitorului, în ultimul său roman „Noroc — nenoroc” (1863), acțiunea căruia se petrece iarăși în Basarabia. Larin, unul din protagoniștii romanului, merge prin codrii Orheiului și deodată aude sunete de cobză, zângănitul tamburinei și vocile înfundate ale corului țigănesc, care repetă refrenul „Cucoanei Mariela”. Drumul îl aduce pe Larin la marginea satului, unde lângă cârciumă s-a adunat toată lumea. Este acolo și corul țigănesc, și jocul e în toi, iar de gard sunt legați niște cai înșeuăți. La cârciumă se odihneau haiducii înarmați. Căpitanul lor, un voinic cu un chip sever, dar arătos, ședea, sprijinit de o pernă. Se constată că el este tocmai acel „hoț” Ursul, eliberat din închisoarea din Chișinău pe cuvânt de onoare, ca să-și ia rămas bun de la tovarăși. „Până la caznă mă întorc,” spune Ursul, „am lăsat un tovarăș chezaș, n-am să plătesc un cap străin pentru al meu” [5; 164]. El povestește cum a fost trădat de un tâlhar adevărat, care jefuia și omora, dându-se drept haiducul Ursul.

Păstrând spiritul legendelor populare despre haiduci, auzite în Basarabia, Weltmann a renunțat la descrierea crudei pedepse a Ursului prin biciuire. Înzestrându-și eroii cu niște calități excepționale — inteligență, hâțrenie, vitejie, curaj, noblețe — fantezia folclorică le oferă de obicei ocazia de a scăpa cu agilitate de sub orice lacăt și de a muri la adânci bătrâneți, după o pocăință de rigoare. De exemplu, în baladele populare „Gruia lui Novac”, „Bujor”, „Tobultoc” etc. haiducii evadează din închisorile cele mai păzite, uneori ajutați de elementul miraculos: vise profetice, ierburi magice, descântece. Însă Weltmann a ținut să păstreze, în linii generale, baza istorică a evenimentelor, ceea ce nu i-a permis să-i dăruiască povestirii un final fericit; de aceea a trebuit să recurgă la o încheiere scurtă și cețoasă: „Curând s-au răspândit zvonuri despre groaznica pedeapsă, cu care Ursul s-a căznit singur pe sine, nemulțumindu-se nici de pedeapsa omenească, nici de cea a lui Dumnezeu” [5; 183].

În acest mod, peste 22 de ani după publicarea povestirii „Ursul”, Weltmann renunță la romanticul care, în tânăra-i imaginație, se asocia cu chipul haiducului, și introduce trăsături noi, care corespund mai bine atât circumstanțelor istorice, cât și cerințelor literare ale vremii, care se înclina deja spre realism.

Moldova se reflectă și în alte scrieri ale lui A. Weltmann. Încă în „Pelegrinul” el menționa un neobișnuit fenomen la naturii, întâlnit de el în Basarabia. El a descris așa-numitele stânci de la Costești, care formau un perete zimțat peste Prut, în apropierea satului Costești. Apele Prutului au făcut o gaură în acest perete și își continuă calea mai departe. Tot acolo se afla locul numit „Suta de movile”. Acest fenomen uimitor îl interesa nespun pe Weltmann.

Tema stâncilor de la Costești a fost continuată în povestirea cu același nume, publicată în anul 1839. În ea autorul își repetă opinia vizavi de apariția „sutei de gorgane”: „aici, pesemne, a fost o bătălie”, dar menționează și un șir de teorii străine: „acestea sunt sau stânci naturale, sau un mal abrupt risipit și înverzit cu vremea”, ceea ce, după părerea lui G. Bogaci, reprezintă explicația folclorică [1; 46]. E. Dvoicenco-Marcova consideră de asemenea că, fără a se mulțumi de descrierea localității, autorul a făcut ca un cazac, paznic de hotar, să nareze legenda despre crearea stâncilor de către vrăjitorul Ciugur [8; 79]. În sfârșit, V. Calughin presupune că Weltmann citează o poveste soldățească despre stânci și că aceasta este, în fond, o istorie etnografică, inclusă într-un „chenar” romantic [10; 554].

Asemeni majorității scrierilor basarabene ale lui Weltmann, „Stâncile de la Costești” au un caracter autobiografic. Descriind viața ofițerilor-topografi care efectuează lucrări topografice în Basarabia, autorul se bazează pe propriile amintiri. Ofițerul rus Svetov (Welt — lumină, „svet” în limba rusă, Mann — om) lasă să se întrezărească chipul autorului, staționat într-un sat moldovenesc în timpul unei misiuni geodezice.

Pe fundalul naturii neobișnuite se desfășoară relația nevinovată a autorului cu fiica gazdei sale, capricioasa Lencuța. Imaginea eroinei este conturată cu linii exacte. Lui Weltmann îi place frumusețea aprigă a țărânelor moldovene. El îi dedică mult spațiu în „Pelegrinul” și alte opere de inspirație basarabeană.

Trăind în Basarabia, tinerii ofițeri se deprind cu obiceiurile moldovenești, le acceptă, iar unii chiar le adoptă. În pregătirile de onomastica lui Svetov, „la bucătărie se opăresc și se curăță berbeci, rațe, găște și pui; în beci e pregătit un Odobești de chihlimbar, precum și vinul de pelin și muscat; pentru joc au fost comandați țigani muzicanți...” [6; 469]. Fidel motivului jocului, Weltmann nu poate să nu-l menționeze, fie și în treacăt. Jocul era o parte obligatorie o oricărei petreceri moldovenești. De aceea tinerii ofițeri, și anume Svetov, organizează jocul și invită cei mai buni muzicanți.

Motivul jocului moldovenesc trece în creația lui Weltmann din operă în operă. La fel se întâmplă și cu tema „stâncilor de la Costești”: ea reapare într-o altă povestire cu tematică moldovenească, „Doi maiori”. De această dată Weltmann prezintă viața unei familii de moșieri. Îl recunoaștem cu ușurință în moșierul Iordachi Dolniceanu pe cunoscutul mutual al lui Weltmann și al lui Pușkin Iordachi Bartolomeu. Soția și fiica acestuia, Maria Dmitrievna și Pulherița, apar sub numele lor proprii.

Acțiunea are loc la una din moșiile lui Dolniceanu, lângă satul Horodiște, un loc aparte în Basarabia, descris în câteva capitole ale „Pelegrinului”.

Este un sat vechi și o mănăstire, săpată sub formă de peșteri separate într-o stâncă deasupra Nistrului, unde oamenii se ascundeau de năvălirile tătarilor. Dolniceanu însuși deapănă legendele populare, legate de această localitate istorică: „Aici, într-un munte de piatră, deasupra râului, există un loc istoric, care merită descris în gazete. Vă spun eu că până astăzi e acolo o chilie, unde în vremurile de demult trăia un anahoret, om sfânt. Iată când au venit tătarii de la Marea Neagră și s-au pus pe prădat și omorât, oamenii au alergat aici. „Scapă-ne, om sfânt,” au zis. „Păi cum să vă scap?” a întrebat el. „Doar de v-ați ascunde de tătari în chilie? Mă rog, intrați, intrați!” Iar chilia, trebuie să vă spun, precum o să vedeți cu ochii voștri, e strămtă și pentru un singur om, iar lumea se adunase, după obiceiul moldovenesc, strașnic de multă; se știe doar, numai în Basarabia se numără vreun milion... Necătând la acestea, toți oamenii s-au ascuns în chilie. Tătarii au umblat cât au umblat, au văzut că nu e nimeni și s-au dus îndărăt. Iată de atunci i se zice acestui loc Horodiște” [6; 494]. Descrierea mănăstirii din Horodiște apare și în memoriile autorului.

Deși acțiunea are loc la moșia de lângă Horodiște, Weltmann îl face pe Dolniceanu să povestească despre o altă moșie, pe râul Ciugur, în zona stâncilor de la Costești. Și iar apare o legendă locală — de data aceasta, despre piatra vrăjitorului Ciugur, pe care calul prințului îndrăgostit Bellerofont și-a lăsat urma.

Dar nu numai legendele și basmele atrăgeau atenția scriitorului. Atât Weltmann, cât și Pușkin erau atrași de chipul Pulheriței, pe care o cunoșteau ambii.

Locuind la Chișinău, ei vizitaseră de multe ori casa lui Bartolomeu, unde tineretul se aduna pentru serate dansante. Tinerii făceau curte fiicei gazdei. Ea era o fată neobișnuită și a lăsat o impresie adâncă în inimile celor doi scriitori. „Pulherița”, scria Weltmann, „este tipul fetelor ruse din vechime: frumoasă ca ruptă din soare, rumenă și albă. Dacă ar fi trăit pe vremea lui Alexandru, nu cel Mare, ci cel cunoscut ca Paris, fiul lui Priam, el n-ar fi răpit-o pe soția lui Menelaos, Războiul Troian nu s-ar fi întâmplat, iar orbul Homer în loc de *Iliada* le-ar fi cântat la nuntă „Mititica” [4; 488].

Pulherița apare de mai multe ori în paginile diverselor opere ale lui Weltmann (în poezia „Iertare, dacă lira-mi nu sună cum aș vrea”, în romanele „Pelegrinul” și „Noroc – nenoroc”). Imaginea ei îl atrage atât de mult nu pentru că ar fi fost și el îndrăgostit de ea. Dimpotrivă, pretutindeni unde sesizăm autobiograficul, autorul își subliniază indiferența față de nurea feminină ai Pulheriței. Mai curând caracterul ei avea niște trăsături care stimulau atenția creatoare a lui Weltmann. Placiditatea ei, indiferența față de

tulburările vieții amintesc de unele personaje ale lui Weltmann, precum Iva și îndeosebi Emelia, personaj apărut cu trei ani până la publicarea povestirii „Doi maiori”.

În povestirea „Doi maiori” Weltmann a pus parcă punct în soarta Pulheriței. Eroina este peșită, fără succes, de doi ofițeri ruși, care vizitaseră moșia tatălui ei din motive de serviciu. Autorul notează că „în fiecare zi, de dimineață până la miezul nopții, iar uneori chiar până la răsăritul soarelui, casa lui Egor Dmitrievici era ticsită cu peșitori. Dimineața sosea cu vizite o categorie de peșitori — funcționarii, la vremea prânzului — alta, ofițerii...”. De unde vine concluzia: „Surplusul de peșitori este nespus de dăunător pentru o fată” [4; 488]. Anume aceasta a dus-o la pierzanie pe Pulherița. O rubedenie hrăpăreață a fetei, Anica Ciulo, profită de naivitatea fetei și o mărită cu fratele său, un vagabond și un bețiv. În povestea Pulheriței „s-a împlinit parodia pentru Amor și Psiheea. Atâta timp cât Psiheea nu-și vedea soțul misterios, ea credea că el este un monstru; apoi a văzut că este zeul Eros, chipeș și blond.”

În cazul eroinei din „Doi maiori”, lucrurile s-au întâmplat invers: când ea, „trezindu-se, a aruncat o privire asupra tânărului său soț, s-a cutremurat de oroare, s-a ascuns sub plapomă și a început să plângă cu lacrimi amare.

Monstrul s-a sculat, și-a pus halatul, și-a aprins pipa și a început să se plimbe prin casă.

Un alt monstru, în haine femeiești, se îți pe ușă” [4; 525].

Diferența era doar că unul din monștri era „Anica cu mustăcioară”, iar celălalt — „Costache cu o mustață enormă”. În aceste rânduri întâlnim iarăși grotescul, care devenise trăsătura specifică a stilului lui Weltmann.

Povestirea conține o serie de schițe etnografice, care amintesc schițele din primul roman al lui Weltmann, „Pelegrinul”: descrierea tabieturilor și a meselor moșierului moldovenesc, a casei sale. Astfel, scriitorul, preluând tema Pulheriței, care îi era interesantă și lui Pușkin, a utilizat-o pentru o pitorească schiță a vieții, a cotidianului și a moravurilor familiei boierești. Iar Pulherița apare nu ca o frumusețe inabordabilă, ci ca o fată romantic dispusă, care simte că vremea îi trece și e gata să se arunce la gâtul oricărui ofițer mai mult sau mai puțin simpatic ce i-ar ieși în cale.

Întâlnim familia Bartolomeu, pe Ursul, pe Ilia Larin din povestirea cu același nume în paginile „Amintirilor despre Basarabia”. Anume în baza acestor amintiri au apărut ulterior povestirile și nuvelele basarabene ale lui Weltmann: „Stâncile de la Costești”, „Doi maiori”, „Ursul”, „Ilia Larin”, „Radoi”. Aceasta nu înseamnă că povestirile anilor '40 completează „Amintirile despre Basarabia”. Există o anumită diferență între fragmentele de amintiri și povestirile și nuvelele enumerate mai sus. Amintirile reprezintă realitatea, iar în povestiri prevalează fantezia autorului. Astfel, Weltmann nu s-a întâlnit niciodată cu haiducul Ursul. În „Amintiri” este menționat un singur episod din viața acestui personaj — capturarea lui, iar în povestire se descriu gândurile sale. Mai multe momente biografice și fapte ale haiducului sunt înfrumusețate romantic, fără a fi lipsite de realități cotidiene interesante. Amănuntele nefericitei iubiri a Ursului sunt și ele împodobite de Weltmann, deși trebuie să menționăm că firul general al narațiunii corespunde cu legenda populară despre Ursul. Un alt exemplu: Pulherița nu a fugit de acasă, ci s-a măritat în anul 1835 cu consulul grecesc Constantin Mano. În acest caz avem a face cu zborul fanteziei autorului, ceea ce vine în acord cu legitățile genului romantic.

Mai există în creația lui Weltmann o operă, în care el a unificat amintirile sale despre viața din Basarabia. Este romanul „Noroc — nenoroc”. Acțiunea are loc într-o familie basarabeană cu mijloace reduse. Eroina, pe jumătate moldoveancă, pe jumătate rusă, are trăsăturile ideale ale fetei modeste și harnice, crescută lângă Orhei în micul cătun al tatălui său, un ofițer rus măritat cu o moldoveancă. Ea poartă numele protagonistei din „Stâncile de la Costești” — Lencuța. Eroul, Mihail Ivanovici Gorazdov, ofițer rus topograf, continuă dezvoltarea caracterului de flăcău naiv și nu tocmai inteligent, formulat de Weltmann în basmul de inspirație moldovenească „Ianco-ciobanul” și definitiv în „Emelia”. Protagonistul și amicii săi renunță la ocazia de a face o carieră luminoasă, calmă, dar lipsită de splendoare și strălucire. Ei schimbă fericirea din meleagul sudic pe căutarea de noroc în societatea din capitală. Mihail Ivanovici este aproape pierdut, Ilia Larin îl salvează, pentru că nu îi pasă de relațiile false ale societății slujbașilor. Doar revenit în Basarabia, Gorazdov începe o viață adevărată. Eroii, porniți să-și caute norocul în lume, îl găsesc în Basarabia, revenind acolo pentru totdeauna. În paginile romanului, ca și în „Amintiri”, apar personaje cunoscute din alte scrieri ale autorului: colegii-topografi, Pușkin, Pulherița, Ursul și Ilia Larin, măscăriciul de campanie, care îi înveselea pe ofițerii ruși la Chișinău.

Romanul „Noroc — nenoroc” s-a dovedit a fi ultimul în creația scriitorului. În anii '60 fanteziile lui Weltmann, care îi cucerea pe cititori în anii '30 și '40, păreau deja naive. Era învechit și ceea ce păruse cândva novator: lucrul minuțios asupra caracterelor, reprezentarea iscusită a moravurilor din mediul

negustoresc și din popor etc. În locul lui Weltmann au venit alți scriitori, ca F. Dostoievskii, sub pana căruia romanul realist a căpătat trăsături calitativ noi și forță artistică deosebită. Înțelegând aceasta, Weltmann își termină activitatea literară în anul 1863. Cântecul său de lebedă — romanul „Noroc — nenoroc” — va conține tot ce i-a fost deosebit de drag în viață, și în primul rând — amintirile despre Basarabia și impresiile chișinăuiene. Până la sfârșitul vieții scriitorul și-a amintit cu căldură de anii petrecuți în Basarabia, care i-au dăruit teme pentru mai multe opere.

#### Referințe bibliografice

1. Богач Г.Ф. Далече северной столицы. О творчестве А.С. Пушкина в Молдавии. – Иркутск, 1979.
2. Борщ А.Т. К вопросу об авторстве молдавской новеллы «Рэтэчиря» 1854 г. // Пушкин на юге. – Кишинёв, 1958. – том I.
3. Вельтман А.Ф. Воспоминания о Бессарабии // Русский вестник. – 1893, №12.
4. Вельтман А.Ф. Избранное. – М., 1989.
5. Вельтман А.Ф. Повести и рассказы. – М., 1978.
6. Вельтман А.Ф. Повести и рассказы. – М., 1979.
7. Вельтман А.Ф. Странник. – М., 1978.
8. Двойченко – Маркова Е.М. Русско – румынские литературные связи. – М., 1966.
9. Драгнев Д.М. Гайдуки – народные мстители. – Кишинёв, 1962.
10. Калугин В.И. Были и небыли А.Ф. Вельтмана // Избранное. – М., 1989.
11. Липранди И.П. Из дневника и воспоминаний // А.С. Пушкин в воспоминаниях современников в 2-х томах. – М., 1985. – том I.

Problema traducerii artistice, indeosebi a operației de traducere ca atare și a particularităților unei traduceri artistice realizate, reprezintă un domeniu destul de studiat atât în plan teoretic, cât și în plan practic în mai multe țări, inclusiv la noi. Parcurgerea bibliografiei la acest capitol demonstrează că pe parcursul timpului s-au scris numeroase studii și articole privind traducerea artistică din diferite puncte de vedere. Mai puțină atenție s-a acordat însă fenomenului literaturii artistice traduse, privit din punct de vedere comparatist, dar nu lipsesc totuși studii referitoare la acest aspect nici la noi. Astfel, în monografia *Tentația Spaniei* Sergiu Pavlicencu oferă o abordare amplă a problemei în baza receptării literaturii spaniole în spațiul cultural românesc [1, p.47-107]. Suportul teoretic propus, referitor la studierea traducerilor în literatura comparată, poate fi aplicat și la studierea oricăror altor traduceri din oricare alt spațiu cultural. O confirmă, de exemplu, lucrarea lui Dumitru Apetri despre receptarea literaturii ucrainene în Republica Moldova [2].

Relativ recent a apărut în colecția de antologii *Literatura din Basarabia în secolul XX* un volum de *Traduceri din poezia universală*, însoțit de un studiu introductiv semnat de Leo Butnaru, care se înscrie, de asemenea, în șirul de lucrări ce abordează problema traducerii artistice inclusiv din perspectiva receptării comparatiste, autorul studiului introductiv acordând o atenție cuvenită nu numai calității traducerilor selectate, dar și unor aspecte ce țin de „necesitatea și funcționalitatea traducerilor”, care ar trebui „privite și cercetate mai atent sub aspectul universalismului mereu în extindere al unui anumit model de spiritualitate” [3, p. 6], de fenomenul „numit rezistență prin cultură” [3, p.8] sau de „valorizarea anumitor experiențe istorico-estetice noi” [3, p.12].

Comparatismul mondial dispune, în schimb, de o amplă bibliografie a acestei probleme, mai greu accesibilă în condițiile noastre, dar cu toate acestea, traducerile artistice merită să fie studiate pe un material cât mai cuprinzător, în baza diferitelor liste, repertorii, bibliografii, fișiere ale traducerilor artistice, așa cum sugerează și D.–H. Pageaux [4, p.59-79].

Preocuparea noastră fiind studierea traducerilor din literatura universală în Republica Moldova din perspectiva comparatismului, am considerat că asemenea abordări ca cele amintite mai sus pot servi drept îndrumător pentru selectarea unor strategii sau traseuri de examinare a literaturii artistice traduse la noi de către traducători consacrați ca Igor Crețu, Alexandru Cosmescu, Pavel Starostin, Argentina Cupcea-Josu, Alexandru Gromov, Vasile Vasilachi și mulți alții. Ceea ce ne interesează în acest context este, în primul rând, nu atât calitatea, nivelul artistic al traducerilor, aspect deloc neglijabil și la care s-au referit unii cercetători, cât funcționalitatea acestor traduceri. Cu alte cuvinte, la o abordare comparatistă a traducerilor



din literatura universală, realizate și publicate în Republica Moldova timp de jumătate de secol, trebuie să ne intereseze felul în care aceste traduceri au funcționat în cadrul literaturii noastre. În legătură cu asemenea preocupare va trebui să răspundem la mai multe întrebări. De exemplu, nu numai cine și cum a tradus, ci și de ce a tradus, căror scopuri au servit traducerea, ce rol au jucat ele pentru publicul cititor, ce impact au avut (dacă l-au avut în general) asupra literaturii noastre, care a fost gradul de integrare a traducerilor în literatura receptoare etc.

Este un fapt arhicunoscut că traducerea unei opere literare nu este doar „transformarea unui text scris într-o anumită limbă într-un text echivalent scris în altă limbă, păstrând, pe cât e posibil, conținutul mesajului, caracteristicile formei și rolurile funcționale ale textului original” [5, p.11]. Prin traducerea unei opere literare în altă limbă se creează un alt text, lectura acestuia reprezentând, după cum menționează D.-H- Pageaux [4, p.74], „o lectură heterospațială (un nou tip de lectură, noi condiții de receptare și interpretare)”, iar receptarea unei opere traduse va purta amprenta reprezentărilor pe care le are cultura-țintă despre cultura-sursă. Astfel, abordarea comparatistă a traducerilor implică date, informații, fapte oferite de istorie, sociologie, istoria mentalităților etc., adică presupune inclusiv studiul interdisciplinar.

Într-un studiu comparatist despre traduceri trebuie acordată o importanță deosebită funcționalității traducerilor, adică funcțiilor pe care le îndeplinesc traducerile în sistemul literaturii receptoare, pentru că traducerea unei opere dintr-o limbă în altă limbă are loc practic trecerea operei literare dintr-un sistem, cel al literaturii emițătoare, în altul, cel al literaturii receptoare, în care operele traduse pot căpăta alte funcții, noi, uneori diferite de cele pe care operele respective le-au avut și le mai au în literatura de origine. Și încă un lucru pare a fi foarte important în legătură cu funcțiile unei opere literare: acestea pot să fie diferite în diverse perioade. De exemplu, opera poate să îndeplinească unele funcții la momentul apariției sale și altele după un anumit interval de timp. Același lucru se poate spune și despre traduceri. Nu întâmplător, una și aceeași operă literară poate fi tradusă de mai multe ori în aceeași limbă, fie în una și aceeași epocă, fie în epoci diferite.

Din acest punct de vedere merită să fie studiate și verificate, pe un material concret cât mai vast și din diferite literaturi naționale, cele zece funcții ale unui text tradus în altă limbă, pe care le evidențiază P. Chavy într-un studiu despre traducerea în limba franceză din ajunul Renașterii [6, p.147-153]. În opinia cercetătorului francez, aceste zece funcții sînt următoarele (deși s-ar mai putea evidenția și altele): funcția informativă, funcția lingvistică, funcția stilistică, funcția literară, funcția recuperativă, funcția importatoare, funcția selectivă, funcția patriotică, funcția democratică și funcția asociativă. Fiecare dintre aceste funcții ar putea fi comentată separat cu exemple concrete din traduceri realizate de traducătorii de literatură universală de la noi. Chiar simpla enumerare a acestor funcții ale traducerilor relevă, de fapt, gradul de integrare a literaturii traduse în sistemul literaturii receptoare. Tocmai aceasta determină necesitatea și importanța studierii traducerilor și a funcționalității lor în fiecare literatură națională.

