

SUMAR:

ESEU

- MIHAI CIMPOI. Proeuropenismul românesc 3
INGA CIOBANU. Schimbarea la față a lui Mircea Cărtărescu sau tentația autocontemplării 7
NICOLAE LEAHU. Irina Nechit și poetica reticenței 10

SILVIU BEREJAN – 80 DE ANI

- VASILE PAVEL. Varietatea lexicală după ALM / ALRR.Bas. 15
ALEXANDRA CRĂCIUN. Termeni pentru mobilier (Aria ALM) 17

SAVA PÂNZARU LA 75 DE ANI

- MIHAIL GHEORGHE CIBOTARU. Savantul Sava Pânzaru la 75 de întomnări frumoase 20
CONSTANTIN POPOVICI. Sava Pânzaru la 75 de ani 21
ALEXANDRU BURLACU. Sava Pânzaru între zbuciumul căutării și
jubilara găselniței arhiviste 22

CONSTANTIN DOBROVOLSCHI – 75 DE ANI

- CONSTANTIN DOBROVOLSCHI. Probleme vechi și actuale de teoria romanului 24

TEORIE LITERARĂ

- DIANA VRABIE. Între realism și autenticitate 29
VIORICA MUNTEANU. Garabet Ibrăileanu despre Proust și problema originalității
naționale a literaturii 31
TATIANA POTÎNG. Modernitatea discursului în romanul lui Mateiu Caragiale 35
LUCIA BUNESCU. Discursul autorului: structuri dialogice 38
ALIONA GRATI. Dialogul cronotopilor în romanul lui George Bălăiță 43
ANATOL VÎNTU. Interpretări psihanalitice în problema imaginarului mitic 46
CRISTINA EVSTRATI. Figuri narrative ale temporalității în romanul „Zbor frînt”
(relațiile de durată și frecvență) 52

ISTORIA LITERATURII

- DUMITRIȚA SMOLNIȚCHI. Modelul neculcean în retransfigurarea eposului național 55
NATALIA GRĂU-ROȘIOR. Nae Ionescu – mentorul spiritual al „tinerei generații” 57
VLAD CARAMAN. Constantin Stere și literatura rusă 60
NICOLAE BILEȚCHI. Costenco în timp și spațiu 61
TATIANA BUTNARU. Anatol Codru și mitologia autohtonă 74
TIMOFEI ROȘCA. Dimensiuni ancestrale în poezia lui Anatol Ciocanu 77

LITERATURĂ COMPARATĂ

VICTORIA BARAGA. Desacralizarea lumii macondiene	81
GABRIELA TOPOR. A. Puşkin și H. de Balzac: confluente literare	87
LORINA GHIȚU. Quijotismul ca fenomen socio-cultural	90
ROMELA PRIȚCAN-PANEA. Imaginea profesorului-tiran în romanul lui Heinrich Mann <i>Profesorul Unrat</i>	94
ECATERINA CRECICOVSCHI. Creația lui Sir Arthur Conan Doyle din perspectiva neoromantismului	97
LUDMILA BALȚATU. Actul traducerii în viziunea traducătorilor din Moldova	100
RAISA GANEA. Misterul creației	105

CRITICĂ

ION CIOCANU. Fascinația începuturilor (Viața Basarabiei – 75)	107
ALEXANDRU BURLACU. Lecturi mai puțin fidele (II)	109

ETNOLOGIE ȘI FOLCLORISTICĂ

LILIA GUȚAN. Semnificațiile măștilor zoomorfe la sărbătorile de iarnă	116
MARIANA COCIERU. Rădăcini etnofolclorice în proza lui Dumitru Matcovschi	117

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.

Imperativele europenizării au generat o adevărată febră a luărilor de atitudine favorabile, care a reactualizat reacția sentimental-admirativă a lui Paris Mumuleanu, Dinicu Golescu sau Constantin Stere. (După 1990 ea fost reluată, în termeni noi și cu argumente impuse de actualitate de Adrian Marino și alți oameni de cultură.)

În cele ce urmează vom demonstra că românii au modelat pe parcursul unui secol și jumătate o Uniune Europeană *a lor*. Ei au conjugat mitul unei Europe puse sub semnul zeiței Isis care adună membrele într-un întreg și al Hesperidelor în grădina căror se află râvnitul măr de aur cu o viziune, deloc idilică și utopică, a unei Europe a națiunilor și culturilor interactive.

Proeuropenismul românesc cunoaște o scară ascensională – de la atitudinile sentimental-admirative, exprimate retoric sub formă de îndemnare reportericească, elogiu (panegiric) sau odă (exemplare fiind *Însemnare a călătoriei mele* de Dinicu Golescu sau *Oda râvnitoare spre învățătură* a lui Paris Mumuleanu: „Tineri, bătrâni, îndemnând, / Patria s-o folosim / La izvor nou alergând / Științe să dobândim. / Pild-avem pe europei / Astăzi s-au descoperit / Un izvor prea minunat”), până la o conștiință a europenității spiritului românesc ca *dat ontologic* (etic, habitual, etnic, geopolitic).

La 1824, Grigore Ghica spunea că „toate puterile Europei formează parte inseparabilă”, peste câțiva ani E. Poteca vorbea de o Europă „de la Portugalia până la Siberia”, iar Kogălniceanu spunea, la 1840, că „literatura română e o literatură europeană”.

Sentimentul că *europenismul* face parte din propria existență a românului și din „substanța medulară” (după expresia lui Călinescu) a românismului au avut-o cu deosebire iluministii, pașoptiștii, junimiștii, filozofii, oamenii de cultură și scriitorii din perioada interbelică.

Stere configurează modelul Europei, hipotextualizat după însemnările lui Golescu:

– „Buna orânduială”, asigurată de „pravile înțelepte, de oblăduire dreaptă și dulce”;
– spiritul de legalitate, egalitatea reală în fața legilor, „ce nu își au puterea urmărilor numai către cei mici, ci și către cei mari” – toate acestea întemeiate pe starea sufletească a „omului polifteist” ce nu aduce supărare altora, respectându-se pe sine și pe alții în demnitatea și în drepturile lor, „cu slobozenie firească și îndrăzneală fără de obrăznicie – fără umilire și aroganță”;

– *cultura sufletească* ce este condițiunea indispensabilă și izvorul adevăratei „civilizațiuni”, stabilind linia de demarcațiune între „civilizație” și „barbarie”.

Asupra Europei Eminescu proiectează ideea sa – semiștiințifică, semiutopică – de *organism* și *organicism* care se referă la formațiunile statale, naționale, culturale sau economice.

Organicul ca semn distinctiv al vieții și sinonim deplin cu viul este o legitate fundamentală a istoriei. Ceea ce întrunește organismul și organicismul este însăși rațiunea de a fi a lumii, temeiul ei existențial.

Concluzia glosărilor eminesciene o găsim – în perspectivă cronologică retroactivă – în articolul *În unire e tăria*, publicat în *Federațiunea* din 10/22 aprilie 1870 și în care susține cu pathos publicistic necesitatea imperioasă a unei *Ligi spirituale europene*, a unei noi alianțe a popoarelor sub formă de Federațiune Europeană.

Este comentat, aici, un articol din ziarul ceh „Politik”, în care se pledează pentru o „strânsă ligă spirituală întreolaltă”, care să „garanteze drepturile noastre speciale, întrucât se vor putea împăca numai cu interesele comune”. Interesele speciale nu semnifică decât interesele naționale, iar interesele comune sunt cele general-europene.

Ideea i se pare rațională și poetul-gazetar o îmbrățișează cu frenezie: „Va să zică, dacă presupunem cumcă acest ziar e expresiunea opiniei publice a cehilor, atunci cehii cer *o federațiune* (subl. în text – n.n.) care să garanteze dezvoltarea liberă a fiecărui popor ca atare; și se pare cum că aceasta ar fi și ideea celorlalte naționalități ale Austriei” (Eminescu, *Opere*, vol. V, Ed. „Gunivas”, 2001, p. 26).

Aprobând ideea de „federațiune” (europeană), Eminescu se întreabă: „Ce fac românii pentru a se alia acestei idei?”.

Răspunsul este, bineînțeles, cel logic: românii nu trebuie să lase să le scape această ocaziune istorică, nu trebuie să lase ca ideea să se localizeze la popoarele care o manifestă în gura mare. Românii trebuie să se alieze tuturor națiunilor „care au interese comune nouă și luptă alături cu noi”.

Românii nu pot, prin urmare, să rămână în afara acestei mișcări de unire (europeană) și a acțiunilor din jur de a se opune stării de lucruri de pe continent: „În momentul când toate națiunile dau cu piciorul stării de

față a lucrurilor, numind-o *nesuferită* și *nesuportabilă* (subl. în text – n.n.) au și românii dreptul și datoria de a-i da cu piciorul, căci, pregetând și rămași singuri pe câmpul de luptă, nimeni nu se va mai speria de opozițiunea noastră singuratică. Nepăsarea noastră ne pierde”.

Urmând un „calapod” al „rațiunii analitice” și „rațiunii retorice”, aplicat cu deosebită măiestrie, Eminescu își încheie articolul cu o sentință morală: „Românii au nenorocirea de a nu avea încredere în puterile lor proprii: noi nu ne-am convins însă cum că: *puterea și mântuirea în noi este* (subl. în text – n.n.)” (Ibidem, p. 27).

Unire națională (a românilor) și unire a națiunilor europene sub semnul comunității intereselor, al „constituțiunii neamurilor”, deci al unui spectru de particularități afine, al valorilor și al unei pozițiuni geografice de răscruce care determină funcția de liant spiritual intercontinental, iată axa publicisticii eminesciene.

Proeuropean în pledoariile lui „retorice”, Eminescu este un european în esența ființei sale. Modelul lui utopic de Europă ca organism ideal armonizat presupune acordul deplin dintre ființa (constituțiunea) personalității, ființa (constituțiunea) neamurilor și ființa (constituțiunea) continentului.

European prin spiritul său deschis, prin formația sa intelectuală germană, franceză și general latină, îmbinând sintetic printr-o inteligență cuprinzătoare un *homo antiquus* și un *homo europaeus* de spiță, conținând – în virtutea acestei simbioze – și puncte de referință englezești (Shakespeare este exemplul de fantezie poetică), Titu Maiorescu vede potențialitatea unei Europe a cercurilor culturale interactive.

Interacțiunea în temeiul influențării și condiționării *reciproce* este principiul modelator-cheie al „familiei mari a Europei Apusene”. Ideea unei configurații europene concentrice, în care centrul să fie „tezaurul comun al popoarelor civilizate”, iar cercurile înscrise să reprezinte celelalte popoare, apare în studiul *Despre scrierea limbei române* din 1866: „Secolul XIX se va numi în istorie cu drept cuvânt secolul naționalităților. În el s-a lămurit și se realizează ideea că popoarele sunt chemate a se întări în *cercuri etnografice* (subl. ne aparțin – n.n.), deosebindu-și fiecare misiunea istorică după propria sa natură. Pe lângă tezaurul comun al popoarelor civilizate, mai are fiecare tărâmul său aparte, în care își dezvoltă în mod special individualitatea și, separându-se aci de toate celelalte, își constituie naționalitatea sa. Astfel, se cere ca poporul să aibă o formă de stat națională, și mai ales o literatură și o limbă națională” (Titu Maiorescu, *Critice*, Chișinău, 1990, p. 161). Criticul vede manifestarea naționalității mai ales în literatură și limbă.

Titu Maiorescu este primul critic român preocupat – în spiritul modelului de „cercuri” concentrice – de relațiile culturale *interactive*, supunând unei analize extinse „întreaga mișcare de critică literară relativă la viața noastră intelectuală, adică la acea parte a ei care se găsește exprimată în forma poetică” (*op. cit.*, p. 298).

Criticul român recurge la părerile criticilor germani spre a constata cum apărem „în judecata străinilor”. Conform modelului său teoretic, Maiorescu remarcă interesul cititorului german anume pentru elementul estetic și cel național: „Ceea ce a trebuit să placă străinilor în poeziile lui Alecsandri, Bolintineanu, Eminescu și Șerbănescu și novelele lui Slavici, Negruzzi și Gane este, pe lângă măsura lor estetică, originalitatea lor națională”. Toți autorii aceștia, părăsind oarba imitare a concepțiilor străine, s-au inspirat de viața proprie a poporului lor și ne-au înfățișat ceea ce este, ceea ce gândește și ceea ce simte românul în partea cea mai aleasă a firei lui etnice” (*op. cit.*, p. 306). „Elementul original al materiei”, îmbrăcat în „forma estetică a artei universale” și păstrând, totuși ceva din „pământul său primitiv” trebuie să încante străinul aplecat asupra paginilor românești: „Căci orice individualitate de popor își are valoarea ei absolută, întâmpină un răsunet de iubire în restul omenirii ca o parte integrantă a ei” (*Ibidem*).

Maiorescu face, de aceea, elogiul romanului și nuvelei de factură poporană, aducând ca argument și părerile criticilor germani [Lorenz Diefenbach: „Cele două novele sătene de Slavici (*Crucea din sat* și *Popa Tanda*) stau pe aceeași treaptă cu cele mai bune novele germane de felul lor *Istoria* lui Gane (*Șanta*) e mișcătoare, iar povestea (*Doi feți cu stea-n frunte*) e o minune...”].

Studiul despre Eminescu (*Eminescu și poeziile lui*, 1889) impune programatic ideea că un mare poet conține în opera sa dimensiunile europenității și universalității. „Eminescu este un om al timpului modern, cultura lui individuală stă la nivelul culturii europene de astăzi” (*op. cit.*, p. 338).

Cu alte cuvinte, criticul român exprimă ideea goetheană despre personalitate ca „bun suprem” – intelectual și estetic, adăugând că o personalitate de valoare europeană se realizează printr-o voință titanică de sinteză: „Cu neobosita lui stăruință de a ceti, de a studia, de a cunoaște, el își înzestra fără preget memoria cu operele însemnate din literatura antică și modernă. Cunoșcător al filosofiei, în special al lui Platon, Kant și Schopenhauer, și nu mai puțin al credințelor religioase, mai ales al celei creștine și buddaiste, admirator al *Vedelor*, pasionat pentru operele politice din toate timpurile, posedând știința celor publicate până astăzi din istoria și limba română, el afla în comoara ideilor astfel culese materialul concret de unde să-și formeze înalta abstracțiune care în poeziile lui ne deschide așa de des orizontul fără margini al gândirii omenești. Căci cum să ajungi la o privire generală dacă nu ai în cunoștințele tale treptele succesive care să te ridice până la ea? Tocmai ele dau lui Eminescu cuprinsul precis în acele versuri caracteristice în care se întrupează

profunda lui emoțiune asupra începuturilor lumii, asupra vieții omenești, asupra soartei poporului român” (*op. cit.*, p. 338-339).

Configurația „cercurilor” este concepută de Maiorescu, evident, în sfera acestui orizont axiologic al personalităților – personalităților intelectuale și personalităților unseși a popoarelor care își exprimă glasul – herderian – prin cântec, prin rostirea esențială (estetică, zice tot timpul Maiorescu) a ființei.

Nicolae Iorga dezbate, în contextul extinderii imperialismelor, atât ideea unirii statelor mici în sud-estul european cât și ideea unei noi Europe, „care este o necesitate” și care nu trebuie să se sprijine pe socotelile de azi și de mâine, și pe ce crede diplomația „adesea răsărită din nimic” și lipsită de informație: „Ea nu este numai o amintire a vremii când lumea europeană avea o legislatură în stare să reziste la eforturile intereselor divergente: aceea a legii creștine, a imperiului sprijinit de dânsa, mai târziu a civilizației unitare a Renașterii, ajunsă la limpeziciunea, așa de ușor de înțeles, a formulei franceze. Europa, pe care cu atâta inconștientă au sfâșiat-o patimile de după război și înțelegerea greșită a naționalismului, ca și un sălbatec avânt al imperialismului îngâmfat, *e o necesitate și o datorie* (subl. noastră)” (*op. cit.*, p. 411).

Noua Europă apare din necesități materiale, căci sunt țări care nu pot desface materia primă, care se înăbușă de un capital pe care nu știu să-l fructifice în lipsă de siguranță și de garanții, căci nu există stabilitate monetară și posibilități de schimburi, „pe care încearcă înzădar să le înlătore meschina și veșnic schimbătoarea spițerie birocratică a contingentarilor, izvor de părtinire, de corupție și de zăpăceală”.

„E o necesitate această Europă și din punct de vedere moral”, afirmă Iorga. Într-o vreme când nu exista acțiunea învrăjbitoare a unui supranaționalism îngustător de orizont și falsificator de viziune, era o posibilitate de comunicare dintre oamenii de cultură, de acces la adevărurile admise și de împărtășire a aceluiași crez. Astăzi însă istoricul remarcă o confuzie între adevăr și erezie, o închidere a fiecărei națiuni într-o concepție despre ea însăși despre originea, meritele și drepturile ei, care să o ducă la o izolare de celelalte care n-o primesc.

O nouă Europă ar duce la înlăturarea oricărei hegemonii, a „asociațiilor de trecătoare exclusivitate, ca Pactul celor Patru de ieri sau de mâine”.

Aceasta-i opinia lui Iorga expusă într-o conferință radio din 4 martie 1938, ora 19.50, intitulată *Ce poate fi Europa* și tipărită cu titlu schimbat *E cu puțință o nouă Europă?* în *Neamul Românesc* din 6 martie 1938.

Blaga rostește pledoaria sa pentru „colectivismul spiritual” european, analog anticipativ evident al europenismului integraționist, al globalismului și multiculturalismului din zilele noastre. Nădejdea purificatoare venea în contrapondere cu toate manifestările decadentismului cultural: cultul nuanței, al complicațiilor de conștiință, sentimentalismului vag, conturul accidental al naturii, impresionalismul relativist, inspirația pasivă, contradicțiile lăuntrice istovitoare și, bineînțeles, individualismul. Vântul năprasnic al schimbării bântuie pe bătrânul continent: „Dacă-i adevărat însă că arta premerge celorlalte prefaceri, atunci e poate îndreptățită nădejdea ce-o rostim că Europa e pe cale de a crea *o nouă metafizică și un nou colectivism spiritual* (subl. în text – n.n.). firește, o viziune metafizică și un colectivism spiritual, ce nu are prea mult de-a face cu cele trecute. Putrefactele altor vremi nu-și redobândesc niciodată viața. După fărâmițarea individualistă urmează integrarea unei noi spiritualități colective” (*Stiluri*, citat după *Zări și etape*, București, 1990, p. 58). Personalitatea creatoare ar fi urmat, într-o asemenea proiecție blagiană a unei Europe colectiviste, să se transforme într-o impersonalitate creatoare înfeudată unui cuget colectiv, unei noi dogme bine întemeiate pe care urma să-o contureze metafizica și organizația socială.

Noul stil al vieții, europenist și „absolut” prin naștere, ar avea ca imperative:

- anonimatul
- dogma
- colectivismul spiritual
- arta abstractă
- stilizarea lăuntrică.

Blaga lasă însă pe seama istoriei să decidă care va fi înfățișarea concretă a colectivismului spiritual, căci acesta nu se poate întrezări nici măcar aproximativ.

„Mitul central” nietzschean este „jertfa unei erori fundamentale cât privește concepția despre mit și cultură”, căci unitatea de cultură nu poate fi condiționată decât de inconștientul stilistic colectiv.

Recunoscând totuși existența unui „mit central” grec, Blaga atrage atenția că în cazul culturii grecești este vorba de un orizont limitat și de o tipizare extraordinară. Orizontul stilistic german e însă mai divers, mai puțin unitar și individualizat după regiuni. Este, prin urmare, un orizont deschis „infini”. Nietzsche vede lucrurile, precizează Blaga, pe de-a-ndoașelea, foarte strâmt, adevărul fiind nu existența unui „mit central” dătător de unitate, ci existența „matricei stilistice, inconștiente și de un pronunțat caracter colectiv”: „De altă parte unitatea stilistică a unei culturi nu o vedem deloc primejduită prin diversificare mitologică. A impune deci cu forța un mit, nu înseamnă a favoriza creația și unificarea culturii, ci înseamnă mai degrabă a steriliza matricea stilistică și puterea creatoare. Tentativele de a îndruma creația pe scocul unui mit central, le socotim

dezastruoase. Creația n-are nimic de câștigat prin limitarea la o singură mitologie, promulgată prin articole de lege drept centrală, dar totul de pierdut, căci prin fixare duhul creator se anulează singur” (*Ibidem*, p. 264).

Aceasta este, în definitiv, argumentul blagian pentru integrarea noastră în Europa, pentru globalizare și dialogul multicultural pe care astfel de procese îl presupun.

Eurocentrismul nu poate impune, prin urmare, și un etnoeuropocentrism, căci creația de valori nu poate cunoaște o limitare la o singură mitologie și la o singură sau la câteva coordonate stilistice. Toate mitologiile și toate individualitățile creatoare participă la dialogul multicultural în mod concentrat și organic. Europenizarea și globalizarea nu pot anihila fondul inepuizabil al inconștientului colectiv prin care orizontul misterului și revelării se reactivează mereu, ajutat de legea valorilor maxime. Prin dialogul multicultural valorile intră într-o relație de provocare și afirmare dinamică, relație de intervalizare, am zice noi, în spirit blagian.

Noica afirmă tranșant că Europa dă lumii istorice un model de cultură viabil chiar în cazul în care cultura ar dispărea. Ea se impune, hegemonic, printr-o cuprindere a Totului, printr-o deschidere spre toate culturile știute în timp ce alte culturi s-au limitat la *colțuri* de Terra, la sfere limitate. Îmbrățișând sintetic diferite variante (bizantină, romano-catolică, irakiană, franceză, anglo-saxonă, aceste două din urmă pe un fond german), ea „s-a deschis, prin conștiință istorică, înspre toate culturile știute”.

Altele (egipteană, chineză, indiană, chiar cea greacă) au rămas doar *configurații culturale*, fiind tratate ca atare de Spengler și Toynbee.

Toate culturile lasă iraționalul *dincolo*, cea europeană, însă, îl întruchipează. Modelul european este singurul valabil, după Noica, și în cazul altor culturi. El cunoaște nu doar un proces de asimilare a multor culturi, ci și de extindere peste limitele continentului, *europenizând* tot globul. Astfel, modul de gândire european, toate valorile culturale, morale și politice sunt puse la îndemâna oricui, căci recurge la o realizare liberă a modelului.

Cultura europeană își dovedește misterul prin lipsa de mister și, spre deosebire de alte culturi dependente de natură, o depășește vădit. Prin însăși această desprindere de condiția naturală, prin caracterul ei suprarealist și nefiresc, prin mitologia ei monoteistă (născută dintr-o singură legendă, cea a copilului Christos născut în iesle), ea se impune ca *arhetip* al tuturor culturilor care se definesc prin *parțialitate*.

În procesul de dezvoltare a culturii europene lipsesc clipele de stagnare, ea având „o existență în neodihna creativității”. Este, în consecință, mereu într-o acțiune de reînnoire, de rostire inventivă, originală, în timp ce cultura indiană sau cea chineză sunt închise în sine, nemaispunând nimic nou.

Spre deosebire de configurațiile culturale, cultura deplină, ieșită din condiția naturală a umanității, aduce următoarele:

- „1. o supranatură, schimbând raportul dintre om și natură în favoarea celui dintâi;
2. o cunoaștere rațională, dincolo de cea naturală care este doar descriptivă, cunoaștere capabilă să integreze iraționalul;
3. o superioară organizare științifică și tehnică de viață, cu lărgirea existenței și cunoașterii proprii prin istorie;
4. un orizont deschis, ca o limită care nu limitează, până la ieșirea prin creații din timpul istoric.

Un asemenea model acoperă astăzi Terra și se pregătește să treacă prin vămile văzduhului” (*Ibidem*, p. 33-34).

Eurocentrismul este, reieșind dintr-o asemenea hegemonie valorică, un fenomen indiscutabil, care și-a pierdut orice sens peiorativ.

Sfera de iradiere a modelului european e cu adevărat planetară, modelând, provocând și impulsivând culturi ale Americii Centrale, de Sud, ale continentului euro-asiat (până la coasta rusă a Pacificului), ale Australiei și Africi. Doar cultura indiană ar putea s-o egaleze valoric într-un anumit grad.

Prin finețea și tăria mijloacelor și sensurilor de viață Europa a devenit „purtătoarea de cuvânt a globului”, având pentru aceasta toate justificările de drept (spiritul istoric, deși apărut târziu, metoda științifică), „Europa poate eventual redeveni o peninsulă a Asiei; ea dă totuși ființă istorică, până și celor care ar desființa-o” (p. 37).

Pathosul europocentrist noicist se impune irezistibil printr-o construcție de piramidă logică platoniciană (așa cum o vom întâlni și în pledoariile europocentriste ale lui Eminescu).

Modelul cultural nu este un model-prototip, ca la antici, ci un model-idee de lucru care își aplică o anumită metodă operatorie asupra investigației realităților complexe, dar și sie însuși ca realitate complexă.

În ce constă esența culturii europene pornită de la o schemă a culturilor spre a deduce *structura* și *modelul* ca atare?

Filosoful recurge, acum, la delimitarea și definirea altor cinci feluri de rapoarte între Unu și Multiplu:

Unu și repetiția sa;

Unu și variația sa;

Unu în Multiplu;

Unu și Multiplu;

Unu multiplu.

Precizând că aceste cinci rapoarte sunt solidare cu cele cinci rapoarte dintre regulă și excepție, exemplifică prin unu și repetiția din culturile primitive de tip totemic, prin Unu și variația sa din culturile de tip monoteist, prin Unu în Multiplu din culturile de tip ponteist, prin Unu multiplu din culturile de tip politeiste.

Miracolul european se produce, însă, după principiul al cincilea, *Unu multiplu*: „Excepția devine acum regulă. De rândul acesta, nici Unul nu primează, nici Multiplul, ci Unu este de la început multiplu, *distribuindu-se fără să se împartă* (subl. în text – n.n.). Nici o clipă însă Unu multiplu nu poate fi asimilat de Unu în Multiplu al panteismului, în care individuația a degradat părțile și doar reintegrarea lor le salvează; în care lumea este una singură, prin primatul Unului, în timp ce Unul multiplu se răspândește în lumi și câmpuri; în care Unu nu se preface în unități, pe când în cultura europeană Unu dă unități, de fiecare dată autonome, ca monadele” (p. 51).

Ca și Unu prim, cultura europeană constituie un ansamblu de unități, aflat într-un proces continuu de diversificare ce dinamizează și dă viață structurilor care devin forme *structurante*, în universul culturii europene.

Unitatea Unului multiplu dă unități multiple, unindu-le într-o unitate a diversității.

Acestea sunt unele din modelele românești de Uniune Europeană, dovadă că noi am gândit-o permanent.

Inga Ciobanu | Schimbarea la față a lui Mircea Cărtărescu sau tentația autocontemplării

Ipostazele scriitorului Mircea Cărtărescu au devenit deja un subiect de discuție la zi, fiecare apariție editorială punând la dispoziția publicului încă o probă a unei vocații autentice. Cele două volume ale Jurnalului cărtărescian – *Jurnal I* apărut în 2001 și *Jurnal II* editat în 2005, reprezintă un caz cu adevărat relevant în diaristica românească, atât prin temele pe care le dezvoltă, cât și prin practicarea unui tip de scriitură „*mereu întoarsă asupra-și*” [1, 8]. Evenimentele sunt abandonate undeva la periferia textului pentru ca prim-planul scenei să fie oferit spre exersare unui personaj „*inventat prin limbaj, prin conexiuni psihologice și ingrediente livrești*” [1, 8]. În studiul de față ne-am propus să punem în valoare un alt aspect al jurnalelor cărtăresciene care asigură, de altfel, un interes de lectură și o legătură între nucleele narative. Este vorba de *tentația autocontemplării* sau de proiectul autoportretist al diaristului, realizat printr-o inedită tehnică a privirii.

Criticul literar Dan C. Mihăilescu afirmă că „*în orice mare act memorialistic, condimentele vin din portretistică. Fie prin talentul crochiului în tuș a profilului, fie din selecția cu dichis a ipostazelor revelatorii, stop-cadre mustind de sugestii, de aluzii multisemnificative*” [2, 286]. Mircea Cărtărescu excelează în ambele, cu diferența că atât profilurile schițate, cât și stop-cadrele sugestive îl au drept protagonist pe chiar diaristul însuși. Probabil anume această întoarcere a privirii asupra propriului chip, alături de unele reacții mai puțin așteptate (pentru cititor) ale personajului, l-a determinat pe același critic să descifreze în primul volum al jurnalului o „*egofilie a artistului*”, un „*amestec de narcisism și pragmatism, de delir (și delict) de grandoare și mania persecuției*” [2, 449]. Credem că narcisismul lui M. Cărtărescu trebuie înțeles ca un narcisism cu ghilimele, *Jurnalul* fiind mai degrabă o *poză* decât o *stare a ființei*. Or, mitologicul Narcis, deși se autocontemplă, *nu se vede*, pe când Cărtărescu e însuși *ochiul* care se mărturisește [3, 2].

Parcursul unui asemenea itinerar plasează discursul critic într-o zonă susceptibilă de reacții polemice, de aceea, necesită alegerea corectă a punctului de plecare, pe care îl găsim, în cazul de față, în zona funcțiilor pe care le îndeplinesc jurnalele cărtăresciene. Inserțiile diaristului ne-au permis deducerea următoarelor funcții ale textului diaristic. Acesta:

a) păstrează legătura diaristului cu scrisul: „*Jurnalul a rămas singura mea legătură cu scrisul*” (vol. I, p. 137);

b) compensează lipsa de inspirație a scriitorului: „*Jurnalul se umflă când tocmai maturitatea, adică adevărata inspirație scade*” (vol. I, p. 233);

c) fixează existența și viața interioară a diaristului: „*Jurnalul rămâne mai departe cel mai adevărat, mai important [...] și unicul mod de a ști că exist, că viața mea interioară, intrată uneori în strâmtoni aproape fără speranță, continuă și caută largul*” (vol. I, p.462);

d) este un mijloc de autocunoaștere, de regăsire a identității: „*[...] jurnalul acesta nu e decât, în ultima lui fază, o verbioasă și gîfîită fugă în urma mea*” (vol. I, p. 137);

e) aigură o mișcare mult mai liberă a gândirii decât în cazul scrierilor de ficțiune, impulsul de a scrie în jurnal venind din iresponsabilitate: „*Aici [în jurnal] nu mai trebuie să-mi port grimasa de autor...*” (vol. II, p. 367).

Acum, două lucruri par a fi clare. Pe de o parte, jurnalul satisface o condiție a existenței scriitorului, are deci o funcție *existențială*. Scriitorul Mircea Cărtărescu există pentru că scrie în jurnal și această scriere este una care nu mai obligă la respectarea unor reguli. Pe de altă parte, jurnalul asigură o necesitate vitală a omului – cea de autocunoaștere, de redescoperire a zonelor interioare și a eurilor care populează aceste zone. Funcției *existențiale* i se adaugă o funcție *fatică*. Or, *Jurnalele* păstrează mereu deschis canalul de comunicare între eul conștient al diaristului și entitatea mult mai vastă în care el locuiește, celălalt eu al său, care e personajul și peisajul în același timp al scrierilor sale.

Prima reacție a lectorului atunci când intră în *camera cu oglinzi* (am numit astfel seria de autoportrete pe care și le face diaristul) a celor două volume puse în discuție este, cu siguranță, una de surpriză, condiționată de constatarea unui număr impunător de autoportrete realizate printr-o remarcabilă tehnică a negării. La polonezul Witold Gombrowicz această tehnică părea firească, suflul negator fiind congenital unei redutabile tradiții, mai întâi culturale, și abia apoi morale: tradiția marilor răzvrățiți [4, 266]. La diaristul român negația este motiv de derută și stupefacție, pentru că are drept obiect propriul eu, este deci, în esență, o *autonegație*, dar una lucidă și semnificativă. În diaristica românească cazul este unic și relevant, cu atât mai mult cu cât intenționalitatea proiectului autoportretist este evidentă.

Sub aspect compozițional, autoportretele cărtăresciene se organizează în jurul a trei entități, care nu lipsesc din rețeta tradițională a compunerii autoportretului: aspectul fizic, vestimentația și componenta morală [5, 156-158]. Prin *tehnica negării*, aceste autoportrete capătă însă accente antinarcisiace. Chipul reflectat în oglindă nu mai reprezintă un obiect al admirației, iar oglinda nu funcționează doar ca simplu receptacol al chipului. Adiacente mitului rămân două motive: cel al *Oglindirii (le Reflet)* și cel al *Goanei (la Fuite)* [6, 21], dar semnificațiile se amplifică. Efortul rămâne același, de a-și surprinde imaginea, atitudinea este însă alta, negatoare.

Oglindirea este un motiv echivoc: este un dublu, adică un *altul* și un *același*. Transferat în sfera scriiturii intime, acest motiv capătă o ambivalență semnificativă. Diaristul, acest „*Narcis bicefal*”, cum îl numește Eugen Simion [7, 224], privește într-o oglindă cu două fețe: se caută pe sine în „oglindea” scriiturii intime, și, paralel, își contemplă chipul reflectat într-o oglindă obișnuită (ca obiect), notând ceea ce observă. Privirea, în aceste circumstanțe, desemnează, în același timp, *identitatea recognoscibilă* a diaristului printr-o confirmare a trăsăturilor fizice (*Acesta sunt eu*) și imaginea *contestată* de către eul privitor (*Eu este Altul*), prin constatarea diferenței, a alterității.

Să urmărim cum evoluează lucrurile în cazul lui M. Cărtărescu. Tentația autocontemplării devine pentru diarist obsesivă, el transformă toate obiectele în „oglinzi”, în aceste proteze extensive care îi permit să privească acolo unde ochiul nu poate ajunge. Scriitorul se contemplă, pe rând, în lacul mesei de scris, în fâșiile de oglindă din stradă, în caseta de plastic a CD-ului de jazz, în suprafața ecranului de televizor, până și în suprafața lucioasă a verighetei: „*Foarte rar îmi scot verigheta și mai rar o observ. Vreau acum s-o observ în voie. Observînd-o, mă observă și ea, căci mă reflectă în banda ei curbă, cu foarte vagi unde verzui. Se vede în aur, acolo, un cap cu păr castaniu și cu mustață, tot restul fiind foarte neclar și spălăcit. Un gît și un bust în tricou azuriu.*” (I, p.128). Evident, fixarea privirii asupra propriului chip, plasează discuția la nivelul portretului. Aceste „oglinzi” devin o emblemă a relației dintre figura umană și portret. Dar, paradoxal, ele nu oferă o imagine coerentă, ci descompun, frâng portretul. În oglindă se proiectează imaginea unui chip, implicit a unui eu, „deformat”, care constată cu dezamăgire imposibilitatea unei recuperări a sinelui. Este vorba, de fapt, de o incoerență metafizică resimțită de scriitor în perioadele de criză, incoerență care se manifestă în exterior printr-o asimetrie a feței și a ochilor. Ceea ce alții văd ca simetric, personajul M. Cărtărescu percepe ca fiind deformat: „*În oglindă sunt lemnos, costeliv, acoperit cu alunite și pete, cu o față tot mai asimetrică și mai veștejită. Am slăbit mult primăvara asta. Ceva nu merge în mecanism, ceva nu-mi priește*” (I, p. 174). Alteori, cel care se privește în oglindă, eul cotidian, constată că are mult până a deveni El, scriitorul creativ. Astfel, suprafața reflectoare a oglinzii permite personajului să surprindă diferența dintre M. C. (cel care sunt acum) și M. C. (cel care am fost) : „*Pe cînd scriu, mai trag cu coada ochiului la mutra mea reflectată în lacul mesei de scris [...]. Acolo sunt ochi foarte blînzi și o bărbie fermă și blîndă. Sunt un tîmpit ferm și mîndru. [...] Dacă în zece ani [...] totul se va focaliza din nou și voi deveni din nou dragonul roșu de peste femeia îmbrăcată-n soare [admirabilă definiție a relației scriitor-operă], va fi un miracol al lumii. Deocamdată însă nu sunt nici o unghie de la piciorul lui M. C.*” (I, p. 264).

În al doilea volum al *Juralului* asemenea receptări ale propriului chip devin firești în contextul descrierii unei crize a vârstei – „*criza bărbatului la 40 de ani*”. Alături de simpla reflectare a chipului, ele surprind un joc ambivalent dintre mască și chip. În primul caz, autoportretul are funcția de a înregistra trecerea timpului, prin *schimbarea la față* a lui M. Cărtărescu, și, paralel, de a surprinde incompatibilitatea exterioară (a maturului) și cea interioară (a adolescentului): „*Nebărbierit, netuns, cu șuvițe îndreptate în toate direcțiile, cu un zâmbet timid și cam asimetric, cu pielea feței pătată, gălbuie pe fălci, roșietică pe lîngă nas, cu două dungi, ele însele asimetrice, săpate de-o parte și de alta a gurii, cu o expresie tristă și*

neatență. Din sprâncene ies fire mai lungi, foarte negre, care se zbârlesc rebel. Totuși nimic, sau aproape nimic de adult, și asta-i încă bine. Pielea gâtului, încrețindu-se puțin moale sub mărul lui Adam, și dinții gălbui, încă întregi dar în stare proastă, arată însă limpede, la a doua privire, că Mircea nu mai e nici un puști, deși *asta e și-o să rămână până-n adâncul viitorului.*” (II, p. 132). Eul privitor se vrea un alt Dorian Gray care vânează fiecare schimbare de linii ale chipului care-i stă în față.

În al doilea caz, autoportretul înregistrează diferența dintre față și mască, ilustrând așa-numita *relație teatrală* sau identificarea personajului prin raport social. Exercițiul autoportretistic sugerează incognoscibilitatea eului, paradoxul cunoașterii. Masca facială și gestuală a lui M. Cărtărescu arată un „*băiat bun, civilizată, cultivat, împăciuitor, retras, cretinoid*”. În spate însă – „*viață larvară*”, un „*vilain mojiic, analfabet, bătaios, sociabil, briliant*” (I, p. 91). Imaginea exterioară, după cum remarcă diaristul însuși, „*e aproape un arhetip: are autoritate, e o efigie*”. Este greu să ghicești „*imaturitatea, sfîngăcia, nevoia de protecție*”, „*dezorientarea și frica*” din spatele acestui „*sfînt-umanist atît de fals*” (I, p. 462). În astfel de situații *masca* (eul de suprafață, fals) își câștigă aproape autonomie față de *chip* (eul profund, adevărat). Mai mult, chipul trebuie dedus din mască. Aici intervine motivul *Goanei*, al *fugii în profunzime (la fuite en profondeur)* [6, 24]. Suprafața oglinzii este una opacă, ea oferă doar reflectarea a ceea ce văd alții dintr-o parte. Diaristul caută însă în această reflectare altceva, un chip *de dincolo*, un portret interior, și atunci găsește o altă cale – privirea în propriii ochi.

Conștient de faptul că *scriitorul și omul* sînt două euri inseparabile, deși se manifestă diferit în viață, diaristul încearcă un fel de teamă privindu-se în ochii contrastanți. Este frica de a se vedea scindat cu adevărat. Pe de o parte – marele artist, celestul, pe de altă parte – micul eu cotidian, terestru, socialul. Primul – activ, admirabil, al doilea – pasiv, artificial, demn de milă și dispreț: „*Unul – dreptul – era bombat, umed și strălucitor, cafeniu, delicat, sub sprînceana frumos arcuită: un ochi inteligent, pasionat, atent la peisajele din lume și din creier. Celălalt, însă, sub sprînceana aplatizată, era contractat, vizibil mai mic, mat, ca un ochi de sticlă. Mort și trist. Dacă ambii ar fi fost la fel, poate că ar fi trecut neobservați, căci există oameni cu ochi care par că vorbesc, ca și înși cu ochi morți. Dar contrastul dintre ei pe aceeași față, clipitul nefiresc de rar, fixitatea lor trebuie că produc o impresie de neliniște și poate frică*” (I, p.284-285).

Aceste autoportrete nu sunt decât un pretext pentru construirea autoportretului moral, interior, al diaristului, confirmând ideea despre incoerența, discontinuitatea eului care se confesează. Substanța din care se alimentează acestea o constituie *criza*: o criză a scriitorului în permanentă competiție cu autorul de succes și cu micul eu cotidian (în I volum), dublată de o criză a vârstei (în volumul al II-lea). Diaristul se autodefiniște din perspectiva evoluției/involuției sale interioare. Atunci când devine scriitor, se simte împlinit și, din contra, problemele cotidiene devin sursa directă de descoperire a alterității ființei: „*Mă descoper cu o față care nu mai e a mea, fără nici un fel de ambiții, fără chef de literatură și fără stil, fermecat și aiurit de frumusețea vieții cotidiene, aici, în casa noastră, lângă fete*” (I, 437). Este o descoperire dureroasă a declinului. Or, ipostaza de părinte și soț îl obligă să-și părăsească, la anumite intervale de timp, cochilia de scriitor. Senzația de comă afectivă, intelectuală, psihică, se revarsă din corpul literei, umple pagina, instaurând un anonimat existențial și profesional. Mircea Cărtărescu este detronat, cedând locul unui eu fără nume și fără identitate: „*De fapt nici nu știu cine sunt. Umblu ca dementul pe străzi, în jacka mea de piele, prin soarele alb al toamnei, mă uit după femei și fete tinere, dar nu sunt nici o clipă cineva, o persoană*” (II, p.39). „*Parcă nu sunt în viața mea, da, parcă am pătruns în viața și-n corpul altcuiva – viață ulterioară ca și literatura (?) pe care o scriu, și care nu mă mai arată pe mine, ci arată spre cu totul altă ființă.*” (II, p.65).

Elementele definitorii ale acestor autoportrete sînt *contradicția și negația*. Acestea trădează o disfuncție a mecanismului de lucru, întrucît transformă autoportretele într-un fel de contraautoportrete din care emană vulnerabilitățile care îl umanizează pe scriitor, și, prin aceasta, îl apropie de cititor. Există însă o *contradicție a lui M. Cărtărescu*: în spatele acestor negații există o forță ascunsă care se manifestă în/prin scris. Este contradicția unui destin *dramatic* al artistului/scriitorului, care presupune depășirea unei *limite interioare* resimțită ca neajuns. Autoportretele cărtăresciene reprezintă, în acest sens, nu atât definirea unui destin individual, cât a destinului tuturor scriitorilor de vocație, „*o sferă de apă cu miez de foc*” (II, p.174), în expresia autorului însuși. Astfel, descoperim existența unei relații metonimice în tehnica autoportretistică: un singur autoportret reprezintă destinul singular al omului de creație, cu toate căutările, contradicțiile și încercările de a-și fixa fețele interioare. Cu astfel de date, autoportretele cărtăresciene nu-și pot găsi loc în clasificarea pe care o face Mircea Mihăieș. Criticul literar identifică trei versiuni ale autoportretului diaristic, precizând că e vorba de o aspirație sortită să rămână veșnic teoretică: *ceea ce văd alții sau ce își imaginează ei că văd în mine; ceea ce sînt cu adevărat sau în propriii mei ochi ori în ai altuia; ceea ce cred eu că sînt* [5, 164]. M. Cărtărescu adaugă, prin *Jurnalele* sale, o a patra variantă, confirmată în practică: *ceea ce simt că sînt*. Dar aceasta nu este unica aspirație a scriitorului. Miza *morală* este dublată de una *estetică*. Inserțiile autoportretistice din paginile jurnalelor cărtăresciene sînt, în primul rând, un exercițiu de stil, care dă un plus

de expresivitate jurnalului ca scriere și abia apoi – o cale de a surprinde pulsațiile vieții interioare, de autodefinire a personalității creatoare. „*Eroare de strategie*” [8, 6] nu există în cazul inserțiilor în cauză, precum nu există nici în cadrul textului confesiv în ansamblu. Jurnalul lui M. Cărtărescu vorbește nu atât despre *omenescul* diaristului, cât despre *altcineva*, un altcineva cu mult mai complex decât un simplu personaj, *o potențialitate interioară care nu se manifestă în viață* [9, 10]. Or, omul și scriitorul se întâlnesc între trăire, mărturisire și scriere, încât te întrebi cine se manifestă cu adevărat în aceste pagini: scriitorul care este altul față de om sau omul care este altul decât scriitorul. Se pare că ambii: și *omul*, și *scriitorul* care, paradoxal, sânt mereu alții față de M. Cărtărescu.

Referințe bibliografice

1. Ciobanu, Mircea. *Sfășietoarea iluziei a realității* // Contrafort. – 2006. – iulie-august.
2. Mihăilescu, Dan C.. *Literatura română în postceaușism. Memorialistica sau trecutul ca re-umanizare*, Iași: Editura Polirom, 2004.
3. Sugestia îi aparține lui Nicolae Leahu, în Recenzia la teza de magistru *Identitate și alteritate în jurnalul intim românesc*, autor Ciobanu Inga.
4. Mihăieș, Mircea. *De veghe în oglindă*, București: Editura Cartea Românească, 2005.
5. Mihăieș, Mircea. *Cărțile crude. Jurnalul intim și sinuciderea*, Timișoara: Editura Amarcord, 1995.
6. Genette, Gérard. *Figures I*, Paris. Editura du Seuil, 2000.
7. Simion, Eugen. *Ficțiunea jurnalului intim*. Vol. I, *Există o poetică a jurnalului?*, București: Editura Univers Enciclopedic, 2001.
8. Mihai Iovănel crede că ar fi vorba de o eroare de strategie în cazul diaristului M. Cărtărescu, constând în „*dorința de a fi vrut ca prin jurnalul său să arate mai-mult-decît-personajul din sine sau [...] omenescul său*”, în *Mircea Cărtărescu: poetul și personajul* // Adevărul literar și artistic, nr.2, 2002.
9. *Interviu cu Mircea Cărtărescu* // Contrafort, nr. 4-5, 2000.

Nicolae Leahu

Irina Nechit și poetica reticenței

La debut, cu volumul **Șarpele mă recunoaște** (1992), Irina Nechit anunța mai degrabă virtualități expresive decât disponibilități dramatice. Scrise îngrijit, *căutate*, oarecum spulcuite (și ciufulite, cu măsură, după o proprie estetică a coafării iconoclaste, ca să nu irite, firește, condeiele iconodule, fals pudibonde, mai exact), textele ei emanau – asemeni arăturii de zăble – vaporii denși ai lecturilor recente. Nimic nu părea să sugereze paroxismul trăirii din poemele sale de mai târziu. O singură temă, cea a condiției femeii, învăluită¹ de prestigiul ecourilor biblice, își etala preeminența în fața celorlalte, în majoritate achiziții și exerciții (aleatorii) de *facere* a mîinii. Versuri, *frumoase*, de citat, s-ar găsi, desigur, și nu puține, dar zvîcnirea lor ar fi *moale*, cu o osatură din zgîrciuri și de o suavitate ingenuă, suprapunînd șăgălnicia pe gravitatea unei problematice culese de pe pajiști străine. Nu diminuez nicidecum efortul de *a fi o voce* al autoarei (de atunci!), dar pînă a se ajunge pe tărîmul poeziei trebuiau încă să fi fost roase, zic băsnuitorii, nouă perechi de saboți de oțel și lepădată la o răscruce pielea de fecioară a acestei prime cărți. Reminșcențele din Nichita Stănescu², Lorina Bălțeanu³ și chiar Angela Plopîi, un fel de colegă de bancă în aulele uceniciei, din Ana Blandiana ș.a.⁴ fluturau, ca la paradă, stegulețe multicolore, pășind voios sub drapelul lui Nicolae Popa, formula lirică a căruia dirija subteran, la începuturi, „mișcarea literelor” Irinei Nechit. Nu citez aici și acum, doar pentru a evita redundanța, atît de clar mi se arată protectoratul N. P. asupra discursului Irinei Nechit în **Șarpele mă recunoaște**. Ceea ce este deosebit de relevant, e că inspectînd imaginarul și căuțînd „formula lumii integre” (I, 47)⁵, poate chiar ceva asemănător himericului „tot” cărtărescian, poeta își descoperise tema: *femeia*. Mai mult, *pe sine însăși se descoperise* ca pe o revelație mai puternică și decît morganică întruchipare a poeziei. Iar *lirismul* (și) de aici începe.

Cartea rece (1996) este chiar *rece* (aproape glacială, „conservă frigul” celeilalte cărți, susține Em. Galaicu-Păun) la propriu și la figurat. Exuberanța juvenilă și jocul cu mijloacele de expresie, seninătatea contemplării vieții și ipostazierile patetic-teatrale din **Șarpele...** s-au scuturat, potopitor, la căderea întîiei brume existențiale. Metamorfoza ontologică a atras schimbări radicale în retorică și, cu implicații adînci și dureroase, în spațiul cunoașterii: universul poeziei s-a înnegurat. Decorurile largi, somptuoase, deviate din cînd în cînd spre negații vag-expresioniste, dar strălucind totuși de prospețime, prin culoarea vie a catifelei și a atlazului imaginilor, în placheta de debut, au fost retrase brusc, precum preșul de sub picioare, cea de-a doua carte deschizîndu-se – precipitat dangăt de clopot – cu poezia *Casa intoxicată*⁶.

Poemul este înalt sugestiv și ca o artă poetică disimulată, clătînd draperiile laboratorului de creație al unei case cu poezi, dar mai cu seamă pentru stabilizarea semantică a celorlalte texte: „În casa noastră intoxicată se băteau poezii la mașină/ se trăgea cu verbul în stînga și în dreapta/ se copiau reîncarnări vedenii pe curat/ se umplea cu țipete prima pagină/ se aducea puroi pentru ultima/ se dădeau telefoane la spitalul de urgență”. Un principiu baudelaireian-arghezian („Din putregaiuri, din nămol și colbăraie/ răzbate coltele cucerniciei...”), profeța poeta încă în **Șarpele...**, p. 33) sudează ingredientele „urîtului” într-o efigie

spăimoasă. Senzația e de pandemoniu textualist, dar nu rafinatele jocuri de inginerie textuală determină substanța volumului, ci *crisparea în fața terorii lumii exterioare*. Toate vin dinafară, pare să creadă, în general, eroina, nu fără a-și însuși, însă, pe parcurs și o conștiință autoflagelatoare. Una mai blândă, mai îngăduitoare, e adevărat, furia și nemulțumirile avându-și un îndelung elaborat („andrisant”, îl numea Caragiale) reper extern: *celălalt, bărbatul, visătorul, vulnerabilul, soțul, amantul, iubitul, complicele, balsamul și disperarea însăși, speranța mintuitoare* și, în sfârșit, haimanaua rimbaldiană, *sigla sau cifra decadenței – indefinibilul*, el, unicul, unul și același. Sburătorul pedestru... Toate încep și sfârșesc, în sufletul neliniștit al femeii, în funcție de intensitatea luminii sau a întunericului ce se refractă, asupra-i, din acest punct absolut, existând și absent totodată: punctul EL. De acolo, din acel punct latent, răbufnește, cu intermitențe, întoarcerea către sine. Alteritatea marchează și legitimează identitatea eroinei, o anulează și o reface, o destramă și i-o restituie. Oricât de ingenioase, proiectând expansiuni îndrăznețe și către alte teme, tacticile poetice (reacțiile, asocierile, pauzele, răsturnările de perspectivă) converg în aceeași albie, strategică, a discursului. De fapt, fără EL, lumea ar fi fost reductibilă, esențialmente, la Eu. Iată de ce paginile cele mai consistente ale Irinei Nechit se structurează în jurul acestor două pronume, vehicule ale lirismului și construcții portante ale oricărui roman sentimental⁷.

Un roman, deci. Dar cum se articulează *story*-ul care peregrinează dintr-o carte în alta, de la identificarea, de către șarpe, a inocentei unelte a seducției (și triumfătorul enunț al femeii: „Șarpele mă recunoaște”) la **Cartea rece** (a înțelepciunii, a dureroaselor experiențe și revelații ale ființei), iar apoi spre intuirea **Un(ui) viitor obosit** (1998) și interminabil, prin care se aproximează însuși sfârșitul, în monotonul și implacabilul său declin? **Gheara** (2003) este doar un răspuns, cu miză antologică, totalizantă la provocările și ispitele existenței, ale existenței în cuplu, mai ales. Reconstituind fizionomiile amîndurora, recuperăm firul epic diluat în apele curgătoare ale lirismului. Cronologia Genezei ne îndeamnă să începem cu EL, cu acest duh adamic ce străbate tulburător poezia Irinei Nechit.

La numai 12 pagini-distanță de poemul *Fumul învăluie femeia*, în care „primul om/ și-a iubit femeia umedă,/ abia modelată/ din coasta lui./ abia coborâtă din palmele Domnului”, eroina lirică face o primă tentativă de a divulga natura nestatornică a bărbatului („Cînd minciuna se juipoaie de pe ființa ta...”). Deși mai declarativ ca de obicei și reprimînd cu destulă dificultate violența verbală subiacentă, convertită elegant într-o facondă oraculară (orizontul „care te va despica/în felii învăpăiate,/ lăsînd infinitul/ să te mestece ritmic”), poemul *Actorul din tine* conține schema generală a poeziei Irinei Nechit. Formal, textele ei se organizează din fraze-strofe nesofisticat sintactic, exploatînd frecvent un anumit tip de subordonată (aici e una condițională, reluată de patru ori și punînd în cauză mai ales implicațiile temporale ale construcției). Semantica degajă o altă schemă, una făcînd din EL veritabila sursă a supliciuului liric al eroinei. Viziunea nu este nouă, dar nici o altă poetă română n-a cutezat să meargă atît de departe (și cu efecte estetice mai pregnante) în imaginarea *celuilalt* (sursa modelatoare este, desigur, Eminescu), a bărbatului de această dată, ca *Înger și Demon*. „Colosul de piatră”, al demiurgiei masculine, cîntat, în termeni evlavioși, de Veronica Micle și, nu mai puțin adulat de succesoarele ei, s-a fisurat ca atîtea alte mituri. Perspectiva feministă, pe care Irina Nechit cel puțin n-o contrazice, pare să aștepte clipa cînd masculul („omul alb” care și-a însușit partea spectaculoasă a Istoriei) va fi trecut în categoria „ruinuirilor”. Nu fără o umbră de ironie, observația noastră ține totuși să contureze o mutație importantă în spațiul sensibilității erotice postmoderne. De exemplu, la noi, deși discursul „emancipător” al poetelor a evoluat considerabil în ultimul deceniu, nici la Marta Petreu, nici la Rodica Drăghinescu (doar două dintre vocile redutabile în afirmarea a ceea ce aș numi *noua sensibilitate* feminină) nu atestăm probe clare în sensul modelării pe principii antitetice – ca înger și demon! – a structurii imaginii *celuilalt*. Inițial, în **Șarpele...**, viziunea poetică debuta cu o direct exprimată conștiință orfică a erosului („Să-mi coși cu strune rana – / asta să-ți fie harpa,/ din ea să-mi cînti.”, *Priviri rugătoare*), pentru ca, iarăși, peste doar cîteva pagini, să se insinueze îndoiala, o tensiune cu un deznodămînt imprevizibil („Ceea ce simt nu se vede./ Ceea ce zici nu se aude./ *Complicatule* (s.n. – N. L.), hai la film.”). Tonul ludic al apelativului subliniat conține și o notă de cochetărie, care va dispărea, începînd cu **Cartea rece**, aproape cu desăvîrșire. Aname în acest volum unitatea angelicului și demoniului devine o obsesie a discursului Irinei Nechit. Poeta nu accentuează neapărat individualitatea elementelor dihotomiei, pentru a obține forme „pure”, maniheistic distilate, dar rezultatul este, preponderent, acesta: reprezentarea bărbatului e o subtilă împletire de angelic și demonic, atitudinile eroinei lirice structurîndu-se ca *adorăție* sau *contestare*.