#### Referințe bibliografice

1. Pavlicencu S. *Tentația Spaniei. Valori hispanice în spațiul cultural românesc*. – Chișinău: Știința, 1999.
2. Apetri D. *Receptarea literaturii ucrainene în Republica Moldova între anii 1924 și 1954*. Autoreferat al tezei de doctor în filologie. – Chișinău, 2005.
3. Butnaru L. *Un șoim. O furtună, un cîntec imens*. – În: *Traduceri din poezia universală*. – Chișinău: Știința-Arc, 2004.
4. Pageaux D.-H. *Literatura generală și comparată*. – Iași: Polirom, 2000.
5. Bell R. T. *Teoria și practica traducerii*. – Iași: Polirom, 2000.
6. Chavy P. *Domaines et fonctions des traductions françaises à l'aube de la Renaissance // Revue de littérature comparée*, 1989, nr. 2.

Lorina Ghițu

Dimensiuni ale quijotismului

Procedul de mitizare a eroului literar începe cu procesul de demitizare a lui, mitul fiind „o realitate culturală extrem de complexă care poate fi abordată și interpretată în perspective multiple și complementare” [1, p.5]. N. Balotă susține că mitul „e de esență religioasă, reprezentând legătura cu sacralul, e metaistoric, dar legat de o realitate istoric-mundană pe care o exprimă, e o trăire colectiv individuală, un eveniment al culturii cultice dând sens unei viziuni cosmice și existențiale, e sursa de valori, nu e doar o imagine, o ficțiune, ci o revelație primordială, un răspuns la întrebările esențiale ale omului, un model exemplar al trăirilor, al comportamentului uman” [2, p.79]. Înainte de a fi privit, reprezentat sau istorisit, mitul este *trăit*. Experiența mitică este trăirea sacralului ca sărbătoresc, iar sacralul e opus profanului, după cum o sărbătoare e opusă cotidianului.

Se știe încă de la cercetătorii romantici ai mitologiei clasice că miturile grecești, așa cum ne-au fost transmise de la Homer, „reprezintă o literaturizare a unor credințe autentice” [2, p.79]. Dar, procesul însuși al literaturii unor conținuturi cu caracter sacru aduce cu sine, inevitabil, o desacralizare a acelor conținuturi. „Cunoaștem miturile sub formă de document literar și artistic, iar nu ca izvor sau ca expresie a unei experiențe religioase solidară cu un rit” [1, p.148], arată M. Eliade.

Se poate afirma că între procesul de desacralizare a miturilor și apariția unor formațiuni epice ale antichității, în care recunoaștem strămoși ai romanului modern, există o legătură evidentă. Protoromanele *Dafnis și Cloe* a lui Longos, ori „Satyriconul” lui Petroniu, ori „Măgarul de aur” al lui Apuleius „sunt ficțiuni posibile doar într-o lume în care mitul a devenit ficțiune, invenție, fabulație lipsită de dovadă” [1,p.106]. Fără îndoială că prin descompunerea sensurilor originale ale mitului ca „istorie adevărată” profund semnificativă sensul mitului se modifică. Lipsit de valențele sale religioase, „*mythosul* se degradează, devine fabulație lipsită de adevăr, se preschimbă în iluzie, minciună” [2, p.96]. Narațiunea lipsită de temeiurile mitice tinde să alunece în ficțiune pură, în fantastic, ori e impusă să caute un alt fond al adevărului ei, o altă bază de credibilitate și veridicitate, pe care o va găsi în realitatea materială, în cotidian ori în viața istorică.

Una dintre sursele principale ale realismului poate fi, așadar, aflată într-o substituție a mitului, într-un proces de echilibrare a demitizării, în căutarea unor noi justificări a faptelor, în înlocuirea povestirii devenită „mincinoasă” printr-o „povestire adevărată”. Înainte însă ca mitul să-și piardă semnificația sa sacră situația era alta. Se poate spune că povestirea care a devenit „mincinoasă” era însăși povestirea cea mai „adevărată”. Peste tot unde mitul este încă viu, în societățile arhaice și, fără îndoială, în perioada străveche a culturilor mediteraneene și orientale – el este opus ca „istorie adevărată” poveștilor profane care sunt socotite în acele societăți „istorii false”. Mircea Eliade citează exemple de societăți care fac o distincție netă între „istoriile adevărate” – mituri constituind obiecte de credință tratând mai ales despre originea lumii ce se cer recitate în momente sacre, eroii fiind ființe divine – și „istoriile false” – povestiri profanate, legende, istorisiri ale unor fapte comune. Între mituri și povestiri există, desigur, relații, ultimele fiind, adeseori, rezultatul desacralizării celor dintâi. Această distincție străveche pe care o întâlnim peste tot unde mitul mai are o viabilitate, dar se află într-un proces, firesc și general, de demitizare, a determinat ulterior, în culturile literare, chiar în condițiile desacralizării și demitizării – o bifurcație importantă a genurilor literare sau chiar a sistemelor literare. Astfel încât „istoriile adevărate” vor persista în genurile nobile: tragedia, lirica odei, lirica elegiei, pe când „istoriile false” vor genera genuri pedestre.

În Evul Mediu, epocă de entuziasm religios, romanele cavalești, animaliere, alegorice sunt, de asemenea, opere profane. Deși au păstrat contactul cu mitologia vie a poporului, epopeile Evului Mediu au numeroase elemente ale miraculosului creștin, în schimb, primele romane moderne se constituie prin opoziție cu eposul medieval, în care sacrul – chiar dacă sub forme diferite, degradate, era încă prezent. Prin urmare, „dacă într-un poem epic întâlnim faptele eroice mitizate ale unei persoane istorice sau, invers, un mit secularizat, Don Quijote și Gargantua vor apare ca eroi voluntari ai unor *gesta parodice*, eroi careucid nu monștrii mitici, ci mitul însuși ca un monstru arhaic” [2, p.99]. Și oricât ar fi încercat M. de Unamuno în comentariul său la *Don Quijote* să-l apropie pe acesta, prin transigența unei credințe absolute, ireductibile, de o Teresa de Avila, de un Ioan al Crucii ori de un I. de Loyola, „semnificația cărții lui Cervantes nu este în triumful, ci în eșecul *gestului sacral* desacralizat, devenit „formă fără fond” [2, p.99].

Chiar la începuturile sale, „romanul a ucis mitul”, iar Don Quijote s-a luptat cu morile de vânt, fantezia fiind înfrântă de realitatea concretă. Genul romanesc a început prin a fi o parodie. Imaginația ca funcție irealizatoare își reclamă neconținut drepturile. Această tendință irealizatoare explică, în parte cel puțin, aplecarea scriitorului contemporan spre modalitatea mitică. Nu este vorba, bineînțeles, „de renovarea vechilor mitologii, ci de o nouă apropiere a epocii de structurile mitului” [2, p.100], adică de mit ca ficțiune revelatoare.

Este cert că personajul Don Quijote reprezintă „din capul locului un construct literar” [3, p.139], intrat în circulația temelor literare încă din timpul vieții autorului și apoi ajuns mit. Romanul poate fi citit ca „un mit modern: mit al cărții, al re-lecturii, al interpretării lumii în funcție de valorile scriiturii, al integrării scrisului în lume ca parte componentă a sa, și nu ca dublură” [3, p.139]. Vom încerca să pătrundem în mecanismul intim care definește „fenomenul quijotesc” pentru a identifica momentele constituirii quijotismului (sau donquijotismului) și trecerea eroului în eternitate prin intermediul mitului.

Timp de aproape patru secole atât scriitorii cât și criticii literari au fost și continuă să fie preocupați de întrebările „Ce este Don Quijote?” și „Ce este quijotismul?” După G. Călinescu, Don Quijote este un personaj creat de Cervantes cu intenția precisă de a satiriza literatura cavalească abundentă din vremea sa, foarte populară, de altfel, care poate fi comparată azi cu literatura polițistă. În plan teoretic, „el este nici vorbă un bolnav” [4, p.15], iar suferința lui constă în „faptul de a nu putea recepta și interpreta just realul, morbul lui e halucinatoriu” [4, p.15]. Uneori delirul lui este de percepție, iar alteori de interpretare. Astfel,

morile de vânt i se par giganți, iar țărâncă arată, așa cum este, îngrozitor de urâtă. Ca rezultat, Don Quijote, „are crize ale noțiunii de real pe care îl înlocuiește cu un ideal” [4, p.15]. Aceasta se explică prin faptul că el „crede în tradiția cavalerescă, așa cum un om de știință modern crede în legile naturii” [4, p.15]. Don Quijote este un scolastic, și ceea ce stă scris rămâne inatacabil. În același timp, el nu este mulțumit de prezent și, întrucât are în minte o imaginație utopică a lumii, o proiectează asupra realului. Privit dintr-un asemenea unghi, Don Quijote „ne apare ca încorporarea simbolică a unei imperioase necesități de iluzie” [5, p.187], tânjește după iluzie ca după singurul lucru care-i poate asigura conservarea spirituală. Faptul că materialul iluziilor sale îl lua din universul romanelor cavalești e, sub o specie mai generală, întâmplător, și la sfârșit, când Don Quijote se găsește în preajma morții, Cervantes îl face să cadă pentru o clipă în visul pastoral, imaginându-se în singurătatea câmpurilor cu numele schimbat de Quijotez, alături de Pancino, Carrascon ș.a. Deși, în opinia lui G. Călinescu, acesta putea fi „punctul de plecare al unei alte satire, structural Don Quijote ar fi fost același, stăpânit de aceeași necesitate de a trăi în ireal” [5, p.187]. Cercul și opinia că idealul lui Don Quijote este fals întrucât momentul istoric nu este receptat real, cavaleria rătăcitoare fiind demult apusă. Dar „este evident că Don Quijote trăiește în timp concentrat, un prezent continuu, uman – universal în care vestiți cavaleri rătăcitori îi sunt contemporani, ca și faptele lor glorioase” [6, p.34].

Negreșit, Don Quijote este eroul credinței în ideal, într-un ideal hrănit din îndelungata citire a cărților de cavalerie, și îmbrăcând armura, pornește s-o reînvie în lume. În chip de cavaler rătăcitor pleacă să îndrepte strâmbătățile, deci, pornește să schimbe lumea. Pleacă să afirme existența unei alte lumi decât a celei aparente, a celei „arătate simțurilor noastre înșelătoare, existența unei lumi ideale, adevărate” [7, p.140], căci singurul adevăr este adevărul conștiinței sale.

Există atâtea lumi, atâtea adevăruri, câte euri există. Dar pentru fiecare nu există decât o singură lume, un singur adevăr – acela pe care și-l creează și în care crede fiecare. Indiscutabil că adevărul lui Don Quijote este cavaleria rătăcitoare, este coiful lui Mambrino, este Dulcinea. Or, „adevărul lui Alonso Quijano este Don Quijote” [7, p.140], întrucât adevărata creație nu este creația biologică, ci cea spirituală, iar adevărata realitate nu este cea materială, cea obiectivă, ci cea subiectivă. Anume acesta este crezul lui Alonso Quijano care se renaște în Don Quijote ca să-și trăiască adevărata viață cutreierând câmpiile La Manchei și ajutându-i pe cei nevoiași, pe văduve și pe orfani. El are nobila dorință de a se evidenția prin fapte frumoase, zicând „intențiile le îndrept mereu către scopuri bune, anume de a face bine tuturor, și rău nimănu” [8, p.58].

O particularitate deosebită a personalității quijotești o constituie curajul nesăbuit, calificat drept curată nebunie, deoarece el întâmpină fără șovăire aventurile cele mai periculoase, care îi apar în cale, chiar demonstrează un extraordinar curaj în exteriorizarea sa sinceră. Don Quijote crede morile de vânt giganți și pornește împotriva lor. Giganții sunt răi și teribili, aripile morilor reprezintă un obstacol serios, dar Don Quijote este un viteaz și le înfruntă. Două turme de oi și berbeci ridică nori mari de pulbere și cavalerul crede că sunt armatele împăratului Alifanfaron și regelui Pentapolin. Pornește cu lancea, deci este un viteaz. Doi lei grozavi sunt duși de un dresor în cușcă. Don Quijote ordonă, spre spaima celor prezenți, să li se dea drumul ca să se bată cu ei. Dresorul deschide ușa de la cușcă și cavalerul înaintează. Din fericire, leii cască și refuză să iasă. Urmărind această scenă un hidalgo zice despre Don Quijote că e „nebun”. La care Sancho răspunde că nu e nebun, ci „îndrăzneț”. Deși Don Quijote nu are un plan de acțiune prestabilit, fiind omul întâmplării, lăsându-se în voia aventurilor, el este pregătit, atât sufletește cât și fizicește, pentru orice acțiune, iar aceasta ne duce la ideea unei „*viziuni quijotești* asupra vieții concepută ca sursă inepuizabilă de surprize” [6, p.34]. Curajul cavalerului de a-și crea un ideal nobil, atât de necesar omenirii, este remarcabil și de o generozitate supremă. Deși „fals nu este idealul quijotesco, ci numai armele, plus tactica lui de a ataca direct și dezordonat, indiferent de dimensiunile primejdiilor, voința de a lupta de unul singur și mai ales de a crede *a priori* în siguranța victoriei, fără a lua în seamă circumstanțele în stare să-i contrazică prea marea încredere” [6, p.34]. Contrastul izbitor dintre sarcinile quijotești propuse și puterile lui reale devine tot mai transparent atunci când Don Quijote se încapățânează să creadă că va întrona singur binele în lume spre eterna sa glorie.

O altă problemă majoră pe care Cervantes o aduce în discuție în termeni quijotești este relația *iluzie* – *realitate*, o sursă veșnică de controverse și confuzii. Autorul plasează această problemă în centrul atenției, face chiar din ea laitmotivul subtil al aventurilor quijotești. În romanul lui Cervantes e vorba de mai mult, „de o trăire în iluzie ca într-o realitate, de o transformare a imaginarului în real, prin exercitarea voinței” [5, p.187]. Halucinațiile, visele, coșmarurile sunt fenomene psihice spontane. Dincolo de controlul volitiv, în slujba nevoii sale adânci de iluzie Don Quijote își pune însă și voința, și luciditatea, ajungând să poată halucina realul și să descopere în el fabulosul și imaginarul.

Alteori, aparența înșelătoare a realului cotidian e rezultatul unei influențe protectoare, emanând, tot din supranatural, ca atunci când Don Quijote îi explică lui Sancho Panza de ce miraculosul și prețiosul coif

al lui Mambrino a luat înfățișarea unui vulgar lighean de bărbierit: „E cu putință oare ca de-atâta vreme, de când tot batem drumurile împreună, să nu-ți fi sărit ție în ochi că toate trebile astea ale cavalerilor rătăcitori se arată a fi doar închipuiri, aiureli și sminteli și că toate-s de-a-ndoaselea? Și nu doar așa ar fi, ci pentru că printre noi, ăștea, mișună o droaie de vrăjitori, care ni le preschimbă și ni le strămută pe toate, prefăcându-le în ce au ei chef, după cum le vine pofta să ne sprijine ori să ne nimicească. Așa că acesta care ție și se pare lighenaș de bărbierit pentru mine este coiful lui Mambrino, altuia cine știe drept ce altceva i-o părea!” [8, p.175] Don Quijote are un delir sistematic, riguros din punct de vedere formal, ceea ce, „ținând seama și de natura lui volitivă și extravertită, ne-ar putea face să vedem în el un tip sublim de paranoid” [5, p.138].

Fapt e însă că Don Quijote, ca personaj-mit, suportă, desigur în anumite coordonate obligatorii, dar destul de largi, o infinitate de interpretări. Pentru Miguel de Unamuno, quijotismul este spiritualism, văzut ca adevărat eroism, el reprezintă un mod de viață și de cunoaștere. Astfel, quijotismul este „o întreagă metodă, o întreagă epistemologie, o întreagă logică, o întreagă estetică, o întreagă religie mai ales, adică o întreagă economie a eternului și divinului, o întreagă speranță în absurdul rațional” [9, p.52].

După José Ortega y Gasset în *Don Quijote* epica se clatină din temelii, cu aspirația ei de a susține o lume mitică, vecină cu lumea fenomenelor naturale, dar deosebită de ea. În urma lecturii „am ajuns să înțelegem că lucrurile au două fațete” [10, p.74]. Una este *înțelesul*, semnificația lor, ceea ce sunt când le interpretăm. Cealaltă este *materialitatea* lucrurilor, substanța lor sigură, ceea ce intră în alcătuirea lor, indiferent de orice interpretare. Prin urmare, „rădăcina eroismului se află într-un act real de voință” [10, p.151]. De aceea Don Quijote „nu este o figură epică, dar este un erou” [10, p.151], deoarece Ahile face epopeea, iar eroul o dorește. Astfel încât „personajul tragic nu este tragic, și ca atare, poetic, în măsura în care este un om din carne și oase, ci numai în măsura în care crede să fie tragic” [10, p.151]. Poetul afirmă că *voința* este un obiect paradoxal care începe în realitate și se termină în ideal, întrucât nu poți voi decât ceea ce nu există, aceasta fiind o temă tragică, iar o epocă deterministă și darvinistă, bunăoară, nu se poate interesa de tragedie.

Distanța de la a voi să fii până la a crede că ești deja, este distanța de la tragic la comic. Acesta este pasul care desparte sublimul de ridicol, iar „transferul caracterului eroic de la voință la percepție produce involuția tragediei, prăbușirea ei, comedia ei” [10, p.157]. Mirajul apare drept ceea ce este – miraj. Exact astfel se întâmplă și cu Don Quijote, când nemulțumindu-se să-și afirme voința de aventură, se încăpățânează să se creadă aventurier.

Esențială se pare, dincolo de ispita construcțiilor teoretice posibile, setea și voința de iluzie a eroului cervantesesc, care stau la baza atât a elementului comic foarte extins cât și a celui tragic foarte profund din acest roman. Tema iluziei joacă, de altfel, un rol imens în toată literatura spaniolă a vremii, și la poeți, și la romancierii picarești, și la dramaturgi. Ca orice om, Don Quijote își pune tot felul de întrebări izvorâte din contactul său cu lumea exterioară și filozofează subtil, deoarece știe foarte bine că realitatea este variabilă, știe că lucrurile posedă mai multe feluri de realitate și pentru a le cunoaște trebuie depășite aparențele lor.

Realul reprezintă o lume de o complexitate nemărginită, cu multe fațete invizibile. În funcție de sensibilitatea individuală, oamenii au sau nu au revelația a câte ceva din partea invizibilă sau încă necunoscută a realității, care este intrinsecă realului sensibil, deci la fel de real ca cel mai evident real. Cervantes crede în experiență și în rațiune, arătând o permanentă învăluire și un amestec a celor două lumi, cu multe ciocniri între ele, într-o continuă mișcare de respingere și atracție, mișcare ce antrenează, în interesul ei nestăvilit, personajele. Când lumea ireală operează și prinde în mrejele ei personajul, realul intervine cu presiuni echilibrate.

Don Quijote rezolvă, apelând, de obicei, la ironie, acest amestec ambiguu al celor două lumi, în consens cu gândirea epocii, cu ajutorul superstiției, al vrăjitoriei, sunt satirizate pretențiile de atotputernicie ale magiei, astrologiei și vrăjitoriei prin care se menținea o atmosferă de groază și de mister. După credința lui Don Quijote, în acțiunile și aventurile sale se petrec minuni compatibile numai cu vrăjitori potrivnici – preschimbarea castelului într-un han și invers, preschimbarea uriașilor în mori de vânt, dar cea mai nefastă răutate a vrăjitorilor a fost atentatul la Dulcinea, cea preschimbată într-o țărancă. Astfel, avem mereu în preajma noastră miracolul, misterul care se întrepătrund cu realul sensibil și influențează decisiv mersul lucrurilor.

Cele două lumi în confruntare sfârșesc prin a deruta eroul care credea că lumea reală se încadrează în reprezentarea sa. Dar Don Quijote joacă un rol și este conștient de acest lucru. Înaintea sfârșitului, eroul pare un înțelept care neagă toate adevărurile ce l-au călăuzit și hrănit, numindu-le minciuni și blestemând cavaleria rătăcitoare. El își încheie eroic jocul de-a viața frumoasă, care fusese Evul Mediu târziu, joc pe care Cervantes „îl reia la sfârșitul Renașterii, ca pe un laitmotiv al imperturbabilului drum spre noi răsărituri care traversează cu necesitate amurguri scaldate în aceeași lumină sumbră tristă și amară, a unui soare muribund” [6, p.41].

Personajul care îl însoțește pe Don Quijote, după tradiția cavaleriei rătăcitoare, este faimosul scutier Sancho Panza, care în esență, e marea și adevărata creație a lui Don Quijote, pe care l-a scos din

negura necunoașterii de sine la lumina cunoașterii, l-a făcut stăpân pe sine și l-a umanizat. Sancho este considerat „fratele spiritual al lui Don Quijote” [5, p.142] și desigur că ignorarea lui, sau înțelegerea greșită poate duce la crearea unei imagini întrucâtva false despre însuși Cavalerul Tristei Figuri. Interpretarea modernă a lui Unamuno și Papini a încercat să corecteze eroarea tradițională a cărei victime era bunul Sancho Panza, demonstrând astfel că el nu este nici opusul lui Don Quijote, nici complementul lui, ci, la un alt nivel decât al stăpânului său, tot o structură quijotescă, urmărită de mirajul unui ideal, cel al insulei, adevăratele spirite „materialiste” respinse de lumea iluziei fiind preotul, bărbierul și, în special, Samson Carrasco.

Atitudinea lui Cervantes în marea problemă a iluziei o putem deduce mai bine din destinul lui Sancho, decât din acela al lui Don Quijote, deoarece alternativa: simț al realității – iluzie, conștiință picarească – idealism donquijotesc își află ilustrarea mai ales în Sancho, care „devine astfel principalul punct de referință al întregii cărți” [5, p.144]. Don Quijote îl înalță pe Sancho de la nivelul de picaro la acela al unui visător, și asta fără vreun efort conștient, ci prin efortul lui contagios.

Urmărim o evoluție spectaculoasă a personajului de la sanchism la quijotism. Deși la început acesta este „lacom, interesat, fricos, fără imaginație, șiret, plin de un bun simț cam pedestru, analfabet, turnându-și inteligența naturală în proverbe” [4, p.17], spre sfârșit se quijotizează. Aventurile lui Don Quijote sunt împlinirea crezului lui și împărtășirea lui totală, și astfel împlinire cu adevărat. Deși sanchismul, ca mod de cunoaștere și de viață, a existat în Don Quijote de la bun început, dar el l-a negat mereu. Ceea ce s-a numit sanchizare „nu este decât o retragere treptată a lui Don Quijote din scena quijotismului – căci rolul său se apropie de sfârșit – pe măsură ce-și face intrare în ea Sancho” [7, p.44]. În acest sens retragerea definitivă din scena quijotismului, adică moartea sa, este cea mai mare dovadă că bunul-simț nu l-a părăsit niciodată. Spovedania de sfârșit nu este decât suprema înțelepciune, Înțelepciunea morții, așa cum crezul său de Don Quijote fusese înțelepciunea vieții. Visul lui Don Quijote nu era decât visul vieții, iluzia necesară a vieții. Marea înțelepciune a vieții este nebunia, adevărata viață, iar a morții, renunțarea la ea, renunțarea la viață. Don Quijote ajunsese la înțelepciunea vieții spre amurgul ei. Poate tocmai apropierea morții, lumina ei, îl făcuse să înțeleagă sensul vieții și să pornească întru afirmarea lui. Dar acum, după ce-l afirmase, poate să moară liniștit.