Grupînd provizoriu cuvintele, sintagmele și versurile emblematice, sub semnul cărora evoluează EL în paginile Irinei Nechit, vom obține un portret în alb și negru. Pe de o parte, „piscă neagră”, „idol putred”, „actor”, cavalier al iluziei și al marilor combinații ostapbenderice („blestemat să piardă mereu se mira/ că nu m-a pierdut [și] pe mine”), crai de cupă (e și titlul poemului din care am citat mai sus), înger căzut, „animal ridicol”, „himeră” etc., iar, pe de altă parte, EL se identifică cu ideile de autenticitate („Chipul tău umbrește/ toate măștile pe care ți le pui/ ca să nu te recunosc”, III, p. 35), unicitate covîrșitoare („Ceea ce a rămas din frumusețea ta/ e prea mult pentru mine”, III, p. 37), sensibilitate marcată („Trăiești în altă lume – / în lumea în care trăiesc și eu”, III, p. 35), forță pasională („Era în el ceva viu cînd vorbea despre un punct C/ de unde ar putea să răstoarne pămîntul”, III, p. 84), infailibilitate („avea în el ceva sacru cînd nu făcea/ nici o mișcare nici o remușcare”, III, p. 84) etc. Extrapolînd impresia de aici la scara celor patru volume de versuri ale poetei, distribuția elementelor combinatorii ale portretului masculin nu s-ar modifica substanțial, exceptînd

prima carte, unde poezia nu cunoaște încă o propriu-zisă confruntare cu viața. Descoperindu-se pe sine, cum spuneam, femeia îl descoperă, implicit, pe *celălalt* (pe *El*) ca pe o sursă a liniștii (aproape deloc a extazelor, a beatitudinii romantice) sau a suferințelor sale, adevărat că *El* (iubitul, bărbatul etc.) fiind omologabil *mai degrabă unui pretext decât unui rol*. În tot cazul, nicidecum nu el este agentul „poveștii” sentimentale. Asemeni Dumnezeului argezian, *El* este și nu este, e un simbol, o prezență includabilă pentru elaborarea *emisie* lirice. Trebuie să ai „un cer al gurii datat cu mirodeniile”, ar zice G. Călinescu, pentru a sesiza rafinamentul acestei relații, care, avantajând, în aparență, „obiectul reflectării” (printr-un interes fanatic, obsesiv, ce irigă neconținut galeriile subtextului), în realitate îl convertește pe emitent în adevăratul personaj al poemelor din **Cartea rece, Un viitor obosit și Gheara** (2003).

Încarnare evanescă a masculului, cu un portret fizic difuz („Cruzimea ta de blond...”, îi scapă, undeva, un detaliu poetic), dar suficient de bine construit ca eșafodaj moral, Eroul poemelor Irinei Nechit trăiește o existență haotică, împletită din echivoci și orbecăind între iluzii stimulative, escapade gratuite și tăceri încărcate de o anihilantă conștiință a culpei. Reacțiile lui, ca de păianjen (termen de comparație și simbol „semnat” totodată), sînt dominate de o lentoare exasperantă, regimul său propice, în spațiul casnic, fiind cel al contemplației însingurate, un teribil imbold al evaziunii îndemnându-l adeseori să dispară în spații intangibile *vederii* eroinei. „Istoria” vieții sale este, în general, sugestia unei enigme ce se închide, progresiv, la cele mai neînsemnate gesturi ale lumii exterioare. Acest fel de a fi al personajului este însă mai degarbă deductibil decât exprimat direct, eroina ca și cum colîndu-i ființa din cioburi de tăcere și așchii de mister.

Comentînd lirica Irinei Nechit, Gheorghe Grigurcu estima, evident grăbit de banda rulantă a discursului, că suferința, „chinul” poetei ar fi „unul de obștească sorginte” – „jalea” poezilor mesianici”⁸. Defectul acestei judecăți critice provine din întîlnirea, accidentală, cu un titlu (**Obrazul lui Dumnezeu, IV**, p. 87), fibra „mesianică” a poeziei Irinei Nechit fiind, realmente, infimă. Așa cum arăta și Em. Galaicu-Păun, textele poetei afirmă o „echidistanță față de o feminitate siropoasă a versurilor [...] și față de o angajare civică patriotardă”⁹, piesele ei rezistente evocînd prioritar *condiția femeii* și acel spectru angoasant ce agresează ființa umnă în general. Sintetizarea acestor două ample deschideri tematice o vedem posibilă citînd – ca pe un fel de cheie hermeneutică – versurile „Orice atingere de un suflet viu/ e o încheștare cu moartea”. „Sufletul viu” e al *celuilalt*, al *jumătății* „mistice” a ființei, îmblînzirea căreia ar fi proba de foc a *viețuirii*. Deși convențional exprimate, premonițiile alegorico-simbolice Eve („începutul/ va duce la un sfîrșit”) se proiectează, în **Șarpele...**, pe fondul unei ingenuități juvenile („În rochie de seară plec/ la capătul lumii” sau „Conceptul meu despre răbdare:/ să rabzi, să rabzi, să rabzi”). Foarte scurtă, puțin urmărită numai în prima carte, vîrsta idealismului romantic se dizolvă într-o amplu orchestrată cazuistică sentimentală (în ispășire!, dacă reținem logica sugestiilor din *Șarpele...*) odată cu abandonarea elanurilor instinctualității pure și asumarea erosului ca energie supremă a existenței. La nici o altă poetă optzecistă nu am constatat o mai accentuată discreție în exprimarea fiorului iubirii, iar el să fie totuși atît de prezent, de angajat în vibrația organică a discursului: „Nu mai pot să nu iau totul în tragic./ Suferința și-a găsit în mine adăpost, căldură și hrană./ Nu mai pot trăi fără/ cîntecele ei sfîșietoare/ fără nesfîrșitele ei insomnii. [...] Arăt ca o umbră dar sînt ca o fiară/ pe care numai suferința o îmblînzește” (**Zvon de nervi, III**). Integrată, cu o conștiință stoică, ființei, răbdarea devine (dintr-un concept, dintr-o abstarctiune seducătoare în ordine artistică) un *modus vivendi*, cu atît mai stresant însă, pentru că luciditatea îi soarbe, cu un nesaț suicidal, fiece picătură de venin. Această condiție este tranșant formulată în poezia **Ceva din care să bem** (II, p. 15), o adevărată capodoperă autoreflexivă, scrisă însă, dintr-un nemotivat instinct pudic, la persoana a III-a: „Vei scrie ceva prin care să se vadă?ca prin sticlă [...] experiențe [- le – N. L.]/ pe carnea ta gînditoare/ smulgînd din ea suferința/ storcînd veninul cuvintelor”: Nevoia de *a-și mărturisi* („să se vadă”!) *suferința*, numită sau sugerată în mod curent în ultimele trei cărți, este funciar pentru eroina Irinei Nechit. Poemele se acumulează, zilnic, precum niște foi de calendar în care s-a împregnat însăși *viața*. Mărturisirea nu ar avea însă din ce se hrăni, dacă n-ar fi *așteptarea*, motivul care catalizează negativa gestare și nașterea a poemului. Eroina Irinei Nechit e o Penelopă dotată cassandric; *așteptînd*, ea reconstituie instantaneu (în imaginație!) *evenimentele* în apa tulbure a căroră se bălăcește impasibilul Ulise, întrevede catastrofele și prepară alifiile și lecurile care îl vor pune pe picioare pentru alte și alte expediții... gnoseologice. Neîmpăcarea cu umilințele rolului ce i l-a rezervat soarta (inclusiv: „Umilința e sărutul așteptat cu anii”, III, p. 8) o ridică uneori la stări de furie patetică, niciodată însă pînă la autodezlegarea de cazna sisifică a obligațiilor de familie. În cele din urmă, triumfă răbdarea, blazonul mitic al femeii care își țese-destramă textul vieții cu o reiterată încredere într-un sfîrșit mîntuitor: „Trăiește în mine un sfîrșit/ care nu mai începe” (III, p. 27). Nu lipsesc din acest tipar arhetipal nici pețitorii – gîndurile (“Tovarășul meu de drum a fost gîndul la tine” (III, p. 67), „strigătele mor dacă nu-s auzite” (III, p. 83), fericirea e „haina de sărbătoare a tristeții” (III, p. 27), („Luna pe lacul pantofilor/ el în cer/ eu la geam”; IV, p. 35), „înșelate” și radiate, completîndu-se sau anulîndu-se reciproc.

Aglutinînd notații fruste și exclamații sentențioase, din a căror incandescență răsar (și) scenarii fanteziste (inclusiv plonjeuri onirice), stilul Irinei Nechit este expresia unei viziuni închegîndu-se la confluența dintre captarea vorace a stărilor trepidante ale realului și scrutarea exploziilor sangvinice ale lumii interioare în aspirația lor de a accede la înălțimea ultimei sfere, epurate de acțiunea corosivă a retorismului. Inegale ca valoare, chiar supărătoare în repetitivitatea unor scene și reflecții scoase de pe același calapod, poemele Irinei Nechit fixează, mai ales prin strălucirea tăioasă (și memorabilă!) a unor versuri și strofe, coerența spasmodică a unei ființe din orizontul căreia a dispărut bucuria (începînd cu măruntele împliniri sau

revelații tonice ale existenței), neliniștea lungilor și însinguratelor așteptări¹⁰ exercitându-și neîncetat presiunea distructivă. De aici rezultă un frison (vitalist totuși!) reductibil la un tragic de simplificator minimum de impulsuri, un bacovianism cu decolteu, dacă vreți. O singură secvență ne poate edifica asupra nivelului tensiunii emotive ce s-a localizat îndărătul cuvintelor: „imaginea mea/ cea adevărată:/ un arc bine întins!” (II, p. 46). Este însăși ecuația poetică a limitei, a unei limite damnate însă la negrul har al duratei. „Neîncărcat” (cu săgeata!), arcul este și un simbol al gratuității efortului de a supraviețui clipei nefaste și de a semnifica supliciul de a fi. În acest caz, femeie.

Cauza ascunsă a nevrozelor eroinei este *trecerea* („boala mea se numește înflorire”, II, p. 52), o trecere *însingurată* și epuizantă într-un interior tapițat cu... rutină: „am șters atîta praf/ încît din el aș putea înălța/ un continent” (II, p. 29). Mai mult, însăși corporalitatea *feminină* subminează aspirația către ilimitat, eroina percepîndu-și condiția ca pe o *temniță* „în formă de femeie”. Călită pe cărbunii încinși ai tăcerii, disperarea alunecă, uneori, precum la Marta Petreu, în „scîncet”, în rugă: „Salvează-mă de floarea care mă devoră/ ajută-mă să aștept/ Ofilirea” (III, p. 52).

Afazia partenerului, navigator pe undele hazardului, perpetuează criza, ultragiul sentimental scuturîndu-și aripile neputincioase în fața geamului (aici, conotant al iluziei deschiderii către lume, „instanța de frustrare”¹¹), într-o veghe absorbînd realul ca pe o pastă din lumină și beznă: „Intru în ziua de mîine pe întuneric/ partea albă a dimineții încă nu s-a ivit/ partea ei neagră mă privește de după geam// Dacă și peste ani/ lumina se va naște la fel de greu/ și icoanele vor plînge la fel de rar/ atunci să se întîmple toate acestea/ fără mine” (III, p. 25).

Sensibilitatea secretă fluent suvița de argint brut a unui tulburător monolog, mecanismul de propulsie al căruia își extrage combustia din galeriile transpirate ale angoasei. Spuse/scrise în gînd, replicile se focalizează pe un referent himeric, absența căruia facilitează – prin amîinare și repetiție – rafinarea expresiei. Cînd intensitatea atinge pragul de sus al trăirii, cuvintele cad în partitură exact, sclipind cu muchii ascuțite și cu laturi netede ca oglinda. Conversia, ca o figură privilegiată a scriiturii, desăvîrșește decantarea *mesajului*: „Să ne privim deschis/ pentru că amîndoi știm/ să ne închidem în noi înșine./ Adevăratele noastre gînduri/ nu ne vor auzi vocile./ Adevăratele noastre voci nu ne vor cunoaște gîndurile” (III, p. 59). Sau: „M-am bucurat și am suferit./ Am suferit și m-am bucurat./ Nu am putut face/ nimic mai mult mai mult nimic” (III, p. 59).

Deconstruind reacțiile psihice (intuite, bănuite!) ale *celuilalt*, eroina își cenzurează totuși revolta, rescriînd-o, înlăturînd zgura „ecourilor” sentimentale înainte de a le valida integrarea în text: „Există lucruri pe care/nu trebuie să le aflăm niciodată” (III, p. 63). *Și nici să le spunem*, citim în subtext, poezia fiind, la Irina Nechit, *o artă a insinuării* (există însă și o mai puțin elaborată reacție contrară: „Pînă atunci te previn:/ ochi pentru ochi/ dinte pentru dinte/ gheară pentru gheară”, III, p. 69), un discurs mizînd pe *complicitatea* lectorului, pe curajul său de a-și pune pe propriul-i corp cămașa de forță a poemului; o invitație de a *conviețui* sub umbrela aceluiași cod. Interpretate ca scrisori de dragoste (în planul secund) și, prioritar, ca *scrisori de amărăciune și deznădejde*, majoritatea poemelor Irinei Nechit au rezonanța unor pagini din dosarul unei relații, una banală, aparent *fără conflict*, dar și *fără probe* incriminatorii, acestea dispărînd una după alta în suspensii și reticențe. Textul reprezentativ în această linie este *Ceea ce nu ți-am spus* (III, p. 37): „Ceea ce trebuie să-ți spun/ va rămîne să putrezească în mine/ după ce îți voi spune/ cu totul altceva./ Nu-ți pot spune nimic/ din ceea ce aș vrea să-ți spun/ nu vei afla decît lucruri/ pe care puteam să nu ți le spun./ Ceea ce ți-am spus/ e ca mînerul pumnalului/ cu care te aperi/ de ceea ce nu ți-am spus./ Tăișul înfipt/ în ceea ce nu-ți voi spune/ a atins rădăcinile frumuseții mele/ și ea a început să se usuce./ Este prea puțin să vreau să-ți spun totul./ Trebuie mai întîi să mă pregătesc/ de o tăcere lungă și grea./ Ceea ce a rămas din frumusețea ta/ e prea mult pentru mine.”. Penultima strofă a capodoperei în discuție este vîrfurile cel mai înalt al unei (eventuale) poetici a reticenței și, nu mai puțin, un argument demonstrînd superioritatea artistică a dicțiunii calme față de vociferările fumegos-patetice. La fel de lucidă, dar adînc sugestivă este și direcitatea acestor notații ale unui seism emoțional perfect interiorizat: „A fost o zi de septembrie/ o zi în care nu am făcut nimic./ Am stat în fotoliu cu genunchii la gură./ Mi-am lipit fruntea de lemnul pianului./ Am cerșit luminii întunericul./ I-am ținut de urît nimicului” (III, p. 59). Singurătatea e țipătoare, acuitatea simțirii transferînd integral stridențele afectului în cuvinte, aceste ideale receptacole ale imaginației. Echilibrul, cînd intervine, celebrează subtila glisare a materiei sensibile între semnificație și semnificant: „Se bucura/ văzînd că amărăciunea ei visătoare/ nu se topește în apă” (III, p. 45). Fantoma morții, mai ales în ultimele două volume, e undeva mereu pe aproape, stingerea (cea universală e ca și o ipoteză oarecare) fiind invocată cu o tristețe orgolioasă, cînd teatrală (<Ah!, moartea va fi o amintire „plăcută”>, IV, p. 18), cînd sfidătoare și malițioasă: „mă îmbii cu mîna înfășurată/în zdrențele umbrei tale// cum poți zîmbi/ dacă zîmbetele tale sînt doi viermi?/ Voi fi a ta numai după ce nu voi mai fi” (III, p. 69). Alternarea decepției cu resemnarea schimbă frecvent registrele curajului de *a fi* pe *a nu* (mai) *fi*: „Colacul de la înmormîntarea unei femei frumoase/ îmi dă puteri [...]/ Numai boarea din părul meu știe/ cît de mult aș vrea s-o urmez” (II, p. 66). Și, pentru că unda tragică ar putea fi suspectată de gratuitate scripturală, eroina restaurează *statu quo*-ul condiției dramatice: „Mîinile mele desenează în aer amînarea” (IV, p. 21).

Poezia vrea să traducă fidel oscilațiile temperamentale și căderile, ipostazierea morală și abandonarea sinelui în mrejele unei gîndiri defetiste. Istovită în castitatea solitudinii sale, eroina se autotestează, evaluînd relativizant puterea de seducție a *fructului străin*¹²: „Cred că-l voi atinge. (...) Aurul său crește din senin/ mustul său fierbe în așteptarea/ unor dinți răpitori (...) Cred că nu-l voi atinge./ Altă gură va mușca din el/

lăsînd urme de ruj pe stînci” (II, p. 58). Ultimul vers exprimă refuzul maculării unor valori etice ancorate pentru totdeauna în timp și spațiu, or, anume aceasta este semnificația stîncii pătate de ruj. O perspectivă similară aflăm și în *Strigăt de bucurie* (III, p. 39), un imn amar, închinat hotărîrii feminine de a evada din lumea convențiilor ipocrite în acel aer al libertății unde *gîndurile ascunse* „nu mai au nevoie de tăcere”: „Voi cărări nu ieșiți în calea femeii/ care s-a rătăcit./ Încolăciți-vă în jurul copacilor/ intrați în cuiburile șerpilor/ scufundați-vă în izvoare și smîrcuri.” Opusă rătăcirii absurde, *rătăcirea cu sens*, animată de un elan întremător, e o pledoarie pentru clarificarea *condiției feminine* în lume și în cadrul cuplului. Pînă și ironia, cînd se insinuează în discurs, pe un fundal mai totdeauna neguros, are mobiluri etice. Unii, de exemplu, „vorbesc despre bunătate ca despre zeama de găină” sau își poartă crucile „mîncînd/ lebede cu cap de brînză și trup de ou fiert”. *Lumea* este vizibilă doar în gînduri fulgurante, în scurtele pauze cînd sensibilitatea eroinei, epuizată, pierde „obiectivul reflectării” în furnicarul orașului, încercînd să se raporteze și la altceva, la altcineva. Descentrată pe-o clipă, obsesia așteptării revine („Doar frămîntările de limbă ne mai leagă/ doar știrile semifinalele finale”, IV, p. 59), tulburînd sîngele, activînd „moleculele de fier” („sîngele meu/ dulcele meu complice la trecerea vremii, II, p. 65), împăienjenind percepția timpului („orele seamănă cu păianjenii/ țes și țes și țes”), invocînd, într-un modest cadru vegetal, umbrelé cu colți ale spaimei: „cîinii turbați”, „cozile de zmeu”, vipera, leii de marmoră (care – extraordinară această imagine vizuală – „își scutură coama”); omizile, un „vampir cu gîtul subțire”, un tăun care „absoarbe tabloul”¹³ etc.

La capătul puterilor, vine și El „vînat și înfometat”, se întoarce „de unde vin viscocele” (IV, p. 75). Eliberarea de teroarea așteptării, aduce cu sine *înțelegerea, compasiunea*. O descoperim formulată într-o parabolă din *Un viitor obosit*: „îl învăț să urle încet ca să nu-l audă nimeni/ așa cum urlă o piatră măcinată de ape”.

Dacă poezia Irinei Nechit ne-ar vorbi, de la un capăt la altul, cu aceeași intensitate a mărturisirii, lectura ei în flux ar deveni insuportabilă, nici un cititor nedorind să parcurgă, fie și numai prin cuvînt, bolgiile infernului care este viața pentru o femeie sensibilă, agresată de solitudine, împuținată de trecerea timpului, fremătînd în nesiguranță. Sigur că i-am decupat și defectele¹⁴, le are, înălțimile-i însă m-au copleșit: au demnitatea scînteietoare a piscurilor împlătoșate cu gheață și sînt comparabile cu marile voci lirice care fac să tresară neantul, o dată la zeci de ani, cine prinde s-audă...

N-o invidiez.

Referințe bibliografice

1. *Fumul învăluie femeia* este titlul poeziei liminare, dar și al manuscrisului din care va ieși volumul *Șarpele mă recunoaște*, Chișinău, Ed. *Hyperion*, 1992. Cf. prefața la acest volum semnată de Ion Gheorghiu.
2. Transparente, în acest sens, ni se par titlurile *Emoții de iunie* (p. 24), *Ideea de măr* (p. 89), nu mai puțin structura tipului de metaforă la care recurge adeseori Irina Nechit.
3. O strofă edificatoare, înrudită evident cu poetica *cioburi*-lor, practică de Lorina Bălțeanu: „Am scăpat oglinda pe podea/și chipul mi se făcu țandări:/De-aș putea să mi-l adun la loc,/să mă adun la loc!! (*Îmi adun chipul*).
4. Comentînd placheta *Șarpele mă recunoaște* (Cf. *Humiditas igna*, în *Observatorul de Chișinău*, Em. Galaicu-Păun semnala, cu o intuiție ce părea fără greș, că Emil Botta ar fi cutia de rezonanță a versurilor „Înnegraturile marte,/frate al meu...”. Nedescoperind alte „dîre” textuale din Botta, mai plauzibilă ne-ar părea ipoteza că în imediata apropiere rezonază versul lui Nicolae Popa *Întunecatule crap* din vol. *Timpul probabil*).
5. Aici și mai încolo cifra romană indică volumul, în ordinea apariției, urmată de pagina citată.
6. N-ar fi de ignorat nici faptul că poemul titular al cărții de debut încheia construcția acesteia. Și, pentru a mai semnala o „simetrie”, reamintim că textul liminar al aceluiași volum este *Fumul învăluie femeia*. Un traseu sugerînd o luciditate asumată. De la misterul feminin „în sine” la revelarea acestuia în „ochii” Șarpelui (ai păcatului!) și de aici la... *Casa intoxicată*, punctul nodal al drumului spre *Starea de imensitate*, conotant al fărădemarginilor vieții, ultimul poem din *Cartea rece*.
7. Sentimental, nu sentimentalism, al doilea termen fiind, în esență, un sinonim al melodramaticului, atestabil și el, uneori, ca fapt marginal, deci ne semnificativ în contextul unei discuții despre aspectele valorice ale poeziei Irinei Nechit.
8. Gh. Grigurcu, *Ironie și poezie, România literară*, nr. 3, 26.I – 1.II.2000, p. 4.
9. Em. Galaicu-Păun, op. cit.
10. Înțeleg titlul cărții de cronici teatrale a Irinei Nechit, *Godot, eliberatorul* (Chișinău, Ed. *Cartier*, 1999), (și) ca pe o metaforă derivată din lirica poetei și sugerînd acea stare de eliberare interioară ce intervine la capătul unei *așteptări* utopice.
11. Al. Cistelican arată în *Poezie și livresc* (București, Ed. *Cartea Românească*, 1987, p. 55): <”Fereastra” deschide, în prima instanță, dar închide, izolează și marginalizează într-o a doua, ea devine un filtru interpus între sensibilitatea poetică și lume, și în cele din urmă, este o instanță de frustrare>.
12. Nu *oprit* (pentru că cine să mai supravegheze încălcarea interdictului într-o lume a *transcendenței goale*?), ci *străin*, adică *indiferent, unealtă* a răzbunării.
13. Întreg bestiarul evocat aici e „cules” din volumul *Gheara*.
14. Avem în vedere, înainte de toate, incoerențele în construcție, atît pe spații mici, cît și la scara unei cărți; alunecările în verbiozitate; repetitivitatea unor imagini și procedee stilistice; un model de producere exploafînd vreme îndelungată aceeași schemă tactică etc.

Variatatea diatopică dialectală este strâns legată de procesul de comunicare și apare nu numai la nivelul idiolectului ci și la nivelul comunității lingvistice. Evoluind inegal în timp și în spațiu, graiurile și dialectele prezintă atât inovații cât și arhaisme. Ambele categorii de vocabule constituie materialul de mare preț pentru reconstituirea „lanțului istoric” al unei limbi.

Hărțile lingvistice înfățișează coexistența diacroniei în sincronie. De aceea cercetările dialectale au, adesea, statut de analiză stratigrafică. Hărțile lingvistice permit cercetătorului să observe cum au loc schimbările în limbă, să pună în evidență centrele de iradiere a inovațiilor, direcțiile și ariile de răspândire, dinamica limitelor lor. Observațiile ce urmează se referă doar la geneza varietății diatopice lexicale.

Analizând răspândirea pe teren a unor fenomene, Jules Gilliéron, fondatorul geolingvisticii, a ajuns la concluzia că „fiecare cuvânt are propria sa istorie”. Două sunt constatările lui fundamentale: 1) cuvintele *migrează*, împreună cu vorbitorii și obiectele pe care le denumesc și 2) cuvintele *luptă* între ele, în sensul că sinonimia, omonimia și polisemia pot fi la un moment dat insuportabile pentru vorbitori.

Lingvistul italian Mateo Bartoli, autorul „teoriei ariilor”, stabilește așa-zisele *principii areale*, care explică distribuția spațială a unor arii identice sau asemănătoare (arii izolate, laterale, majore, posterioare), principii care nu trebuie, bineînțeles, absolutizate dat fiind faptul că ele sunt doar niște „norme” care pot fi aplicate la stabilirea cronologiei relative a unor schimbări glotice.

Identificarea ariilor lexicale implică dificultăți. Multe isolexe se intersectează în mod diferit, confuz, relevând arii diverse după mărime și configurație. Anumite linii capătă totuși contururi paralele și se suprapun într-o măsură oarecare, constituindu-se într-un fascicul de isoglose, care diferențiază două graiuri, subdialecte sau dialecte.

Varietățile dialectale ale dacoromânei actuale, mai ales cele fonetice, dar și o serie de unități lexicale, aparțin, după cum se știe, fie la două grupuri de graiuri: *grupul sud-estic*, care cuprinde Muntenia și zonele învecinate, stabilit inițial de Al. Philipide [5, p.389-405], și *grupul nord-vestic* din restul teritoriului de limbă rîmână, fie la cunoscuta clasificare a dacoromânei în cinci subdialecte: moldovean, muntean, bănățean, crișean, maramureșean, care se întemeiază pe analiza hărților cuprinse în atlasele lingvistice românești. Această împărțire în cinci subdiviziuni este acceptată, se pare, de majoritatea dialectologilor [1, p.24]. Oferind o imagine de ansamblu a graiurilor dacoromâne, *Atlasul lingvistic român pe regiuni. Sinteză (ALRR.Sinteză)*, în curs de elaborare¹, alături de celelalte opt atlase regionale din seria NALR / ALRR², urmează a fi pentru lingviști un foarte important instrument de lucru la reactualizarea problematicei legate de varietățile lexico-semantică, fonetice și morfologice și de structura dialectală a dacoromânei în general.

Limba este un fenomen social și totodată un sistem semiotic. De aici dependența evoluției sale, pe de o parte, de mediul ambiant, iar pe de alta, de legile sale interne, deoarece limba își asigură coerența internă, în principal, datorită mecanismelor proprii de autoorganizare și autoreglare.

Se afirmă că nimic nu e mai important decât „cunoașterea genezei” unor stări date de limbă [2, p.13].

F. de Saussure se întreba: Cu ce se începe „fracționarea dialectală”? Răspunsul savantul elvețian îl pune în legătură cu schimbările care au loc în limbajul uman, în speță cu apariția inovațiilor succesive, care se săvârșesc pe „arii distincte”. Diversitatea graiurilor, susține pe bună dreptate F. de Saussure, se explică tocmai prin formarea acestor arii distincte, fiecare fapt dialectal avînd aria sa specială. Uneori configurația acestora este „paradoxală”. Într-adevăr, transformările dialectale duc la rezultate diferite în spațiu [6, p.193-213].

Cît privește geneza variației lexico-semantică dialectale problema în cauză este insuficient cercetată. Considerăm că problema dată poate fi elucidată cu mai mult succes precînd de la examinarea „posibilităților limbii în desemnarea, în numirea lucrurilor în situații concrete” [4, p.49].

Limbajul este activitate creatoare care ține de subiectul vorbitor. Inovația, în momentul apariției, este individuală, dar aceasta nu înseamnă că a făcut-o un singur individ. Hărțile lexicale nu rareori ne arată că o formă nouă de limbă se poate răspîndi din diverse puncte cartografice, din diverse centre de iradiere, cînd sunt condiții similare. Apoi are loc „faza de selecție”, acceptarea de către comunitățile de vorbitori, răspîndirea, „adoptarea” [Ibidem, p.72].

Conceptul de geneză al varietății diatopice lexicale noi îl punem în legătură directă cu noțiunea de desemnare, cu fenomenul denominației obiectelor, domeniu de cercetare al onomasiologiei (al teoriei

¹ Vezi: Academia Română. Institutul de Lingvistică „Iorgu Iordan – Al. Rosetti”. *Atlasul lingvistic român pe regiuni. Sinteză (ALRR.Sinteză)*. Vol.I. Coordonator: Nicolae Saramandu. Colectiv redacțional: Dana-Mihaela Zamfir, Marilena Tiugan, Verginica Barbu Mititelu, Carmen Radu, Irina Florea, Mihaela Morcov. – București: Editura Academiei Române, 2005, XXXVII + 82 p. + 135 hărți.

² Din această serie, pînă în prezent, au văzut lumina tiparului, în Țară, 25 de volume și 8 volume în Republica Moldova, elaborate – pe provincii istorice – de prestigioase instituții științifice din București, Cluj-Napoca, Iași, Timișoara și Chișinău: Oltenia (vol.I-V, 1967-1984), Maramureș (vol.I-IV, 1969-1997), serii complete; Banat (vol.I-III, 1980-1998), Moldova și Bucovina (vol.I-II, 1987-1997), Transilvania (vol.I-IV, 1992-2006), Muntenia și Dobrogea (vol.I-V, 1996-2006), Crișana (vol.I-II, 1996-2003). La Chișinău s-au publicat, serii complete, 4 volume din *Atlasul lingvistic moldovenesc (ALM, vol.I / 1-2; II / 1-2, 1968-1973)* și alte 4, continuare la ALM sub titlul revăzut, adecvat *Atlasul lingvistic român pe regiuni. Basarabia, nordul Bucovinei, Transnistria (ALRR.Bass., vol.I-IV, 1993-2003)*.

denominației), iar recurgînd la fapte de limbă concrete, cu crearea inovațiilor lexicale și a mutațiilor semantice în viul grai din satele noastre, tezaur profund și semnificativ al întregii experiențe de viață a poporului român.

În vocabular se reflectă întreaga experiență umană. Numele nou este expresia libertății de creativitate glotică a vorbitorilor. Dialectele și graiurile, atlasele lingvistice, textele dialectale ne oferă date extrem de prețioase pentru investigația problemelor de onomasiologie, respectiv a problemei enunțate în titlul comunicării de față.

Cuvintele și sensurile noi, create după modele interne ale limbii (dialectului, graiului), apar pe două căi principale:

- 1) prin procedeul *derivării morfematice*, care se realizează prin afixare, compunere și abreviere și
- 2) prin intermediul derivării semantice, care se manifestă sub forma polisemiei cuvintelor, a extinderii funcției denotative a cuvintelor existente.

În dependență de posibilitățile structurii unei limbi sau alta, rezultă utilizarea procedeelelor celor mai active ale denominării. De exemplu, în limba germană compunerea constituie procedeul cel mai activ. În graiurile românești și în limba română în general modelul cel mai viabil este sufixarea.

Prezența pe harta lingvistică a denumirilor de diversă structură ne arată în mod concret și limpede posibilitatea de expresie și de alegere de către vorbitor a mijloacelor, procedeelelor și principiilor de denominare, sugerîndu-ne totodată, la citirea corelată a hărților, și calea parcursă în crearea și devenirea denumirilor. Comp.: *față de masă / fățoaie, măscioară*, cu același sens; *podu osiei, pod de osie / osier, osiac, osioară; moș, unchi, unches, tetea, tetea mare, bade „unchi”* (ALM, hh. 617, 793, 975).

Analiza hărților lingvistice a arătat că varietățile lexico-semantice dialectale sunt determinate, pe lîngă acțiunea unor factori extraglotici, de:

- a) diversitatea procedeelelor de denotație (derivarea semantică, derivarea morfematică, îmbinarea de cuvinte, calcul lexical, împrumutarea din alte idiomuri) și de
- b) diversitatea semnelor motivaționale concrete și a tipurilor de semne motivaționale, a motivemelor, adică a „clasei de semne omogene”, care au stat la baza formării denumirii.

Termenul *derivare semantică* este mai puțin utilizat de către lingviști, dar se consideră un termen adecvat [vezi: 3, p.123-128] și susținut prin teza privind caracterul derevațional al legăturilor dintre sensurile aceluiași cuvînt polisemantic [7, p.115]. Rezultatul acestui procedeu este *derivatul semantic*, pe care noi îl definim ca unitate minimă de denotație a nivelului lexematic, constituită din sensul derivat al lexemului polisemantic (semnificatul) și învelișul sonor al aceluiași lexem (semnificantul). De exemplu, *mălai* ‘porumb’ în graiurile maramureșene < mălai ‘mei’.

Geneza varietății diatopice la nivelul lexematic este predeterminată deja în faza incipientă a creației numelui. În procesul de comunicare și deci al căutării numelui pentru noul obiect, vorbitorul compară, prin intermediul asociațiilor de idei, noul obiect cu altele vechi, cunoscute de el. Astfel este găsit semnul caracteristic comun pentru realii înrudite, pentru lucrurile omogene (sau doar aparent omogene). Ca urmare va fi găsit și numele vechii realii, care va servi atît pentru desemnarea semnului motivațional (al motivemului), grație imaginii senzoriale, cît și pentru denumirea obiectului nou în întregime. Are loc un „transfer de nume” de la un lucru la altul, ca o consecință a diverselor asocieri de formă, de contiguitate sau de funcție a realiilor, a fenomenului de transpunere metaforică sau metonimică. Evident, noul cuvînt creat reprezintă impresia produsă de obiect asupra celui care a creat cuvîntul. De aici varietatea de forme interne de motiveme, care au stat la baza creării numelor și care sunt strîns legate de „spiritul” poporului, cum zicea W. von Humboldt, de felul de a vedea și percepe lumea. Constatăm procese corelate și structurale, deși ele par mai degrabă întîmplătoare.

Prin urmare, varietatea diatopică lexicală este în mod direct legată de fenomenul și procesul motivării, ca primă etapă în procesul creării numelor, de fixarea semnelor pentru obiectele comparate și deci de găsirea cuvîntului care va sta la baza noii denumiri. În acest plan se reliefează următoarele variații onomasiologice:

- 1) existența în graiuri a unor derivate cu semnificații identice sau similare, dar cu teme motivaționale diferite (*blidar – lingurar – policer* ‘dulap cu rafturi pe care se păstrează blidele’);
- 2) atestarea în graiuri a unor derivate afixale și semantice cu aceeași motivație semantică, dar cu teme motivaționale diferite (*pitar – pînar* ‘brutar’; *olar – uliciorar* ‘prepeleac’);
- 3) existența în graiuri a unor variante nominative, create cu teme derivaționale echivalente și cu aceleași sufixe, desemnînd însă lucruri diferite (*olar* ‘meșteșugar care face oale’ – *olar* ‘prepeleac’; *lingurar* ‘meșteșugar care face linguri’ – *lingurar* ‘dulap cu rafturi pe care se păstrează blidele, lingurile’);
- 4) existența în graiuri a unor variante nominative care au ca temă motivațională diverse semne caracteristice ale aceluiași obiect (*brăzdar – croitor – tăietor – cuțitul plugului – fier de plug* ‘antebrăzdar’);
- 5) atestarea în graiuri a unor denumiri, create cu diverse sufixe (*ciocăniște – ciocăniș – ciocănărie* ‘partea de jos a tulpinii porumbului rămase după recoltare’).

Graiurile locale prezintă variații și în planul conținutului (aceasta se poate vedea și în baza exemplelor semnalate mai sus), deseori condiționate de diferențierea semantică a cuvintelor în decursul istoriei. Mai multe hărți cuprinse în *ALM / ALRR.Bas.* ne demonstrează că lexemele *moș, pepene, păr, pară, grapă, toporiște* etc. formează arii semantice bine distincte, despre care am mai scris cu altă ocazie.

Problema reactualizată în studiul de față din perspectiva teoriei denominației necesită a fi cercetată în continuare și sub alte aspecte. În atingerea acestui scop, atlasele lingvistice rămîn a fi cea mai importantă sursă de informare.

Referințe bibliografice

1. Caragiu Marioțeanu M. *Varietatea limbii române // Limba română și varietățile ei locale.* – București: Editura Academiei Române, 1995, p.21-29.
2. Coșeriu E. *Sincronie, diacronie și istorie. Problema schimbării lingvistice / Versiune în limba română de N.Saramandu.* – București: Editura Enciclopedică, 1997.
3. Evseev I. *Derivarea semantică și derivarea morfematică. // Analele Universității din Timișoara. Seria Științe filologice, XV, 1977, p.123-127.*
4. *Lingvistica generală / Interviu cu Eugeniu Coșeriu realizat de Nicolae Saramandu.* – București: Editura Fundației Culturale Române, 1966.
5. Philippide Al. *Originea românilor, II.* Iași, 1927.
6. Saussure F. de *Curs de lingvistică generală / Traducere și cuvânt înainte de Irina Izverna Tarabac.* – Iași, POLIROM, 1998.
7. Потебня А.А. *Мысль и язык // Эстетика и поэтика.* – Москва: «Искусство», 1976.

Surse

- ALM – *Atlasul lingvistic moldovenesc.* Vol.II, partea I: *Casa. Obiectele de uz casnic* de Victor Comarnițchi. – Chișinău: Cartea Moldovenească, 1972; Vol.II, partea a II-a: *Corpul omenesc. Familia de vasile Melnic, Agricultura de Vasile Pavel.* – Chișinău: Cartea Moldovenească, 1973.
- ALRR.Bas. – *Atlasul lingvistic român pe regiuni. Basarabia, nordul Bucovinei, Transnistria.* Vol.I de Vasile Pavel. – Chișinău: științam 1993. Vol.II de Vasile Pavel. – Chișinău: Tipografia Centrală, 1998.

Alexandra Crăciun

Termeni pentru mobilier (Aria ALM)

Un rol aparte în terminologia casei îl au noțiunile ce denumesc mobilierul. *Atlasul lingvistic moldovenesc* (ALM), volumul II, partea I (Chișinău, 1972) oferă un vast material de cercetare vizînd acest domeniu.

În studiul de față ne referim doar la terminologia cîtorva noțiuni: pat, dulap, bufet, blidar.

Prezentarea faptelor de limbă cuprinse în hărțile atlasului denotă natura onomasiologică a acestora, harta lingvistică reflectînd expunerea sinoptică a termenilor existenți pentru denumirile unui obiect sau altul.

Pentru identificarea etimologiilor și sensurilor unor termeni, am apelat la dicționarele cunoscute ale limbii române.

Studiul nostru cuprinde termeni pentru mobilierul casei țărănești deoarece anchetele dialectale vizează localitățile din mediul rural.

Termeni pentru „pat”

Lexemul *pat* este expus în trei hărți, fiindcă există mai multe tipuri de paturi.

Harta 576 prezintă unitățile lexicale înregistrate pentru noțiunea pat de lemn (fără spezeze), acestea fiind: *pat, laiță, nară, tandîr, coică, crivat, topcean, lușcă*.

Termenul generic *pat* este de origine latină. Latinescul *pactum*, din *pangere* „a stabili”; cf.it. *patto* „așternut de paie”, „*pattume*”, „*pat*”. Etimonul **papt* trebuie să fi pierdut un *p*, prin disimilare. Al.Chihac (1825-1827) propune etimonul maghiar *pad* „bancă”, care după opinia lui Al.Ciorănescu este o ipoteză puțin probabilă [2, p.585]. În sîrbă *patos* semnifică „laviță”, în croată – „pat, sul de capatîi”. Ca frecvență este atestat în majoritatea punctelor (localităților) cuprinse în ALM.

Cuvîntul *laiță* cu variantele sale fonetice sau morfologice *laiți, laițicî* este prezent în punctele 54, 62, 65, 93, 128. Forma literară este *laviță*, provenită din bg. *lavica* „pat de scînduri, culcuș” [2, p.460].

O altă vocabulă ce denumește noțiunea de pat de lemn (fără spezeze) este *narî*. Acest lexem este înregistrat în punctele 98, 118, 232. Este un cuvînt de origine rusească ce desemnează „un pat de scînduri, laiță”, atestat și în localitățile românești din Regiunea Kirovograd (Ucraina).

Tandîr este întîlnit numai în punctul 221 din sudul Basarabiei, urmat de explicația „de scînduri”. Este un termen de origine turcească, utilizat în aria sud-vestică de vorbitorii de limbă găgăuză.

Un lexem de origine rusească este *coică*, înregistrat în punctul 202 din regiunea Odesa, desemnînd la fel noțiunea de pat.

Forma *crivat* o avem în punctul 22 din nordul Bucovinei, fiind un regionalism de origine neogreacă *krevate*, dar care mai degrabă pătrunde în limba română prin intermediul rusescului *krovati*.

Termenii *topcean* (pct.9) și *lușcă* (pct.16) sînt utilizați izolat tot în nordul Bucovinei pentru a desemna realia de pat. Paralel cu aceste lexeme vorbitorii se folosesc și de alte variante lexicale, prezentate mai sus.

Pentru a denumi patul de lemn (cu spezeze) s-au înregistrat următoarele forme: *pat* (pct.6, 10, 13, 53, 54); *crivat* (pct.90, 93, 130, 132, 189). Majoritatea răspunsurilor sunt completate de o caracteristică a patului sau „crivatului”: *pat cu spate* (pct.5); *pat cu funduri* (pct. 7, 15, 219); *pat cu canape* (pct.11); *pat cu pârț* (pct.21, 32, 33); *pat cu capte* (pct.17); *pat cu fundaci* (pct.18); *pat di lemn* (pct.12); *crivat cu pârț* (pct.32, 33); *crivat cu pârț* (pct.46); *crivat cu capte* (pct.40, 41, 147); *crivat din lemn cu capte* (pct.61); *crivat cu spetetzde* (pct.127); *crivat de scînduri cu sprijini* (pct.203).

Enclavele din regiunile Transcarpatică și Nicolaev (Ucraina) propun varianta *pat* (pct.1, 2, 3, 4, 34, 48, 165); Kirovogradul – *pat* (pct.229, 231) și *crovat* (pct.233, 234); regiunea Donețk – *divan* (pct.225).

Termenul *divan* este de proveniență turcească (<tc.divan), însemnând „canapea, pat turcesc”. În evoluția sa, limba i-a mai dezvoltat cel de-al doilea sens de „consiliu, sfat”. Este utilizat mai ales de vorbitorii din enclavele de est paralel cu forma *crivat*.

Patul de fier cu speteze în partea nordică a Republicii Moldova este denumit cu doi termeni: *pat* sau *crivat*, urmați de calificativele *de fier*. O excepție în punctul 113, unde identificăm termenul *coicî*. Partea centrală preferă lexemul *crivat*, doar pe arii laterale vestice se remarcă mai des cuvântul *pat*.

Zona sudică optează pentru varianta *crivat*, rareori avem folosită unitatea lexicală *pat de fier*.

Regiunile Transcarpatică și Nikolaev prezintă forma *pat* în punctele 1, 2, 3, 4, 34, 48, 165, 210.

În localitățile românești din regiunea Kirovograd, pe lângă vocabula *pat*, se mai utilizează lexemul *crovat*.

De cele mai multe ori pentru a defini noțiunea de pat este utilizat termenul generic moștenit din latină, urmat de o completare pentru a nuanța materialul din care e făcut patul și configurația acestuia.

Termeni pentru „dulap (de cancelarie, de cărți)”

Un alt articol ce ține de mobilier este dulapul (de cancelarie, de cărți). Cele mai utilizate lexeme pentru a denumi realia respectivă sunt *dulap* și *șcaf*.

Izolată mai apar vocabulele *saltari* (pct.16), *gardirop* (pct.21), *hardirop* (pct.189), însoțite de explicația „di cărți”.

Termenul *dulap* este de origine turcă *dolab*, semnificând „scîndură, lucrare din scînduri, șifonier, scrînciob din scînduri, care se rotește în jurul unui ax” [2, p.306].

În contextul nostru, dulapul reprezintă mobila de lemn sau de metal prevăzută cu rafturi, în care se păstrează cărțile.

Lexemul *șcaf* este preluat din limba rusă, avînd aceeași semnificație.

Aria nordică este acoperită de termenul dulap (pct.5, 6, 7, 8, 25, 35 ș.a.), fiind înregistrat și celălalt lexem, dar sporadic (pct.30, 32, 39).

În partea centrală sunt prezenți ambii termeni în egală măsură. Zona sudică preferă vocabula *șcaf*.

Formele *gardirop* și *hardirop* sunt variantele fonetice ale literarului *garderobă* „dulap în care se păstrează haine, obiecte de îmbrăcăminte, lenjerie etc.”. Termenul este de origine franceză *garde-robe* „loc în care se păstrează hainele, lucrurile” [2, p.411].

Maramureșul istoric înregistrează varianta ce corespunde etimonului turcesc *dulab* (pct.2) și forma *podîșor* (pct. 3, 4), constituită prin derivare de la cuvântul *pod* + sufixul diminutival.

Cuvîntul *pod* este de origine slavă *podŭ* „platformă”. Acest lexem are mai multe semnificații: platformă de scîndură, punte”; „ponton”; „tavan”; „palma mîinii”; „talpa plugului”; „spațiu închis între acoperiș și plafonul casei”; „bucăți de pînză care se întind în calea cortegiului funerar, cu ideea de a ușura mortului trecerea pe puntea raiului”.

Derivatul *podîșor* înseamnă „dulap, blidar”, fiind atestat în Transilvania. Avem de a face cu o unitate de limbă a vorbitorilor din zone totalmente diferite din punct de vedere geografic.

Un răspuns ce merită atenție este cel oferit de vorbitorii bucovineni din punctul 19, care prezintă pe lângă varianta *șcaf* și sintagma *blidar de cărți*, folosită în vechime. Încă un argument ce denotă unitatea limbii române.

Termeni pentru „bufet”

Pentru noțiunea de bufet, reprezentată pe harta cu nr.580, au fost atestate următoarele lexeme: *bufet*, *blidar*, *dulachel*, *dulap*, *cridență*, *bufecic*, *șcaf*, *lingurar*, *polșcaf*, *podîșor*, *masă*, *tumbocicî* și *servant*.

Termenul *bufet* este de origine franceză *buffet* „dulap de sufragerie sau de bucătărie în care se ține vesela, tacîmurile”. Este prezent practic în toate ariile (punctele 20, 32, 36, 73, 76, 115, 204, 209 ș.a.). Derivatele sale sunt *bufecic* (pct.100), *bufetic* (pct.150) și *bufetnic* (pct.157).

Cuvintele *dulap* și *dulachel* sunt înregistrate în diverse zone alături de alte lexeme (pct.9, 15, 26, 153, 193, 196, 203).

Aceeași situație o avem și în cazul cuvîntului *șcaf* (pct.29, 121, 116, 123, 177, 186, 220, 222 ș.a.), care mai este foarte răspîndit în regiunile Kirovograd, Nikolaev și Donețk.

Un alt termen de origine rusească atestat izolat în aria sudică (pct.221) este *polșcaf*, format prin compunere.

Termenii *blidar* și *lingurar* sunt formați pe teren propriu, prin intermediul derivării. *Blidar* este mai frecvent decît *lingurar* deoarece comportă un caracter mai general. *Blidar* a fost înregistrat în punctele 6, 16, 19, 22, 24, 30, 39, 87, 178, iar *lingurar* în pct.63, 120, 224.

Un singur punct, și anume 64, atestă forma *servant*, termen pentru literarul *servantă*, provenit de la francezul *servante* „slujnică, servitoare”, desemnînd masa sau bufetul pe care se pun tacîmurile și vasele de schimb necesare pentru servitul mesei.

Un rusism atestat izolat este *tumbucică* (pct.21, 164), la origine însemnînd „măsuță de noapte, noptieră” [4, p.629].

Lexemul *credențî*, atestat în punctele 7, 10, 12 din nordul Bucovinei, dar și în regiunea Transcarpatică (pct.1, 2, 3), este de origine germană *Kredenz* „bufet, mobilă”, avînd statutul de regionalism și termen învechit.

O vocabulă izolată de asemenea identificată în această regiune este *podîșor* (pct.4). Crimeea (pct.226) oferă varianta lexicală cabinet, un transfer de termen în baza asocierii de „funcție”.

Termeni pentru „blidar”

Harta nr.581 reflectă unitățile de vocabular atestate pentru noțiunea blidar, întrebarea indirectă a acesteia fiind: „Cum îi ziceți la acela de pe perete cu polițe și fără uși, unde se păstrează farfuri, linguri, furculițe ș.a.?” Răspunsurile oferite au fost următoarele: *blidar, lingurar, raft, șcaf, cochinet, colțar, policer*.

Cel mai utilizat lexem este blidar. Acest cuvânt este format prin derivare de la forma *blid* și sufixul –*ar*. *Blid* este de origine slavă *bljudu* [2, p.98] „vas, strachină”.

Semnificația termenului blidar este multiplă. Primul sens denotă profesia celui care face blide, avînd conotația de „olar”; dacă substantivul este de genul masculin și la numărul plural, primește forma *blidari*. Pentru sensul figurat al acestui cuvânt apare semnificația peiorativă de „lingău, linge-blide”.

Totuși ALM identifică substantivul neutru *blidar, blidare* „raft, dulap cu rafturi pe care se păstrează blidele”. Acest termen este atestat practic în majoritatea punctelor: 8, 9, 11, 33, 40, 41, 76, 85, 153, 177, 183, 185, 200 ș.a. Aria nordică prezintă și derivatul *blidăraș* (pct.25, 30).

Cel de-al doilea termen ca frecvență este *lingurar*, constituit prin derivare sufixală. Trebuie menționat faptul că avem o restricție semantică pentru că în *lingurar* se păstrează și multă altă veselă în afară de linguri.

Ca și în cazul lui *blidar*, genul substantivului este cel ce determină semnificația cuvîntului. Dacă este la genul masculin, atunci denumește îndeletnicirea „meșter care lucrează (sau vinde) linguri de lemn” și cel de-al doilea sens este „țigan care face linguri”. În ALM este expus substantivul neutru *lingurar, lingurare* „polița specială pe care se țin (la țară) lingurile și alte accesorii de masă sau de bucătărie”. Termenul provine de la cuvîntul *lingură* și sufixul –*ar*, de la etimonul latinesc *lingula*, forma atestată de Marcial. Este un cuvînt format prin încrucișarea dintre ligula „lingură” cu verbul *linge* „a linge” [2, p.470]. Aceasta vocabulă are mai multe semnificații: „obiect cu care se mîncă; conținutul unei linguri; instrument de sfredelit; plantă *Asarum europaeum*; (Banat) mormoloc; sondă, sfredel de sondare”.

Acest cuvînt este atestat mai cu seamă în aria estică (pct.63, 69, 74, 81, 80, 83, 99 ș.a.).

Un alt lexem identificat este *poliță* (pct.182, 184, 193) cu derivatele sale *policer* (pct.6, 7); *policioară* (pct.21) și *polițar* (pct.126).

Termenul provine din *polica*, care la rîndul său provine din neogr. *polițoa* „consolă, placă, raft, blidar”. Derivatele sunt constituite prin sufixare.

Cuvintele *dulap* și *dulăpaș* „blidar” sunt atestate în punctele 62, 108, 111, 116, 122, 159, 196, 198, mai cu seamă în aria centrală și sudică. Despre etimologia cuvîntului am vorbit mai sus.

Un alt lexem de origine rusească este *șcaf*, reprezentat de punctele 175, 187, 189, 197, 213, atestat pentru mai multe noțiuni menționate deja.

O formă izolată este *raft* din punctul 199 „poliță fixată într-un dulap, la o etajeră, de-a lungul pereților unei camere” [3, p.883].

Varianta *cochineț*, literar *cotineț (coteneăță)* este și ea una izolată. S-a constituit pe teren propriu, probabil contaminarea între *coteț* și *chichineăță* [3, p.233].

Colțar este identificat în punctul 94. Este format prin derivare de la colț (< bg.*kolec*) și sufixul –*ar*. Derivatul format pe teren propriu desemnează o poliță, masă sau canapea, așezate în colțul camerei.

În încheiere, perspectiva din care am prezentat în acest articol termenii pentru mobilier, în baza *Atlasului lingvistic moldovenesc*, este cea de geografie lingvistică (spațială), etimologică și comparată.