Și întrucât marea aventură a lui Don Quijote este Sancho, el „îl va purta încet spre quijotism, spre credința în ideal” [7, p.45], trezindu-l din somnul și trândăvia spiritului ca să poată vedea frumusețea Dulcineei. Astfel, aventurile lui Don Quijote au menirea să-l facă pe Sancho să vadă cu ochii trupului ceea ce trebuie să vadă cu ochii spiritului. Aventurile sale sunt tot atâtea lecții de quijotism pe care i le dă lui Sancho, ucenicul său, într-ale cavaleriei, făcându-l să înțeleagă că există o frumusețe spirituală care nu poate fi văzută decât cu ochii minții. Cel mai mare examen pe care îl dă Sancho este cel al credinței, al credinței față de sine și acesta fiind poarta spre quijotism, pentru că quijotismul este, în primul rând, credință. Don Quijote crede în ideal și dă posibilul drept real, deși posibilul pentru el are o sferă mult mai largă și raportul cu realul e altul. Pentru Sancho este posibil doar ceea ce e real, iar conștiința sa nu admite decât ceea ce i-au arătat simțurile. Dar lecțiile „practice” ale lui Don Quijote aveau să dea rod, atunci când Sancho, neîntrebat de cavaler, vorbește despre vizcainul și ocașii care trebuiau să se închine Dulcineei, fără să-și dea seama de incompatibilitatea între Dulcinea, țărancă despre care vorbește până atunci, și Dulcinea, domnița căreia i se închină învinșii Cavalerului Tristei Figuri. Și Don Quijote întrevede sâmburele de quijotism dincolo de coaja groasă de sanchism, iar Sancho devine stăpân pe sine, pe voința sa și o va izbăvi de vrăji pe Dulcinea. Prin urmare, „cu fiecare aventură prin care trece, împreună cu Don Quijote ori de unul singur, el urcă o treaptă spre quijotism și astfel spre firea sa, spre sine” [7, p.49].

Urmărim, deci, o distanță enormă între Sancho cel care-l despoaie pe călugăr sau ia samarul bărbierului cu coiful lui Mambrino și cel venit din insulă cu mâinile goale. Și ce distanță între cel care-l îndeamnă pe stăpânul său să descalsece și să se culce, atunci când rostul lui cere să se arunce în aventură, și Sancho cel care-i spune cavalerului că o singură meteahnă are – somnul, care după câte auzise spunându-se, se aseamănă cu moartea, fiindcă între un om adormit și unul mort nu-i prea mare deosebirea. Așadar, Don Quijote trăiește. Trăiește în Sancho, întrucât lecția a dat rod și scutierul, venindu-și în fire, este un nou Don Quijote, iar sfârșitul romanului este un nou început.

Întrucât cavalerul răcător nu poate exista fără stăpână și aici Don Quijote își trăiește profund drama iubirii, considerând că nu este necesar ca „stăpâna inimii” să fie cu adevărat, fiind suficient doar să strălucească în imaginația cavalerului. Anume din această nefirească interpretare a subiectului s-a ivit drama iubirii quijotesți, eroul trăindu-și propria și strania sa dramă erotică.

Iubirea nefirească și echivocă a eroului a provocat criticii literari la numeroase și diverse idei. Tudor Vianu îl vede pe Don Quijote „beat de iubire”, însă nu pentru Dulcinea, aceasta fiind doar un pretext, ci pentru idealurile lui. George Călinescu și Ortega y Gasset afirmă că obiectul iubirii sale este ireal, iar iubirea lui Don Quijote pentru un obiect ireal este la fel de ireală, deoarece nu poți iubi ceea ce nu există și nu cunoști. După Al. Popescu-Telega, „Don Quijote iubește ideal, cast: atât de ideal încât nici nu bănuiește că obiectul pasiunii sale nu există” [11, p.56] și atunci când Dulcinea i se arată sub chipul unei

țărânce simple, cavalerul nu-și crede ochilor. De fapt, în calitate de generatoare a iubirii virtuoză, quijotești, menționează Valeriu Cristea, Dulcinea nu este decât o abstracție, deoarece ea „semnifică neputința personajului de a-și concretiza un obiect al iubirii fapt ce duce la efecte negative asupra destinului său” [12, p.115]. Totodată, Don Quijote a fost victima unui conflict interior de mare intensitate, generat de imensa lui resursă și capacitate de iubire, de dăruire, de sacrificiu și absența efectivă a ființei iubite. Dar speranța împlinirii iubirii nici nu intră în preocupările eroului, nu-l îngrijorează, deoarece Dulcinea este doar o chestiune de formalitate cavalerescă, căreia Don Quijote îi acordă o importanță maximă, de altfel, ca și tuturor celorlalte formalități.

Indiscutabil, tema iubirii ocupă un spațiu atât de imens încât, fără a exagera, putem afirma că *Don Quijote* este și un roman de dragoste, deoarece întâlnim dragostea cu multiplele ei aplicații practice ca și pe cea singulară a eroului. Don Quijote ar fi putut iubi cu adevărat, fiind înzestrat spiritual pentru aceasta; dar se complăce în eroare cu bună știință, rămânând în afara adevăratului sentiment de iubire pentru o ființă reală. Don Quijote, suflet cinstit și curat, nu este omul aventurilor amoroase, ci al unei unice iubiri sublimă. Figura eroului este iarăși sublimă și ridicolă în același timp. Dacă Dulcinea ar fi existat cu adevărat sau dacă acest cuplu ar fi fost o realitate, s-ar fi putut realiza trăirea sublimă a iubirii quijotești. Întruchipând, subiectiv, frumusețea absolută, Aldonza l-ar fi dus pe Don Quijote de la starea convențională la cea adevărată.

Cervantes ironizează și de data aceasta diferența dintre viața reală și cea imaginară. În idealul de viață frumoasă al cavaleriei, atitudinea erotică, eroismul din dragoste aveau un rol primordial. Dar forma trăirii erotice generalizată până la artificiu contrasta violent cu adevărul vieții. Prin urmare, Don Quijote „înglobează caracteristici ale tipului uman medieval târziu – dar și tipul omului din totdeauna suferind de o insuficiență cu sentimentele erotice refulate” [6, p.46]. Totuși el se supune atât de serios jocului, crezând în existența Dulcineei ca și în idealurile cavaleriei rătăcitoare, pretinzând tuturor aceeași credință. Cu Don Quijote cunoaștem omul care, „suferind de o gravă insuficiență, persistând în iluzie Dulcinea, nu a știut să primească nici să participe compensatoriu la erosul universal” [6, p.49]. Este un model de nereușită în privința receptării și acordării impulsurilor erotice personale cu cele exterioare. Risipindu-se în amăgiri, Don Quijote se autoînșeală, dar cu cea mai curată credință.

Epoca renescentistă valorifică în privința erosului ideile platonice larg răspândite de filosofilii italieni Marsilio Ficino, Pico della Mirandola ș.a., iar Don Quijote reprezintă întocmai teoria erosului epocii în treapta ei superioară. Așadar, eroul s-a încadrat perfect în limitele acestei norme. Cervantes cuprinde în opera sa diferite aspecte de viață adevărată ceea ce contrastează cu acest caz unic care este Don Quijote, eroul fiind „o excepție parcă predestinată să releveze absurditatea artificiilor și abstracțiunilor ce secătuesc și epuizează ființa umană. Don Quijote este fiul comic și paradoxal al unei nații pentru care pasiunea, viața în trecere năvalnică este elementul ei natural” [6, p.50]. Dar important este faptul că romanul lui Cervantes a surprins fenomenul făcând din „nebulia erotică” a lui Don Quijote aspectul esențial al eșecului său.

Astăzi Don Quijote este considerat „un arhetip, un model cultural generic pentru toți vișătorii care trăiesc în imaginar sau pentru cei care, conștienți de sciziunea dintre real și imaginar, aleg pe acesta din urmă ca mediu de viață” [3, p.136]. Cavalerul Tristei Figuri este cunoscut și slăvit peste tot, împreună cu scutierul său Sancho Panza, cartea fiind prezentată de Cervantes însuși ca un mit, și, de fapt, chiar el trăind fenomenul mitizării personajului său.

E cert că Cervantes a pus toate biruințele și înfrângerile epocii, toate conflictele de idei și mentalități, dând naștere unor imagini de rară forță în istoria literaturii universale, imagini care exprimă plurivalent, ambiguu, sensuri de gândire, direcții ale spiritului, forțe caracteristice pentru Renașterea spaniolă.

#### Referințe bibliografice

1. Eliade M. *Aspecte ale mitului*, București. Univers, 1978.
2. Balotă N. *Eyphorion. Eseuri. Permanențe mitice în literatură*, București, Editura pentru literatură, 1969.
3. Pârvan Luiza P. *Don Quijote un metaroman*, Pitești-Brașov-Cluj-Napoca, Universitas, 2000.
4. Călinescu G. *Cervantes. – În: Cervantes Saavedra M. de. Don Quijote de La Mancha*, Chișinău, Hyperion, 1993.
5. Călinescu M. *Eseuri critice*, București, Editura pentru literatură, 1967.
6. Mustață I. *În preajma lui Don Quijote*, București, Roza vânturilor, 1991.
7. Bucurenciu-Bârsan I. *Don Quijote – romanul revenirii lui Sancho sau o lecție de quijotism. - În: Analele Universității București. Literatura universală și comparată*, București, 1972, nr. 2.
8. Cervantes Saavedra M. de. *Don Quijote de La Mancha*, Chișinău, Hyperion, 1993.
9. Unamuno M. de. *Despre sentimentul tragic al vieții*, Iași, Institutul European, 1995.
10. Ortega y Gasset J. *Meditații despre Don Quijote*, București, Univers, 1973.
11. Popescu-Telega Al. *Pe urmele lui Don Quijote*, București, Casa școalelor, 1942.
12. Cristea V. *Pe urmele lui Don Quijote*, București, Cartea Românească, 1974.

Utilizarea ironiei este o altă mărturie a apartenenței lui Joseph Conrad (1857-1924) la doctrina neoromantică. În genere, ironia pare a fi un atribut sau trăsătură specifică a poeticii neoromantismului, dar, din păcate, nu există, sau, mai exact, nu am întâlnit considerații teoretice despre conceptul de ironie neoromantică, iar referințele episodice sunt neînsemnate. De aceea, ne-am propus să pornim de la particular la general, să definim ironia în baza romanelor lui J. Conrad. Un prim pas la realizarea vectorului ales a fost operarea cu un termen adecvat situației. Luând în considerație tipologia bogată a ironiei, afinitățile și deosebirile dintre ironia romantică și cea care apare la J. Conrad, metamorfozele la care a fost supusă ironia romantică, am considerat că este oportun să renunțăm la termenul – *ironie* – prea generalizator și să apelăm la termenul – *ironie neoromantică*, nu cu scopul de a introduce în circulație un concept nou, ci de a preciza care sunt caracteristice definitorii ale ironiei conradiene. Dacă acceptăm că s-a scris despre paralela romantism-neoromantism, ni s-a părut firesc să se discute, prin analogie, și despre ironia romantică-ironia neoromantică, care, pentru moment, servește drept ipoteză de lucru. În același timp, este riscant să extindem generalizările asupra altor autori sau genuri literare (liric, dramatic), de vreme ce ironia diferă de la caz la caz și de la un gen la altul. Drept urmare, am decis să elucidăm numai particularitățile și paralelismele între ironia romantică și ironia neoromantică a lui J. Conrad.

Specificul ironiei neoromantice ca variantă distinctă a ironiei este determinat în mare măsură de influența doctrinelor filosofice de la cumpăna secolelor XIX-XX și de sensibilitatea autorului, în romanul conradian prevalând constanta cea din urmă. Probabil că din această cauză s-a și creat iluzia eronată că ironia neoromantică, conformându-se cerințelor timpului, se distanțează semnificativ de ironia romantică, ceea ce a descurajat orice tentativă de interpretare a ei din perspectiva continuității tradiției romantice. Lectura lucrărilor lui J. Conrad demonstrează contrariul, oferind exemple convingătoare că ironia neoromantică preia din procedeele ironiei romantice, completându-le cu altele noi. Printre acestea se impun următoarele:

- pentru romantici, ironia este o concepție filosofică care reflectă neîngrădita libertate „a *spiritului de a construi și de a nimici universuri*” [1, p. 213], care „*anihilează ființe, fapte, raporturi...*” [1, p. 219]; pentru neoromantici, ea este, de asemenea, o „*metodă artistică*”, utilizată atât la „*descrierea unei imagini, cât și la crearea atmosferei*” [2, p. 162];

- ironia romantică este „*o stare de contemplație superioară, de la înălțimea căreia conflictele omenești artistic transfigurate poartă în ele germenul unei deșertăciuni*” [1, p. 216]; ironia neoromantică devine un mijloc de atenționare că omul nici nu conștientizează obscuritatea și zădărnicia vieții [2, p. 168];

- romanticii văd în ironie „*un joc fascinant al spiritului*” [1, p. 209], neoromanticii – o posibilitate de combatere a „*fanatismului și a ideilor fixe*” [2, p. 174-175];

- ironia romantică „*presupune o extremă detașare*” a scriitorului „*de obiectul creației sale*”, el devenind „*spectatorul propriei persoane și a propriului spectacol*”. Trebuie de precizat că nu este „*vorba de un spectacol real, [...] ci de un spectacol de vis și de un refugiu în rolul jucat*” [1, p. 210-211]; ironia neoromantică la fel „*crează o distanță estetică între autor și spectacolul pe care-l contemplează*” [3, p. 177], dar spectacolul este unul real, unul pe care l-ar oferi viața și împrejurările ei obiective, iar nevoia refugiului într-un tărâm imaginar practic dispare;

- la romantici, ignoranța proiectată prin intermediul ironiei se asociază cu mitul copilăriei; la neoromantici – ea are „*o menire retorică sau dialectică*” [3, p. 178];

- ironia romantică „*desființează linia de demarcație între viață și vis, [...] pendulează între glumă și gravitate*” [1, p. 214-216]; ironia neoromantică accentuează granița între realitate și iluzie, oscilează între real și ireal, între obiectiv și subiectiv;

- ironia romantică este expresia necesității „*de noi mituri*” [1, p. 210], ironia neoromantică – de adevăruri și valori general umane.

S-a mai constatat că ironia neoromantică a lui J. Conrad are un caracter dinamic, R. Curle observând [2, p. 165] că „*sarcasmul*” din creațiile timpurii ale scriitorului cedează poziția „*spiritului sardonice*” în cele de maturitate. Exegețul este convins că schimbarea produsă în atitudinea ironică a lui J. Conrad pe parcursul activității literare se datorează perfecționării stilului, formei și metodei de prezentare a ideilor sale. Nu mai puțin important este, în opinia lui R. Curle, că ironia neoromantică conradiană se fundamentează pe tradiția slavă și franceză. Influența slavă imprimă ironiei lui J. Conrad o puternică tentă tragică, subliniind interesul autorului pentru principiul realist într-o operă de artă. După R. Curle, asemenea particularități ale ironiei denotă că cel care a practicat-o a fost „*mai degrabă un artist decât un filosof*”, adică era preocupat mai mult de existență și nu de teoriile despre ea [2, p. 175]. Influența franceză este

resimțită în „perceperea clară a motivului” [2, p. 177], care presupune că ironia conradiană nu face uz de „frazе bombastice”.

Un subiect incitant îl reprezintă și *formele* ironiei neoromantice a lui J. Conrad. Este adevărat că noțiunea dată nu s-a încetățenit, criticii preferând s-o substituie cu echivalente ca „ramificații”, „tipuri”, „feluri”, „varietăți” etc. Totuși, problema nu vizează aprobarea unanimă a unuia din termenii vehiculați, care, în fond, reflectă același fenomen, ci formele concrete ale ironiei conradiene care se cunosc în prezent. R. Curle face distincție între *ironia contrastului / ironia contrastului simbolic* (irony of contrast / irony of symbolic contrast) [2, p. 161] și *ironia compasiunii / ironia punctului culminant* (irony of pity / irony of climax) [2, p. 169]. Primul tip, întâlnit în toate romanele, proiectează contrastul dintre personaje, care rezultă din antagonismele ascunse ale personalității lor și acționează ca o prevestire, ca o soluție dramatică în momentele de cumpănă din viața lor. Al doilea tip intensifică dramatismul punctului culminant în romanele lui J. Conrad și atestă cât de importantă este în viziunea autorului omniprezenta idee a destinului tragic. Observăm că denumirea varietăților ironiei neoromantice ale lui J. Conrad identificate de R. Curle este contextuală și că ambele conturează elementul dramatic din opera sa. În *The McGraw-Hill Guide to English Literature* (Ghidul McGraw-Hill al literaturii engleze, 1985) este menționată o singură formă a ironiei conradiene – *ironia dramatică* [4, p. 409] – atribuită situațiilor în care faptele personajelor duc la rezultate total opuse celor intenționate, în care nimeni nu obține ce-și propune, în care personajele devin ținta farselor crude ale sortii, în care forțele universului par să conspire implacabil împotriva personajelor exact cum ele conspiră unul împotriva celuilalt. Sursele critice mai fac referință la *ironia impersonală, ironia melancolică, ironia epică, ironia patetică* ș. a. Punctul de vedere despre formele de manifestare ale ironiei neoromantice conradiene este important prin faptul că aduce în discuție particularitățile ei, reliefând diversitatea și complexitatea procedurii aplicat cu măiestrie de scriitor.

Mecanismul de funcționare și efectul care-l are asupra cititorului întregeste registrul ironiei la J. Conrad. J. I. M. Stewart opinează, în acest sens, că ironia conradiană acționează asemeni poemului eroicomic [3, p. 176]. Josnicia lucrurilor josnice este înfățișată, iar semnificația lor morală este aparent disimulată de un limbaj sau de imagini și aluzii care se bazează pe asociații incompatibile. Scriitorul pretinde că pornește pe o pistă greșită în cugetările sale, iar cititorul consimte, în tăcere, de parcă ar fi implicat într-un „*plan al receptivității superioare*” [3, p. 176], ceea ce „*constituie*”, de altfel, „*o parte din plăcerea lui*”. În același timp, cititorul este conștient că „*totul este un joc*” și că scriitorul „*îl joacă cu o dexteritate*”, care-i asigură „*o postură magistrală și imparțială*” în comedia sa. Considerată în ansamblu, tehnica este spectaculoasă, după J. I. M. Stewart, dar nu-i scutită de riscul de a deveni plicticoasă, rigidă, excentrică etc. Uneori chiar poza ironică a lui J. Conrad față de meschinăria și ostilitatea umană pare deprimantă și prea pedantă, incomodându-l, la început, pe cititor, dar, ulterior, dezvăluindu-i-se rolul ei în universul artistic al autorului, care se rezumă la validarea principiilor neoromantice, este acceptată și înțeleasă la justa ei valoare. R. Curle împărtășește teza lui J. I. M. Stewart, adăugând [2, p. 174] că ironia conradiană ar putea fi una dintre cauzele popularității reduse a creației sale, exegetul propunând drept argument părerea Sofiei Antonovna din *Under Western Eyes* („Sub ochii Occidentului”, 1911): „*Ține minte, Razmov, că femeile, copiii și revoluționarii urăsc ironia care este negarea tuturor instinctelor salvatoare, a credinței, a devotamentului, a acțiunii*” [5, p. 275]. Surprinzând, însă, dubla ironie din remarcă protagonistei, care în viziunea sa este un ecou al reflecțiilor lui J. Conrad despre cum va fi receptat, R. Curle nu ezită să se rectifice, afirmând că ce declarase anterior este doar o presupunere, importanța ironiei neoromantice conradiene rămânând, deci, incontestabilă.

Romanul nu este unica specie literară unde apare ironia conradiană, ea fiind valorificată în întreaga operă a scriitorului, dar deoarece aici ne-am axat anume pe genul romanesc, vom justifica în baza câtorva romane cât de larg este spectrul ironiei lui J. Conrad. În *An Outcast of the Islands* („Proscrisul din arhipelag”, 1896), spre exemplu, prezintă interes corelația *umor-ironie*. Dacă la scriitorii englezi ca Ch. Dickens (1812-70) sau G. K. Chesterton (1874-1936) umorul este pătruns de resemnare ironică și de revoltă, la J. Conrad încetează să mai fie un paravan al trăirilor contradictorii, combinându-se cu ironia pentru a crea o notă de melancolie sau amărăciune. Discrepanța ține nemijlocit de constituția minții englezești și poloneze, precum și de „*realismul ironic*” [2, p. 170] al umorului conradian, afișat pe parcursul romanului, așa încât în episoade de genul când metisul Leonard îi spune lui Willems că nu trebuie să fie brutal cu el, pentru că „*nu șade bine unor albi*” [6, p. 26], în fața indigenilor care se uită la ei, intuim, pe lângă ceva ridicol de amuzant, o conotație ironică. Oricum, până la urmă, umorul lui J. Conrad este la marginea ironiei, având ascuțișul unei lame care nu este mortal. În schimb, sfârșitul tragic al personajelor principale din roman – Almayer, Willems, Aissa – ne permite să distingem o formă a ironiei care predomină și alternează cu umorul ironic – *ironia deziluziei și a speranței spulberate* (irony of disillusionment and of vanished hope) [2, p. 175] – o „*ramură*” a ironiei compasiunii. Ironia contrastului este exemplificată pe larg în *Lord Jim* (1900). Unul dintre numeroasele cazuri care oglindește varietatea



menționată este contrastul dintre Jim și căpitanul Brierly: la procesul lui Jim, Brierly se impune ca o persoană autoritară și integră, profund plictisită de slăbiciunile umane, gestul lui Jim numărându-se printre ele, sinucigându-se, însă, câteva săptămâni, mai târziu. De această dată, ironia contrastului atestă caracterul imprevizibil al naturii și, respectiv, al destinului uman. Melancolia și ridicularizarea formează nucleul atitudinii ironice din *Nostramo* (1904). Aici, efectul cumulativ al ironiei derivă din fiecare rând, ea intersectând și marcând viețile celor implicați în roman: a Goulzilor, despărțiți pentru totdeauna de puterea „*intereselor materiale*”; a lui Nostromo, care a murit fără să destăinuie cuiva cele două secrete ale sale; a lui Decoud și a doctorului Monygham, care anunță prin convorbirile lor caustice superficialitatea și declinul civilizației sud-americane; a lui Señor Hirsch, care se aruncă în brațele morții – lucrul ce l-a îngrozit mereu etc. Ironia atinge cote maxime în *The Secret Agent* (“Agentul secret”, 1907), apreciat unanim ca cel mai ironic roman al scriitorului. În esență, ironia din *Agentul secret* nu este nici crudă, nici scrutătoare, ci „o satiră fără ac și batjocură” [2, p. 162]. Cât privește tipul ironiei, deși conține caracteristici ale ironiei contrastului, ironiei punctului culminant și ale ironiei dramatice, R. Curle susține în studiul citat că este o ironie impersonală pe motiv că autorul romanului își atribuie ipostaza de simplu spectator, lăsându-și protagoniștii să lupte singuri cu soarta bătălia binelui și a răului. Dar oricare ar fi acțiunile lor – altruismul mamei lui Winnie, trădarea anarhiștilor, omorul domnului Verlock – nimeni nu este absolvit de experiența răsturnărilor ironice. În consecință, personajele din *Agentul secret* nu se înțeleg, interpretează greșit vorbele și faptele celuilalt, ajungându-se de multe ori, la deznodăminte tragice, ironiei revenindu-i funcția de amplificare a tensiunii dintre lumea lor interioară și cea exterioară. Preferința lui J. Conrad pentru ironia contrastului este evidentă și în *Sub ochii Occidentului*. Cazul consilierului Mikulin de la poliția secretă, care dă dovadă de o rezervă de putere și influență înfricoșătoare atunci când îl supune pe Razumov interogatoriului contradictoriu, dar degradează și devine suspect la rândul său, câțiva ani după aceea, este un exemplu elocvent. Cercul conspiratorilor ruși de la Geneva, din același roman, este de asemenea descris într-o lumină ironică. Spiritul sardonice al autorului nu cruță pretențiile care deseori se ascund în spatele cauzelor nobile, iar naivitatea entuziaștilor devine o sursă de amuzament cinic. J. Conrad admiră, însă, sincer onestitatea și noblețea sufletească, tendințe care-l asociază direct cu doctrina neoromantică. Haldin și Peter Ivanovitch ilustrează temeinic convingerile conradiene. La prima vedere, ambii se găsesc în avangarda aceleiași ideologii, doar că Haldin este o figură generoasă, optând într-adevăr pentru afirmarea ei, iar Peter Ivanovitch – întruchiparea josniciei umane – își atrage susținătorii din rândurile fanaticilor creduli. În *Chance* (“Întâmplarea”, 1912), ironia sorții sau întâmplarea stă la baza straniei cronici despre pasiunea și nenorocirea cuplului Anthony - de Barral, scepticismul naratorului Marlow, care exprimă filosofia melancolică a lui J. Conrad în mai multe lucrări, consolidând vizibil perspectiva ironică a romanului.