Prezența pe harta lingvistică a denumirilor de diversă origine și structură ne demonstrează limpede posibilitățile de alegere de către vorbitori a mijloacelor de exprimare. Evoluînd inegal în spațiu și în timp, graiurile populare prezintă diverse categorii de unități denominative, material de mare preț pentru reconstituirea unor etape mai îndepărtate din istoria unei limbi sau alta. Hărțile lingvistice (lexicale, fonetice, morfologice) înfățișează prezența „diacroniei în sincronie”.

În cazul terminologiei utilizate pentru cele patru noțiuni, pe prim plan se impun, ca frecvență (circulație) în spațiu, termenii literari *pat, dulap, bufet, blidar*. Pe arii restrînse de răspîndire teritorială ALM atestă lexemele *nară, tandîr, topcean, lușcă, cotineț, podișor, credență, servant, colțar, coică, crivat, șcaf* ș.a.

Din punct de vedere etimologic, se remarcă o varietate vizibilă (vezi *supra*). Termenii cu o răspîndire aproape generală în graiuri (*pat, dulap, laviță* etc.), cunoscuți și în graiurile românești de peste Prut, invocă unitatea limbii române, „unitate în diversitate”.

Referințe bibliografice

1. *Atlasul lingvistic moldovenesc*, vol.II, partea I. *Lexicul: Casa. Obiecte de uz casnic* de Victor Comarnițchi, Chișinău, 1972.
2. Alexandru Ciorănescu. *Dicționarul etimologic al limbii române*, București, 2002.
3. *Dicționarul explicativ al limbii române*, București, 1998.
4. *Dicționar rus-român*, Chișinău, 1992.
5. Vasile Pavel. *Biobibliografie*. Ediție îngrijită de Eugenia Pavel și Tamara Răileanu, Chișinău, 2005.
6. Vasile Pavel. *Terminologia agricolă moldovenească. Studiu de geografie lingvistică*. Chișinău, 1973.
7. Vitalie Sorbală. *Studii de dialectologie și geografie lingvistică*. Volum îngrijit și cuvînt introductiv de Vasile Pavel, Chișinău, 2006.

Mihail Gh. Cibotaru | Savantul Sava Pânzaru la 75 de întomnări frumoase

Nu știu de mai exista la vreun popor această simplă, dar plină de profunzime expresie: „Cei șapte ani de-acasă”. Mi-am amintit de ea când am început să aștern pe hârtie câteva cuvinte despre un foarte vechi și bun prieten, care se află în pragul unui frumos jubileu – istoricul literar Sava Pânzaru.

Nu puțini dintre tinerii sortiți de destin să „trăiască” prin orfelinate se pomenesc pe potecile priporoase, lunecoase ale vieții. Cu Sava Pânzaru acest lucru nu s-a întâmplat, pentru că el deținea cea mai de preț zestre: cei șapte ani de-acasă.

Ani și ani la rând Sava Pânzaru și i-a consacrat studierii, prin biblioteci și arhive, a operei lui Alexie Mateevici. Tot el a scuturat praful timpului și al uitării de pe autori puțin sau chiar deloc cunoscuți aici, la baștină – Leon Donici și Vladimir Fialcovski. Iar monografiile sale despre Lev Tolstoi și Maxim Gorki (rezultatul literar al aflării lor în Basarabia) azi sunt în fondul Bibliotecii Congresului SUA.

Sunt convins că mulți dintre acei care i-au citit și studiat opera, ba chiar dintre acei care-l cunosc personal, nu știu că Sava Pânzaru s-a maturizat prin orfelinate. N-am știut o vreme nici noi, colegii săi de studenție care, la 1 septembrie 1954, ne-am întâlnit prima dată la Universitate. De la bun început s-a evidențiat prin sârguință, prin curajul de a adresa întrebări profesorilor și chiar de a discuta în contradictoriu cu ei, dar și printr-o sinceritate surprinzătoare, aproape copilărească uneori. Credeam că se trage din intelectuali – cel mai probabil, din pedagogi –, dar am aflat că s-a născut într-o familie de țărani din Hansca, Ialoveni, și că pe timpul foametei și-a pierdut ambii părinți, rămânând, la doar 14 ani, cu surioara Agripina, de patru anișori, care nu era în stare nici să stea „copăcel”, nici să ducă bucățița la gură ...

„În viața mea am avut noroc de oameni buni”, rostește el nu numai cu recunoștință, dar și cu o sinceră bucurie. Și-mi aduce doar câteva exemple. Atunci când surioara i-a fost luată la orfelinatul din Costești, el trebuia să apuce drumurile: orfelinatul era pentru orfanii de până la paisprezece ani. Dar s-au găsit oameni buni care au riscat și au „încălcăt” legea, adăpostindu-l acolo. Alți oameni buni l-au sfătuit să plece, după șapte clase la școala pedagogică din Cahul, unde avea să fie asigurat și cu cămin, și cu masă. Oameni buni a întâlnit și la Chișinău, când se vedea nevoit să părăsească Universitatea chiar din prima săptămână, din simplul motiv că nu mai putea îndura foamea – bursa urma să se dea abia peste o lună, iar el nu venise, ca ceilalți colegi, cu câte ceva „în traistă” și „în buzunar”; și la Soroca, unde timp de doi ani a lucrat ca pedagog și educator; și la Academia de Științe, în cadrul căreia activează de la 1 septembrie 1961. În bună parte, datorită acestor oameni a devenit cel care e azi: doctor habilitat în filologie, autor de monografii, de prețioase volume, harnic și ambițios cercetător literar care, la această vârstă onorabilă, refuză cu încăpățănare să știe de oboseală. Chiar dacă, de-a lungul anilor, a trecut prin câteva încercări de nesănătate din care doar printr-o minune a supraviețuit.

Fiindcă în succintele-mi rânduri nu m-am referit direct la valoroasa-i activitate științifică de fecund și talentat cercetător, țineam să acopăr această lacună citând prețuirea pe care i-o fi dat-o, la sigur, alții, cei de datoria cărora e să o facă, și l-am rugat să-mi numească barem câteva din cele distincții – titluri onorifice, medalii, ordine – cu care i-a fost prețuită truda. A urmat o pauză oarecum stranie pentru mine, apoi în receptor a răsunat un crâmpei de râs cam forțat: „Fii serios, Mihaile! Care titluri?! Care decorații?!”. Surprins de cele auzite, m-am gândit la „cei șapte ani de-acasă”. Nu, nu ai lui Sava Pânzaru, cu care el a străbătut întortocheatele și hopuroasele căi ale vieții. Mă gândeam – cu tristețe, dar și cu nedumerire – la „cei șapte ani de-acasă” ai celor cu distincțiile ... Îi vor fi având oare?!

... Multă sănătate, dragă prietene! Să-ți trăiască în continuare, cu aceeași intensitate și neodihnă „cei șapte ani de-acasă”, ca să ți-i ocrotească și împodobească pe cei ani care urmează să-ți vină și pe care eu ți-i doresc din toată inima să fie mulți, mulți la număr, doldora de sănătate, bucurii și succese.

Îl omagiem pe prietenul și colegul nostru de breaslă la frumoasa vârstă a împlinirilor, a binecuvântărilor și a aducerilor aminte.

Este vorba despre o dată marcantă și plină de semnificație atât pentru cel sărbătorit, cât și pentru cei care-i formează anturajul. Consemnarea bilanțurilor, în cazul dat doldora de roade frumoase, implică nu numai aprecieri, ci și comentarii, care inerent trezesc anumite excelențe.

Datul sortii a făcut ca anii copilăriei să coincidă cu primele decenii ale veacului trecut. Or, secolul al XX-lea s-a dovedit a fi unul dintre cele mai crude în istoria omenirii. Două războaie mondiale, nenumărate răscoale, revoluții, epidemii au făcut mari ravagii în toate domeniile. Cele mai teribile încercări a adus cel de-al doilea război mondial, care a înghițit zeci de milioane de vieți omenești.

Cele mai mari pierderi au avut de suferit generațiile în creștere. Mulți dintre ei s-au pierdut în vârtoarea evenimentelor, alții, având parte de o soartă crudă, s-au pierdut în neantul uitării și numai foarte puțini și-au ajuns țarmurile visate.

În pleiada aceasta a generațiilor de rezistență un loc aparte îi revine și sărbătoritului nostru. La vârstă numai de 14 ani. Când abia urma să-și ia avântul înspre Zările albastre, a fost lipsit de ambii părinți, devenind în acest fel copiii al nimănui.

Găsindu-și refugiu și o hrincă de pâine, împreună cu sora mai mică, la orfelinatul din Costești, el caută să-și croiască calea vieții în așa fel, încât să-și recompenseze ceea ce i-a fost hărăzit de Cel de Sus. În continuare, tânărul Sava Pânzaru trece prin școala pedagogică din Cahul pentru ca apoi, trăind doar din „fondul” bursei studențești, să-și facă studiile superioare la Facultatea de Istorie și Filologie a Universității de Stat din Chișinău. După câțva timp de stagiul pedagogic la orfelinatul și școala medie din Sorooca, vine la Institutul de Limbă și Literatură al Academiei de Științe a Moldovei, intră la doctorantura și numai în doi ani (în loc de trei) susține cu succes teza de doctor în științe filologice.

Cunoscând pentru început limba rusă doar la nivelul cântecului „Katiușa”, savantul cu timpul își echivalează stilul acestei limbi cu cel al graiului matern.

Specializându-se în domeniul comparativisticii, doctorul Sava Pânzaru elaborează câteva studii monografice legate de clasicii literaturii ruse L. Tolstoi, M. Gorki ș. a. și numeroase studii aparte, devenite larg cunoscute în cercurile literare din fosta Uniune. Despre rezultatele obținute autorul prezintă referate la înalte foruri literare din Chișinău, Moscova, Sankt-Petersburg, Kiev, Cernăuți, Odesa, Oriol, Nijni Novgorod, Tula ș. a. Manifestând o curiozitate profesională rar întâlnită față de documente puțin sau deloc cunoscute, S. Pânzaru cercetează materialele de arhivă din toată Uniunea, mereu vizitând orașele Moscova, Sankt-Petersburg, Kiev, Odesa, orașele din Caucaz, Țările Baltice etc. Răsfoind file vechi îngălbenite, depozitate în aceste hurbe seculare, pasionatul cercetător descoperă materiale inedite, pe baza cărora prezintă publicului cititor studii irepetabile. Astfel, aflându-se în căutarea unor materiale legate de fenomenul literar basarabean întru completarea aspectului corelației autohton-alogen, descoperă multiple documente care anunță teme noi în arsenalul nostru literar. Printre acestea consemnăm opera lui C. Stamati-Ciurea, „Lebădă neagră”, moștenirea poetică, proza, dramaturgia și estetica lui Vasile Lașcov, opera lui Leon Donici-Dobronravov ș. a.

Aceste ascensiuni vertiginoase la un moment dat au fost brusc întrerupte. O boală nemiloasă i-a scos din circuit. După o operație complicată Sava Pânzaru a fost declarat invalid și pensionat.

Antrenându-se, cercetătorul nostru revine la masa de scris. Am căutat să-l restabilim la lucru cu jumătate de normă. La sfârșitul anului ne-a adus însă planul supraîmplinit, depășind chiar norma pe un an întreg, și ca urmare, a fost restabilit cu norma plină. De atunci și până în prezent lucrează la nivelul anilor '60. Pe lângă temele anterioare, au apărut noi investigații, originale și pline de sens social și estetic. Printre acestea, un loc aparte îl ocupă tema *Alexei Mateevici*. Lui Sava Pânzaru, bunăoară, îi revine meritul de excepție de a fi descoperit în arhivele de la Kiev teza de candidat în teologie a lui A. Mateevici, cu titlul „Viziunea religioasă și filozofică a lui Fechner”, susținută în iunie 1914 la Academia Teologică.

Tot lui Sava Pânzaru îi revine și prima ediție a operei lui Mateevici în limba rusă (1988). În sfârșit, împreună cu Efim Levit și Ion Nuță (Iași), pregătește și comentează *Operele* în două volume ale lui Alexei Mateevici (1993) – cea mai completă ediție a scriitorului apărută în Republica Moldova.

Tot de această perioadă ține și susținerea tezei de doctor habilitat cu tema „Fenomenul literar din Basarabia de până la 1918. Corelația autohton-alogen”.

În paralel, sânt realizate noi investigații care vin să completeze golurile seculare. Deseori, aceste lucrări sânt elaborate în condiții de sănătate care lasă mult de dorit, însă, totuși, în ciuda împrejurărilor bizare, ele sânt duse la bun sfârșit și prezentate publicului cititor. Iată și în ajun de această dată a prezentat

pentru editare două lucrări interesante și anume: „Icoane basarabene. Pagini de proză scurtă din anii 1918-1940” și „Itinerar istorico-literar”.

Cele expuse s-ar părea a fi file de legendă, în fond, însă, sânt lucruri reale și demne de urmat.

Cât ar părea de paradoxal, acest savant original și unic în felul lui e mereu trecut sub tăcere.

În cazul dat mi-aduc aminte de cele spuse la vârsta împlinirii de Vasile Coroban. Adresându-se colegilor din jur, a zis: „Uite, așa cum mă vedeți, sânt cu pieptul liber și curat”. Oare se mai cer repetări a unor astfel de erori strigătoare la cer?

Alexandru Burlacu

Sava Pânzaru între zbuciumul căutării și jubilarea găselniței arhivistice

Numele criticului și istoricului literar Sava Pânzaru se asociază, mai întâi, cu o serie de descoperiri întreprinse în arhivele din Chișinău, Cernăuți, Kiev, Odesa, Moscova, Sankt-Petersburg, București, Tula, Oriol, Iasnaia Poleana, Nijni Novgorod etc. pe parcursul a cincizeci de ani. Un studiu serios documentat despre Constantin Stamati-Ciurea, Alexei Mateevici, Leon Donici, Constantin Stere, Lev Tolstoi, Maxim Gorki nu poate face abstracție de contribuțiile lui Sava Pânzaru, care, de bună voie, s-a osândit la ani de muncă de anonim (de multe ori chiar în dauna unor lecturi la zi).

Apoi, numele lui Sava Pânzaru este legat de etapa cea mai importantă de reevaluare a fenomenului literar basarabean de la '90 încoace. Este timpul în care istoricul literar își centrează investigațiile pe subiecte stringente, printre care remarcăm moștenirea literară a scriitorilor ostracizați, trecuți la index.

În cele circa 400 de studii, articole și eseuri, profiluri și medalioane literare a insistat asupra raportului între viață și operă, asupra necesității studierii biografice a scriitorilor, a faptului literar într-o modalitate lansoniană. În pofida unor reacții împotriva istorismului (e adevărat, uneori abuziv), a unor acumulări excesive de amănunte nesemnificative, a unor explicații deterministe, Sava Pânzaru rămâne un „ruginit”, un conservator declarat al metodelor de cercetare foarte mult la modă în anii '30-'40 ai secolului trecut.

Este adevărat: critica istorică și biografică, așa cum remarcă Rene Wellek și Austin Warren, ca „mijloc de a studia omul de geniu, dezvoltarea lui morală, intelectuală și emoțională” poate prezenta un „interes intrinsec propriu”, poate constitui un „izvor de materiale pentru cercetarea sistemică a psihologiei scriitorului și a procesului literar”.

Monografiile sale *Gorki în Moldova* (1971) sau *Lev Tolstoi în Basarabia* (1978) ilustrează cu prisosință viabilitatea metodelor de investigație, a căror strategie se nuanțează cu achizițiile unor noi metodologii, lansate de școala de la Konstanz..

Studiile sale de ultimă oră pun în lumină schimbările de *mentalitate*, de *gust*, de *interes* ale scriitorului cu vicisitudinile politicii. El are convingerea fermă că orice cunoaștere a literaturii presupune în mod necesar cunoașterea literaturii anterioare. Fenomenul literar basarabean de până la 1918 este cercetat prin prisma corelației „autohton-alogen”.

Sava Pânzaru a publicat studii despre literatura română din sec. XIX și XX, ocupându-se în special de ecourile românești la cărțile clasicilor literaturii ruse și ucrainene. În majoritatea studiilor, punctul de vedere e strict cultural, în stil tradiționalist. Bun cunoscător al arhivelor, a publicat studii importante despre relațiile culturale româno-ruse și româno-ucrainene din perioada ultimelor două secole.

Lui S. Pânzaru i se datorează descoperirea și editarea tezei de licență a lui Alexei Mateevici *Concepția religioasă și filozofică a lui Fechner*. El are meritul de a investiga izvoarele, geneza unor opere ale lui A. Mateevici. Pe urmele lui Ștefan Ciobanu, a scos din anonim pe literații basarabeni de limba rusă, *autohtoni în conținut și alogeni în formă*, stăruind pe ideea evoluției *de la Basarabia rusească la Basarabia românească* (Poate că și din acest motiv nu s-a învrednicit de nicio distincție guvernamentală).

Interacțiunea *om-operă*, ilustrată excelent, spre exemplu, în studiile despre Alexei Mateevici, își află numeroase fundamentări, paralele, motivații psihologice, istorice sau sociologice în fragmentele critice: „Această gazetă pare a fi deosebit de periculoasă”, *Aprinsul „zărilor de foc”*, *Alexei Mateevici și revista „Luminătorul”*, *Disputa teologică Mateevici – Tolstoi*, *Un gânditor german în viziunea lui Mateevici*, *Alexei Mateevici în anii de studii la Kiev*, *Senzație? Mistificare?*, fragmente dintr-o eventuală micromonografie. Ar fi greșit să credem că cercetările lui Sava Pânzaru se rezumă la biografia autorului și la mediul său imediat de viață, la istorii anecdotice și evenimentiale.

Un Vasile Lașcov, spre exemplu, e văzut într-o lumină absolut inedită în studiul *Umberto Eco anticipat de ... Vasile Lașcov (În jurul „operei deschise”)*. Un istoric literar de autentică valoare nu poate fi străin de teoria receptării. Iată de ce o istorie a literaturii devine și o istorie a cititorului și a lecturilor sale. Cu

alte cuvinte, nivelul empiric al investigației e depășit prin perspective teoretice noi, chiar neobișnuit de noi pentru un prețuitor al documentului arhivistic, al faptului literar.

Într-un articol din 1971, publicat în revista academică, despre fondul autohton și cel împrumutat, Sava Pânzaru își prefigurează un adevărat program de investigație. Teza de doctor habilitat în filologie despre o sahară spirituală, intitulată *Fenomenul literar basarabean de până la 1918*, susținută în 1995, cuprinde trei secțiuni: I. *Corelația autohton – alogen în literatura română timpurie. „Mecanismul” de funcționare*; II. *Fenomenul literar basarabean în a II-a jumătate a sec. al XIX-lea. Conținuturi autohtone – forme alogene*; III. *Mișcarea de renaștere spirituală în Basarabia la începutul sec. al XX-lea. Afirmarea fondului literar național*, și tratează, în fond, schimbările de mentalitate, de coduri literare și face multă risipă de energie pentru scriitorii minori ca: Sergiu Victor Cujbă, Gheorghe V. Madan, Gheorghe Todorov, Vladimir Fialcovschi, Axinte Frunză, Petre Dulfu, Nadejda Todorov, State Dragomir ș.a.

Sava Pânzaru editează, împreună cu Ion Nuță și Efim Levit, opera integrală a lui Alexei Mateevici în două volume (1993), pregătește pentru tipar o antologie de proză scurtă *Icoane basarabene* pentru a scoate din anonimat pe Nicolae Popovschi, Dominte Timonu, Mihail Curicheru, Leonid Șeptițchi, Ana Bulgăre, Ecaterina Cavarnali, Elena Vasiliu-Hasnaș, Dumitru Iov, Gheorghe Bujoreanu, Nicolae Dunăreanu, Petre Gheorghian, Alexandru Tambur, Nicolae Gh. Spătaru, Tudor Pamfile, Paul Gore, Victor Pogolșa, Leonard Căzăceanu, Lotis Dolenga, B. Jordan, Tatiana Gălușcă ș.a.

Un volum de istorie literară (despre scriitorii peste care a trecut Neantul) e în curs de căutare a unui sponsor. E un volum întocmit din articole și studii publicate în ultimii 10-15 ani la revistele *Literatura și arta*, *Destin românesc*, *Revistă de lingvistică și știință literară*, *Metaliteratură*, *Viața Basarabiei* ș.a.

Astăzi preocupările lui Sava Pânzaru țin de *Basarabia literară de după Unire (1918-1940)*. Reținem aici câteva titluri semnificative pentru scrisul omagiatului: *Un scriitor, un destin: Sabin Velican, Leon Donici-Dobronravov*, *Un destin scriitoricesc dramatic: Leon Donici, Leon Donici-Dobronravov: câteva scrisori inedite*, *Titanul de la Iasnaia Poleana văzut de „uriașul” de la Bucov (Constantin Stere despre Lev Tolstoi)*, în care arta portretistică e impregnată cu motive romanțioase.

Un segment aparte în valorificările arhivistice ale istoricului literar îl constituie dosarele scriitorilor supuși represaliilor: Vasile Țepordei, Ioan Sulacov, Alexandru Terziman ș.a.

Surprinzător, Sava Pânzaru părește cu totul perspectiva teoretizantă, dă la o parte textul pentru a-l căuta pe *autor*, chiar și mai departe, pe omul din om. De aici și interesul pentru scrisori, memorialistică. Desigur, această grilă este a *lectorului*. El revine intuitiv la o idee mai veche în cercetările sale: o istorie a literaturii este și o istorie a receptării (sub diferite forme: editări, traduceri, comentarii etc.).

E de observat stilul arid, voit scuturat de orice podoabe, limbajul ușor vetust, plin de poncifuri, dar mereu adecvat subiectului abordat. Iată un fragment, luat aproape la întâmplare, din articolul „*Această gazetă pare a fi deosebit de periculoasă*”: „Fraza luată în ghilimele se conține într-un document de arhivă considerat cândva secret și practic necunoscut exegeților jurnalismului basarabean. Este vorba despre scrisoarea datată cu 21 iunie 1906 și expediată la Sankt-Petersburg din Chișinău. Destinatarul nu era demnitar țarist ordinar – scrisoarea trebuia s-o primească și într-adevăr a primit-o P. A. Stolâpin, președintele de atunci al Consiliului de Miniștri al Rusiei, iar expeditor fiind A. N. Haruzin, guvernatorul interimar al Basarabiei. Dar și mai important ni se pare faptul că la acest nivel "de vârf" se discuta și se hotăra soarta ziarului "Basarabia", primei publicații românești din ținutul nostru. Fraza citată în titlul articolului apare și mai semnificativă prin faptul că ziarul lui Emanuil Gavriiliță era calificat de autoritățile chișinăuene "deosebit de periculos" cu o zi înainte de a vedea lumina tiparului al 8-lea număr al ziarului (22 iunie 1906), adică la mai puțin de o lună de la apariția numărului întâi)24 mai același an). În cazul de față există destul temei să apreciem expresia "deosebit de periculoasă" drept o adevărată sabie a lui Damocle, sabie ce fusese ridicată deasupra capului "Basarabiei" chiar la cei dintâi pași de activitate și care îi prefigura în același timp destinul.

În fine, acest "înalt" calificativ ne obligă să căutam răspuns la întrebarea-cheie : prin care materiale "compromițătoare" cei de la "Basarabia" reușise într-un timp atât de scurt să-i îngrijoreze pe "stăpânii" de atunci ai Basarabiei într-un mod atât de serios? Ce i-a făcut să se adreseze tocmai premierului țarist? Cu alte cuvinte, prin ce părea să fie "periculoasă" "Basarabia" pentru regimul politic de atunci și prin ce aceasta era periculoasă în realitate?

"Consider drept datoria mea, îi scria A. N. Haruzin lui P. A. Stolâpin, să menționez că ziarele care se editează la Chișinău în limba moldovenească și îndeosebi unul dintre ele, "Basarabia", profitând larg de drepturile presei libere, publică permanent articole care se cuvine să fie trasă la răspundere prin judecată" (Fosta Arhivă Centrală Istorică a URSS (Lenigrad), fond 776, invent. Nr. 23, 1906, dos. Nr.47)". Articolul e redactat la începutul anilor '90 și e în consonanță perfectă cu starea de spirit a unor cârmuitori de ieri și de azi.

Temperament pasional, Sava Pânzaru e mereu între zbuciumul căutării și jubilarea găselniței arhivistice.

Studiul lui Anatol Gavrilov *Conceptul de roman la G. Ibrăileanu și structura stratiformă a operei literare* prezintă o însumare valoroasă a cercetărilor științifice efectuate de autor mai mulți ani la rând, rezultatul cărora au fost publicațiile sale: studii și articole introductive ale operelor unor scriitori universali și naționali, în volume colective tematice, în reviste ș.a., lucrări apreciate favorabil de specialiști în materie și cititori cointeresați.

Privind sumarul cărții, impresionează, în primul rând, pluritatea de probleme, urmate din tema principală a investigației și aflate în conexiune cu ea, probleme ce le abordează cercetătorul și care desfășoară și aprofundează conceptul principal al studiului. Și *Bibliografia*, mai mult decât impunătoare, 551 de cărți, lucrări, studii, articole în câteva limbi, demonstrează salubila pregătire, informația istorico-literară și teoretică consistentă ale autorului, convingerea că această publicație a fost bine gândită, plămădită cu răvnă apreciabilă, solicitând mult timp și străduință.

Studiul (de fapt, trei studii relativ de sine stătătoare prin conținutul lor tematic, dar totuși conlucrătoare, complementare, axate pe tratarea problemei principale – compoziția stratiformă a romanului) conține trei compartimente, capitole mari, cu multe subcapitole (paragrafe), cartea având o compoziție arborescentă, în care se tratează probleme esențiale ale teoriei, esteticii și poeziei romanului, construcția specifică a genului, autorul dovedind calități veritabile de specialist în analiza textului literar, punând la dispoziția cititorului, specialiștilor informații prețioase, de aceea n-o să exagerăm afirmând că studiul are o valoare cognitivă, instructivă, contribuind la perceperea autentică a operei artistice și formarea abilităților de apreciere corespunzătoare a ei.

Să recunoaștem că sesizarea, conștientizarea ideilor teoretice, conceptelor științifice, părerilor etc. expuse cere, dacă nu o pregătire specială la temă, cel puțin o oarecare cunoaștere a operelor artistice remarcabile din literatura națională și universală și simț poetic.

În notele de față ne propunem să prezentăm în linii mari studiul de față mai mult prin prisma cognitivă și instructivă, binevenită pentru analiza și interpretarea concretă a operelor literare, să facem unele constatări asupra materialului investigat, să reflectăm asupra problemelor de importanță majoră, după noi, abordate în studiu, asupra unor idei exprimate și să le apreciem în măsura în care le concepem, relevând îndatoriri imperioase, credem, ale cercetătorilor procesului literar contemporan, lăsând pe seama celorlalți cointeresați discutarea altor teme atinse în investigația dată. Vom recurge mai des la citate din studiu pentru a reproduce mai exact problemele și ideile enunțate. Ambudența citatelor ar putea fi reproșată și semnatarului studiului, dar el apelează la ele în același scop.