Recapitulând, conchidem că ironia neoromantică conradiană oscilează între sarcasm și umor ironic, între bunăvoință și malițiozitate, între un cuvânt și o atmosferă pătrunzătoare, fundamentându-se pe melancolia deziluziei și nu pe viziunea sceptică asupra existenței. Unicitatea și specificul ironiei lui J. Conrad se datorează originilor nordice ale autorului, în special melancoliei slave, de aceea nu are puncte de tangență cu tipuri cunoscute de ironie, cum ar fi ironia lui Voltaire (1694-1778) sau a lui J. Austen (1775-1817), caracteristice spațiului latin și anglo-saxon. Trebuie să admitem, totuși, că melancolia ironică apare atât la J. Conrad, cât și la J. Galsworthy (1867-1933) și I. Turgheniev (1818-1883), dar ironia celor din urmă este un fel de scut pentru propria lor sensibilitate, scriitorii fiind deprimați de zădărnicia vieții, iar ironia conradiană nu este afectată de „*egoismul artistic*”, ea fiind cauzată de melancolia lui. Autorul nicidecum nu recurge la ironie pentru a-și înăbuși concluziile pesimiste. Melancolia, deziluzia, pesimismul, singularitatea se numără printre trăsăturile romantice clasice, însă, reactualizate într-o conjunctură nouă, ele devin elementele constituente ale ironiei neoromantice.

#### Referințe bibliografice

1. Călin V. *Romantismul*. – București: Univers, 1975
2. Curle R. *Joseph Conrad: A Study*. – New York: Doubleday, Page & Co., 1914
3. Stewart J. I. M. *Joseph Conrad*. – New York: Dodd, Mead and Company, 1968
4. Lawrence K. *The McGraw-Hill Guide to English Literature*. – New York: McGraw-Hill Book Co., 1985
5. Conrad J. *Sub ochii Occidentului*. – București: Nemira, 1996
6. Conrad J. *Proscrisul din Arhipelag*. – București: Univers, 1979

Charles Dickens și-a început cariera fiind mai mult decât un jurnalist comic, în scurt timp i se descoperi talentul deosebit ca scriitor, talent ce i-a permis să le prezinte cititorilor săi încântați, reprezentanți ai clasei mijlocii, istorii fixate în acele zile sau într-un trecut recent al minunatei și neliniștitei ere victoriene. Acest măreț geniu al literaturii britanice a creat romane veșnic celebre, în care am fost uimiți de vitalitatea personajelor, savoarea entuziasmantă a ambianței lor fizice, trecerea de la comedie la patos și de la compasiune la oroare. Dickens este celebru pentru moralul foarte ridicat cu care și-a descris excentricii, răufăcătorii, nefericiții, ipocriții, snobii, *nouveaux riches*, criminalii, inocenții, birocrății, exhibiționiștii, înșelătorii de sine, scandalagii, și oamenii de încredere, ființe umane stranii de tot soiul, fiecare dintre ei cu propria sa individualitate fizică și morală și fiecare implicat într-un tipar bogat de vieți interacționate, jucate pe un anumit fond social, ale căror suspine, sunete și mirosuri au fost redade cu o particularitate atât de vie, cu o profunzime aproape necugetată și incomparabilă.

Primul lucru pe care oricine l-ar gândi despre Dickens, când se aduc în lumină personalitatea și activitatea sa literară, este imensa celebritate de care s-a bucurat autorul, dată fiind cunoașterea de către publicul larg a scrierilor sale. Criticii contemporani au recunoscut meritele scriitorului, dar au și evaluat creația sa ca având anumite defecte, înfrângeri de ordin artistic și literar. Lăsând la o parte anumite aspecte tradiționale de abordare a creației scriitorului, ne vom referi în acest studiu la asimilarea creatoare a tradițiilor prozei picaresce, a trăsăturilor ei esențiale, în unele romane timpurii ale romancierului englez.

Proza picarescă își are rădăcinile în antichitate, exemplul fiind *Măgarul de aur* de Apuleius și romanul cavaleresc medieval, colecțiile medievale *Schwänke*. Tradiția modernă, propriu-zisă însă începe în Spania secolului al XVI-lea cu opera anonimă *Lazarillo de Tormes* (1554), urmând apoi *Guzmán de Alfarache* (prima parte, 1599, a doua parte, 1604), de Mateo Alemán, *Picara Justina* (1605), atribuită lui Francisco López de Úbeda, *Viața scutierului Marcos Obregón* (1618) de Vicente Espinel, *Viața lui Pablos Busconul* (1629) de Francisco de Quevedo, *Dracul șchiop* (1641) de Luis Vélez de Guevara, ca să le numim pe cele mai importante. În aceste opere se narează, în stil episodic și de la persoana întâi, aventurile nefericite ale unor personaje centrale preponderent masculine (dar nu lipsesc nici cele feminine), de speță joasă, ce negociază o serie de întâlniri sociale și situații angajante. Pe lângă proza picarescă, o influență majoră asupra generațiilor viitoare de scriitori a avut romanul *Don Quijote de la Mancha* (prima parte, 1605, a doua parte, 1615) de Miguel de Cervantes, care conține anumite elemente picaresce, ca de altfel, și unele dintre *Nuvelele exemplare*, toate dând naștere unei tradiții literare, unui tipar, ale cărui trăsături au fost asimilate și în operele unor scriitori de mai târziu din mai multe țări.

Proza picarescă clasică a asimilat elemente ce ne amintesc de romanul antic și de cel cavaleresc, dar ea, pe de altă parte, dezvăluie și anumite aspecte noi în procesul evoluției sale. Tocmai aceste aspecte și trăsături noi au jucat un rol important în consolidarea modelului literar al *Bildungsroman*-ului epocii victoriene.

Precum proza picarescă își are originea într-o epocă de instabilitate la diferite niveluri și de schimbare a valorilor umane, la fel și epoca victoriană va reflecta în *Bildungsromanul* său spiritul de neliniște și acele schimbări radicale impuse de revoluția industrială cu toate

consecințele nefaste pe care le-a avut asupra societății. Datorită acestui aspect, atât naratorul prozei picaresce, cât și cel din romanul victorian pot etala o viziune pesimistă asupra condiției umane, dar mereu cu o doză de înțelegere, cu nuanțe critice și cu umor.

Referindu-ne la elementele ce țin de tradițiile prozei picaresce asimilate în romanul de formare sau de educație (*Bildungsroman*) al epocii victoriene, vom menționa: forma autobiografică, valorile morale și didactice, spiritul aventurier opus celui provincial în descrierea personajelor, călătoria ca axă a structurii narrative, aspectul aventurier al conținutului, experiența grea a vieții, căutarea ca încercare a validității morale a personajului, copilăria, adolescența și maturitatea ca pași biologici în evoluția eroului, schimbările ce au loc în condiția umană a personajului, odată cu schimbarea perspectivelor interioare și pe măsura acumulării de experiență etc.

Fiecare scriitor, însă, urmărind un anumit tipar, își va asuma libertatea de a renunța la convențiile specifice unui model literar, afișând un stil, un conținut propriu, depășind circumstanțele istorice descrise de predecesorii săi, oferind creației sale propriile medii sociale, valori estetice și morale atât de unice și diferite în esența lor.

Din perspectiva asimilării acestor tradiții sau acestui tipar, vom examina creația lui Charles Dickens, afirmând că au fost semnificate multe trăsături de organizare tematică și narativă caracteristice genului picaresc în romanele sale, în special în cele timpurii: *Documentele postume ale clubului Pickwick*

(publicat pe părți lunar în 1836 și 1837), *Nicholas Nickleby* (publicat pe părți lunar în 1838 și 1839), *Oliver Twist* ( publicat în serie, 1837-39); *Martin Chuzzlewit* ( 1843- 44) ș.a.

Aceste romane dickensiene scrise în prima perioadă de creație a autorului, precum și *Marile speranțe*, creat mai târziu, reflectă trăsături specifice prozei picarești spaniole, fiind influențate de tiparul acestei proze, asimilat în operele scriitorilor secolului al XVIII-lea, precum Smollet și Fielding. În Anglia și mai înainte au existat scriitori în ale căror opere se conțin elemente picarești (Thomas Nashe, Walter Scott, Daniel Defoe ș.a.).

Însă Dickens a abordat forma prozei picarești nu din simpla dorință de a rivaliza cu niște predecesori de succes, dar și pentru a conferi propriilor romane o imaginație comică proprie, cultivată pe baza modelelor clasice ale acestui gen de proză. În *David Copperfield* Dickens ne menționează predecesorii care i-au influențat imaginația creativă, el spune că tatăl eroului său avea “o mică odaie sus.../ Din mica binecuvântata odaie, Roderick Random, Peregrine Pickle, Humphry Clinker, Tom Jones, Vicarul din Wakefield, Don Quijote, Gil Blass și Robinson Crusoe, a apărut o gazdă glorioasă, pentru a-mi ține companie”./ “Ei mi-au păstrat imaginația vie”- spune David, “și speranța mea la ceva mai presus de acel loc și timp” [1, p. 46]. Romanele lui Henry Fielding, Tobias Smollett, Daniel Defoe, Cervantes, și Oliver Goldsmith, consideră Kenneth Benson, au devenit pasiuni pe viață pentru Dickens și, în multe aspecte, ele îi vor servi drept modele pentru propria artă.

Trebuie menționat că picarească este anume structura multor romane scrise de Dickens și că în aceste romane, cu elemente autobiografice, particularitățile caracteristice naratorului său sunt cele, ce redau universul copilăriei și dezvăluie propria preocupare a autorului pentru experiența copilului. Se pare că Dickens scrie cel mai bine atunci când o face din punctul de vedere al unui copil, pentru că el este instinctiv, posedă o imaginație bogată și senzații vii, iar primele părți ale romanelor *David Copperfield* și *Marile speranțe* pot fi considerate drept cele mai reușite portrete ale copilăriei din literatura engleză. Se prea poate că acest lucru se datorează și faptului, după cum pretind mulți critici, că în operele sale, Dickens și-a descris propria copilărie.

Titlul deplin al romanului *Pickwick Papers* este semnificativ, sugerând descendența din tradiția picarească și amintind de titlurile lungi ale fiecărui capitol din mai multe romane picarești: „*Documentele postume ale clubului Pickwick conținând o înregistrare exactă...*”.

Forma pe care a luat-o *Pickwick Papers* nu a fost originală. R.S. Surtees se stabilise deja ca celebru umorist al vieții sportive, publicând schițe scrise pentru *Noua revistă sportivă* (“*The New Sporting Magazine*”) și care au fost republicate mai târziu (1838) cu titlul *Plimbările și petrecerile lui Jorrocks* (“*Jorrocks Jaunts and Jollities*”). Aceste schițe au fost sursa directă a materialului creat de Dickens, în special a experiențelor lui Bardell versus Pickwick. Pe atunci era, într-adevăr, în vogă acest tip de realism comic despre subiecte familiale care au atras, probabil, atenția editorilor chiar de la început. Astfel, *Pickwick Papers* a fost conceput inițial ca o serie de schițe pentru a însoți un set de publicații sportive, dar conținutul romanului ne reamintește de tradiția picarească cu care Dickens și-a început cariera ca romancier.

*Pickwick Papers* este pe linie directă de descendență și dintr-o altă tradiție, avându-i pe domnul Pickwick și pe Sam Weller ca pe niște Don Quijote și Sancho Panza anglicizați, călătorind în ultimele zile într-o trăsură-scenă prin Anglia anti-industrială. Povestirea, bazată pe aventurile imprezibile ale unei călătorii, exploatată cu deosebit succes de către Fielding și Smollett, a devenit demodată odată cu apariția căilor ferate, și este de menționat că *Pickwick Papers*, primul roman al celui mai mare romancier urban, a fost, într-un anumit sens, și ultimul mare roman al erei anterioare căii ferate.

Mijloacele narrative utilizate în romanul *Pickwick Papers*, succesiunea de evenimente neglijent conectate, povestirile intercalate și fragmentele cu caracter eroi-comic sunt tehnici pe care Dickens le-a însușit de la predecesorii săi din secolul al XVIII-lea, de la care a moștenit, de asemenea, arta comicului și a umorului caracteristică pentru cea mai mare parte a cărții. În conturarea personajelor sale, atât a celor de prim-plan cât și a celor secundare, Dickens se axează pe tehnici care pot să dezvăluie trăsăturile esențiale ale înfățișării fizice și ale intelectului acestora, precum și obiceiurile sau obsesiile lor. De cele mai multe ori aceste tehnici preluate de la predecesorii săi sunt de sorginte picarească.

*Pickwick Papers* a începe ca o comedie burlescă, dar în curând trece la un tip mai substanțial de comedie picarească, unde interesul zace nu numai în incidente absurde particulare, ci și în modul în care personajele reacționează la noile tipuri de mediu înconjurător. Parodia, caricatura, satira, comedia – toate sunt prezente în zugrăvirea societății engleze din perspectiva panoramică a vieții, toate coexistă, dar nu întotdeauna se completează reciproc, încât *Pickwick Papers* rămâne o operă episodică, o carte de noptieră pentru a fi purtată cu sine, un roman picareesc care încetează din simplu motiv că autorul nu mai are ce să nareze.

În cele mai reușite romane, Dickens își axează preocuparea literară pe dezvăluirea evoluției unei personalități în mijlocul tumultului existențial. Printre romanele care denotă această preocupare sunt *David*

*Copperfield* și *Marile speranțe*. Cele două opere au multe aspecte în comun: ambele sunt romane picarești de aventură, în ambele narațiunea este de la persoana întâi, iar eroul este arătat în toată complexitatea existenței umane: viață-timp și viață-experiență, istoria creșterii și procesul de dezvoltare/evoluție de la copilărie la adolescență în forma tradiției Bildungsromanului.

„Un roman cu o structură încă picarească, *Martin Chuzzlewit* a fost conceput, ca și multe alte romane ale lui Dickens, fără o anumită idee clară încotro se îndrepta”- susține criticul David Daiches [2, p.115]. Tema principală a romanului se desfășoară în jurul lui Pecksniff, ipocritul superb care niciodată nu admite adevărul despre propriile intenții chiar față de sine însuși. Romanul este un studiu ironic aspru al efectelor lăcomiei asupra caracterului omenesc și despre posibilitățile cunoașterii de sine și de alții. În ciuda multor greșeli depistate în roman de către critici, precum introducerea unor eroi și scene care nu au legătură nici directă, nici indirectă cu tema abordată, sau „pipăirea” liniei de subiect pe măsura scrierii cărții, romanul *Martin Chuzzlewit* reprezintă un moment important în cariera lui Charles Dickens.

Un alt aspect semnificativ al creației lui Charles Dickens este modul său de creare a personajelor. Eroi romanelor sale timpurii, considerați eroi picarești, precum Samuel Pickwick, Nickolas Nickleby, Martin Chuzzlewit, David Copperfield, diferă de cei ai romanelor de mai târziu. Criticii sunt uimiți, astăzi, de modul în care Dickens și-a depășit gustul pentru personajele vii și înlănțuirea liberă de evenimente comice în maniera tradiției prozei picarești, pentru ca în operele sale mature să se facă remarcată preocuparea pentru arhitectonică, pentru paralelisme țesute cu atenție. Se simte prezența așa-zisului „cod simbolic”: contraste repetate, polarități binare, contraste sau împărecheri cu rezonanță tematică sau de arhetip. Dorothy van Ghent menționa încă la mijlocul secolului trecut că la Dickens „ființele umane sunt reduse la condiția unor obiecte inerte”[3, p.126]. Oamenii deveneau obiecte, lucruri pe care poți să le cumperi cu bani, mijloace pentru a face bani sau pentru a ridica prestigiul, ei deveneau inanimați, jefuiți de propriile suflete. Lucrurile uzurpau prerogativele ființelor umane. Personajul lui Dickens este atât de natural deoarece apare ca produsul unei imaginații, care nu a fost niciodată statornică, și a unui impuls spre dramatism, determinat nu numai de activitățile sale teatrale, dar și de detaliile vieții sale de zi cu zi. Niciodată Dickens nu ar fi înțeles o teorie a ficțiunii bazată pe detașarea autorului. Romanele sale, așa cum sunt, reprezintă expresia persoanei care le-a creat.

S-a discutat mult despre complexitatea conținuturilor romanelor dickensiene, însă toate romanele sale se bazează pe un concept de mostră narativă precum călătoria lui *Pickwick*, viețile lui *Oliver Twist*, *David Copperfield* sau *Pip*; secretele ascunse din *Casa întunericului*, *Micuța Dorrit* sau *Prietenul nostru comun*. Pe de altă parte, narațiunea de bază oferă o amplă oportunitate pentru multiplicitatea caracterului și evenimentului, pentru care Dickens este renumit. Natura duală a procesului este dezvoltată clar de încercarea autorului de a crea două narațiuni separate. Bogăția detaliului, aparent neesențială, o trăsătură specifică romanelor sale, a condus uneori la ipoteza că Dickens scria fără vreun plan. Și dacă despre romanele timpurii se spune că au o formă nematură, o structură episodică, fără conexiuni între episoade, Dickens fiind atașat convențiilor picarești specifice predecesorilor săi, din datele pe care el le-a oferit prietenului său Forster și din propriile note reiese foarte clar că scriitorul a formulat un concept narativ de bază, pe care s-a axat ferm pe măsură ce romanul său progresa.

La finele acestei succinte treceri în revistă a câtorva aspecte ale creației lui Charles Dickens din perspectiva asimilării tradițiilor prozei picarești, vom concluda că scriitorul își are locul binemeritat în literatura engleză, îmbogățind considerabil tezaurul cultural al umanității. Deși reputația lui Charles Dickens a suferit un declin de la moartea scriitorului până prin 1940, când se spunea că operele sale sunt prea simple și ireale, fără adâncime psihologică, generațiile noi de critici și cititori au găsit și vor găsi multe lucruri de admirat la acest scriitor, inclusiv geniul său indiscutabil pentru comedie și umor, pentru crearea unor personaje de neuitat, perspicacitatea sa profundă și vasta compasiune pentru suferința oamenilor.

#### Referințe bibliografice

1. Dickens, Charles. *David Copperfield*, Pennsylvania, Franklin Center, 1980.
2. Daiches David. *A Critical History of English Literature*. V.4: The Romantics to the Present Day, chapter 26.
3. Popescu Laura, *The Victorian Age*, București, Editura Universității din București, 2004.

Gîndirea umană caracterizează secolul al XVIII-lea drept secol al rațiunii, secol al filozofiei (și filozofilor), Secol al Luminilor. Contrapunîndu-se obscurantismului și fanatismului medieval, iluminismul este receptiv la cultura Renașterii, de unde a preluat, extrapolînd din perspectiva noilor structuri social-economice, un șir de trăsături, cum ar fi: libera gîndire, credința în progres (optimismul istoric), idealurile umaniste ș.a. Accentul dominant al conștiinței iluministe pune în evidență încrederea absolută în posibilitățile rațiunii, „lumina naturală”, prin intermediul căreia se poate înlătura întunericul (limitele impuse, superstițiile, prejudecățile, ignoranța, credința oarbă etc.), instrumentul principal de cercetare, cunoaștere și argumentare a existenței și a omului, care se vede puternic, întreprinzător, stăpîn al destinului, centru al universului.

După perioada marilor descoperiri geografice din secolele precedente „se schimbă dimensiunile cadrului de cunoaștere a omului”, proces ce generează și modificarea „întregului ecran al realității” [1, p.12]. Extinderea paradigmei cognitive determină o altă dominantă epistemologică, un alt tip de gîndire, mai liber și mai activ, care nu se limitează la structuri închise. Are loc revelația pluralității, universalității formelor lumii, caracterului deschis al cunoașterii. Astfel, secolul al XVIII-lea continuă modelarea unei noi imagini asupra lumii și posibilităților ființei umane, acestea fiind alimentate, în mare parte, și de călătoriile ce au permanentizat circulația oamenilor și a ideilor. În funcție de majorarea numărului călătoriilor fizice crește și numărul publicațiilor care evocă acest fenomen, ele cuprinzînd un diapazon larg de difuzare a mesajului: de la înregistrarea cronologică a tuturor segmentelor noi, atunci cînd călătorul acceptă poziția de martor imparțial, prin încercările de a întreprinde unele alegeri și sistematizări, de a expune propriile opinii, pînă la necesitatea de asimilare a noului, pentru a-l include atît în cîmpul de valori personale, cît și în niște sisteme culturologice comune.

Literatura de călătorie nu se reduce însă doar la expunerea și sintetizarea informației obiective – o parte considerabilă prezintă „descrierea” unor călătorii ce au avut loc doar în imaginația autorului. Acestea, în mare măsură, și circumscriu hotarele literaturii artistice. În Secolul Luminilor motivul călătoriei se descoperă într-o mulțime de texte, cele mai cunoscute fiind, în Anglia: *Robinson Crusoe* de D. Defoe, *Călătoriile lui Gulliver* de J. Swift, *Tom Jones* de H. Fielding, *Călătoria sentimentală* de L. Sterne; în Franța: *Micromegas*, *Candid*, *Zadig* de Voltaire, *Scrisori persane* de Montesquieu; în Germania: *Faust* de Goethe; în Rusia: *Călătoria de la Petersburg la Moscova* de Radișev ș.a. De fapt, majoritatea operelor ce s-au înscris în patrimoniul literaturii universale, într-un fel sau altul, direct sau tangențial, abordează tema călătoriei și a călătorului: *Odiseea* de Homer, *Divina comedie* de Dante Alighieri, *Don Quijote* de Cervantes, *Gargantua și Pantagruel* de F. Rabelais, toate cunoscute pînă în secolul al XVIII-lea.

Literatura de acest gen favorizează accesul omului la cunoașterea lumii; accelerarea contactelor și a dialogului între diferite țări manifestîndu-se și în tendința spre internaționalism („cosmopolitism”), chiar dacă unii iluminiști (Rousseau, de exemplu), se pronunțau împotriva, considerînd-o suprimare a dragostei față de patrie. Ea nu doar expune informații despre geografia, istoria și cultura unor noi localități, ci se transformă în pretext pentru meditații și analize despre propria țară, deoarece, cunoașterea altui mod de viață adîncește, prin contrast, cunoașterea celui căruia îi aparții. Fiind una dintre sursele principale de cunoaștere a lumii, călătoria constituie, în același timp, și un motiv de autocunoaștere. Situat în circumstanțe noi, deseori excepționale, omul descoperă în sine calități și posibilități nebănuite. Astfel, dezvăluind necunoscutul, cercetînd noi valori materiale și spirituale, călătorul se redescoperă pe sine ca parte componentă a omului universal, pentru ca, în consecință, anume prin amestecul și dialogul diferitelor culturi, să se asigure conviețuirea și evoluția lor.

În literatura artistică, care în epoca Luminilor se transformă într-un mijloc activ de schimbare a concepției despre lume prin apropierea de filozofie și viața social-politică, procedee frecvente devin alegoria și satira. Romanul iluminist de călătorie se inspiră atît din bogata literatură aventuroasă de voiaj, cunoscută încă din epoca elizabetană, cît și din alte surse, receptate direct sau indirect, printre care romanul picaresc, romanul cavaleresc, utopia etc. De regulă, în opera artistică călătoria servește drept motiv pentru investigații despre specificul naturii umane și al existenței în genere, chiar dacă mulți scriitori subliniază în mod special caracterul obiectiv al observațiilor lor. De exemplu, romanul *Robinson Crusoe* este conceput sub forma unei relatări de la persoana întîi, prin intermediul căreia eroul, un marinar, naufragiat pe o insulă pustie (motivele furtunii pe mare și al naufragiului fiind binecunoscute în literatura universală încă din antichitate prin operele lui Homer, Vergiliu ș.a.), își reproduce gîndurile și înregistrează acțiunile pe care le-a săvîrșit pe parcursul zilelor. Informația deseori se reduce la enumerarea minuțioasă a evenimentelor, asemeni notițelor într-un jurnal de bord. Un astfel de stil se utilizează pentru a păstra iluzia veracității. Chiar punctul de plecare în crearea romanului îl constituie un eveniment real: istoria marinarului scoțian

Alexander Selkirk. D. Defoe însă o redactează din perspectiva propriilor intenții artistice: schimbă numele eroului în Robinson; spațiul geografic al acțiunii – din Oceanul Pacific insula fiind deplasată în cel Atlantic; timpul acțiunii – cu jumătate de secol mai devreme și, lucrul cel mai semnificativ – consecințele confruntării omului cu necunoscutul. Dacă prototipul real al personajului a suportat dificil încercările la care a fost supus, în momentul salvării aproape pierzându-și capacitatea de a fi lucid și de a comunica cu oamenii, atunci eroul literar, care a petrecut pe insulă nu 4, ci 28 de ani, supraviețuiește atât fizic, cât și spiritual, conservându-și trăsăturile ce-l caracterizează ca fiind rațională. În spirit iluminist, D. Defoe proslăvește forțele creatoare ale omului puternic, activ, optimist, capabil să lupte împotriva destinului pentru a înfrunta destoinic capcanele naturii și a le supune propriilor lui interese.

Romanul *Călătoriile lui Gulliver* vede lumina tiparului aproape în aceeași perioadă ca și *Robinson Crusoe* (doar cu 7 ani mai târziu), fiind conceput în polemică cu ideile acestuia. Și J. Swift, prin intermediul eroului său, susține că va expune doar fapte reale. Procedul însă este, de fapt, un tribut plătit tradiției, menit să liniștească publicul, obișnuit deja cu lectura operelor de călătorie. După primele detalii obișnuite (călătoria pe mare și naufragiul), cititorul va descoperi o aventură imaginară prin excelență, în a cărei structură scriitorul irlandez încifrează concepția sa despre lume și om. Chirurgul (alegerea acestei profesii nu e accidentală, făcând, probabil, trimitere la spiritul de observație al eroului, la capacitatea lui de a urmări cele mai mici detalii, de a pătrunde în esența lor pentru a le selecta în funcție de anumite obiective – proiectate în alt context, toate aceste trăsături conturând și tipul ideal al călătorului) Lemuel Gulliver „vizitează” câteva țări neobișnuite: Lilliput-ul, țara piticilor, în care el se simte uriaș, apoi Brobdingnag-ul, țara uriașilor, unde „devine” pitic, insula zburătoare Laputa și continentul vecin, ultima stație a voiajului său ontologic fiind țara cailor înțelepți.

Referindu-se la personalitatea lui J. Swift și la relațiile lui cu societatea, R. Munteanu preia un termen de la mijlocul sec. al XX-lea, caracterizându-l drept „un tînăr furios” al secolului al XVIII-lea [2, p. 172]. Într-adevăr, prin contrapunere cu optimismul lui D. Defoe, opera lui J. Swift denotă o viziune tragică asupra condiției umane. Autorul se distanțează de concepția antropocentrică a universului care plasează omul în centrul existenței, schimbă proporțiile tradiționale, răsturnările de dimensiuni accentuând esența relativă a tuturor valorilor protejate. Transfigurarea perspectivei, a unghiului de vedere din care este receptat omul și realitatea, permit deplasarea accentelor, evidențierea mai nuanțată a detaliilor semnificative. În țările în care călătorește Gulliver, fiind descendent din alte structuri, observă totul prin privirea unui străin. De altfel, așa-zisul efect al înstrăinării, al distanțării, este frecvent întâlnit în literatura din epoca Luminilor, în special, în cea de călătorie. În spațiul literaturii franceze interacționează cu coloritul oriental (un alt motiv răspândit în perioada respectivă), atunci când eroul central (de regulă, omul natural) nimerește într-o țară străină, aflată pe o treaptă mai avansată a evoluției, deci, cu un alt nivel de viață și mod de gândire, în comparație cu cele pe care le cunoaște. Aflat într-un mediu străin, el va observa cele mai mici detalii, acelea pe lângă care un reprezentant autohton va trece indiferent. Această distanță (civilizația europeană – omul natural), ce permite o receptare mai plastică și mai proaspătă în același timp, va fi solicitată și de Voltaire în povestirile filozofice. Printre altele, prin însăși structura sa, care de cele mai multe ori presupune reproducerea unei succesiuni de încercări neașteptate cu care omul trebuie să se confrunte ca să învingă, povestirea filozofică demonstrează tangențe cu literatura de călătorie, din care a preluat unele particularități.

Referitor la *Călătoriile lui Gulliver*, vom menționa că eroul central susține că scopul narațiunii sale nu este de a distra, ci de a aduce la cunoștința cititorului anumite informații, de a instrui atât prin exemple pozitive, cât și negative, comunicate prin intermediul umorului, ironiei și sarcasmului. Satira sugestivă a lui J. Swift detronează o serie de concepții filozofice și politice ale iluminismului, iar îmbinarea realului cu imaginarul, dezintegrarea realității în plan alegoric este pretextul, procedul artistic prin care nu doar se evită cenzura, ci și se realizează o prezentare mai expresivă a evenimentelor, deoarece, desprinse din dimensiunile lor cunoscute, ele apar într-o imagine mai pregnantă.

În ceea ce privește coloritul oriental, acesta câștigă traiect literar mai accentuat datorită *Scrisorilor persane* de Montesquieu, care prezintă o suită de idei, axate armonios pe coordonatele de receptare ale Secolului Luminilor. Doi persani, Usbec și Rica, săvârșesc o călătorie în Europa, întreținând prin intermediul corespondenței, legătura cu cei de acasă. Alegerea acestui model de narare nu e întâmplătoare, întrucât scrisorile permit nu doar reproducerea diverselor aspecte ale realității europene (ulterior – a celei franceze), dar și crearea iluziei dialogului cu „celălalt” prin compararea lor cu starea de lucruri din propria țară. Confruntarea a două tipologii culturale (Orientul – Occidentul), ca rezultat al voiajului gnoseologic, săvârșit de observatorul străin, permite crearea distanței între receptor și ceea ce se receptează, între individ și existență.

O astfel de deplasare a perspectivei constituie un procedeu artistic cu ajutorul căruia autorul reușește nu doar realizarea unor imagini (concepții) paralele, ci și sugerarea, prin contrapunere, a unor variante

alternative. Procedul respectiv va fi răspîndit și mai tîrziu. Astfel, de exemplu, în prima jumătate a secolului al XX-lea, filozoful și prozatorul francez

A. Malraux îl va aplica în *Ispita Occidentului*, unde va compara modul de gîndire al reprezentanților a două civilizații: cea europeană, „rasă hărăzită puterii, rasă disperată...” [3, p. 52], caracterizată prin neliniște, individualism, ce tinde spre raționamente și structurări, spre fragmentarism, cu victoria formelor asupra spiritului, și cea occidentală, paidematică, dar, în același timp în conexiune cu sensibilitatea (viziune determinată de certitudinea unității gîndirii și emoției), în care omul se regăsește în alți oameni.

Orice tip de călătorie geografică cumulează și călătoria spirituală, drumul spre sine. Cunoașterea celuilalt acordă noi valențe cunoașterii de sine. Mai mult ca atît, „străinul” va fi descoperit nu doar pe tîrîmuri necunoscute, ci și în propria sensibilitate, acestea fiind calitățile de caracter necultivate pînă acum, acelea care, de exemplu, se manifestă în situații-limită. Astfel, omul european descoperă străinul în sine, pentru a se convinge că este nu doar centrul existenței, ci și o parte componentă a acesteia, cu același potențial ca și toate celelalte.

Fiind suprasaturată cu implicații filozofice, literatura Secolului Luminilor proiectează și o evidentă arie politică. Pentru a-și expune viziunea asupra realității ruse contemporane, Radișcev descrie în *Călătoria de la Petersburg la Moscova* un voiaj real într-un spațiu real, acesta servind ca punct de plecare pentru aprecieri critice și chemarea la acțiuni de nesupunere. De altfel, în virtutea unor concepții despre existență specifice, literatura de călătorie din secolul al XVIII-lea, de regulă, sensibilizează asupra manifestărilor negative ale vieții. Fiecare scriitor însă o face în felul său, urmărind propriile obiective. Astfel, receptiv la drama umană este și scriitorul englez L. Sterne care, pentru a respecta tradiția, recurge, de asemenea, la modalitatea însemnărilor de drum, intitulînd unele capitole din romanul *Călătoria sentimentală* în congruență cu localitățile prin care trece eroul. Totuși, prioritățile sînt schimbate, deoarece călătorul este interesat nu atît de anturajul obiectiv, cît de rezonanța acestuia în suflet, sentimentalismul lui fiind însă estompat prin umor.

Dacă un secol mai tîrziu, în epoca romantismului, de cele mai dese ori mobilul călătoriei va fi catalizat de necesitatea subiectivă a individului de a se retrage, de a evada din lumea ale cărei reguli nu le acceptă, considerîndu-le periculoase pentru integritatea sa spirituală, acum cauzele sînt de altă natură. Ele pot fi rezultatul liberei alegeri, dar și al unei conjuncturi de circumstanțe exterioare nefaste. Robinson Crusoe își organizează singur călătoria și se aventurează în lume cu un scop precis: de a se îmbogăți, acest detaliu caracterizîndu-l foarte bine ca exponent al burgheziei. Doar că aceasta nu a decurs așa cum și-a preconizat-o. Pentru Tom Jones (*Tom Jones*, H. Fielding), ca și pentru *Candid* (*Candid*, Voltaire) plecarea în lume nu este consecința liberei alegeri. Ambii (dar în împrejurări concrete diferite) sînt alungați din casa unde locuiau, ambii pornesc spre necunoscut. Călătoria eroilor, supusă nenumăratelor provocări și întîmplări tragice, constituie un bun pretext pentru a pune în lumină multiple aspecte ale realității, pentru a înșira o spectaculoasă galerie de caractere și tipuri umane, pentru a confrunța diverse idei. În ambele opere finalul parcă ar soluționa problemele și ar dezlega contradicțiile. Fielding descoperă misterul identității lui Tom Jones, fapt ce permite difuzarea mesajului moralizator prin victoria aspirațiilor nobile și condamnarea răului. De altfel, afinități conceptuale ce țin, în primul rînd, de specificul moralizator al literaturii se urmăresc nu doar cu *Candid*, ci și cu o altă povestire filozofică a lui Voltaire – *Zadig sau destinul*.

În *Candid* aparențele înșală, totul este fragmentat, incidental; poate reveni la situația inițială, pentru a începe un nou ciclu al evenimentelor care parcă l-ar anihila pe cel precedent. Concluzia din final „...să ne cultivăm grădina” sugerează o mulțime de semnificații de cea mai variată rezonanță, pornind de la sensul muncii ca suport al existenței, motiv frecvent în literatura iluminismului. De exemplu, în timpul exilului lui Robinson pe insulă anume munca, susținută de rațiune, i-au asigurat supraviețuirea fizică și spirituală. În finalul poemului *Faust* de Goethe, traversînd drumul labirintic al cunoașterii prin propria experiență existențială, eroul central află sensul fericirii în munca creatoare pentru binele tuturor. La Voltaire însă sînt evidente și implicațiile mai puțin optimiste ale acestui motiv. Pentru *Candid* și prietenii lui, ajunși în Turcia după nenumărate confruntări cu legile absurde ale realității, munca într-adevăr se transformă într-un ultim azil, ce le-ar da sens existenței. Convingîndu-se că lumea aceasta nu este cea mai bună dintre toate lumile posibile, că esența ei nu poate fi descoperită, eroii parcă ar alege o cale de mijloc: dacă omul nu are capacitatea să schimbe legile lumii pentru a le acorda un anumit sens, atunci să realizeze acest lucru cel puțin la nivelul propriei lui existențe. Martin, personaj din aceeași operă, specifică: „să muncim fără să gîndim”. Posibil, și din aceste considerente unii critici menționează că Voltaire a reușit să illustreze caracterul absurd al existenței cu mult timp înainte de secolul al XX-lea și de filozofia existențialistă. Mai mult ca atît, gînditorul francez propune și un „remediu” (de tip existențialist) de depășire a absurdului prin accentuarea importanței acțiunii concrete.

În această ordine de idei, conotații deosebite înregistrează imaginea țării utopice Eldorado. În Secolul Luminilor utopiile literare se bucură de o largă răspîndire, deoarece prezintă soluționarea ideală a

problemelor sociale, politice, economice etc., spărgînd hotarele universului închis, alimentînd speranța omului în posibilitatea unei vieți mai bune, fie doar și undeva pe un tărîm imaginar. Se întîlnesc în acest context și interpretare diferite în operele lui J.-J. Rousseau, Montesquieu, J. Swift ș.a. Totuși, la Voltaire, chiar dacă Eldorado materializează țara viselor realizate, *Candid* o părăsește, și nu doar din considerente morale, deoarece trebuie s-o găsească pe Cunigunda. Înzestrîndu-l cu trăsăturile omului Luminilor, autorul l-a contaminat și cu aspirația lui permanentă spre mișcare, iar în această țară utopică, izolată de restul lumii, oricît de armonioasă ar fi realitatea, ea nu presupune acțiune, dinamică, evoluție. În schimbul unei existențe liniștite, fără griji, dar lîncede, statice, eroii preferă viața activă, chiar dacă ea cauzează suferințe, deoarece doar astfel, prin intermediul propriilor experiențe, se realizează tendința omului spre cunoaștere.

Secolul al XVIII-lea este apreciat uneori drept secolul utopiilor, întrucît acestea susțin una dintre ideile conceptuale ale filozofiei Luminilor, care afirmă dreptul fiecărui om la fericire. Motivul călătoriei deseori îl constituie anume încercarea de a găsi fericirea, pe care însă fiecare o înțelege în felul său. Pentru Robinson Crusoe a fi fericit înseamnă a fi bogat. Pornește peste mări și țări cu un scop practic – de a acumula avere. Cu totul altceva este fericirea pentru Faust care, ajuns la vîrsta împlinirii, rămîne dezamăgit de limitele posibilităților de cunoaștere, realizînd că doar prin cunoștințe teoretice, pure, a pierdut legătura cu realitatea, cu oamenii. Va persevera și în continuare spre cunoaștere pentru a înțelege sensul vieții, dar prin intermediul propriei experiențe; va abandona știința abstractă, sterilă, pentru a se arunca în avalanșa problemelor vieții reale. Însoțit de Mefistofel, Faust pornește într-o lungă călătorie prin lume ca să înțeleagă singur tot ceea ce constituie sensul existenței umane. Este o călătorie gnoseologică în timpul căreia e supus, în plan ascendent, mai multor ispite (beția, reîntoarcerea tinereții, dragostea, plăcerea vieții politice etc.), acestea surprinzînd diverse forme ale realității și manifestări ale sensibilității umane.

Astfel, după marile descoperiri ale Renașterii care revigorează posibilitățile de cunoaștere, provocînd mutațiile de la conștiința individuală la cea universală, demonstrînd că lumea nu este un sistem închis, iluminismul, inclusiv prin intermediul operelor artistice, receptează această tendință pentru a o dezvolta cu noi posibilități pe care le vor prelua perioadele următoare. În concluzie: călătoria este nu doar un pretext, ci și o sursă importantă de cunoaștere a lumii și de autocunoaștere, „joc al afinităților elective, ...excitant al imaginației și al memoriei ereditare a spiritului cultivat, probînd în om suplețea și universalitatea culturii lui” [4, p. 88].

#### Referințe bibliografice

1. Papu E. *Călătoriile Renașterii și noi structuri literare*, București, Ed. pentru literatură universală, 1967.
2. Munteanu R., *Literatura europeană în epoca luminilor*, București, Editura Enciclopedică Română, 1971.
3. Malraux A. *Ispita Occidentului*. – În: André Malraux, Okakura Kakuzo, Salvador de Madariaga, *Itinerarii spirituale*, București, Meridiane, 1983.
4. Vianu T., *Scrieri de călătorie*, București, Sport-Turism, 1978.



## 1. MAȘINA DE CITIT ȘI DE SCRIS, ION CIOCANU

Ion Ciocanu nu e numai o *mașină de citit*, cum l-a văzut Arcadie Suceveanu, dar și o *mașină de scris*, o mașină de scris cu gândul la un anumit tip de cititor. Într-o profesiune de credință criticul, cu o bună știință a realităților de azi, ține, înadins, să atenționeze: „... Cartea, aidoma oricărei opere de artă, nu valorează nici o para câtă vreme nu e citită și, eventual, înțeleasă de adresat. Ea începe să „trăiască” abia în clipa în care își găsește destinatarul. Abia din acel moment ea încetează să existe numai „în sine” ... Omului i se luminează odată și odată simțirea și gândirea dacă aducem dovezi concrete și convingătoare cu privire la starea de lucruri din societate și-i dăm imboldul cuvenit spre trezire din letargie. Drept că e necesară o condiție, una esențială și, după convingerea noastră, decisivă: omul să citească cele așternute pe hârtie de luminătorul său spiritual. Să citească și să cugete pe marginea și în miezul celor citite...”.

Sunt de fapt cheițele cu care se deschide noul volum al neobositului Ion Ciocanu, *Nevoia de vase comunicante sau cartea între scriitor și cititor*, Chișinău, 2006 (480 p.).

Din cele cinci secțiuni ale volumului, mi s-au părut mai antrenante *Scriitori contemporani. Probleme teoretice ale procesului literar postbelic* și *Critici, istorici și teoreticieni literari*, adică secțiunea a doua și a cincea. Secțiunile *Scriitori clasici*, *Cărți despre istoria neamului și a limbii noastre* și *Miniaturi critice* cuprind multe pagini oarecum ocazionale, de popularizare, scrise parcă pentru un cititor cretin. Ceea ce însoțește materia hibridă a secțiunilor e un anumit aer de jurnal, de confesiune, de admirație cu multă sinceritate, dar și un stil cu care ne-a deprins exegetul, voit fără strălucire, fără găselnițe aforistice, atât de mult îndrăgite de unii esteți care scriu pentru posteritate, toate se întâlnesc în interogații de tipul celei cu care, spre exemplu, debutează volumul: *Cui îi trebuie azi cartea de critică literară?* Chiar în debutul volumului, Ion Ciocanu se lamentează: „Rar când și foarte rar competent și convingător s-a vorbit despre succesul criticii noastre literare. Despre neajunsurile și mai cu seamă despre absența „totală” a criticii însă au vorbit foarte mulți, inclusiv acei care n-au citit-o niciodată, n-au avut știință de ziarele și revistele care au găzduit sistematic articole și cronici meritorii”.

Deplângând *starea de grație* a criticii literare de azi, I. Ciocanu își amintește cu dulce nostalgie: „Blamam și noi lăncezeala spiritului critic, lipsa unei atmosfere de discuții în contradictoriu asupra producției literare etc. Dar venea Gheorghe Mazilu sau Andrei Țurcanu cu atitudini neiertătoare față de rebuturile „literare”, și polemicile se înfiripau, chiar dacă se stingeau curând fără să ia amploarea cuvenită”.

Antiteza dintre trecutul glorios și prezentul păcătos se află la baza tuturor reflecțiilor și rememorărilor de jurnal: „Pe atunci, rar de tot, se ivea totuși și câte un lăstar critic, numit Eugen Lungu, Tudor Palladi sau Mihai Vaculovschi, care puneau umărul la diversificarea stilurilor analitice și sintetizatoare. Iar acum? Cui îi trebuie cartea de critică?”.

Este o întrebare retorică adresată cititorului, de la care nu se așteaptă un răspuns. Răspunsul îl aflăm în contextul întregului volum elaborat cu mare durere de soarta și viitorul acestei părți de românitare. Multe dintre notițele criticului țin de obsesiile mai vechi și mai noi: de proza *rurală*, de relațiile scriitorului basarabean cu cenzura, de problematica publicisticii lui Ion Druță, Alexei Marinat, Vladimir Beșleagă, Vasile Vasilache, Dumitru Matcovschi, Ion Vatamanu ș.a.