În capitolul I *Opera literară ca structură stratiformă. Modele teoretice*, sînt prezentate modelele teoretice structurale elaborate de savanții R. Ingarden (polonez), R. Wellek și A. Warren (americani), N. Hartmann (german), capitolul conținând în genere un material în mare parte mai puțin cunoscut de cercetătorii de la noi, evidențiindu-se principiile și esența concepției lor, aspectele mai importante pentru analiza adecvată, mai precisă și mai completă a operelor literare, în special a romanului. Fiecare autor a distins și definit un anume număr de straturi: esteticianul R. Ingarden –patru, teoreticienii R. Wellek și A. Warren – opt, filozoful N. Hartmann – șapte, fiecare strat avînd funcția sa artistică specifică. Sarcina cercetătorului literar ar consta în tendința de a sesiza (intuitiv și imaginar, fiindcă în textul artistic ele sînt integrate, nedivizate, alcătuiind un tot unic), a descifra rolul și semnificația lor ideatico-estetică în contextul întregii lucrări, operație deloc simplă și ușor accesibilă. Tentează mai multe opinii, idei importante din capitolul dat. Conținutul și forma operei literare, indică esteticianul polonez, constituie o unitate indisolubilă, ele presupunînd studierea sa în raport dialectic, analitic și acesta este de fapt mesajul principal al modelului său. Unele raționamente ale lui R. Ingarden, în special cele referitor la interrelația stratului sonor și a celui semantic, ideatic, autorul cărților le ilustrează prin studiul lui G. Ibrăileanu, *Eminescu. Note asupra versului*, pentru a susține mai convingător, cu ajutorul observațiilor subtile ale criticului nostru, ideea că modelul teoretic de structură stratiformă a operei literare, anticipat de Ibrăileanu, permite o apreciere mai profundă, mai exactă, mai deplină a poeziei lui M. Eminescu.

O impresie mai accentuată produc judecățile lui N. Hartmann, modelul căruia este cel mai complet, asupra frumosului în viață și artă, acest estetician subliniind că opera literară conține și două straturi de idei: „Dacă ideile generale lipsesc în opera literară, preconiza filosoful german, efectul poeziei devine plat; îi lipsește ceea ce privește pe fiecare și ce este important pentru fiecare. Nici o artă nu exprimă atîtea idei cît poezia. Și toate ideile pe care le exprimă omul de gîndire, sau chiar filozoful, dispăre în fața celor dintîi”.

Această teză a lui N. Hartmann este actuală, mai ales azi, când producția masivă tipărită l-a copleșit și l-a dezorientat pe cititor, când apar „lucrări artistice” lăsând „impresie nepoetică”, văduvite de adevărat fior poetic, de idei morale, etice, aspirații umane sau sociale, ori când se propagă deschis necuviința, obscenitatea, îngăduindu-se pornografia, chiar injuria. Dar să-l ascultăm în continuare pe N. Hartmann. Reflectând despre straturile operei literare, el preîntâmpina: „Nu trebuie să ajungem la pedanterie în expunerea acestor straturi... Nu trebuie să căutăm în fiecare creație poetică... să le distingem limpede pe toate”, pentru că ele „constituie doar un principiu, valabil numai în genere, nu o cămașă de forță a poeziei”. Alte cugetări demne de a fi luate în seamă sînt cele referitor la limitele analizei literare. Fiecare analiză literară are anumite granițe. „Orice abuz analitic, – susține autorul, apelînd și la opinia savantului român Adrian Marino – este pîndit de păcate capitale de neiertat”, dintre care este și „distrugerea oricărei impresii”, căci „frumosul este relexul întegrii construcții artistice. El este semnul unității, coerenței și convergenței”. Structura operei literare concrete, susține A. Gavrilov, este mai dinamică și mai complicată decît orice model de analiză a ei. „Un model teoretic atotcuprinzător nu există. Trebuie să știm a utiliza suficient modelul cel mai adecvat obiectivelor analitice și interpretative propuse, aplicînd principiul complementarității”. Menționăm aici și dezideratul lui R. Ingarden care releva faptul că lectura trebuie să poarte un caracter creator, deziderat oportun și pentru cel ce cercetează literatura artistică ca specialist, și pentru consumatorul comun. O concluzie esențială a capitolului I, ar putea fi formulată rezumativ după cum urmează: „Noțiunea de structură cu mai multe nivele sau straturi ne dă o reprezentare teoretică concretă despre modul în care are loc în opera literară trecerea conținutului în formă și a formei în conținut și orientează analiza literară spre definirea conținutului și formei în unitatea lor dinamică, în continuă transformare reciprocă a lor”, avînd în centru imaginea artistică a omului, structurată în acele straturi, care au funcție caracterologică.

Partea principală a studiului îl constituie capitolul II *Conceptul de roman la G. Ibrăileanu. Prima analiză integrală a structurii romanului în critica românească*, compartiment ce tratează teme de importanță majoră ale romanului ca gen nou, despre trăsăturile principale specifice ale poeziei lui ca gen prozastic, caracteristici intuite cu perspicacitate de G. Ibrăileanu, comentate, dezvoltate și actualizate de semnatarul demersului, particularități acceptate azi, în fond, de știința literară, de estetica genului. Antrenează prin semnificația sa pentru înțelegerea concludentă, adecvată a genului subcapitolele despre mesajul artistic unic în felul său al romanului; romanul ca oglindă amplă a „vieții complete” a „omului complet”; structura compozițională a genului; personajul românesc, complexitatea și unitatea lui; evoluția romanului românesc; aprecierea creației și caracterizarea stilului poetic al unor scriitori; receptarea specifică a operelor de această construcție românească ș.a. Cineva s-a pronunțat că dezvoltarea și afirmarea romanului într-o literatură națională este un argument al maturității ei, de aceea analiza și aprecierea adecvată a romanului este concomitent și recunoașterea acestei literaturi ca valoare spirituală, culturală și artistică. Să încercăm a expune unele gînduri, observații, opinii ale lui G. Ibrăileanu despre roman, considerente valabile nu numai ca material teoretic al investigației date, ci și ca mostre de analize și aprecieri concrete. Sînt adevăruri, dovezi, lucruri poate cunoscute în mod teoretic de unii, dar neasimilate organic, nedevenite principii fundamentale în practica unor prețuitori ai valorilor estetico-artistice. Să pornim cu definiția romanului, pe care G. Ibrăileanu a promovat-o în numeroasele sale articole de critică literară și sistematizată de A. Gavrilov. Romanul este un „gen hibrid”, un „gen-sinteză”, complet, „compozit”, este cea mai cuprinzătoare oglindă a vieții; în el este „oglindit” totul: omul, societatea, natura. El necesită complectitudine a tabloului vieții sociale și cotidiene, a omului viu. Genul dat presupune observație și analiză, concretețe. „Romanul cere din partea scriitorului o artă complexă a scrisului: și istorisirea epică a unei acțiuni ample și ramificate, și confesiunea lirică care ne introduce direct în universul interior al eului eroului, și modalitatea dramei de a ne prezenta caractere într-o acțiune de confruntare morală, și descrierea sau analiza faptelor personajelor și a împrejurărilor concrete în care ele se săvîrșesc. Romanul presupune însușirea și folosirea creatoare a tuturor mijloacelor de expresie existente în limbajul artistic al literaturii moderne. Totuși dificultatea principală în însușirea acestei forme literare stă nu în tehnica literară atît de variată, ci, în primul rînd, în acea viziune și trăire artistică a vieții pe care o cere acest gen de creație. Căci romanul nu este o simplă însumare a genurilor literare anterioare lui, ci o structură estetică-literară calitativ nouă”. Trăirea estetică în roman este mult mai complexă decît în oricare altă formă literară, acest gen de creație este mărturia, încercarea cea mai serioasă a autenticității acestei trăiri, a forței creatoare a autorului. În discursul teoretico-analitic avizat se revine nu o dată la unele teze anunțate anterior (autorului i s-ar putea imputa anumite deficiențe în sistematizarea și aranjarea materialului, unele repetări nedorite în expunere), se insistă asupra trăsăturilor caracteristice ale romanului, ele fiind amplificate, complinite, detaliate, considerate de primă importanță pentru genul literar dat. Romanul, se accentuează, necesită o viziune artistică realistă, obiectivă, cuprinzătoare și concretă asupra vieții, sensibilitate la „mărunțurile” banale, cotidiene, dar grăitoare, ale traiului, o zugrăvire a „vieții complete” în toată complexitatea ei estetică, lăsînd impresia de ceva unitar, întreg, terminat, el cere larghețe, multilateralitate și o evaluare corespunzătoare din partea cititorilor și a criticilor. Fiind o compoziție din mai multe nivele,

elemente, el își găsește prima definiție structurală în critica românească în publicațiile lui G. Ibrăileanu. Conceptul de viață a fost adevărata piatră unghiulară a ideologiei sociale și literare a criticului. Important și actual astăzi în moștenirea critică a lui G. Ibrăileanu, se menționează, este faptul că el a promovat principiul vieții ca valoare fundamentală și supremă care nu poate fi subordonată nici unei alte valori ce să poată fi substituită trăirii reale, individuale a omului. Nu sînt lipsite de interes și observațiile autorului cu privire la unele certe similitudini dintre conceptul „trăire” al lui Ibrăileanu și cel al lui W. Dilthey, un exponent strălucit al „filosofiei vieții”, care primul a conceptualizat noțiunea de „viață” și „trăire” ca structură psihică individuală a „expresiei vieții”

Unele din dezideratele romanului, ce determină succesul și valoarea-i literar-estetică, este compoziția lui, impresia pe care trebuie s-o creeze de ceva întreg, indisolubil și prezența în el a oamenilor vii ce reprezintă caractere complexe, pluristratificate, în continuă devenire și totodată unitare în identitatea lor caracterologică. Ultima problemă e tratată în subcapitolele *Creația și analiza personajului* și *Unitatea și complexitatea personajului romanesc*, segmente atractive și poate cu cea mai mare pondere (în orice caz pentru noi) din capitolul respectiv.

Desprindem cîteva enunțuri, raționamente semnificative pentru arta scrisului romanesc și evaluarea lui. Prima condiție de realizare artistică a personajului romanesc este „...că un roman trebuie să ne înfățișeze oameni vii, oameni „în carne și oase”, ... eroi care trăiesc ca indivizi concreți în mediul lor social și natural, în țara lor, în epoca lor. Individul trebuie să trăiască o „viață completă”, să prezinte ființa întreagă a omului, de la senzații și emoții pînă la gîndirea rațională cea mai înaltă”. Elementele constitutive ale „vieții complete”, socialul și individualul, exteriorul și interiorul, raționalul și emoționalul, binele și răul, urîtul și frumosul trebuie să se întrepătrundă, să intre în interacțiune și să formeze un tot organic, se subliniază în discurs. Pentru roman ca gen prozastic problema principală, mult mai dificilă decît în alte genuri, este unitatea personajului în continuă evoluție. Trecînd printr-un timp mai întins, avînd relații cu un număr mare de eroi, manifestînd diverse atitudini și trăsături ale caracterului într-o multitudine de episoade și situații concrete, fiind individualizat prin înfățișare, fapte, vorbirea proprie prezentarea lui de autor sau prin propria lui autocaracterizare, autoanaliză, el e „condamnat” să rămînă același ca om concret, cu specificul său, ca temperament, entitate, individ. „Deci personajul romanesc, generalizează autorul opiniile marelui nostru critic, este o problemă a unității în varietate sau a varietății în unitate. ... În fața romancierului stă o sarcină dublă. Pe de o parte, el trebuie să ne arate personajul cît mai mult... manifestîndu-și complexitatea caracterului său individual, sau „personalitatea timpului”, într-o diversitate enormă de ipostaze, situații și etape ale evoluției sale, prin acțiunile, trăirile și vorbele lui proprii, urmărind „reacțiunea tipică, nedezmîntită la împrejurările – la incitațiile lumii externe și astfel menținînd în conștiința cititorului tipul identic sie însuși, consecvent cum s-ar zice” (G. Ibrăileanu). Pe de altă parte, scriitorul nu se poate eschiva de la întrebarea pe care ne-o punem neapărat în legătură cu eroul său: ce vrea să spună autorul cu acest personaj?... „Romanul rămîne o povestire ce transmite cititorului un mesaj al autorului”, afirmație foarte actuală astăzi în discuțiile care se duc uneori despre funcția și rolul literaturii artistice, despre estetic în artă și viață. În roman autorul nu poate să nu spună ceva despre fiecare personaj în parte și despre toate în ansamblul lor. La Ibrăileanu autorul găsește chiar noțiunea de „ansamblu de personaje”, apropiată de noțiunea lui Bahtin de „polifonie”, „plurivocitate”, ca trăsătură definitorie a romanului, ce-i drept într-un articol nu despre roman, ci despre comedia lui Caragiale. Fiecare caracter literar are logica sa comportamentală și evolutivă și ea se cere menținută. Anume nerespectarea ei îi face uneori pe eroi să nu se supună creatorului lor. Se pot cita mărturisirile mai multor scriitori care afirmă că unele personaje le-au „jucat festa”, refuzînd să le fie docile. Libertatea romancierului constă în viziunea obiectivă asupra vieții și trăirilor ei ca individualități umane, deși afirmația pare a fi paradoxală. M. Bahtin vorbea chiar despre necesitatea de a nu confunda ideile autorului cu ideile personajelor, avînd în vedere „autonomia ideologică a eroului”.

În reflecțiile despre forma literară a romanului se impun a fi luate în seamă aserțiunile aceluiași savant rus despre dialogismul în roman, anume în interrelațiile dintre ideea și cuvîntul autorului și ideea și cuvîntul personajului, dialogism ce pătrunde „în fiecare cuvînt, care este întotdeauna, fie rostit de erou, fie din narațiunile autorului, bivoc și plurioc, în el o voce conține ecoul altei voci”, și afirmația că scrierea este „deschisă” unei înțelegeri și interpretări care nu coincid cu reprezentarea individuală a creatorului, că lucrarea nu se reduce la ideile scriitorului, la autoexprimarea personalității lui, ci conține și părerea eroilor, care pot fi divergente de cele ale autorului. De remarcat că neconștientizarea, nerespectarea acestui adevăr implică uneori aprecieri greșite, neadecvate mesajului real ideatico-afectiv al operei literare.

Autorul aduce în penultimul subcapitol și unele opinii ale lui Ibrăileanu care se referă și la artisticitatea specifică a limbii și stilului în roman (noțiunea „stil” avînd mai multe sensuri, probabil că era necesar a preciza ce se are în vedere), care trebuie să corespundă complexității estetice a genului. Structura verbală a romanului este mult dispusă pentru a cuprinde toată varietatea stilistică caracteristică limbii

naționale, nu numai a limbajului ei poetic dintr-o anumită epocă, avându-se în vedere atât formele ei literare, stilistic canonizate cât și cele vorbite încă neliteraturizate, însă de o expresivitate genuină.

Capitolul despre roman, în viziunea lui G. Ibrăileanu, se încheie cu o generalizare a opiniilor acestui critic, privind receptarea și aprecierea obiectivă, nefalsificată a romanului ca valoare literar-estetică și culturală. Receptarea, se constată, este un act creator al individului cultivat; pătrunderea conținutului ideatic-artistic și emoțional al operei literare este totodată cunoașterea de sine a cititorului ca „om complet”, concomitent și cunoașterea „vieții complete”, este un dialog continuu dintre autor și cel ce verifică scrierea. Să mai reținem adevărul, susținut de G. Ibrăileanu, că o carte recitită niciodată nu e aceeași. Deci, Ibrăileanu a anticipat, constată autorul, și ideea de re-lectură frecventă în „teoria lecturii” de astăzi. Apreciatorului calificat i se cere o anumită experiență existențial-estetică, discernământ, simț artistic al realității. Actul criticii izvorăște dintr-o profundă trăire estetic-artistică a operei literare, prelungită meditație asupra impresiilor produse de scriere. Conceptul de „critică completă” a lui G. Ibrăileanu presupune încorporarea nu numai a „criticii științifice”: sociologică, logică, istorică, biografică, estetică, ci și a „criticii impresioniste”. „Critica completă” pentru el însemna folosirea multilaterală a tuturor metodelor criticii existente în epoca respectivă, corelată cu ideea de personalitate artistică ca manifestare a „omului complet”, ea se prezenta ca un act al „criticului complet”, un om universal prin modul lui de a fi, a trăi plenar viața transpusă artistic în opera literară. Altfel spus, criticul trebuie să posede o viziune, gândire aparte, pătrunzătoare, sensibilitate artistică, poetică.

Prin ultimul subcapitol 1.5. *Receptarea romanului*, în care sînt aduse unele opinii ale lui Ibrăileanu despre exigențele specifice pe care acest gen de scriere îl pretinde „cititorului implicit” (W. Iser), Anatol Gavrilov adună opiniile lui Ibrăileanu ce se referă la toate componentele structurale ale romanului ceea ce îi permite să demonstreze convingător, după noi, că Ibrăileanu a realizat „prima analiză structurală integrală a romanului în critica românească” care este de fapt un model original, *avante la lettre*, cum o va numi Camil Petrescu, de structură stratiformă a romanului ca gen prozastic, din care cauză „poezismul”, excesiva poetizare, metaforizare a limbajului, produce o impresie de artificialitate, „calofilism”. Autorul urmărește să ilustreze pe un material literar concret, pe texte ideea sa că structura operei literare este nu doar un ansamblu de straturi (niveluri) cum este concepută și analizată de R. Ingarden, Wellek și Warren, N. Hartmann ș.a., ci un ansamblu de microstructuri stratiforme, în care microstructura imaginii omului ocupă locul central. Obiectul principal al investigației este deci personajul romanesc, al cărui esență este caracterul privit ca formă conținutistă stratiformă – „nucleul ideatic-artistic al sistemului de imagini care reprezintă tabloul artistic al lumii”, relevîndu-se fondul uman al firii lui, lumea lui internă. Se evidențiază și se examinează mijloacele caracterologice de redare a vieții sufletești și intelectuale a individului: analiza psihologică, portretul literar, peisajul, limbajul eroului, numite tradițional și „mijloace de caracterizare” (vezi pp. 229-230), astfel abordîndu-se probleme noi și revenind cu completări la unele din capitolele precedente. De precizat că ideea de „formă conținutistă” este de sorginte hegeliană, acceptată și folosită și de alți cercetători. Principiile promovate în acest compartiment sînt aplicate în baza creației artistice scrise în genere și ale operelor concrete ale unor scriitori cu renume din literatura universală. Cu pătrundere și pricepere este urmărită creația literară a lui F. Dostoevski și L. Tolstoi. Se dezvăluie în plan comparativ-contrastiv arta caracterologică la acești mari artiști, atenția concentrîndu-se asupra lumii lăuntrice a personajelor, comportamentelor ei, variatelor procedee de zugrăvire a portretelor sufletești. La operele lui L. Tolstoi și F. Dostoevski autorul revine des, dînd dovadă de o cunoaștere teoretică a creației lor și a studiilor ce le sînt consacrate. La ei predomină, subliniază cercetătorul, portretul **analitic** și **dinamic** (subl. În text). „Creînd forma caracterului antitetic, prin care a dezvăluit profund dialectica vieții sufletești, Dostoevski a contribuit împreună cu Tolstoi, la formarea unui concept nou de caracter literar”. Prin „dialectica sufletului” L. Tolstoi ridică arta caracterologică pe treapta superioară. Cercetînd și analizînd creația lui L. Tolstoi și F. Dostoevski și stabilind unele trăsături comune cu mesaj artistic și modalități apropiate de transfigurare a realității sociale și umane, investigatorul constată totodată și specificul viziunilor lor particulare de creație și însemnele stilurilor poetice. Se rețin printre alte constatări concludente observațiile despre polifonismul creației lui Dostoevski, care „în procesul de reflectare realistă a vieții a depășit limitele ideologiei sale și a creat o structură a romanului în care ideile eroilor, anume în virtutea respectării adevărului, au căpătat o anumită autonomie față de ideea autorului, fiecare erou apărîndu-și poziția sa în viață și ideea sa proprie”. Sau afirmația că trăsătura definitorie a eroului dostoevskian este dedublarea, dezechilibrul, lupta interioară, caracterul lui antitetic, dialectic, astfel încît personajele create de el exprimă nu o sumă de însușiri morale și intelectuale, ci un ansamblu de contradicții, ce redau atmosfera perioadei descrise. Esența eroului lui Dostoevski este „drama sufletească care constă în oscilarea, plină de zbucium tragic, între bine și rău”, înfruntarea între contradicțiile interioare ce macină sufletului omului, dintre pornirile nobile, generoase și imboldurile individualiste, răutăcioase, ce se întipăresc pe chipul lui.

Se cercetează componentele structurale ale caracterului, în mod concret și individual, făcându-se observații determinante și trimiteri la mai multe scrieri de o deosebită semnificație artistică ale lui Tolstoi, Dostoevski, Flaubert, Stendal ș.a. Se cere subliniat că fiecare scriitor, înzestrat cu harul de creator, este autorul structurilor artistice individuale, avînd stilul său propriu, inconfundabil, de unde rezultă și definiția lui Bahtin că știința literară este, înainte de toate, „o știință a individualului”.

În subcapitolul final al studiului se revine la problema integrității structurii artistice a caracterului (e vorba de integritatea structurală care nu trebuie confundată cu cea morală), problemă considerată, pe drept, una fundamentală în teoria romanului. Elementele structurii (se insistă și repetăm intenționat și noi aserțiunea) formează un tot întreg, organic, unitar; ele sînt interdependente, se intersectează, se infiltrează, fiind și conținut, și formă, trecînd una în alta și viceversa, și astfel se impun a fi interpretate, reproducîndu-se afirmația probantă a lui E. Lovinescu că nu există forme fără fond, nici conținut neformat. În concluzie se constată: caracterul e o totalitate individuală, un sistem complet și monolit de imagini artistice, ce se interpătrund, se completează reciproc, se întreș, formînd textura vie a operei. „Conținutul caracterului nu poate exista în roman decît în forma unei imagini artistice complete, unitare și revelatoare”, care întruchipează coeziunea dintre lumea lăuntrică și condițiile existențiale ale lui.

O trăsătură caracteristică a studiului vizat o constituie seriozitatea cercetării temelor și problemelor atacate. Textul are o ținută științifică salutară, este solid documentat cu lucrări, tratate de specialitate, alte publicații ce se referă la temă, orientînd cititorul spre nume notorii de savanți, teoreticieni, scriitori consacrați din literatura națională și universală, interpretînd și comentînd opere de mare influență, semnatarul studiului manifestîndu-se ca un cunoscător credibil, autorizat al acestor personalități, ca specialist bine informat. Printre nume proeminente ale spiritualității mondiale și culturilor naționale cităm acela al lui Aristotel, G. Hegel, I. Kant, D. Diderot, M. Heidegger, Henri Bergson, N. Berdeaiev, F. Neitzche, M. Eminescu, I. L. Caragiale, M. Sadoveanu, L. Rebreanu, G. Călinescu, E. Lovinescu, T. Vianu, Shakespeare, Servantes, Dickens, Honore de Balzac, Guy de Maupassant, Stendal, Sante-Beuve, M. Proust, D. Lihaciov, M. Bahtin, Lev Tolstoi, Fiodor Dostoevski și mulți alții. Se aduc exemple, dovezi din scrierile *Don Quijote*, *Manon Lescaut*, *Ion*, *La Medeleni*, *Viața la țară*, *Doamna Bovari*, *În căutarea timpului pierdut*, *Război și pace*, *Anna Karenina*, *Învierea*, *Idiotul*, *Crimă și pedeapsă*, *Frații Karamazov*, *Roșu și negru*, *Mănăstirea de la Parma*. Lista poate fi completată cu alte titluri din literatura universală și română. De consemnat că studiul lui A. Gavrilov poate fi consultat cu interes și eficiență nu numai de specialiștii din Moldova, dar și de cei cointeresați în domeniul istoriei și teoriei literare de oriunde. I-am sugera autorului să mediteze asupra posibilității traducerii studiului într-o limbă internațională.

Deși textul investigației nu este peste tot și pentru toți ușor accesibil (nici nu poate fi, e materie de estetică, teorie și istorie literară, care cere anumite cunoștințe și judecată specifică), el atrage, captivează prin curiozitatea de a afla conceptul personal al autorului asupra problemelor deliberate, a descoperi ceva nou și a-ți consolida cele cunoscute. Exegeza dezvoltă, aprofundează, elucidează probleme de importanță pentru știința literaturii, ea își va aduce aportul la pregătirea specialiștilor filologi, a cercetătorilor și criticilor literari în special, fiind un sprijin eficient în activitatea lor practică.

Stilul lucrării, respectînd rigorile limbajului științific și corectitudinea, e disciplinat, precis, fluid, inteligibil, echilibrat în discuții și luări de atitudine, bogat în termeni speciali, care sporesc și ei cunoștințele cititorului. Constatările, opiniile și ideile promovate sînt bine argumentate, cîntărite, judicioase, persuasive.

Cu studiul lui Anatol Gavrilov, doctor habilitat în filologie, *Conceptul de roman la G. Ibrăileanu și structura stratiformă a operei literare*, bibliografia lucrărilor științifice a Institutului de Filologie al AȘM s-a completat cu o lucrare de valoare, care va fi solicitată și apreciată după merit.

Diana Vrabie | Între realism și autenticitate

Contradicțiile ce apar în procesul încercării definirii conceptului de *autenticitate* (termen elastic, cameleon, apt de reformulări și reevaluări, format prin aluviuni succesive, având o istorie pe cât de întinsă, pe atât de controversată, plasat între principiile de intens energetism și cu o acțiune determinativă asupra viziunii și a mijloacelor de exprimare) se datorează în măsură considerabilă numeroaselor *ambiguități și implicații contradictorii*, pe care acesta le comportă.

În primul rând, *noțiunea de autenticitate nu poate fi aplicată unei semnificații*, așa cum s-a încercat mai recent. De mai mult de o jumătate de secol, toată munca lingvisticii semantice și a psiholingvisticii confirmă intuițiile filosofilor și poeților: *sensul nu poate fi fixat sau încrămențat*. El nu există decât ca urmare a unei apropieri active care este de fiecare dată *re-creație*, fiind supus în permanență unei transformări din partea indivizilor. Dacă sensul este rezultatul unui schimb permanent, atunci doar litera enunțurilor rămâne unică și nemodificată. Paul Valéry susținea în acest sens: „Versurile mele au sensul care li se dă. Acela pe care îl dau eu nu mi se potrivește decât mie și nu este opozabil nimănui. Este o eroare contrară naturii poeziei și care i-ar fi chiar mortală, să pretinzi că fiecărui poem îi corespunde un sens veritabil, unic și conform sau identic cu vreun gând al autorului”.

În al doilea rând, conceptul de *autenticitate* pare scos dintr-o pseudo-serie sinonimică ce include și termenii de *sinceritate* și *spontaneitate*. Confuzia autenticității cu vechea dogmă a *sincerității în artă* este destul de frecventă. Un anume polisemantism încurajează această confuzie ale cărei concluzii sunt de-a dreptul false. Derivat din adjectivul „autentic” (>fr. *authentique*), care înseamnă „conform cu adevărul”, „a cărui realitate nu poate fi pusă la îndoială” – substantivul „autenticitate” are o multiplă semnificație denotativă: confesiune lucidă, neliteraturizată; similaritate între creație și experiență existențială; eliberare a creației de componentele eteronome; operă redactată potrivit cu adevărul obiectiv al epocii; trăire subiectivă, însușire de a fi tu însuși, de a te exprima pe tine însuși și, în consecință, valorificare a subiectivității existente în jurnalele intime și în documentele de orice natură. O operă autentică se caracterizează, de asemenea, prin câteva atribute adiacente: sinceritate, substanță epică revelatoare, organizare compozițională specifică etc.

Întrucât autenticitatea este un concept dificil de definit, adesea se recurge și la termenul de *verosimilitate* care, în realitate, este tot atât de relativ. În accepția de adecvare a adevărului la exigențele limbajului confesiv, autenticitatea ar putea fi substituită într-adevăr, noțiunii de *verosimilitate*, după o sugestie luată din Barthes. Dacă autenticitatea unei narațiuni subiective nu poate fi măsurată, deoarece nu există criterii sigure, atunci nu rămâne decât intuirea verosimilității ei, și în funcție de acest fapt, emiterea unei judecăți de valoare. Un text confesiv este sau nu verosimil în raport cu datele lui și, dacă este verosimil, poate fi autentic.

De asemenea, pentru mulți critici și istorici literari conceptul de *realism* a ajuns să fie identificat cu acela de *autenticitate*, ceea ce constituie o gravă eroare metodologică³. S-a observat, bunăoară, că pentru Octav Șuluțiu, realism înseamnă *conformitatea creației cu natura intimă a creatorului, cu experiența cunoașterii lui*. Realizând o identificare involuntară între cei doi termeni, autorul volumului **Pe margini de cărți** folosește adesea calificativul *realism psihologic* pentru proza autenticității lui Anton Holban, Camil Petrescu sau Mihail Sebastian. „Realismul” spre care ambiționează autorul **Jocurilor Daniei** este al profunzimilor psihologice: „Spațiul să-l capeți în adâncime și nu în suprafață, să găsești mereu noi aspecte ale aceluiași sentiment”. Dacă singura însărcinare onestă pe care și-o poate asuma romancierul realist constă în a descrie lucrurile, fără iluzia de a le dezvălui profunzimile, scriitorii autenticității înțeleg să comunice „autentic”, doar experiențele interioare ale unor spirite excepționale și să dezvăluie straturile superioare ale conștiinței. În mod incontestabil, în literatura realiștilor există numeroase elemente ce țin de convenția autenticității. Cel mai frapant exemplu îl oferă chiar opera lui I. L. Caragiale. „În timpul bogatei sale cariere, observă T. Vianu, Caragiale depășește de câteva ori cadrele realismului”, prin expansiunile subiective și prin efortul de a estompa prezența persoanei povestitoare în operă, făcând parte din acei scriitori care au încercat „o artă ancorată în categoria „adevărului””⁴. În **Teatrul la țară**, **Justiția română**, **Secția corecțională**,

³Deși Lucian Raicu consideră că autenticitatea în fond este „o interpretare personală a termenului de *realism*, esențializarea detaliului considerat într-o perspectivă ulterioară reprezentând o precizare în plus adusă dezideratului *tipizării*”, el nu admite totuși confundarea autenticității „cu redarea experienței cotidiene, cu imaginea mai mult ori mai puțin reală, a vieții „așa cum este ea”, în sensul de realism tern” (**Sensul autenticității**, în „Viața românească”, nr. 5, 1958, pp. 21, 24).

⁴Tudor Vianu, **Arta prozatorilor români**, București, Editura Contemporană, 1941, p. 123.

Telegrame, el „crează impresia” că transcrie procese-verbale, extrase din ziare ori corespondență. Autorul simulează deplina sinceritate și credința în autenticitatea documentelor („pe care voim să le transcriem pe cât se poate cu pronunțarea lor originală”), al căror simplu copist ar fi: „Întâmplarea, indiscreta întâmplare ne-a făcut să dăm peste scrisoarea de mai la vale, căreia e de prisos a-i mai face comentariile. Păstrăm cu cea mai mare scumpătate ortografia și punctuația originalului acestei scrisori.” (**Corespondență sentimentală**). „Cu I. L. Caragiale, opinează Adriana Iliescu, ne aflăm în situația în care o operă artistică de prim rang ilustrează în chip specific, original, o mișcare literară – în cazul de față realismul din secolul al 19-lea, și, în același timp îi depășește granițele. Proza aceasta interferează uneori sfera unor alte orientări estetice, dar putem spune cu precizie că ne găsim în fața prozei autenticității”⁵.

Observație, exactitate, autenticitate, verosimilitate, toate aceste noțiuni aparțin categoric școlii realiste. Dar termenul *realism*, ca și conceptul de *autenticitate*, presupune mai multe accepții. Într-un anumit sens, „realism” s-a făcut din totdeauna. Orice operă are o anumită relație cu realitatea și de aceea este îndreptățit să se discute despre un „realism etern” (E. Wellek), dar nu și despre „identitate”, „copie”, a realității în arte. Prezent în literatură încă din antichitate, realismul devine abia din a doua jumătate a secolului al XIX-lea, un curent literar, pentru care se potrivește termenul de *mimesis*, adică imitație a naturii, folosit de Aristotel, în **Poetica**. Scriitorii încep să se considere oameni de știință, lucrând ca într-un laborator, în care adună „documente” în legătură cu ființa umană și cu societatea. Zugrăvind condiții ale existenței concret istorice, scriitorul realist creează personaje și situații tipice. El trebuie să fie un „seismograf” al mediilor studiate, interesat mai cu seamă de „banalul cotidian”, iar cele prezentate (oameni, fapte, situații) se impune să fie tipice, veridice, verosimile. Realismul acesta a stat sub influența filozofiei pozitivistice și s-a manifestat ca „adversar” al pozitivismului, în proză și dramaturgie. În ceea ce privește „convenția realității” în romanul realist, principiile și meritele au fost în mare măsură elucidate. Elementul comun esențial al oricărei variante de realism este indiscutabil *mitul obiectivității*, definit prin absența auctorială, impersonalitatea, imposibilitatea homerică, demiurgică, așa cum o preconiza Flaubert. Creatorul este omnipotent și omniscient, iar lumea operei lui este dirijată din culise. Cu cât regizorul construiește scenarii mai plauzibile, cu atât credibilitatea ficțiunii și a tuturor convențiilor de care ea uzează este mai mare. Această abstragere a creatorului, din lumea creației sale, precum și abilitatea de „a trage sforile”, inventând-o pentru a fi cât mai pe placul publicului său, practicând prin urmare o estetică a captației, au început cu timpul să-și epuizeze resursele de credibilitate, dezvoltându-și artificii. Replica teoreticienilor autenticității a pornit de la constatări mai mult elementare: nu poate fi cu siguranță autentic, decât ceea ce este experiență proprie, ceea ce a fost trăit personal, așadar, numai ceea ce este subiectiv. Numai acest subiectiv este în realitate obiectiv, adică adevărat. Recunoașterea și afirmarea subiectivității necontrafăcute prin imaginație va deschide calea către literatura *autenticității*.

Așadar, conceptul de *autenticitate* presupune cu totul altceva decât acela de *realism*. *Autenticitatea* desemnează absența „literaturizării” și renunțarea la convențiile literaturii până acolo, încât aceasta să semene a *confesiune*, ce prezintă *trăirea, existența, experiența vieții*, în mod direct, *autentic*, și cu o sinceritate absolută. Examinată în sine, noțiunea de autenticitate trimite, în anumite laturi ale sale, la romanul realist al secolului al XIX-lea, așa cum s-a cristalizat în plan european. Idealul acestui tip de roman era, în termeni structuraliști, iluzia transparenței mesajului, a transpunerii realității. În scopul realizării verosimilului absolut, narațiunea realistă apelează la supracodurile istorice și științifice, restrângând domeniul fictivului. Având ca unic scop sporirea autenticității, apelul la codurile extraliterare conducea implicit la reducerea fictivului, adică a ceea ce este imaginat într-o operă. Evoluția acestei tendințe a fost decisă de apetitul sporit pentru real și de o constantă nevoie de concret și autentic, marcând, în mod inevitabil, și literatura care urma să evolueze sub impulsul aceleiași necesități interioare, având ca obiectiv esențial exprimarea efortului sufletului uman de a găsi adevărul absolut în existența concretă.

Pentru scriitorii români ai *autenticității*, termenul vroia să desemneze nu o întoarcere la romanul lui Nicolae Filimon, ci dimpotrivă un nou fel de realism, o sfortare de prefacere a artei românești în direcția psihologicului și a subiectivului. Apetitul pentru realul concret va evolua la febrila căutare a autenticității. În acest sens, realismul a constituit mai degrabă un punct de plecare, o premisă pentru căutarea autenticității. Adepții *autenticității* vor urmări surprinderea pe viu a faptului trăit, sancționând „omnisciența” și „ubicuitatea” scriitorului tradițional și, în general, orice convenție literară. Cuvintele lui Camil Petrescu „eu nu pot vorbi onest decât la persoana întâi” ar putea figura ca deziderat al grupului *autenticității*. Termenii de „exact” și „precis” vor reveni cu o frecvență uluitoare în declarațiile scriitorilor *autenticității*. La Anton Holban, spre exemplu, se întâlnesc extrem de frecvent formulări de tipul „aș vrea să vorbesc cu precizie...”; „cum aș defini exact ce-mi aparține...”, de unde se poate deduce raportarea în subsidiar la codul științei.

⁵Adriana Iliescu, **Autenticitatea și realismul de-poetizant**, în **Expresionism și autenticitate în literatura română**, București, Editura Adria-Pres, 1999, p. 124.

Romancierul trebuia să adopte față de aventura sa intelectuală postura omului de știință care operează cu precizie, rigoare și adevăr. Dar această atitudine scientiștă vine în contradicție cu iluzia „autenticității”, a „transpunerii” realității (acum psihologice, subiective), pentru simplul fapt că apelul la psihologie sau filozofie, adică la coduri extraliterare conduce inevitabil la o reflectare mediată, deci nu directă, „autentică”. Sancționând prin urmare, convenția literară din romanul realist, adepții autenticității nu au făcut în practica scrisului, decât să înlocuiască o convenție literară cu alta.

Viorica Munteanu

Garabet Ibrăileanu despre Proust și problema originalității naționale a literaturii

În epoca dintre cele două războaie mondiale ajungem să fim cu adevărat sincronici cu modul de a se gândi lucrurile în materie de roman, într-o literatură de atâtea ori exemplară pentru noi ca acea franceză. Proust dă mult de gândit la noi, suscitând comentarii și luări de poziție ca nici un alt autor străin.

“*Viața românească*”, cum arată Al Piru, a fost prima noastră revistă care a făcut cunoscută opera marelui scriitor francez cititorilor din țară și a menținut interesul față de ea și după moartea scriitorului. “La rubrica dedicată revistelor străine “*Viața românească*” comenta des, după 1920, prezența scriitorului Marcel Proust în viața literară străină [...].

De asemenea, colaboratorii revistei... comentează amplu viața și opera scriitorului. Cităm spre exemplificare: M. Ralea, *Scrisori din Paris* în *Viața românească*, nr. 8, 1920; Idem. *Marcel Proust, Viața românească* nr. 8-9, 1923; Paul Zarifopol, *Despre metoda și stilul lui Proust* în *Viața românească*, nr. 4, 1926, D. Gherea, *Cu prilejul timpului regăsit*, nr. 1, 1928 etc. [1, pag. 443].

Acest fapt se datorează în primul rând redactorului ei. G. Ibrăileanu, cum relevă același exeget, “era absorbit în lectura scriitorilor străini, îndeosebi a lui Anatole France, Marcel Proust, Thomas Hardy, Ladislav Reimont, despre care a scris interesante eseuri, printre cei dintâi la noi” [2, pag. XI].

Opera proustiană se află în vizorul criticilor de la *Viața românească* cu mult înainte de publicarea conferinței lui Camil Petrescu din 1927 *Noua structură și opera lui Marcel Proust*, care a declanșat o confruntare acută în critica românească interbelică, ce a constituit punctul culminant al “bătăliei pentru roman” [3, pag. 383] și pentru modernizarea literaturii române.

Fenomenul a luat amploare atât de mare, încât G. Călinescu se întreba polemic: “Cum se face că romancierii români nu sunt nici balzacieni, nici dostovschieni, nici flaubertieni, dar au devenit toți deodată, proustieni?”

Astfel, Proust fiind unul din cei mai mari reformatori ai romanului din sec. XX a avut ca nicăieri un impact atât de puternic asupra modernizării romanului nostru din perioada interbelică, încât a generat un fenomen literar specific național - proustianismul, foarte viu discutat de scriitorii și criticii noștri proustieni și antiproustieni. Și această dispută dintre tradiționaliști și moderniști s-a axat pe antiteza modernism versus specific național. G. Ibrăileanu a avut o poziție echidistantă față de ambele extreme, contradictorie, dar nicidecum conservatoare, opusă tendinței modernizatoare. Anume prin G. Ibrăileanu romanul românesc dobândește conștiința specific național, ca o condiție primordială a originalității lui și tot el a fost cel care a implantat în conștiința literară românească imaginea de mare scriitor a lui Proust, că atunci când opera lui era contestată sau primită cu mari rezerve și în critica franceză și în cea românească. Criticul ieșean a fost absorbit în întregime de universul proustian, conform mărturiei lui Al. Rosetti: „Era pe atunci cu totul subjugat de arta lui Marcel Proust, într-atât încât își confecționase singur un index proustian pentru repede aflarea a personajului dorit...” [4, pag. V-XLV].

Întâmplarea face ca și criticul Mihai Ralea însuși să trăiască în particular șocul pe care conștiința critică românească îl va resimți la întâlnirea cu colosul epic proustian. La un an de la publicarea volumului *À l'ombre des jeunes filles en fleurs* (distins la 10 noiembrie 1910 cu premiul Goncourt), apare în revista *Viața românească* o scrisoare eseu trimisă de Ralea din Paris, în care e sesizabilă nu numai nesiguranța în situația lui Proust (alături de Regnier și Zola), dar și o anumită lipsă de aprehensiune pentru stilul stufos al romancierului, căruia tânărul critic îi contesta tocmai esențialul: rolul de novator al romanului european. Fraza lui Proust – un “monstru sintactic” supăra și gustul estetic al lui Paul Zarifopol, adept al stilului clasic francez [5, pag. 299].

În studiul *Creație și analiză* G. Ibrăileanu acordă un spațiu mare reflecțiilor asupra romanului *În căutarea timpului pierdut*, care tocmai se încheiase cu editarea postumă a ultimelor două volume, fapt ce i-a prilejuit să facă în *Ultimele două tomuri ale lui Marcel Proust* un studiu profund asupra procesului de creație al marelui scriitor – psiholog. Cu acest roman “se pune într-un chip cu totul nou și problema creației și acea a analizei. Aici mi se pare, stă adevărata noutate a lui Marcel Proust - revoluția pe care a făcut-o el în arta literară”. În ce constă anume această noutate revoluționară? După Ibrăileanu nu în “scafandrismul lui Proust

în inconștient” care este o “invenție gratuită” a criticilor francezi, fiindcă de rolul subconștientului, de acela al duratei în evoluția personajilor au ținut și alții seama ... De pildă Dostoievski” [5, pag. 204], ci în însuși genul nou al analizei lui: „analiza la el a devenit creație. Ea este creație, fie că el se analizează pe sine, fie că analizează pe alții” (în realitate, pe el, în diverse posturi morale trăite ori ipotetice, când redă tipuri – dar vom vedea că cu alt rezultat decât la alții). „Această analiză, la Proust, e o descriere a sufletului și, mai ales, o povestire a sufletului”. El face portretul și romanul “epic” al unor stări de suflet. “El, care n-are subiect, intrigă epică ori dramatică externă, are subiect și intrigă internă. El creează lumi sufletești. Dar să ne înțelegem: aceste lumi nu sunt reflexul proporționat al vieții externe. Proust pictează germinarea, generația și coliziunea stărilor sufletești, așa cum se condiționează ele în de ele, bineînțeles, sub presiunea ei, sub incitația ei inițială, și nu ca o reflectare ori corespondență a ei în sensul a celei ajustări interne la extern, de care vorbește Spenser, gândindu-se la adaptarea normală, deci practică – adică strict necesară – a ființei care “luptă pentru trai”[5, pag. 205].

Analiza psihologică a devenit la el creație de “realități sufletești de sine stătătoare”, pentru că acestea sunt redade nu discursiv, ci “cu toată fragezimea vieții”, cu “tot continuumul lor psihic” .

Fraza stufoasă, “monstru sintactic” cum o definea Paul Zarifopol, relevă Ibrăileanu, este, o adecvare stilistică perfectă la metoda lui psihologică. „Rând pe rând, frază cu frază, pasagiu cu pasagiu, se încheagă o curioasă, s-ar putea zice, “biografie” ori poate “monografie” a unei stări de suflet – în realitate o exteriorizare complectă a stării de suflet, în toată complexitatea ei vie”. Cu alte cuvinte, “metodul” lui Proust, deși “lucrează cu inteligența”, ne-a dat creații artistice care sunt “studii asupra sufletului omenesc pe viu”. Raționalismul francez, trecut prin filiera intuiționismului neovitalist al lui Bergson va fi atât de subtilizat și mlădiat ca “instrument de analiză psihologică” în opera lui Proust, încât a devenit capabil să ne dea nu numai observații exacte și pătrunzătoare despre suflet, ci stări și mișcări ale vieții sufletești a personajului. G. Ibrăileanu nu spune nimic despre “bergsonismul” lui Proust, evidențiat și caracterizat mai târziu în critica românească de Camil Petrescu, în schimb el a făcut o paralelă între psihologia artistică a scriitorului francez și teoria psihologică a lui W. James #.

Nu numai anumite stări sufletești (amorul, gelozia, admirația etc.), ci și expresiile lor muzicale, plastice, arhitecturale trăiesc în romanele lui ca niște ființe vii. “*Sonata lui Vinteuil*, acea bucată muzicală cu un rol atât de mare în amorul lui Swann, [...] invenție a lui Proust, circulă prin cameră ca o realitate detașată de executor, ca o ființă – ca o fantomă, dacă voți... De asemenea pictura lui Elstir, biserica din Balbec, imaginile naturii și ale mării, care fiind văzute și auzite de personaj devin o realitate vie obiectivă ca o “țesătură de senzații, percepții și impresii”. [5, pag. 207].

G. Ibrăileanu face multe alte observații pătrunzătoare privind contribuțiile lui Proust la inovarea revoluționară a artei literare în romanul modern. Admirația sa pentru Proust este mare și totuși Ibrăileanu rămâne la convingerea că analiza, oricât de creatoare și de genială, nu poate fi suficientă, ca procedeu de sine stătător și principal, pentru soluționarea tuturor problemelor de creație pe care le pune romanul în fața prozatorilor români. Ei au multe de învățat la școala romanului psihologic nou, îndeosebi la școala lui Proust, la “proustism”, dar nu credea, cum vor susține Camil Petrescu și alți “proustieni” români, că aceasta este singura cale de modernizare și sincronizare a romanului și prozei române.

“Creația e superioară analizei. Arta literară fără analiză poate să existe fără creație, nu [...]. Tipurile cele mai vii se găsesc – și aceasta e foarte natural – la scriitorii eminentamente creatori, și nu la analiști. Proust este un caz excepțional, cum excepțională este analiza lui. Și apoi, deși a creat câteva tipuri balzacienne, nu poate fi socotit, cu tot geniul său, printre cei mai mari creatori de tipuri. El este, cum am văzut, un mare creator de lumi sufletești” [5, pag. 221-222].

Proust a creat niște realități nouă, generalizează Ibrăileanu observațiile sale asupra metodei psihologice a scriitorului francez. „Până acum s-au creat oameni geloși, ori s-a analizat gelozia și celelalte sentimente. Proust a creat Gelozia, Amorul și atâtea alte stări de suflet.

Creațiile lui sunt lumi sufletești, care stau la dispoziția noastră pentru uzul oricui, și nu observații despre suflet. Aceste piese sunt vii, ca viața –întocmai ca acele preparate ale lui Carrel, țesuturi care trăiesc, inimi care pulsează *in vitro*. [...]. Proust face totodată și anatomia și fiziologia sufletului, *arătându-ne*, în același timp cu structura elementară a conținutului psihic și funcționarea lui”.

În recenzia la volumul de Scrisori ale marelui psiholog american publicată în *Viața românească* din 1924, Ibrăileanu scria:” James și Proust! Aceste nume pot fi alăturate fără nici o sfortare. Ba am putea spune că ele se cheamă în mintea oricui s-a oprit mai mult asupra operei acestor doi *psihologi*. Asemănarea se datorește nu numai puterii lor de introspecție, care deschide perspective recunoscute asupra sufletului, ea se datorește și înrudirii în chipul de a concepe sufletul: mai întâi ca o continuitate, ca un curent, în deosebire de atomismul asociant care a dominat psihologia veacului al XIX-lea; în al doilea rând, ca ceva incoerent și contradictoriu, spre deosebire de concepția sufletului unitar, care și-a găsit formula în cunoscuta „*faculté maitresse*” a lui Taine”.

Metoda lui Proust, ar putea fi comparată, observă Ibrăileanu, cu cea a unui anatomist, dacă acesta “ar putea să-și disece propriul său corp, pentru a căpăta adevăruri despre corpul uman”, cu a unor fiziologiști care fac “experiențe de fiziologie asupra lor înșiși”. Într-adevăr, “psihologismul estetic” este pe alocuri prea “științific”, cum va observa și Paul Zarifopol în eseul *Despre metoda și stilul lui Proust*, emană un miros nu tocmai agreabil de laborator de experiențe anatomiste, în care anumite stări ale sufletului unui individ uman se încearcă a fi detașate de acesta pentru a fi urmărită funcționarea lor în calitate de ființe de sine stătătoare.

G. Ibrăileanu făcea o distincție netă între două feluri de psihologi literari: „analști” și, “moralști” .

“Moralistul face observații asupra sufletului și a conduitei omului, caută cauzele stărilor sufletești, tipice etc. Analistul observă sufletul, îl descompune (“analizează”), îl descrie, îl redă, așa cum este el, cât poate mai exact.

Moralistul presupune gustul ideilor generale și spirit de generalizare. [...] Analiza presupune o bogată viață interioară, fie că e vorba de autoanaliză, fie că e vorba de analiza altuia. [...].

Moralismul ajută creația, luminând-o, explicând tipurile prin clasificare psihologică. Analiza o ajută contribuind direct, completând fizionomia tipului prin relevarea mecanismului vieții lui interioare”. [5, pag. 202]

Relevând că “rar cineva e numai una sau alta. Și dacă există analști care nu-s moralști, ca Dostoievski, nu există moralști care să nu fie analști”, Ibrăileanu susținea că “Proust e aproape întotdeauna analist - și rar moralist”. Însă observația sa că Proust în loc de oameni geloși “a creat Gelozia, Amorul și atâtea alte stări sufletești” dovedește contrariul, și anume că analiza sa se soldează cu aceleași rezultate ca și cele ale “moralismului”. Gelozia, Amorul etc., nu sunt realități literare noi decât printr-un grad mult mai evoluat în descompunerea fiecărei stări sufletești într-un număr mult mai mare de particule elementare, într-o diversitate complexă și contradictorie de senzații, impresii, percepții din care se constituie treptat un sentiment, o stare de conștiință, un gând. În ultimele două volume ale epopeii sale psihologice (*La Prisonniere și Albertine disparue*), publicate postum și încă nelucrate definitiv de către autor, găsim, scrie Ibrăileanu în *Ultimele două tomuri ale lui Marcel Proust*, același „astronom al sufletului omenesc, care ne face să distingem cele două bilioane de unități ale Căii Lactee din sufletul nostru și să ne dăm seama de raporturile dintre ele”, dar aceste două volume, ce ne permit să observăm “metodul lui Proust” într-o etapă încă nefinalizată, suferă încă de un “deficit de fond, și anume de “proustism”: “Psihologismul acesta, existent și aici, ni se pare că uneori are lacune. Și aceste lacune sunt umplute de “moralistul” Proust. Voim să spunem că uneori (sau mai des decât altădată) Proust înlocuiește observația pur analitică cu o judecată psihologică în genul lui Bourget sau France –desigur cu mult mai mult conținut psihologic decât la Bourget și France și fără acele intenții multiple și lăuntrice ale lui France.

Mai avem apoi impresia că în *Albertine disparue* sentimentul nu e întotdeauna în același grad rezolvat în senzații ca mai înainte” [6, pag.191]. Aceste observații ne duc la concluzia, neformulată explicit, că punctul de plecare inițial al analizei lui Proust îl constituia “o judecată psihologică” în tradiția “moralismului” francez, adică a analizei raționaliste a vieții psihice, pe care apoi o îmbogățește și aprofundează cu noi și noi observații introspectivă, de unde și lungimea frazelor, cu “paranteze și paranteze în paranteze”, care “marcau etapele analizei, treptele tot mai afund în suflet, decompoziția fiecăruia element psihic rezultat dintr-o decompoziție anterioară a unui agregat mai cuprinzător – și așa mai departe” [6, pag.190-191]. Cu alte cuvinte, analiza lui Proust lucrează mai mult cu inteligența decât cu instinctul artistic, cu intuiția – revelație a întregului. Or, “inteligența e caracterizată printr-o incomprehensiune firească a vieții” [5, pag.211] îl citează Ibrăileanu într-o altă ordine de idei, pe Bergson. De aceea opera lui Proust din punctul de vedere al “măsurii cantității de viață transpusă în roman, adică creată este, conchide criticul nostru, mai puțin densă și bogată în comparație cu operele “marilor creatori de ”tipuri” (mai exact de caractere tipice individualizate, de individualități sau personalități umane) Shakespeare, Balzac, Dostoievski, Tolstoi.

G. Ibrăileanu este, se pare, singurul nostru critic care, înainte de Camil Petrescu, l-a acceptat și apreciat integral fără nici o rezervă pe Proust, dar care totodată, nu vedea în romanul proustian cu toată marea revoluție literară pe care o reprezenta, singura cale de modernizare a romanului românesc de sincronizare a lui în romanul european contemporan. Criticul ieșean are o poziție paradoxală la prima vedere: pe de o parte, el admiră opera lui Proust, ca una din valorile cele mai înalte ale literaturii franceze și universale, face atâtea observații pătrunzătoare cu privire la noutatea ei revoluționară, iar pe de altă parte, “...ar fi cel dintâi care s-ar ridica împotriva lui ar vrea să facă la noi anatolfrancism și proustism, căci știe bine că încercarea ar fi zădarnică”. Și aceasta e pentru că “Un Anatole France, sau un Marcel Proust ne este interzis. Nu că nu putem avea talente mari *native*; observatori ai sufletului propriu și ai sufletului altora. E altceva. N-avem condițiile *naționale* pentru un France și pentru un Proust.” Condiția capitală rămâne originalitatea națională, izvorâtă din convingerea că “nu putem avea orice literatură, ci numai pe aceea care se potrivește cu realitățile noastre” [7, pag. 337].