Caracterul *regionalist* și *sămănătorist* al literaturii anilor '60-'80 suscită mai multe polemici între tineri și bătrâni. În legătură directă cu anumite realități, I. Ciocanu vine cu observații de principiu, și anume: „În primul rând, nu îndemnul vreunei ideologii literare asimilate în chip conștient a determinat caracterul rural al majorității absolute a operelor scriitorilor basarabeni, ci structura sufletească a scriitorilor descendenți din țărani, crescuți la țară și educați în spiritul moralei și în genere al normelor etice ale satului. Pentru Ion Druță și ceilalți scriitori despre care se poate vorbi ca despre creatori de valori afirmați după 1955, țărănimea a constituit (nu putea să nu constituie) unica pătură socială păstrătoare a virtuților neamului nostru. Nu se putea să fie altfel în condițiile în care muncitorimea s-a constituit inițial din aceiași

țărani, iar după războiul al doilea mondial, în urma puhoiului de „specialiști” aduși în Basarabia de puterea sovietică, a devenit preponderent alogenă, străină de tot ce era moldovenesc și, mai larg, românesc”.

La aceasta se mai adaugă lipsa de instruire temeinică a scriitorilor înșiși. Nu întâmplător criticul își reperează opinia pe destăinuirile lui Vasile Vasilache: „Scriitorul basarabean, îl am în vedere pe prozator, s-a tot ofilit și pipernicit în folclor precum porumbul în horșita înflorită. Lipsiți, dezmoșteniți de matcă, de mării noștri înaintași (ai terminat Universitatea și spune-mi, te rog, ai avut măcar o dată o singură ocazie să ascuți o prelegere despre Rebreanu, Caragiale, Camil Petrescu, Slavici, Agârbiceanu?), așa că unica sursă, mai bine zis – unicul adăpost, ne-a fost folclorul. De aceea l-am cultivat în straturi și în răzoare, prin cărțile și nuvelele anilor cincizeci-șaizeci. Așa ne-am trezit noi, a doua generație, care nicidecum nu se putea conforma, după Congresul lui Hrușciiov, realismului socialist stalinist... Așa-zisa proză moldovenească, fără să știe, fără să-și dea seama, a frecventat poporanismul, sămănătorismul și alte „isme” de la începutul secolului al XX-lea... Așa că de unde prozatorul nostru să aibă putere a se înfrunta cu *Moromeții* ori cu *Cel mai iubit dintre pământeni*?”.

O altă teză de principiu e că, prin anii '60-'70, „prozatorii noștri postbelici au fost, într-un sens, sămănătoriști, poporaniști și mioritiști” grație unei mode sănătoase. „Sub tirania sistemului totalitar” se subminau valorile naționale: „Reacția prozatorilor de toate națiunile, inclusiv a celor ruși Vasilii Șukșin, Valentin Rasputin, Efim Doroș, Vasilii Belov ș.a., a fost de natură să dea naștere unei direcții stilistice numită proză rurală sau ruralism”. Ion Ciocanu argumentează și nuanțează convingerile cu lux de amănunte, uneori în dauna unei construcții mai austere și mai pretențioase. Astfel, eșafodajul teoretic al unui articol despre splendorile sămănătorismului are drept țintă polemică articolele „*Miorița*” și *proza românească din secolul XX (II)* de Iulian Ciocanu (*Contrafort*, 1997, nr. 8) sau *Proza basarabeană văzută de pe Sirius* de Vitalie Ciobanu (*Contrafort*, 1995, nr. 4), articole semnate de colegi de breaslă mai tineri, cărora exegetul le impută necunoașterea atmosferei și a condițiilor epocii în care a fost scrisă, spre exemplu, nuvela *Toiagul păstoriei* de Ion Druță. Trebuie remarcat că argumentele lui I. Ciocanu nu descurajează spiritul belicos al tinerilor care au totuși dreptate afirmând că proza noastră nu e competitivă, că suntem niște întârziți în toate domeniile vieții spirituale. Cititorul de azi e mai puțin interesat de context, nu are timp pentru ratările șaizeciștilor. E un subiect mai mult pentru istoricul literar și mult mai puțin pentru, se pare, plăcerea cititorului de rând.

Criticul exagerează importanța unor opere, astăzi aproape ilizibile. În maculatura realismului socialist, el caută și găsește valori și minuni. Discutabile sunt tezele de tipul: Emilian Bucov – jertfă a ideologiei comuniste. În genere se admiră și se supraevoluează mai multe scrieri din considerente extraliterare. Nu ne referim la Andrei Lupan, Liviu Deleanu, Alexei Marinat, Ariadna Șalari, Arhip Cibotaru, Gheorghe Malarciuc sau Ion C. Ciobanu, ci la *Romanul moldovenesc contemporan* de Vasile Coroban. Acest studiu, în viziunea lui Ion Ciocanu, este „o dovadă elocventă a talentului, erudiției, spiritului critic și a vervei polemice ale lui Vasile Coroban”. Astăzi mai prezintă interes monografia despre Dimitrie Cantemir, câteva studii despre cronicari și mării clasici doar în planul receptării lor, în spațiul pruto-nistean în a doua jumătate a secolului trecut. Trebuie să ai mare fantezie, mi s-a destăinuit reductibilul critic, să crezi că peste o sută de ani are să-și amintească cineva de romanul moldovenesc. E adevărat, Ion Ciocanu se limitează, în fond, la analiza lui Coroban a *Frunzelor de dor*. Unele citate, luate ca model din V. Coroban, cum ar fi, de exemplu: „Creația lui Druță își are originile în folclor, în dialogul menipeic, în carnavalescul nostru popular” (p. 421-422) lucrează în contra originalității unei opinii critice. Indubitabil, ceva foarte asemănător I. Ciocanu a mai citit undeva pe la Bahtin. Chiar dacă nu face nicio aluzie, avem totuși impresia că o atare elogiare e mai puțin inspirată. Nu intru în detalii, dar relațiile lui V. Coroban cu mai mulți critici tineri din acea vreme, dacă îmi amintesc bine, nu erau chiar ideale. Ciocanu nu are nicio vină, dar prea multe pasaje anoste din Coroban sunt date ca modele de gândire: „Arta nu reproduce, nu fotografiază realitatea, ci o mărește sau o micșorează în dependență de temă și de natura, comică sau tragică, a materialului de viață” sau tot la aceeași pagină, în vecinătatea imediată: „Realitatea într-o adevărată operă de imaginație artistică nu se prezintă numai sub forma ei conceptuală, sub formă de categorii logice, de date experimentale sau statistice de fapte verificabile și atestate de bunul-simț comun, ci include în sine și fenomene care scapă controlului inteligenței, ca senzații, percepții, inconștient, subconștient, fantastic, oniric...”.

Plăcerea enormă de a spicui citate de acest tip este oarecum bizară și ne face mai indiscreți la orice afirmație laudativă. Ion Ciocanu, în pofida unei aparente superficialități, trebuie citit foarte atent. Chiar unele afirmații, în scrisul lui, sunt concepute *curat murdar*, dacă nu greșim, ca niște simple negații. Într-un regim de ambiguitate pot fi plasate mai multe pasaje, interpretări și reinterpretări despre Ion Druță sau

Mihai Cimpoi, mult mai autohtonizat în critica lui Ciocanu, care, oricât de paradoxal ar fi, astăzi e mai puțin polemic decât altădată.

La o lectură atentă a masivului volum, dar și în urma unei sumare contabilizări, ca să nu fiu malițios, rămâi cu ideea că scriitori avem mulți; toți sunt mari și aproape geniali, iar operele lor, așa puținele cum sunt, trebuie și ele lecturate într-un anumit context, căci numai așa le vom savura, cum savurăm *Divina comedie* sau *Don Quijote*.

Trebuie să ai o mare forță de inventivitate și ingeniozitate în descoperirea și comentarea valorilor basarabene ca să încerci să lupți cu uitarea. Și Ciocanu luptă. Nu știu dacă se poate salva mare lucru, și nu numai din *monștrii sacri* ai literaturii de ieri. Deseori mă prind cu gândul că ceea ce face critica se aseamănă cu o muncă de Sisif.

Acest critic-salahor trebuie să fi citit un vagon de literatură (mai exact maculatură). El nu e numai o *mașină de citit*, dar și o *mașină de produs valori*.

Astăzi, în absența cenzurii, este dificil, pentru un cititor, pe care îl jinduieste cu atâta ardoare, să se pătrundă de idealurile unui împătimit de valorile basarabene, fără a conștientiza mizeria literaturii într-un sistem totalitar. Iată de ce Ion Ciocanu se identifică, în ultimă instanță, cu un vas comunicant între literatură și cititor. Dorim criticului să fie mai selectiv în popularizarea cărții, iar cititorului – mai multă receptivitate și deschidere comprehensivă.

## 2. SERGIU PAVLICENCU FAȚĂ ÎN FAȚĂ CU TRANZIȚIA ÎN LITERATURĂ

În critica literară de la noi se discută de la '90 încoace tot mai insistent despre moștenirea literaturii de ieri. Maculatura realismului socialist e aruncată la lada de gunoi a istoriei. Din trecutul literar încercăm a revigora și a salva câte ceva. Se emit teze și antiteze despre literatura lui Ion Druță, Grigore Vieru, ca să nu amintim de Em. Bucov sau Andrei Lupan, George Meniuc sau Nicolai Costenco. Impresionează fantezia criticilor la depistarea orientărilor neosămănătoriste, neosimboliste, neoexpresioniste, neorealiste, pașoptiste, pășuniste, naturaliste etc. Ideile sunt împrumutate de la unul la altul, fără trimiteri, și lansate cu pretenții de mari descoperiri. În corul acestor manifestări zgomotoase teoria literaturii aproape că nu se face auzită.

Noua carte a lui Sergiu Pavlicencu, *Tranziția în literatură și postmodernismul*, Brașov, Editura Universității „Transilvania”, 2002 (133 p.), este actuală și instructivă în clasificarea fenomenelor de tranziție în literatura română. Dialectica schimbării de paradigmă e văzută și elucidată într-un mod original, chintesența acesteia o aflăm în *Argument*: „... Literatura nu e ceva static sau o simplă totalitate de opere scrise într-un anumit interval de timp, ci un organism viu, un proces continuu, dinamic, în care are loc o permanentă luptă între vechi și nou, trecerea de la formele literare perimate la altele noi. Până a se constitui și a se impune, orice fenomen literar apare și există, un timp, într-o formă incipientă, situându-se pe o linie ascendentă în dezvoltarea sa, ajungând apoi la o fază de maturizare și de manifestare deplină, după care începe să cedeze treptat din pozițiile sale sub presiunea altui fenomen nou. Fenomenul literar vechi nu dispare brusc, ci continuă să se manifeste, plasându-se, de această dată, pe o linie descendentă. Astfel, între fenomenele literare propriu-zise, pe care le înregistrează și le analizează, de obicei, istoria literară, există și fenomene literare de tranziție, fixate mai rar sau deloc în istoriile literare”.

Materia volumului este organizată în două compartimente: *Tranziția în literatură și Postmodernismul ca fenomen de tranziție*. Autorul, pornind de la lucrările lui Liviu Petrescu, Mihaela Constantinescu, Ion Bogdan Lefter, Adrian Dinu Rachieru, Mircea Cărtărescu, Mircea Muthu, Ion Pop, Marta Petreu, Iulian Boldea, Claudiu Groza, Mihai Dragolea ș.a., avertizează din start că „însăși denumirea conceptului și a termenului de postmodernism a suscitat numeroase și diferite interpretări, mai ales în legătură cu prefixul post-, ceea ce trimite la fenomene similare din istoria literaturii, cum ar fi postromantismul, postsimbolismul, postimpresionismul etc., apare o întrebare firească: dacă postmodernismul reprezintă ceva asemănător sau nu cu celelalte fenomene literare de natură „post”-istă? Pentru că se creează impresia că de la modernism se trece prin posmodernism tot la postmodernism, ori ceea ce s-a numit postmodernism nu acoperă realitatea artistică respectivă și atunci conceptul ar fi trebuit să se numească altfel”.

În explicarea fenomenelor complexe, Sergiu Pavlicencu apelează la contextul literaturii universale, la opiniile unor figuri notorii cu referire la *epocile literare* și la *continuitate și ruptură*, la *periodizarea procesului literar și evoluția literară*, la „*bătălia canonică*”, la *raportul dintre centru și periferie* etc. Astfel, „romantismul nu poate începe decât printr-o respingere a clasicismului, modernismul se opune

retoricii romantice, Proust trebuie să scrie un *Contre Saint-Beuve*”. Extrem de interesante sunt considerațiile criticului cu privire la *Epoca Renașterii, Secolul Luminilor, Manierism, Sentimentalism, Costumbrism*. Gândirea dialectică ia în discuție curente literare recurente, anticipatoare și recuperatoare. Curente literare recurente însumează *neoclasicismul, neoromantismul, neorealismul și neomodernismul (neo-avangardismul)*. Autorul este preocupat de sinteze și ratează șansa unor ilustrări elocvente din literatura română. E și cazul cu definirea curentelor anticipatoare: *prerenășterea* (este o excepție fericită), *preclasicismul, prebarocul, preromantismul* (cu o simplă amintire a lucrării lui Mircea Anghelescu), *presimbolismul, premodernismul (preavangardismul)*. Și mai sumare, didactice sunt referirile la curente literare recuperatoare: *postclasicismul, postbarocul, postromantismul, postsimbolismul, postimpresionismul, postismul*. În categoria curentelor recuperatoare este plasat și postmodernismul, care „nu este altceva decât un fenomen de tranziție de natură recuperatoare, ceea ce, probabil, i-a și sugerat cercetătoarei N. Avtonomova ideea de a numi însăși reacția respectivă de tip postmodernist, adică de repetabilitate transistorică a unei „situații postmoderne”. Cu alte cuvinte, reacția de tip postmodernist față de modernism o reprezintă tocmai postmodernismul”. În viziunea lui S. Pavlicencu (în logica demonstrațiilor istorice), „pe de o parte, postmodernismul nu este decât o prelungire a modernismului, pe linie descendentă, cu deplasarea lui de la centru la margine – în comparație cu linia ascendentă de cândva a premodernismului în mișcarea lui de la margine spre centru – adică un ultim modernism” și „pe de altă parte, postmodernismul aspiră a fi un curent nou, opus modernismului, care încearcă să-l înlocuiască și să ofere o altă atitudine față de lume, o altă estetică, o nouă paradigmă, marcând, astfel, trecerea la o altă perioadă în istoria culturii universale”.

Mult mai restrânsă, partea a doua a cărții, *Postmodernismul ca fenomen de tranziție*, reia ideea că postmodernismul este o reacție de tip postmodernist față de modernism, o paradigmă a continuității și o nuanțează. Teoretizările postmodernismului sunt bazate și convingătoare. Din păcate, ilustrările lipsesc cu desăvârșire. Mai mult, autorul pierde definitiv gustul pentru colaționarea teoriei cu practica artistică. Semnele unei grabe se întrevăd și în structurarea compartimentului. Oricum, lectura poate prilejui mai multe revelații, sugestii și o recomandăm cu plăcere cititorului interesat de problemele metaliteraturii, dar și de cele ale literaturii de azi.

### 3. ARCADIE SUCEVEANU ÎN AGORA LITERARĂ

În *Emisferele de Magdeburg. Eseuri, portrete literare, cronici, articole*, Chișinău, Editura Prut Internațional, 2005 (320 p.) Arcadie Suceveanu își grupează în patru compartimente – *Literatura între două secole, Portrete în sepia, Repere poetice și Agora literară* – o seamă de demersuri eseistice, risipite în presa din ultimii zece-cincisprezece ani, având în centru disputa eternă dintre *antici și moderni, dintre părinți și copii, dintre moderniști și postmoderniști*. Acestea sunt instructive, dar și concludente nu numai în elucidarea unei biografii de creație a unui protagonist al poeziei optzeciste, dar și în perceperea sensului tradiției, a spiritului conservator, tradiționalist, dar și a forței inovatoare, moderniste, pentru că „poezia, ca de altfel ca orice creație, nu poate exista decât ca o perpetuă înfrângere de sine, ca o firească, în dialectica ei, depășire a tiparelor existente”.

Eseul *Emisferele de Magdeburg* are un caracter programatic, din care considerente zăbovim pe îndelete.

La începutul anilor '90, în plină tranziție de la o epocă literară la alta, când este redactat eseul (care dă și titlul acestei cărți), disputa este reluată cu mare zgomot, iar aceste afirmații, deloc banale în contextul dat, aparțin unui *guru* al postmodernismului și trebuie citite atent: „Orice apariție nouă înseamnă, în același timp, o replică obiectivă, constructivă (nu neapărat una demolatoare) dată generațiilor precedente, formulelor definite. Aceasta nicidecum nu înseamnă că valorile consacrate, intrate deja în conștiința literară, sunt, în mod automat și implicit, înlocuite de altele noi, condamnate a ajunge niște limbi moarte, lipsite de funcționalitate prezentă”.

În mișcarea generaționistă de la noi nu sunt deloc lipsite de sens afirmațiile: „Sensul incontestabil al fiecărei creații este inovația, spargerea șabloanelor. Anchilozarea și osificarea este egală în artă cu autoanihilarea... Adevărații continuatori ai lui Eminescu sau ai lui Arghezi nu sunt acei care, cu râvnă de epigoni, au scris în viziunea și expresia lor, ci tocmai aceia care au fost în stare să găsească replica salvatoare, eliberându-se de sub tirania marilor modele și găsind noi filoane lirice”.

Aluziile au adrese precise, făcute cu tonalitate de mentor, care este de neîntrecut în definiții metaforice ale stărilor de lucruri din lumea literară: „Treptat orice formulă nouă, oricât de neobișnuită ar fi

ea, se asimilează, capătă o patină tradiționalistă. Insolitul devine un lucru obișnuit, pletele lungi sau capul ras al avangardei de ieri devine un fapt aproape banal, ce nu mai șochează pe nimeni, un obișnuit blazon în galeria cotidianului literar. Replicii de ieri i se dau azi alte replici, pentru ca mâine acestora să li se dea, la rândul lor, succesiv și dialectic, altele”. Este foarte caracteristică acest tip de scriitură pentru poetul mereu memorabil și strălucitor în expresie: „Intoleranța față de o poezie de altă factură este determinată sau de un deficit de cultură, sau de un soi de opacitate voită. Într-o literatură ca a noastră, care decenii la rând a fost atacată de morbul sociologismului vulgar, ar trebui astăzi să admitem cu mai multă înțelegere și generozitate spiritul înnoitor, experimentările, tatonările tinerilor care încearcă să ne prezinte alte fațete ale poeziei contemporane. Poezia mesianică de la noi a exprimat în ultimii ani un imperativ categoric ce ține de fondul nostru etic, social. Poezia mai tânără vine să exprime un imperativ categoric ce ține de estetică. Nu se mai poate să coborâm poezia la nivelul mediu sau submediu de înțelegere”. Și un rezumat metaforic și imbatabil: „Așa cum pentru înțelegerea teoriei relativității a lui Einstein e nevoie de o pregătire prealabilă elementară, tot astfel satisfacția estetică, starea de grație necesită efort, elevație spirituală”.

Acestea sunt spuse pentru a lumina cititorul mai puțin inițiat în artele poetice ale optzeciștilor: „Discursul poetic reformulat al poezilor noștri tineri sau mai puțin tineri (în artă contează nu atât vârsta biologică, cât cea spirituală), înclinarea spre magia limbajului, deschiderea mai fermă spre alte orizonturi și culturi sunt în măsură să regenereze poezia din acest spațiu, să toarne în ea plasmă vie, revigoratoare”. Discursul poetului este de fapt un dialog cu oponenți din diferite tabere: „Există însă și cealaltă față a problemei. A fi modern în poezie nu înseamnă a nega și a detesta la modul teribilist și fără discernământ orice formulă tradiționalistă, valorile certe ce formează potențialul literar actual, propunând în schimb avalanșe de cuvinte conținând infrasensuri indescifrabile, mimări de stări și sentimente. Așa cum nu orice vers sau strofă rimată și ritmată conform rigurozităților prozodice este poezie, act estetic, la fel nu orice înșiruire în formă de vers alb sfidând ritmul și rima este în mod implicit poezie modernă. A identifica gesticulația nonșalantă, teribilismul afișat, lipsa de coerență, abolirea oricăror norme prozodice cu noțiunea de poezie modernă sau postmodernă este o eroare”. Trecem peste unele afirmații ca acestea: „Un poet este modern întâi de toate prin forța limbajului, prin jocul lucid, prin prospețimea metaforei. Poezia de cuvinte, unisexuată, juxtapusă e moartă încă înainte de a se naște”.

O obsesie a poetului este ideea că „nu se mai poate scrie la fel ca două-trei decenii în urmă. Între timp conceptele au evoluat. Sensibilitatea e alta. Viziunea e alta. Contextul e altul”. Sau: „Orice poet, oricât de abstract și neaterizat ar fi el, este marcat de prezentul vieții lui, de timpul și spațiul ce-i formează arcul de existență, adică de context. El nu trebuie să facă efort pentru a fi actual sau național, după cum iarba nu face efort pentru a fi verde”. O definiție a poeziei și a condiției poetului: „Poetul de azi ca și cel de ieri, ca și cel de mâine, este și rămâne prototipul lui Don Quijote, senatorul morilor de vânt, dispus să ia oricând de la început, cu aceeași credință și îndărătnicie, spectacolul și drama iluziei. Poezia rămâne a fi acel metal rar, bine ales și îndelung șlefuit, bun conducător de realitate (de realitate interioară), prin care se transmite „energia visului”, forța ideii, misterul existențial”. Eseistul este înainte de toate poet.

Are multă dreptate Eugen Lungu când afirmă că „Arcadie Suceveanu a transportat în eseu „mașina apocaliptică” a metaforei. Specia e pentru el aceeași jubilație poetică, dar cu mișcarea pedestră a prozei, să-i spunem albe. Ca maestru-portretist, el preferă sepia, culoare de epocă eterată și mincinoasă ca o romanță... Eseistul știe însă să observe esențele definiției ale personajelor sale: omul se deschide prin operă, iar opera e o continuitate virtuală a omului”.

Descoperirea clasicilor și înaintașilor se efectuează mereu dintr-un nou unghi, insistând, spre exemplu, asupra prezentării „unui alt Eminescu”. Un I. L. Caragiale este văzut, într-o competiție continuă cu critica din țară, ca un precursor al poeziei intertextualiste și postmoderniste, cu lecturi și trimiteri la zi, despre personajele caragialești care s-au deliteraturizat.

El este bine informat, se orientează lejer în bibliografia la subiect, se documentează serios și nu cade în leșin la exprimarea unor atitudini pur admirative, cu care ne plictisesc scriitorii esești. Poetul este nu numai un cititor – oricât de paradoxal ar fi! – de critică literară, dar și un spirit penetrant, receptiv și atent la experimentele confrăților de condei. Calități foarte rare în lumea noastră literară. Deosebit de revelatorii, în bună parte chiar inedite, sunt portretele despre George Meniuc, Grigore Vieru, Vasile Levițchi, Ilie Motrescu, Serafim Saka, Anatol Codru, Nicolae Esinencu, Ion Ciocanu, Ștefan Hostiuc, Em. Galaicu-Păun, Vasile Gârneț, Ilie T. Zegrea, Eugen Lungu, Simion Gociu etc. Cu alte cuvinte, A. Suceveanu este un excelent portretist de figuri, figurine, figurații, cu un dezvoltat simț al detaliului și al ansamblului operei artistice, de care se apropie cu *dalta* și *blițul*. Reținem din eseu *Cavalerul lui altceva*: „În peisajul nostru literar Serafim Saka a reprezentat mereu altceva... A fost primul antidrușian, în timp ce majoritatea

prozatorilor noștri drușianizau și mioritizau excesiv... Stăpânit de vrea de a-și demoldoveniza spiritul”, el „nu trebuie să facă efort spre a se integra în noul context general-românesc”. Sau: „Stilul Saka este același cu omul Saka și invers – omul Saka este identic cu stilul Saka. Adică, plin de vervă, polemic, subtil, rafinat, incendiar, stăpânit de conștiința ironică a realităților vieții, și, bineînțeles, incomod. La Chișinău se știe bine și de foarte mult că Serafim Saka nu poate fi decât, în chip funciar, un om al opoziției: opoziție față de neadevăr, incompetență, marasm și mitocănie; dar și opoziție față de ... orice și oricine. Chiar și față de sine...”.

Pitoresc, dinamic și inconfundabil e portretul lui N. Esinencu, omul-spectacol: „La început m-a îndrăgît, mi-a venit în ajutor... Apoi, mai târziu, m-a urât, mi-a pus lipitori pe locurile cele mai sensibile, m-a decretat „trădător” de beciuri naționale, bigot al ceștilor cu ceai, a început să-mi contabilizeze cărțile, premiile, micile glorii poeticești... Acum, când i s-a cânepit părul, când albastrul ochilor i s-a îndrojdît, ne regăsim tot prieteni în sublima „pușcărie a literei”, gata oricând să vânăm împreună „leii de fum ai iluziei”... Grație sportivă, vervă necenzurată, limbă spurcată, mefistofelică, vorbă fragedă altoită pe înjurătura de la gura cortului, satir din suita lui Dionisios aflat mereu în trecere prin viile Domnului, gest și strigăt, strigăt și gest, om-spectacol – acesta este (sau poate fi) colegul meu Nicolae Esinencu”.

Portretul este văzut din exterior și din interior, esențializând printr-o metaforă un destin. Astfel, Ion Ciocanu e o „adevărată mașină de citit”, Mihai Cimpoi – „arhitect al Cetății Livrești”, iar Em. Galaicu-Păun, văzut într-o „maratonică și „scandalosă” activitate de cronicar și eseist”, iese „în arenă haiducește, cu pieptul dezgolit, ignorând uzanțele”, e un spirit belicos care „pare să-și fi făcut o sadică satisfacție din a dărâma ierarhiile existente, din a smulge coroana de pe cele mai simandicoase capete și frunzele de stejar de pe uniforma mareșalilor literari”, iar „diagnosticele sale sunt, bineînțeles, incomode, iritante, și, adesea, sunt calificate ca „tendențioase” și subiectiviste; de cele mai multe ori însă ele sunt (și) adevărate...”.

Vasile Tărășeanu e o lacrimă mioritică în sol postmodern. Adeseori eseul e o gradație ascendentă de definiții metaforice care sfârșește într-un elogiu buf și grotesc ca această mostră: „*Visător incoruptibil, din speța celor ce fac echilibristică deasupra prăpastiei, energie aflată mereu sub presiune ca o magmă de vulcan în eprubetă* (desigur, metafora șchiopătează! – A.B.), *lemn poeticesc altoit pe trunchi de tribună, cocoș american cu coadă de păun, plâns mioritic plantat în sol postmodern, spirit pașoptist reincarnat în epoca internetului, jumătate Don Quijote – jumătate Sancho Pansa – Vasile Tărășeanu concentrează în sine diverse stiluri, zodii, stări, paradigme*”. Exercițiile de lectură alternează cu admirațiile pentru profesorii și maestrul său Vasile Levițchi și George Meniuc, despre care păstrează amintiri răscolitoare.

E adevărat, în receptarea unor figuri, Suceveanu idolatrizează în spiritul modei basarabene. Interesante ca intenție, dar nu și ca realizare sunt eseurile *Nichita Stănescu și avatarurile poeziei basarabene* sau *Posteritatea lui George Meniuc*, dar și *George Meniuc sau întoarcerea în Itaca*. Uneori în lucruri ordinare poetul vede numai minuni. Minunea cu Meniuc e multiplicată și de Eliza Botezatu, și de Eugen Lungu. E un gest din inerție și în alte evaluări, un lucru firesc, de gust, despre care nu discutăm. Arcadie Suceveanu este nu numai un poet de aleasă cultură, dar și o fabrică de metafore remarcabile prin exactitatea lor în relevarea dimensiunilor și esențelor unor opere într-o *sahară literară*.

#### 4. EUGEN LUNGU LA RAFTUL CU HIMERE

Cuvântul lui Eugen Lungu este totdeauna luat în seama și în calculul oricărui critic, cel puțin aici la noi, în Basarabia, indiferent de competența, profesionalismul și onestitatea cuiva. El e azi nu numai o autoritate pentru scriitorul postmodernist, dar și o figură redutabilă pentru criticii de la curte, cu unii dintre care a avut, cu anumite intermitențe, mai multe animozități, desconsiderări și elegante, și tăcut îndârjite, dispute literare care, în luptă cu mastodonții, îl pun într-o lumină eroică. Dar ceea ce te surprinde plăcut la el e spiritul său enciclopedic, apetența pentru noutățile lumii de pretutindeni, stilul îngrijit și elevat, rafinamentul în felul de a fi, dar și în potrivirea cuvintelor în acele, cum le zice Mihai Cimpoi, „poeme critice pe marginea literaturii”. Cu alte cuvinte, pentru Lungu nu este important numai *ce* spune, dar și *cum* spune.

Eugen Lungu are o largă deschidere pentru valorile pașoptiste, junimiste, moderniste, dar și-a făcut un renume de protector al tinerilor răzvrățiți (nu numai ai celor din *portret de grup*), care, porniți să facă ordine în literatură, răstoarnă lumea veche și gloriile ei. Din nefericire pentru noi, pe listele de așteptare, deocamdată, întârzie să apară multe alte somități. Despre starea literaturii basarabene E. Lungu meditează de mai mulți ani. Volumul său *Raftul cu himere*, Editura Știința, 2004 (220 p.), apărut în colecția *Opera aperta*, cuprinde cu oarecare întârziere doar o parte din articole, studii și eseuri. Însuși criticul are o definire

a crizei identității sale într-o manieră memorabilă: „Există o anumită vârstă a lecturilor ingenui, când devii însuși o himeră sau o hieroglifă între himerele și semnele cărții, când lectura este ceea ce trebuie să fie ea pentru omul comun, pentru care, în fond, se scrie cartea, adică o zăbavă, un oțiu, o petrecere benevolă, de cele mai multe ori dulce, fiindcă îți lasă mărinimos libertatea alegerii între autori și titluri. Listele cu lecturi obligatorii mă dizolvau și recrutau în mine mai degrabă un adversar decât un adept. Săream peste aceste cărți și mi le apropiam când deveneau iarăși „libere”.

Izbitoare e, din capul locului, privirea cu care Eugen Lungu descoperă literatura. Impresia e mai întâi că fenomenele, cărțile și destinele literare sunt văzute cu ingenuitate, cu ochiul de copil (ca o zăbavă, ca o petrecere dulce), dar de fapt Lungu are plăcerea revelației, facultatea de a redescoperi opera, universul artistic mereu dintr-un nou unghi. În aparențe Eugen Lungu e un copil, în chintesențe: un critic *cu barbă*, iar ochiul lui e *cu dinți*.

Care sunt himerele sau lista lui Lungu? Volumul, cu o foarte inspirată prefață de Mircea V. Ciobanu (*Omul Cărții sau Vânătorul de himere*), este construit din patru compartimente, iar *Indicele de nume* numără mai mult de 600 de himere. Discursul său critic se încheie cu un recitativ: „Noi, basarabeni, de vreo zece ani încoace, stăm ca Oedip în fața sfinxului și ne cătrănim să răspundem la 3 insidioase întrebări: ce-a fost, cât a fost și ce rămâne? Orice publicație literară de la noi ne-a îngenuncheat pe aceste coji de nucă cel puțin o dată. Paradoxul e că după fiecare 2-3 ani topul bătrânelor speranțe se face tot mai bond și, firește, mă întreb dacă după încă un deceniu mai rămâne ceva în galantar”. Criticul insistă: „Nici nu se știe care imagine e mai adevărată cea care ne-am inventat-o noi – destul de bunicică și de un optimism egolatu – sau cea care se proiectează dintr-o parte. În ce ne privește despre literatura deceniilor comuniste ne-am elaborat și o sintagmă expiatoare, somptuoasă ca un sarcofag de faraon. Spunem, de regulă, despre ea, seminostalgic – semipatetic, că e o literatură „îngropată în mormântul chirilicilor”, aluzie la alfabetul rusesc în care a fost scrisă și în care de fapt a rămas. Nu știu de ce, dar nimeni din altă parte nu prea are curiozitatea să deschidă capacul sarcofagului. Poate din teama bine alimentată de realitate de a nu găsi acolo doar niște moaște inestetice”.

Criticul se miră de palmaresurile unor scriitori de la noi, de „succesul” editorial al lor și apelează la opinia lui Ion Simuț, care nu a ezitat să afirme că literatura basarabeană în contextul celei românești rămâne a fi „a cincea roată la căruță”. Aceeași restrictivă inginerie ne-o aplică dl Simuț și într-un articol relativ recent din *Familia*: „E din ce în ce mai clar ca dinspre literatura basarabeană nu a venit și nu poate veni nici o surpriză majoră: Ion Druță e un promoscovit lamentabil, Grigore Vieru și Leonida Lari rămân prizonierii unei poezii sentimentale și naționaliste, Mihai Cimpoi e un critic gongoric; speranța ar fi în scriitorii tineri, dar asta numai pe termen lung”. Cum s-ar spune, mulțumim cel puțin pentru această ultimă șansă...”. Și în continuare: „E cam frustrant pentru un basarabean acest diagnostic absorbitor ca o fatalitate. Nu vi se pare totuși că această formulă, care ne reduce la neant, ne vine însă perfect, ca sabotii de sub horn Cenușăresei? Fiindcă dacă exceptăm calitatea, care, mă rog, poate fi o prejudecată a dlui Simuț, atunci cantitativ tot acolo rămânem. Căci iată a apărut *Dicționarul esențial al scriitorilor români*, la care au colaborat peste cincizeci dintre cei mai avizați critici din Țară. Distinsul corp exegetic, alcătuit din cele mai titrate nume, lasă în areopagul esențialilor tot patru scriitori contemporani: I.Druță, Gr. Vieru, M. Cimpoi și N. Dabija. (Nefiind timpul și locul, mă întreb totuși: de ce nu și G. Meniuc, V.Vasilache, A. Busuioc, V. Beșleagă și – cel puțin – încă doi-trei?). Sigur, am putea să ne dăm mari și tari și să invocăm istoricele cote cu zăpezi veșnice: A. Donici, A.Russo, A. Mateevici (absent în catalogul *Dicționarului...*), C. Stere; mai dincoace, P. Goma n-o fi și el de prin părțile noastre? Chiar cu ei și, eventual, cu alți câțiva, rămânem în proporție minimă față de eșalonul compact al esențialilor. E o statistică dură și, din nefericire pentru noi, până una-alta irevocabilă”. Anume din această perspectivă trebuie lecturat volumul cu himere. În acest sens îmi amintesc o dispută, orchestrată de Eugen Lungu la revista *Basarabia* în 1997, unde am intervenit cu *În așteptarea noului val* (nr. 9-10), în care concluzionam: „Care e starea prozei basarabene? Ea se scrie. În ce constă absurditatea situației? Nota Bene! Proză nu există, dar discuții putem face”. Republicat mai târziu în *România literară*, articolul cu alt titlu *Starea prozei basarabene în anii '90* nemulțumea pe tineri. Azi, se pare, lista lui Eugen Lungu nu mai supără pe nimeni. Și e un lucru firesc.

Eugen Lungu dialoghează cu Adrian Marino, Nicolae Manolescu, Mihai Cimpoi, Alexei Marinat, Nicolai Costenco, George Meniuc, Vasile Coroban sau Simion Cibotaru. Despre ultimii doi reflectează în eseul *Câtă literatură atâta critică*. Nimeni de la noi nu a dat dovadă de atâta luciditate la interpretarea literaturii-erzaț, cum o face criticul cu exponenții laborioși ai ideologiei în marș. Despre unul dintre aceștia, S. Cibotaru, citim: „A servit până la idolatrizare realismul socialist și a dispărut în neant odată cu el. A adorat acest fetiș cu un bigotism și servilism fără egal – nici unul dintre criticii curții nu a mers până acolo.

Pentru asta a fost răsplătit din plin – zeul de aur l-a încurajat cu onoruri, posturi, premii etc., după tipicul bine știut”.

În ultimul timp atestăm mai multe încercări de revalorificări, apar încercări timide „de a-l spăla și a-i da o proiecție mai pură” și lui S. Cibotaru. Despre aceste zadarnice lucrări, criticul, în stilul său eseistic, notează: „ Gestul absolvitor ar aduce mai mult cu mitologica vidanjare a grajdurilor lui Augias, căci în cărțile lui S. Cibotaru faptul, fenomenul literar, sau scrierile cuiva (sau pur și simplu selecțiile acestora) sunt interpretate din un anumit unghi”. Desigur, acest unghi este „partinic, ideologic, de clasă, etc., - tot tacâmul! Anume această „așternere” complezentă sub mitografia sovietică face din aproape toate scrierile lui S. Cibotaru un morman de precepte dogmatice, uzate și mediocre, fără valabilitate la zi”. Și în continuare: „Cibotaru e ca Midas – pe orice ar pune mâna devine întâi și întâi ideologie”.

Vasile Coroban e văzut ca un antipod al lui S. Cibotaru. Într-adevăr, cu puține excepții, Vasile Coroban a susținut tot ce conta valoric atunci. Referindu-se la metoda lui Coroban, Lungu observă: „Când scria, să zicem despre nuvelă.., o lua *ab ovo*, suprapunând, colaționând, comparând epoci, literaturi, scriitori, clasici și contemporani”. Vasile Coroban este primul exeget de la noi care refuză „provincialismul ca stare a gândirii, încercând desperate ieșiri spre o Europă greu accesibilă chiar și prin cărți”. Din păcate, E. Lungu uită de o lucrare fundamentală cum e *Dmitrie Cantemir – scriitor umanist* (1973), care rămâne și azi o monografie scilicet prin erudiție și cu care putem intra în Europa. Desigur, monografia *Romanul moldovenesc contemporan* este o lucrare despre un fenomen inexistent. Poate că prezintă interes câteva studii despre modul în care au fost receptați cronicarii aici în a doua jumătate a secolului trecut. Eugen Lungu nu idolatrizează: „Dar să nu idealizăm: V. Coroban nu a fost un om perfect. Cine e? Mai mult: era contagiat de toate „bolile” omului sub vremi. Chiar și de ticăloșie”. Argumentul pentru Lungu este căutat în cele mai neașteptate manifestări ale exegetului.

Volumul *Raftul cu himere* se citește cu mare plăcere și mult folos. Pentru noi este dificil să evidențiem unele compartimente. Superb e *Sindromul duduică de la Vaslui*, dar și: *O coloană de tandrețe pentru Meniuc*, *Spune-mi ce citești ca să-ți spun ce scrii*, *A fi în cultură*, *O literatură fără jurnal*, *Sec, despre cenzură*, *Postmodernismul la prezent plural*. O obsesie a lui Eugen Lungu rămâne refuzul provincialismului ilustrat prin postmodernism, care nu înseamnă automat și cucerirea unui nou Parnas, dar e prima condiție a competitivității unei literaturi. Citez aproape la întâmplare: „Postmoderniștii ar trebui să fie flatați de remarcă lui N. Manolescu, cel mai autorizat critic român de azi, afirmație pe care N. Leahu nu putea s-o omită: „Întreaga poezie valoroasă de după 1960 este, conștient sau nu, o poezie postmodernă”. Apostila „conștient sau nu” ni se pare esențială, mai ales pentru noi – știu la Chișinău mai mulți antipostmoderniști radicali în vorbe, dar postmoderniști în fapte. Cum se vede, actualitatea sau moda literară i-a trimis – „conștient sau nu” – pe drumul Damascului, unde începe metamorfoza lui Saul în Pavel...”.

## 5. PAVEL BALMUȘ CU PLAGIATUL LA ROMÂNI

Volumul *Plagiatul la români*, Chișinău, Ed.: Arc, 2004, selecție: Pavel Balmuș, cu o prefață de Dan C. Mihăilescu, cuprinde cazuri celebre de plagiat din istoria literaturii române din secolele al XIX-lea și al XX-lea. Pavel Balmuș s-a limitat la câteva mostre din C. Negruzzi, A. Donici, G. Coșbuc, I.L.Caragiale, L. Blaga, Al. Piru, Eugen Barbu, Ion Gheorghe și Nae Ionescu.

Dorin Todoran, pe coperta a patra a volumului, mărturisește: „În 1982 dădeam la iveală unul din cele mai dezgustătoare plagiate săvârșite de un scriitor român. Plagiatorul a fost apărât la toate nivelurile structurilor politice și culturale, iar cel ce dezvăluise plagiatul avea să devină un scriitor interzis; drept e, și din alte motive. Așadar, într-o seară, le-am sugerat celor doi prieteni și colegi (Eugen Lungu și Gheorghe Chiriță, n. n. – A. B.) realizarea unei triste antologii – *Plagiatul la români*. Nu de alta, dar să mai demolim un pic avântul de autosorcoveală ce bântuie cultura română mai regulat decât plățirea lefurilor. Cum nu aveam să scriu prefața, le-am recomandat numele unui prieten – Dan C. Mihăilescu. M-am bucurat foarte mult să văd că, în sfârșit, această lucrare trist-amuzantă a intrat pe mâini dintre cele mai pricepute. M-a interesat întotdeauna să ghicesc ce se poate afla în mintea plagiatorului, dincolo de o vocație irepresabilă a jafului. S-a spus, cu un umor discret, că „Imitația este cea mai sinceră formă a flatării”. Așa va fi fiind. Să înțelegem, atunci, că furtul este cea mai sinceră formă de a imita proprietatea intelectuală, artistică ori științifică? În volumul 5 al unei *Istории literare române*, tom publicat în 1994, autorul scrie fără să-i tremure mâna despre unul din plagiatorii de vârf antologați aici: „A fost acuzat, fără vreo îndreptățire, de copiere, plagiat etc.”. Asta după ce, același istoric literar și cadru universitar își pune cartea sub un motto din Zilot



Românul: „Istoric sunt, n-am frate,/ N-am rudă, n-am vecin,/ Singur am pe-adevărul,/ Lui cată să mă-nchin”. De unde se vede că felul în care suntem noi, românii, înclinați să privim adevărul este atât de flexibil încât vom mai împărți masa cu minciuna...”.

Nu întâmplător Dan C. Mihăilescu într-o foarte consistentă prefață a volumului, *Fărădelegea îngăduinței*, insistă asupra nenumăratelor cazuri de ultimă oră, aduce cu toptanul mostre din „vremea plagiatorilor”. Referindu-se la „tradiția dulcii nepăsări”, el e dispus să explice fenomenul prin importul *formelor fără fond*: „O mentalitate motivată, de altfel – cel puțin până la un punct – de chiar realitățile sociale care au dictat, la noi, importul formelor fără fond, dezvoltarea neorganică, artificială, în salturi, pripeala adoptărilor forțate, febra arderii etapelor. Când însăși modernizarea statelor se întemeiază fatalmente – și, la noi, din fericire! – pe plagiarea civilizației apusene, la ce bun mirarea, și cu ce folos indignarea, în fața atât de naturalei energii copiatoare menite să escamoteze deficitul original de creativitate originală?”.

În ceea ce privește conceptul de literatură, cel puțin în prima jumătate a sec. al XIX-lea, în literatura premodernă, în perioada de tranziție la canonul pașoptist, nu ne putem apropia cu criteriile conceptului de literatură în înțelegerea noastră de azi. Dan C. Mihăilescu într-un „rapid ocol prin *Istoria* lui G. Călinescu” este foarte virulent. Citez *in extenso*: „Ca să vedem mai bine cu câtă îngăduință se constată la noi plagiarea/adaptarea, vă propun să facem, fie și în grabă, un scurt ocol prin istoria lui G. Călinescu. Mă grăbesc să fac două precizări: 1) că, desigur, criticul nu are nici o vină când notează senin că, de exemplu, Conachi este „primul petrarchizant român”, că începuturile lirice ale lui Iancu Văcărescu „fură grecești, sub semnul lui Anacreon, pe care-l știa pe de rost”, că *Prieteșugul* lui Barbu Paris Mumuleanu „poate fi inspirat din Iancu Văcărescu”, după cum „reverii nocturne (...) sunt în spiritul lui Young din *Night Thoughts*, din care tradusese serdarul Simeon Marcovici”. Și 2) că atari etichetări senine nu „cotizează” nicidecum vreo circumstanță atenuantă la ideea de fărădelege a plagiatului, care, ca oricare formă de hoție patentată, rămâne clar o infracțiune de domeniul penal. Înserarea lui Cârlova „e fundamental lamartiniană” pentru Călinescu („originală este amestecarea lamartinismului cu idilicul gessnerian”), căderea heliadescă a îngerilor „e lamartiniană” și ea. Eminescu „a luat din acest *Manfred* al lui C. A. Rosetti, îndeosebi în *Mureșan*”, Alecu Russo are în *Cântarea României* „tonul din *Paroles d'un croyant de Lammenais*”, cutare comparație utilizată de Negruzzi în *Aprodul Purice* provine „din *Il Natale* al lui Al. Manzoni”, debutul lui Bolintineanu (*O fată tânără pe patul morții*) „e o imitație foarte liberă după *La jeune captive* de André Chénier”, iar „*Blestemul dervișului* – un fel de *Des Sängers Fluch* de Uhland”, în vreme ce *Miron și Florica* de Iacob Negruzzi este un „lucru mort”, o „imitație după *Hermann și Dorothea* al lui Goethe”. Cât despre creuzetul de influențe și preluări eminiscene, orice tentativă de (nou) inventar ar fi pe cât de obositoare, pe atâta de inutilă, dată fiind mulțimea comentariilor *pro* și *contra* care au făcut încă demult insolubilă problema. În paginile dedicate teatrului lui Alecsandri, după ce menționează că poetul „a localizat, a imitat într-o bună măsură” – ca de altminteri, Moliere și toți vodeviliștii de la începutul veacului al XIX-lea, nu omite să noteze G. Călinescu – criticul observă cu dreptate că „în realitate, publicul lui Alecsandri familiar cu teatrul francez de la Iași, cunoștea prea bine modelele și (chiar) dramaturgul le-a indicat uneori”. O familiarizare cu practici curente pretutindeni, la vremea aceea”.

Această mult prea întinsă incursiune în istoria literaturii ar fi trebuit completată cu alte cazuri celebre din istoria literaturii universale. Nu mă refer la fabulele lui Esop, la nuvelele din *Decameronul* lui Giovanni Boccaccio, la teatrul lui Shakespeare ș.a.m.d. *Prelucrarea, adaptarea, compilarea, colajul, imitația, parafraza, pastișa, parodia* (cu excepția unei forme extreme a acestora, *plagiatul*) nici azi nu sunt cazuri condamnabile. L.Tolstoi l-a „desființat” pe Shakespeare pe motiv că nu e original, că vine masiv din teatrul antic.

În contextul literaturii pașoptiste, dar și al celei junimiste, plagiatul era o modă literară și e calificat, la noi, ca un caz grav pe la sfârșitul sec. al XIX-lea – începutul sec. al XX-lea. Mă mir cum de alcătuitorul nu a inclus și mostre din Alexe Mateevici. *Plagiatul la români* este cartea care nu se trece cu vederea.

Cartea prezentată în aceste rânduri o vor poseda (sau deja o posedă) o sută cincizeci de persoane – atâtea exemplare conține ediția *Dialog intercultural. Aspecte ale receptării literare*, semnată de Dumitru Apetri și apărută în 2006 la Centrul editorial-poligrafic al USM, 170 p. Dar o vor consulta, bineînțeles, toți cei care se interesează de problema abordată.

Menționez din start faptul că nici una dintre cele două sintagme ale titlului nu-l face pe cititor să intuiască conținutul concret al problemei investigate și-l orientează mai mult spre o cercetare teoretică, pentru că și denumirea de bază (*Dialog intercultural*) și cea menită s-o descifreze pe prima (*Aspecte ale receptării literare*) sunt prea abstracte și generale pentru a ne face să percepem că monografia ia în discuție o chestiune foarte concretă și pentru știința literară contemporană foarte actuală expusă în adnotare: „În studiul de față sunt investigate cele mai active forme ale dialogului intercultural moldo-ucrainean: traducerile literare, explorarea tematicii ucrainene de către scriitorii din republica noastră și interpretarea critică a versiunilor și a procesului de reflectare artistică”. Dar în bibliografia generală, ca izvor de informație pentru istoricii literari, monografia va figura fără nici o adnotare și doar cu cele două titluri teoretico-abstracte puțin sau deloc elocvente pentru cei care au nevoie de astfel de cărți.

Nu mă pot împăca, în măsură deplină, nici cu ilustrația primei coperte. Drept simboluri menite să exprime dialogul intercultural moldo-ucrainean îi vedem pe marii exponenți ai culturilor nominalizate Taras Șevcenko și Mihai Eminescu. Însă mărețele imagini sunt imprimate pe copertă în așa fel încât nemuritorul Cobzar face impresia că este impresia că este supărat pe Luceafărul nostru și el nemuritor și de aceea s-a întors supărat de la el și ne privește pe noi, cititorii.

Mulți ani în urmă prefațam o bibliografie despre traduceri artistice și scriam cu deplină convingere că chiar și cea mai bogată literatură națională din lume nu poate acoperi patrimoniul artistic comun celorlalte literaturi naționale luate împreună. Anume pe acest temei credeam atunci și cred și acum se sprijină mecanismul invizibil, dar mereu în acțiune al tendinței unei literaturi aparte și al celorlalte de a stabili contacte reciproce cât mai intense pentru asimilarea valorilor artistice alogene și îmbogățirea pe această cale a fondului autohton. Este vorba despre o legitate proprie procesului literar universal, dar ea se manifestă mai mult sau mai puțin intens și rezultativ în dependență de felurii factori literari și extraliterari.

Doctorul în filologie Dumitru Apetri ne propune să medităm asupra unei investigații istorico-literare constituite în baza unui singur aspect al problemei schițate mai sus, ceea ce înseamnă funcționarea dialogului cultural moldo-ucrainean ca o manifestare particulară a legității generale.

Discutarea concretă a aspectelor alese pentru cercetare este precedată de substanțialul capitol *Aspecte teoretice ale traducerii artistice și receptării literare* care reprezintă fundamentul teoretic al lucrării.

S-a realizat, în cele trei capitole care urmează, o analiză minuțioasă și practic exhaustivă a unui proces de lungă durată (vreo 6 decenii!) de conlucrare a două literaturi naționale cu funcții diferite: literatura ucraineană ca partea *donatoare* este prezentă în procesul investigat în monografie ca factor pasiv față de celălalt participant la dialog sub denumirea de *receptor* menit să asimileze *activ* prin selecție anumite opere din poezia, proza și dramaturgia autorilor ucraineni din diferite perioade și să le *transplanteze* prin traducere în arealul artistic moldovenesc.

În cazul dat, precum și în plan general, când avem în față un dialog intercultural, literatura ucraineană este un fenomen *deschis* pentru receptorul alogen (moldovenesc), dar ultimul nu este absolut liber în procesul de asimilare a valorilor artistice oferite de literatura donatoare. De-ar fi să aplicăm acest criteriu la perioada anilor 1924-1940, bunăoară, ne convingem foarte ușor că opera lui Taras Șevcenko *Ivan Frabko*, *Lesea Ukrainka* și a altor exponenți de vază ai patrimoniului național ucrainean s-a lăsat *deschisă* la receptarea prin traducere doar parțial și explicația ar putea fi una singură și simplă: complexitatea ideatică și imagistică a fenomenului reprezentat de cei trei scriitori ucraineni nominalizați depășea prea mult forțele artistice ale receptorilor traducători din fosta R.A.S.S.M. (1924-1940), deși cei implicați în această muncă posedau la un anumit nivel limba ucraineană.

Dialogul intercultural moldo-ucrainean în expresia lui literară este investigat în monografia recenzată *diacronic*, însă nu lipsește total nici aspectul sincron – confirmarea o găsim în publicațiile la tema

cercetată în monografie cu semnificația că exegetul, pe parcursul a câtorva decenii, urmărirea procesul investigat în desfășurare din interiorul acestuia ca, mai târziu, concluziile și observațiile acumulate să se închege într-un sistem concepțional unic ca fundament sigur teoretic și metodologic al monografiei.

Nu m-aș încumeta să demonstrez structura bine gândită a lucrării prin reproducerea capitolelor și paragrafelor, dar am datorită s-o calific ca pe una de pionierat în domeniul puțin deocamdată cercetat al receptării literare cu analiza concertă a textelor și aplicarea terminologiei moderne.

Parametrii cronologici ai investigației (1924-1984) ar părea să aibă la bază niște considerente arbitrare – mai ales anul de încheiere a perioadei studiate. „Limitarea la perioada 1924-1984, notează autorul cărții, se explică prin faptul că anume în acest segment temporal dialogul intercultural moldo-ucrainean s-a dovedit a fi cel mai fructuos” (p. 5). Este logic să concluzionăm că anul 1984 indică începutul procesului de scădere a receptării patrimoniului artistic ucrainean în Moldova, dar această scădere (care ulterior devine practic echivalentă cu stingerea totală a fenomenului) a fost condiționată nu atât de factori literari, cât de evenimentele social-politice care s-au soldat cu desființarea U.R.S.S.

Din punct de vedere istorico-literar dialogul moldo-ucrainean de șase decenii abordat ca obiect de studiu în monografia semnată de D. Apetri nu-și va pierde semnificația ca factor de consolidare a relațiilor spirituale dintre două popoare vecine. Este însă și va rămâne mult regretabil faptul că absolut tot ce constituie fondul ucrainean „agonisit” de literații moldoveni, timp de multe decenii, în prezent, purtând veșmântul lingvistic al unui alfabet străin, poate fi explorat doar de specialiștii în domeniu, dar păstrându-și „neutralitatea” și chiar indiferența față de cei care nu valorifică tipăriturile în grafie chirilică. Este o realitate tristă, dar obiectivă cu o singură dezlegare firească și insistentă: reluarea, mai devreme sau mai târziu, a muncii de asimilare a literaturii ucrainene aici la noi, dar în alte condiții și la alt nivel.

Trec peste bogata și folositoarea bibliografie la tema cercetată și menționez, în mod special, compartimentul final *Anexe* cu lista traducerilor din poezie, proza, dramaturgia și folclorul ucrainean realizate în anii 1924-1984. Cel care va consulta atent această bibliografie nu va trece pe lângă faptul că de multe ori receptarea purta amprenta unor manifestări de conjunctură (aniversări, premii etc.), dar linia directorie a dialogului intercultural moldo-ucrainean din perioada investigată a constituit-o orientarea spre valorile supreme, spre comunitatea legităților și temelor de explorare artistică.

Cititorul monografiei este în drept să formuleze întrebarea: dar unde este cel de-al doilea component al *dialogului*, adică ce s-a valorificat în perioada respectivă de către ucraineni din patrimoniul artistic moldovenesc sau procesul a fost unilateral? Răspunsul la această întrebare deloc simplă, lesne de înțeles, constituie o problemă de sine stătătoare și își va găsi rezolvarea nu azi și nici mâine. Însă ea nu se referă la monografia recenzată și nu-l implică pe autorul acesteia ca „angajat”.

El a făcut un lucru foarte necesar semnând, pare-mi-se, prima carte la noi despre traduceri ca factor determinant al procesului de receptare de către o literatură a unei importante părți a tezaurului literar aparținând altei literaturi.

„În Bucovina mișcarea culturală a fost totdeauna vie”, constata, pe bună dreptate, G. Călinescu. S-a întâmplat însă că, după tragicul iunie 1940, „buna frământare culturală” din nordul Bucovinei să dispară pentru un deceniu și ceva. Cu încetul, cu pași prudenți, pe la finele anilor ≈50, prin condeii lui V. Levițchi, literele românești din septentrionul literar bucovinean au început a căpăta suflare.

De atunci și pînă astăzi, o mână de români din regiunea Cernăuți se zbat să se afirme prin beletristică. Ne referim la scriitorii Vasile Levițchi, Ion Chilaru, Ilie Motrescu, Grigore Bostan, Mircea Lutic, Arcadie Suceveanu, Ilie T. Zegrea, Vasile Tărățeanu, Simion Gociu, Nicolae Spataru (la aceștia se alipește insistent în ultimii ani Arcadie Opaț) și la tinerii nouăzeciști pe care îi vom nominaliza mai jos.

Stăpînirea străină a căutat stăruitor să stăvilească eforturile literare de acolo. Deși la finele anilor ≈60, Înaintemergătorul V. Levițchi avea la activ vreo șase plachete de versuri, el este scos din funcția de redactor al ziarului „Zorile Bucovinei” (cauza: promovarea insistentă a scrisului românesc), pe Ilie Motrescu, unul dintre cei mai originali și cutezători în creația literară, oficialitățile comuniste l-au sacrificat; Ion Gheorghită, având publicate două cărți de poezie care aduceau un suflu nou pe făgașul literelor, se transferă cu traiul la Chișinău – cale urmată ulterior de jurnalistul Ion Țăbuleac, de poetul Arcadie Suceveanu ș.a. Ion Chilaru și Alexandru Burla, chiar de la început de cale, au trădat scrisul românesc.

Totuși, în pofida împrejurărilor nefaste, în regiunea Cernăuți se afirmă o creație poetică demnă de atenție. Dar s-a întâmplat că aceste străduințe beletristice (cauze sunt mai multe) nu prea au avut parte de un act critic de însoțire constructiv. Parțiale, puține, sporadice și uneori greșit orientate au fost încercările criticii literare de a efectua o radiografie a creației artistice din ținutul cernăuțean. Această acțiune s-a încununat de un real succes doar odată cu apariția cărții lui Ștefan Hostiuc *Scriitori români din nordul Bucovinei* (București, Editura Institutului Cultural Român, 2005, 220 p.).

Înzestrat cu o gândire lucidă, dar și cu har poetic (în 1996 autorul studiului monografic publică o originală plachetă de poezie – *Clepsidra reveriei*, în care reputatul culturolog, istoric și critic literar Adrian Dinu Rachieru depista „nebanuite frăgezimi și o aparent-inocentă privire visătoare”, acest literat a realizat un valoros studiu monografic scrutând poezia conașionalilor din interior.

Autorul lucrării face o constatare judicioasă cînd zice că instituția literelor românești din regiune se află și acum în șantier. Situația dată implică, desigur, anumite dificultăți. Luându-le în calcul, s-a procedat just situându-i în optica analitică doar pe acei poeți care semnează cel puțin trei cărți.

Partea cea mai ponderabilă, ca aspect teoretic, o aflăm în primul capitol intitulat *Poezia română din nordul Bucovinei în ultima jumătate a secolului XX* în care se meditează asupra paradigmatelor și a generațiilor. Aflăm aici, de rînd cu alte informații, că Bucovina literară s-a redresat mereu prin poezie, că o transumanță mioritică leagă spațiul cultural cernăuțean de restul reliefului spiritual al Țării și că „o generație începe prin a-și stabili parametrii paradigmatici care-i fixează cadrul firesc de existență” (p. 8).

Bine gândite și temeinice sunt aprecierile critice din paragrafele care alcătuiesc capitolul întîi: *Treptele redresării*, *Lupta cu întunericul sau experiența lui Iona*, *Semnele primenirii*, *Drama generației lui Ilie Motrescu*, *Debuturi întârziate*, *Șaptezeciștii cernăuțeni*, *Aventura nouăzecistă* și ultimul paragraf care, cum e și logic, este alcătuit din *Considerații finale*.

Parametrii cadrului firesc de existență și particularitățile individuale ale făuritorilor de texte versificate sunt conturate și în celelalte compartimente ale cărții (în esență, portrete literare), toate realizate într-o frumoasă limbă română pe alocuri făcându-se simțită pana de poet a autorului. („O Mioriță a neamului veghează drama acestui străvechi picior de plai românesc”, p. 8; „Visul poetic comunică direct cu omul [...] prin miresme și ninsori, prin rouă și izvoare”; „Toată tristețea lumii trece prin nufăr”, p. 44; „Credea atunci, în naivitatea sa (N. Spătaru – n.n.), că va izbuti să purifice aerul cu un trandafir”, p. 190).

Fraza ornamentată pe alocuri nu comportă nuanțe de eterogenitate, datorită faptului că discursul exegetic e dominat pretutindeni de spirit critic și obiectivitate. Fiecare personalitate e privită „la rece”, imparțial: creația lui V. Levițchi își are traiectoria prin stadiile tradiționalismului rudimentar și a

romantismului contemplativ, dar se încununează cu probitate profesională spre deosebire de versurile congenerilor săi Ion Gainiceru, Al. Burla și Ion Damaschin care au rămas la un mimetism școlar al începutului de drum. Scrisului lui Ilie Motrescu i se atribuie „cele mai mari șanse de afirmare în literatura mare”, iar compunerile versificate ale lui I. Chilaru sunt calificate ca un **sublim întors pe dos**. Arcadie Suceveanu e un „modern în armură romantică” care deține un loc de cinste „în cadrul său canonic”. Pretutindeni comentariul e concis și convingător.

Lucrarea dispune și de o structură bine gândită. Prefața intitulată *Argument* prefigurează succint și relevant cadrul social-politic din emisfera nordică a Țării Fagilor. Un fragment foarte concludent ce relevă împrejurările vitrege îl aflăm plasat pe ultima pagină a copertei. Îl reproducem parțial: „Scos din instituție după cel de al doilea război mondial, amenințat cu ghilotina stalinistă în perioada războiului rece, condamnat la dispariție lentă în răstimpul destinderii, nerecunoscut de oficialități în identitatea sa legitimă și interzis în formula sa firească timp de aproape o jumătate de secol, prigonit de poliția politică și confruntat cu mancurtizarea, ținut în izolare, ba chiar orientat, cu cinică metodă, împotriva propriilor tradiții și a legăturii vital necesare cu matricea culturală care i-a dat ființă, scrisul românesc din nordul Bucovinei a izbutit să se salveze și să se afirme, la limita imposibilului, printr-un instinct al supraviețuirii”.

După primul capitol, în care scriitorii sunt trecuți cu atenție prin grila paradigmelor și distribuți în generații, urmează compartimentul de portrete literare, realizate și ele conform unui concept bine determinat. Compartimentul îl încheie portretul consacrat lui Arcadie Opaț – un nume nou în poezia bucovineană care urmează să demonstreze că „păianjenul astral al poeziei sale își țese pînza din propria secreție” (p. 200).

Ultimul compartiment este dedicat nouăzeciștilor de Cernăuți: condeie tinere „care reușesc să învingă modelul șaizecest de gândire poetică, înrădăcinat în conștiința scriitoricească timp de trei decenii” (p. 201). E vorba despre Dumitru Mintencu, Gheorghe Ungureanu, Lia Popov, Doina Bojescu, Rodica Ursuleac, Liviu Rusu și Vitalie Zâgrea.

În finalul ultimului compartiment, autorul meditează asupra fenomenului de influență a plurilingvismului din Bucovina asupra literelor românești găsim că scriitorul român este „mereu pândit de pericolul hibridizării discursului” din cauza vorbirii neîngrijite (p. 217).

În concluzie putem constata că adevărata istorie și evoluție a scrisului românesc luată în discuție le aflăm prezentate aici, în studiul monografic al lui Ștefan Hostiuc, care se remarcă prin densitatea și acuratețea aprecierilor. E firesc ca într-o lucrare de proporții să se strecoare și niște scăpări. Pe suprarealiștii de limbă germană, care au abandonat ținutul Cernăuți din cauza celui de al doilea război mondial, monografistul îi consideră a fi de talia lui Paul Celan (p. 5), poemul tradiționalist e calificat ca „serv docil al realului” (p. 9). În ambele cazuri, credem noi, se exagerează. Expresiile „cînd putem trăi liniștiți” (p. 19) și „poezia se (?) degradează (p. 29) nu le considerăm reușite. În ultimul alineat de la p. 40 ar trebui să se vorbească despre deceniul al optulea și nu despre cel anterior. Întâlnim și câteva scăpări ortografice (vezi pp. 12, 199), dar toate acestea nu sunt în măsură să minimalizeze valoarea științifică a cărții.

În încheiere nu ne rămâne decît să-i dorim dlui Ștefan Hostiuc aceleași succese impresionante și în realizarea unei lucrări despre proza și celelalte specii ale literelor românești din nordul Bucovinei pe care a anunțat-o în curs de pregătire provocând astfel curiozitatea și interesul legitim al cititorului.

Recent, la Editura „Elan” a apărut volumul *Artur Gorovei. Studiu monografic*, Chișinău, 2007 (330 pag.) elaborat de Loretta Handrabura. Cunoscutul folclorist și etnolog ieșean Petru Ursache în *Cuvânt înainte* notează: „Loretta Handrabura a arătat cu fiecare prilej, pe de o parte, în ce măsură lucrările lui Artur Gorovei au dinamizat mișcarea folcloristică românească, pe de alta, ce loc ocupă el astăzi în bibliografia de specialitate”. Despre valoarea studiului reputatul specialist susține pe bună dreptate: „Aceasta nu este o carte „de duminică” sau „de teren”, cum se spune în unele cazuri. Ea se citește în timp de răgaz, cu încordare, cu creionul în mână și cu folos”. Iordan Datcu, cu referire la autoarea monografiei remarcă următoarele: „Bună cunosătoare a operei celui studiat, a peisajului etnografic românesc în care s-a înscris ea, dar și în contextul unor scrieri pe aceeași temă apărute în alte țări, în deosebi în Franța, Loretta Handrabura știe să discearnă între ceea ce înseamnă cărțile despre cimilituri, descântece ș.a. și opusculile despre datinile la naștere și datinile la nuntă, în fapt foarte îndatorate monografiilor lui S.Fl. Marian”. Despre importanța investigației date Dan Mănuță subliniază: „Studiul elaborat de Loretta Handrabura reprezintă o contribuție valoroasă în domeniu și demonstrează o dată în plus inexistența unor subiecte „minore” confirmând întăietatea metodei sau a metodelor de cercetare”.

Într-adevăr, cum remarcă și Dan Mănuță, Artur Gorovei nu reprezintă un subiect deosebit de atractiv. Activitatea lui Gorovei s-a desfășurat în planuri foarte diverse. Cercetătoarea și-a structurat investigația pe următoarele subiecte: I. *Artur Gorovei: omul*; II. *Șezătoarea vs gândirea folcloristică*; III. *Monografiile folclorice*; IV. *Cercetări diverse*; V. *Preocupări literare*; VI. *Popularizarea științei și culturii*. Astfel ne dăm bine seama că monografia reprezintă o cercetare exhaustivă a operei lui Artur Gorovei, pe care autoarea o reconstituie integral într-un indice bibliografic atașat care cuprinde *Schiță, Creația etnologică, Cercetări istorice, Creația literară, Publicistică, Cercetări juridice, Ediții îngrijite, Prefețe, Manuale școlare*. În continuare vedem că cercetătoarea își propune o metodă de lucru care presupune depistarea momentelor de vârf din activitatea etnologică, istorică, literară și culturală; stabilirea dominantelor; fixarea celor mai semnificative contribuții ale lui A. Gorovei, care au constituit un pas determinant în evoluția folclorului, detașându-se de cele ale contemporanilor. Dar nu lipsesc și relatări despre contribuțiile minore sau proiecte amatoriste ale cărturarului. Deosebit de prețioase sunt descoperirile Loretei Handrabura cu privire la arborele genealogic al folcloristului, observațiile despre teoria folclorului și metoda de culegere și de cercetare ale lui Artur Gorovei. Cea mai mare parte a volumului e consacrat monografiilor: *Cimiliturile românilor* (1898), *Credinți și superstiții ale poporului român* (1915), *Descântecele românilor* (1931), *Ouăle de paști* (1937). Este partea cea mai consistentă a volumului. Autoarea demonstrează o bună cunoaștere a contextului, se descurcă lejer în moștenirea lui Artur Gorovei, operează cu concepte adecvate, abordând subiectul, cum observă Dan Mănuță, „cu seriozitate și profesionalism, conștientă de riscuri și folosind în mod adecvat avantajele terenului care trebuia defrișat. D- sa nu a făcut ceea ce îndeobște se numește o monografie hagiografică, deși tentațiile existau. Dimpotrivă, și-a afirmat deseori obiectivitatea, ca poziție de principiu. În aprecierile sale, L. Handrabura îl încadrează pe A. Gorovei în evoluția folcloristicii europene și românești, dovedind acribie și cunoștințe exacte”. Subscriem la observațiile competente ale profesorului universitar, doctor Dan Mănuță, iar Eliza Botezatu accentuează: „Loretta Handrabura are simțul detaliului al amănuntului revelator, dar și simțul întregului oferindu-ne, în consecință, o viziune sintetizatoare asupra unei personalități și asupra unui grup de creație”.

Recunoaștem că aveam idei preconcepute despre diletantismul folcloristului. În urma lecturii acestei solide monografii, Artur Gorovei, întemeietorul „Șezătorii”, prima publicație românească consacrată în întregime folclorului, ne apare grație demersului Loretei Handrabura ca o personalitate cu adevărat multilaterală, complexă, iar moștenirea sa are nu numai o importanță istorică, socială, culturală, dar și științifică și istoriografia de azi nu poate face abstracție de contribuția lui meritorie.

Recomandăm cu plăcere cititorului acest studiu semnat de o autoare avizată, ale cărei articole au văzut lumina tiparului la *Didactica Pro, Anuarul Muzeului Etnografic al Moldovei* (Iași), *Convorbiri literare, Cugetul, Revistă de lingvistică și știință literară*, dar și la *Metaliteratură*.