Aceasta era credința criticului în 1925, cu un an înainte de a publica *Creație și analiză*, în care elogiul lui Proust nu va fi cătuși de puțin drămuț. Dar sensul eseului din 1926 se bănuiește de pe acum: Ibrăileanu îl explică cu micală pe Proust pentru a indica la ce anume nu trebuie să râvnească romanul românesc.

“A avea însă un France sau un Proust e imposibil – scrie în *Influențe străine și realități naționale* – căci noi nu suntem lipsiți de un France sau de un Proust, ci pentru că nu avem condițiile de cultură, de civilizație, de structură socială și poate nici spiritul specific potrivit” [7, pag. 356]. Fraze identice va scrie și câțiva ani mai târziu, când propaganda proustianismului se întetise în publicistica noastră, Hortensia Papadat-Bengescu fiind deja socotită un discipol, iar Camil Petrescu unul în devenire. Ibrăileanu rămâne neclintit în credința că “e mai util pentru economia universală estetică să avem pe lângă un France și un Proust, nu încă un France și un Proust, ci un Creangă și un Sadoveanu, și chiar scriitorii mai mici, numai să fie o notă originală în literatura lumii” [7, pag. 356].

Astfel, în sec. XX controversele în jurul specificului național au continuat cu o vehemență crescândă. Între continuatorii tradiției pașoptiste și socialiste și a celei maioreștiene s-a desfășurat o acerbă “luptă literară” (cum și-a intitulat N. Iorga cele două volume de articole polemice). Un tablou panoramic al luptei literare în jurul specificului național a făcut Z. Ornea în studiile sale *Tradiționalism și modernitatea în deceniul al treilea și Anii '30: Extrema dreaptă românească*. În linii mari, critica poporanistă promovată de G. Ibrăileanu, M. Ralea ș.a. s-a situat echidistant față de toate extremismele, evitând și combătând excesele naționaliste, moraliste, ortodoxiste, estetiste în critica și literatura timpului.

G. Ibrăileanu demonstrează mereu caracterul indisolubil al raportului dintre național și individual în opera unui scriitor original, specificul național manifestându-se în operele unor scriitori foarte deosebiți între ei. “Balzac și Anatol France sunt antipozi, dar nici unul, nici altul nu poate fi decât francez. această notă comună (absentă în alte literaturi) este expresia cea mai generală a spiritului specific francez. Și tot așa, antipozi, sunt Dostoievski și Turghenev, dar nu pot fi amândoi decât ruși”, pentru că “un suflet niciodată nu e curat individual, căci orice om este o celulă a organismului numit societate. Un filozof a spus că întâi a fost *noi* și pe urmă *eu*”. Tot odată mentorul literar al poporanismului se detașează tranșant de interpretările rasiste și xenofobe ale specificului național. „Acest *noi* este un popor și nu o rasă. Psihologia generală la care participă psihologia individuală a scriitorului este psihologia unei societăți, și nu a unei rase” [8, pag. 93]. Ibrăileanu a luptat atât împotriva naționalismului rasist și șovin în tratarea specificului național, cât și împotriva tendințelor de negare a valorii estetice a caracterului național din partea unor partizani ai modernismului național, precum și împotriva epigonismului în literatură, care este o imitație impersonală a unei mari personalități artistice, fie a unui scriitor străin, de exemplu Baudelaire sau Proust, fie a unui scriitor național ca Eminescu.

Conceptul de “sincronizare” cu valorile culturale și literare europene, interpretat de critica și spiritualitatea românească interbelică în diferiți termeni, avea un conținut comun: de inter-relaționare culturală în vederea progresului artistic, de valorificare a experienței europene în plan local și de afirmare a valorilor locale în context european, ca o reacție motivată la adresa influenței balcanice (greco-turce) asupra spiritualității românești. Dar acest concept era interpretat diferit și de către “europeniști”. Concepția lui E. Lovinescu este axată pe premisa europeană a civilizației românești în dezvoltare: “procesul civilizației noastre, ca și al tuturor statelor intrat brusc în contact cu Apusul, în solidarismul unei vieți cu mult mai înaintate, nu s-a făcut evolutiv, ci dintr-o necesitate sociologică, revoluționar” [9, pag. 52]. Dacă pentru M. Kogălniceanu imitația era o “manie primejdioasă”, pentru E. Lovinescu ea vine ca o condiție de ființare a unei literaturi noi: “Se poate spune că la popoarele tinere imitația este prima formă a originalității” [9, pag. 53], apoi se explică, răspunzându-i indirect principiului lui M. Kogălniceanu: “Nimeni nu recomandă, firește, principial, imitația; prin interdependența materială și morală a vieții moderne ea există însă ca un fenomen incontestabil” [9, pag. 53]. E. Lovinescu merge mai departe considerând chiar că rolul imitației este unul de bază pentru asigurarea progresului cultural, fiind vorba desigur de imitația creativă, stimulatorie: “Dacă ar rămâne sub forma ei brută, imitația nu ar fi un element de progres; progresul începe de la adaptarea ei la unitatea temperamentală a rasei, care absoarbe și o redă apoi sub o formă nouă cu caractere specifice” [9, pag. 53], ceea ce îi asigură și caracterul original, nu categoric nou, deoarece: “originalitatea oricărei civilizații stă mai mult în capacitatea de adaptare și prelucrare, decât în elaborație proprie – și aceasta mai ales la popoarele tinere” [9, pag. 53].

Ceea ce năzuiește E. Lovinescu să câștige în plan estetic, este libertatea creatorului față de alegerea unui model epistemologic de vizionare a lumii. Mai mult, recomandarea unui model european de scriere și receptare prin teoretizarea conceptului de “sincronizare”, pune în prim-plan anumite valorificări ale spiritului european în spațiul cultural românesc. G. Ibrăileanu a relevat și el, înaintea lui E. Lovinescu rolul pozitiv pe care imitarea capodoperelor literare europene l-a jucat în formarea literaturii române moderne, dar credea că literatura română contemporană, cea din sec. XX, a depășit prin operele marilor noștri clasici etapa imitației, a ieșit din “vârsta copilăriei” și a intrat în “vârsta maturității”, când originalitatea de fond și de formă a

devenit o condiție indispensabilă, când imitația este percepută ca o “maimuțareală” ridicolă, caraghioasă pentru un om matur. În opoziție cu “sincronismul” lovinescian, G. Ibrăileanu releva modul diferit în care sunt împrumutate valorile materiale și tehnice ale civilizației și cele culturale, spirituale. Argumentul principal este principiul determinismului social și cultural național în evoluția literaturii, care ar presupune că formele mișcării literare ar trebui să corespundă organic conținutului spiritual specific al etapelor de dezvoltare culturale ale societății române. Adică M. Proust, ca și Baudelaire (“poet în toată puterea cuvântului”) sau France sunt niște produși ai unei multisekulare culturi spirituale citadine, care presupune o “lungă tradiție culturală”, “un mediu intelectual suprarafinat” și o “societate cultă, fină, rafinată”, unde să se poată dezvolta “spiritul de observație și de analiză, care să solicite observatorului acest spirit și să i-l ascuță” [6, pag. 354]. Iar Bucureștiul, deși e supranumit micul Paris al Balcanilor, e mai curând un mare sat care abia devine oraș, decât un mare oraș ca Parisul. Nu există în societatea românească acel mediu cultural – spiritual și literar în care să se formeze acele structuri psihice, complexe, contradictorii, suprasensibile până la maladivitate necesare pentru crearea unor opere originale, de inspirație națională. Noi nu vom putea avea decât flori artificiale, în cazul cel mai bun de seră, lipsite de vitalitatea necesară unor creații originale. G. Ibrăileanu susținea printre europeniștii noștri concepția unei evoluții organice a literaturii. Dar totodată la Ibrăileanu găsim ideea că experiența acestor scriitori în sondarea artistică a adâncurilor inexprimabile și indefinibile ale sufletului omului modern, care trece prin stări de criză și dedublare interioară, trebuie valorificată de scriitorii români.

În concluzie, trebuie remarcat că disputa dintre tradiționaliști cu autohtoniști și moderniști modifică substanțial conceptul de literatură, avansează și confruntă diferite criterii pentru polemica fundamentală a anilor '30. Însă oricare ar fi perspectivele de abordare a antinomiei modernitate versus specificitate, originalitate națională, trebuie să recunoaștem că această dispută a avut un impact catalizator asupra radicalizării și modernizării tradiției literare.

Un rol de loc secundar l-au jucat în acest sens articolele despre Proust publicate în *Viața românească*. G. Ibrăileanu a fost primul nostru critic care a implantat în conștiința literară românească imaginea de mare scriitor a lui Proust, în numeroase articole amintind, cu diferite prilejuri, numele lui Proust în rând cu cei mai mari scriitori ai lumii Sheakespeare, Goethe, Balzac, Stendhal, Flaubert, Tolstoi, Dostoievski, Anatole France etc.

Este în primul rând meritul lui G. Ibrăileanu în faptul că *Viața Românească* a fost prima revistă românească în care a făcut cunoscuți publicul cititor din țară cu opera marelui scriitor.

În cercul criticilor *Vieții românești*, pentru care Garabet Ibrăileanu a fost “mare maestru”, “incomparabil de mare prin influența sa” [10, pag. 480] deja în anul 1920 era încetățenită ideea că fără M. Proust nu se poate înțelege și discuta direcțiile majore ale primenirilor înnoitoare ale literaturii europene din sec. XX.

Referințe bibliografice

- 1 - Ibrăileanu, G. Opere, vol. III, Ediție critică de Rodica Rotaru și Al. Piru, Prefață de Al. Piru; Ed. Minerva, București, 1981.
- 2 - Piru, Al. Introducere // Ibrăileanu G. *Opere* în 10 volume; Ediție critică de Rodica Rotaru și Al. Piru, Prefață de Al. Piru; București: Ed. Minerva, 1976.
- 3 - Sasu Aurel și Vartic Mariana. *Bătălia pentru roman. Antologie*. București: Atos, 1997.
- 4 - Ștefănescu, Cornelia. *Reacții românești față de inovația proustiană // Marcel Proust*. Captiva T.I.X. (Trad. Eugenia și Radu Cioculescu), București: Ed. Minerva, 1971.
- 5 - Ibrăileanu, G. *Creație și analiză. Note pe marginea unor cărți // Opere* vol. III, București: Ed. Minerva, 1981.
- 6 - Ibrăileanu, G. *Ultimele două tomuri ale lui Proust // Opere* vol. III, București: Ed. Minerva, 1981.
- 7 - Ibrăileanu, G. *Influențe străine și realități naționale // Opere* vol. I, București: Ed. Minerva, 1974.
- 8 - Ibrăileanu, G. *Caracterul specific în literatură // Opere* vol. V, București: Ed. Minerva, 1977.
- 9 - Lovinescu, Eug. *Istoria literaturii române contemporane 1900-1937*. Chișinău: Ed. Litera, 1988.
- 10 - Ibrăileanu, G. Opere. vol. III, București: Ed. Minerva, 1981.

Personalitatea controversată a scriitorului Mateiu Caragiale și opera sa inedită au constituit obiectul a numeroase studii critice din ultimele decenii. Pentru cei mai mulți exegeți opera lui Mateiu Caragiale constituie, în contextul prozei interbelice, un soi de apariție singulară, piesă de artizanat, realizată sub imperiul tainei, și al balcanismului estetic. Ba chiar s-a instalat certitudinea [1] că proza *Crailor de Curtea-Veche* se află într-o opoziție marcată cu epoca sa, reprezentînd un fericit anacronism față de spiritul modern al romanului interbelic.

Se poate remarca totuși că, în pofida aspectului absolut inedit, romanul este, într-o mare măsură, produsul epocii sale. Modernitatea scrisului lui Mateiu Caragiale a fost sesizată de Mihai Zamfir: *Instinctul artistic superior al lui Mateiu l-a dus pe autor la crearea unei scrieri profund actuale, din punct de vedere tehnic și stilistic, în raport cu ceea ce se realiza în literatura europeană la 1930 – și aceasta indiferent de preferințele literare ale lui Matei însuși.*[2]

Este cert că Mateiu Caragiale, din epataj, sau dintr-un simț estetic exacerbat, a fost autorul care, simultan cu congenerii săi Max Blecher, Anton Holban, Mircea Eliade, dar fără a avea totuși sentimentul generației, în deceniul al treilea a simțit nevoia unui nou mod de a scrie roman.

Un anumit tip de modernitate îi recunoaște și Matei Călinescu: *Clasic pe o latură – aceea a aspirației spre perfecțiune și puritate – scrisul lui Mateiu Caragiale ne apare foarte modern și prin alte trăsături ale lui, care exprimă, indirect poate, ceva din criza spirituală a intelectualității europene din primele decenii ale veacului nostru. Căci există în Remember, dar mai ales în Craii de Curtea-Veche un amestec de oboseală și crispă, un sentiment ascuțit și dureros al sterilității, dublat de o mocnă, mereu reținută revoltă, semne, fără îndoială ale crizei de care vorbeam.* [3]

Ion Negoitescu remarcă, de asemenea, dincolo de alte merite indiscutabile, caracterul modern al prozei lui Mateiu Caragiale: *La data publicării, Craii de Curtea-Veche au apărut ca o operă bizară, fascinantă, rău construită. Azi, „reaua construcție” ni s-ar părea ca atare modernă, dacă n-am descoperi în acest roman ascunsa lui construcție, și desigur, tocmai fiindcă își admiră secreta arhitectură a operei, Matei Caragiale se consideră pe sine un „magnific” autor. Binenteles, tocmai aparenta lipsă de construcție îl face modern, ca și înșelătoarea viață a personajelor sale care, dureroase hipostazieri ale năzuințelor lui tănuite, liric demascându-l, îl autentifică.* [4]

Operă polivalentă, cartea a pus în derută critica literară nu doar în ceea ce privește semnificațiile, originea, modernitatea, dar și încadrarea în gen și specie, dată fiind structura specifică narativă a romanului alcătuită prin aportul mai multor „voci” care reprezintă diferite puncte de vedere asupra unor realități imaginare.

În ansamblu, narațiunea este realizată retrospectiv din perspectiva prezentului. Structurat circular, discursul este format din evocări și „spovedanii” ale personajelor, din divagații și reveniri poetice ce pendulează între real și imaginar. De la prima la ultima pagină se perindă o întregă rețea de aluzii intrinsece, de trimiteri, autoamendări, corespunderi care fac din textul „Crailor...” un univers autonom văzut din perspectiva unui personaj reflector.

Modernitatea romanului matein rezidă în mare parte în tehnica narativă homodiegetică și în renunțarea la principiul omniscienței. Cum este firesc într-o narațiune homodiegetică, Povestitorul are funcția dublă de personaj și narator. Dar eul narant în acest text se deosebește după importanța rolului pe care îl joacă în istorie ca eu narat. În calitate de personaj el are mai mult un rol secundar, de reflector pasiv, de confident sau ascultător. Eul narat este o marionetă, un fel de doamnă de companie pentru cei doi. Funcția lui în calitate de eu narant însă este determinantă. Din acest punct de vedere narațiunea corespunde mai degrabă tipului narativ auctorial (conform clasificării lui Jaap Lintvelt).

Tangresarea tabu-urilor omniprezente însemna, la acea dată, în proză, și introducerea principiului simultaneității. Respingerea tiraniei diegezei, exercitate pînă atunci în romanul realist, s-a manifestat prin impunerea principiului acroniei, prin crearea unui discurs cronologic autonom. Romanul matein este o narațiune modernă, prin tehnica discontinuităților, prin deconstructură, suspendare și lirism consubstanțial. „Evocările” lui nu urmează cronologiei evenimentelor și nu se leagă după principiul logic al narațiunii, însemnând neconținut apropierea a două momente foarte depărtate de timp. Personajele se lansează în căutarea timpului pierdut ca într-o ultimă șansă de evaziune, cînd visul nu mai are putere terapeutică.

Mecanismul de reeditare a realităților trecute este aproape proustian. Imagini trecute sînt „provocate” la Mateiu Caragiale de perpetuarea unor vestigii, în momentele în care se produce o analogie între anumite întâmplări petrecute în prezent și un moment similar din trecut. Iată cum comentează naratorul utilizarea unor imagini: *”Dacă, încercînd a reda întrucîtva trăsăturile acestui nobil chip, am stăruit atît, e pentru că n-am voit să scap prilejul de a-l face să retrăiască înaintea ochilor mei, amintirea lui fiindu-mi scumpă.”*

Trecutul, care părea mort, învie în chip miraculos, astfel că eul narator are impresia unei reintegrări. În primul capitol relicvele care stimulează rememorarea sînt Curtea-Veche și Pena Corcodușa. Oameni, obiecte, situații, pînă și Arnotenii, toate există în acest roman doar întrucît pot servi la evocarea trecutului. Deosebirea esențială de Proust nu se referă la tehnica narativă, în primul rînd, ci la natura acestui trecut, care la autorul francez este subiectiv, trăit, personal, iar la Mateiu Caragiale este imaginat sau visat. Este un trecut care: *„a fost odată ca niciodată”*, un trecut posibil, probabil chiar, dar ireal, ale cărui coordonate se deformează prin povestit, și care există numai ca un efect al nostalgiei pe care o încearcă un ins lucid, cu conștiința foarte clară a prezentului.

Procedînd la o operație analitică a structurii textului, se cere revăzută aparenta lipsă de construcție a romanului care a fost interpretată de Alexandru George drept proustiană: *Cu toată circumspecția și urmărind numai structura lui cu totul opusă epicismului, noi am apropiat scrisul lui Matei Caragiale de cel al lui Proust... Și Matei Caragiale își structurează evocările după principiul memoriei involuntare. Pretextul care le dă naștere nu mai e, ca la Proust, în conștiință, dar nu e mai puțin neașteptat. Asocierea episoadelor, ordonarea lor se produce nu după principiul cauzalității, ci printr-un joc la fel de arbitrar la amîndoi scriitorii. Nu momentul precedent determină apariția unui anume episod. Legătura dintre momentele diferite ale cărții nu se face pe baza necesității de a duce înainte un fir narativ. Și la Matei Caragiale, ca și la Proust, agentul acțiunii este ceva în afara ei. [...]*

Și, într-adevăr, de aici rezultă pentru amîndoi scriitorii un arbitrar total în dispunerea materiei cărții. Depinzînd, la unul de hazardul memoriei involuntare, iar la celălalt de un capriciu liber de orice constrîngere, procesul fatal de limitare a ei e prezentat ca un efect al unei spontaneități în afara conștiinței autorului, dar de fapt e pus sub semnul voinței lui bine determinate. [5]

Fiind realizat precar la nivelul diegezei, romanul a permis multiple interpretări, inclusiv această comparație, argumentată, cu Proust. Mihai Zamfir, la rîndul său, va concepe nucleul stilistic al crailor de natură poemătică, adică opusă epicului. În ce ne privește

La nivelul construcției textului vom risca să realizăm o paralelă între romanul matein și narațiunea populară. Arbitrarul în organizarea episoadelor cum este numit de Alexandru George este comparabil cu cel din basmele populare.

Indiscutabil, în textul popular firul epic este bine demarcat, dar legătura dintre episoade fiind precară, construcția este susținută de niște stereotipii formale, (formule mediane) deoarece scopul acestor narațiuni este de a crea o atmosferă (de basm) feerică, magică care se realizează prin cuvînt, prin imagini concentrate, prin situații excepționale și mai puțin prin structură. Autorul popular se dezinteresează de construcție, aceasta fiind neimportantă în organizarea textului. Importantă este starea de încîntare și admirație a auditoriului. Basmul se caracterizează în primul rînd prin atmosfera de vrajă, miracol, și mister. Același este scopul Povestitorului *Crailor...* care creează o atmosferă fascinantă, misterioasă, remarcată frecvent de criticii prozatorului (M. Zamfir, Al. George, C. Trandafir).

Acest Povestitor nu are trecut sau viitor în trama narațiunii. El este un fel de Harap Alb inocent care descinde într-un univers pe care începe să-l cunoască și să-l exploreze. Fazele explorării urmează să fie consemnate. Sub acest aspect Povestitorul se înscrie în modernitate, căci eul narant matein, asemeni naratorului holbanian sau blecherian, are conștiința scrisului. El trăiește o experiență și cunoaște o realitate pe care o povestește (o scrie), dar statutul afixat de **Povestitor**, și acceptat ca atare de critica literară, confirmă o dată în plus apropierea de narațiunea populară, în care în mod firesc figurează un povestitor care stabilește relația între lumea basmului și auditoriu.

Relația dintre narator și naratar în textul lui Caragiale se conturează în momentul în care naratorul își asumă funcția povestitorului care presupune în mod firesc un destinatar (naratarul).

Arnotenii echivalează cu *cea lume* din basmul popular, este tărîmul malefic în care descinde naratorul. Pașadia și Pantazi sînt adjutanți, iar Gorică Pirgu călăuza malefică, spînul. Formulele inițiale, deschid un univers, cele finale îl închid, iar Povestitorul stabilește raportul dintre cele două lumi, cea cotidiană - a cititorului și cea feerică - de basm. Naratorul este implicat în poveste doar atît cît îi cere povestea. El spune trăiam, simțeam, pentru a spori senzația de veridicitate pe care o cere codul poveștii de parcă ar spune „am fost și eu la nunta lor...”. Acest narator nu uită ori de cîte ori are ocazia, să-i amintească auditoriului că asistă la un spectacol al poveștii și că el este fericitul care are rezervat un loc aparte acolo.

Funcția povestitorului este similară și ea cu cea din mediul folcloric. Se resimte în acest roman același cult al poveștii ca în Hanu Ancuței (păstrînd diferențele de rigoare), același ritual al captației, aceeași dibăcie în păstrarea suspansului, aceeași plăcere de a povesti și de a asculta: p. 14 „*Dar adevărata plăcere o aflam în vorbă, în taifasul ce îmbrățișa numai lucruri frumoase: călătoriile, artele, literale; istoria, - istoria mai ales - plutind în seninătatea slăvilor academice...*” Se pare că pe acest personaj povestitor îl interesează mai mult procesul povestitorului decît povestea propriu zisă.

Pentru Povestitorul din roman capacitatea de a povesti este un semn al distincției, apanajul celor înțelepți: „*Povestirea unduia agale, împletind în bogata-i ghirlandă nobile flori culese din literatura tuturor popoarelor. Stăpîn pe meșteșugul de a zugrăvi cu vorba, el găsea cu ușurință mijlocul de a însemna, și încă într-un grai a cărui deprindere o pierduse, pînă și cele mai alunecoase și mai nehotărîte înfățișări ale firii, ale vremii, ale depărtării.*” Provocarea seducției prin arta de a imagina și de a spune antrenează auditoriul și imaginația lui vizuală. Astfel se provoacă transcenderea, spiritualitatea vederii. Spre deosebire de personajul reflector din romanele Hortensiei Papadat-Bengescu care percepe realitatea imediată prin văz, cel al lui Mateiu o percepe predilect prin auralizare. La rîndul ei această realitate se deconspiră tot prin povestit. Pașadia, Pantazi, Masinca pînă și Pirgu îi povestesc și explică mecanismul existenței lumii.

Universul diegetic se construiește pe măsură ce i se revelă personajului narator prin povestire și se reflectă în conștiința acestuia. Etapele inițierii Naratorului și, respectiv, ale inițierii cititorului în lumea imaginată de autor sînt de esență nonconflictuală și pot fi gîndite paralel într-o perfectă unitate. Contactul personajului narator cu realitatea descrisă se realizează prin contemplare și lumea exterioară se subordonează conștiinței celui care povestește.

În romanul lui Mateiu Caragiale obiectul scriitorului nu e o faptă, o întîmplare, din care cauză e foarte greu să spui despre ce e cartea, ci viața însăși în dimensiunea ei calitativă pe o anumită coordonată de spațiu și timp. Abandonînd „întîmplarea”, „cazul”, romanul tinde să circumscrie o lume, care nu poate începe decît cu viața povestitorului și nu se sfîrșește decît cu ea. Numeroasele apariții umane din opera sa trebuie considerate simple pretexte de luare de cunoștință ale subiectului cunoscător. Despre existența lor reală naratorul nu are pretenția să știe totul. El le reține în măsura în care au produs o impresie asupra lui, în măsura în care stabilește o relație afectivă sau un act de cunoaștere: (Pașadia era un luceafăr...) Trebuie să menționăm că dacă Pașadia și Pantazi se povestesc, pe Gore Pirgu autorul îl lasă să acționeze, dar perspectiva cititorului asupra personajului va fi tot cea a naratorului. Povestitorul subiectiv va plasa acest personaj în situații dezgustătoare și va impune concepția sa despre acest personaj. În acest scop unitatea de viziune i-a servit drept mijloc eficace de a impune un punct de vedere subiectiv. În această ipostază statutul povestitorului se intersectează flagrant cu cel al personajului care declară: „Pe Pirgu n-aveam ochi să-l văd”. Această atitudine de fapt este a personajului care se simte ignorat, eclipsat din cauza celui alt. În calitate de povestitor el preia atitudinea subiectivă a personajului actant.

Pe parcursul textului declaratul povestitor deseori își abandonează rolul de narator și, recunoscînd limitele posibilităților sale de cunoaștere, adică limitele perspectivei, cedează eroilor săi dreptul de a relata anumite întîmplări ale căror martori sau protagoniști au fost.

Dar, analizînd specificul limbajului narațiunilor lui Pașadia, și Pantazi putem constata că acesta este al Naratorului și din acest punct de vedere ele ar putea fi un alter ego ale acestui Narator.

Acceptînd ideea alterității eului în romanul dat, am putea concepe celelalte personaje ca proiecții ale acestui eu, dar, la nivel structural, ele nu se suprapun, cum am putut deja observa, motiv pentru care perspectiva eului narant este orientată predilect asupra celorlalte personaje actori, spre deosebire de romanele introspective holbaniene sau camilpetresciene, în care eul narant este echivalent cu eul narat și ca importanță a rolului pe care îl are în text. Spre deosebire de naratorul blecherian al cărui ochi e deschis înăuntru, cel matein este orientat în exterior. Primul prezintă o perspectivă asupra sinelui ontologic -- „Irealitatea imediată”, celălalt se orientează spre realitatea imediată concentrată în personajele P P P -- toate proiecții ale acestui eu. Acest Povestitor, crai și el, senin și simplu, vine mai mult din lumea lui Teodoreanu, decît din lumea eroilor contorsionați, chinuiți, pătimași și ultralucizi ai lui Hoban sau Petrescu. El își justifică slăbiciunea pentru viața nocturnă, invocînd prietenia cu Pantazi, prieten la rîndul său cu Pașadia, dependent în escapadele nocturne de Pirgu. Ca într-un carusel al măștilor se perindă aceste personaje într-un spectacol șocant, grotesc, ilustrînd caracterul antitetic al lumii.

Acest univers este un amestec de corupție și nobilitate, de cumpătare și desfrîu, de răzvrătire și scepticism sumbru. O viață dublă, între chemarea tărîmurilor de vis și a celor unde tronează desfrîul, duce Povestitorul personaj prin definiție „tranzitoriu” și „hibrid”, spectator și actor, neștiutorul atîtor taine, încîntat de neștiința sa.

Referințe bibliografice

Au menționat caracterul anacronic al operei lui Mateiu Caragiale Ovid Crohmălniceanu, E. Lovinescu, etc.

1. Mihai Zamfir, *Nucleul stilistic al Craiilor în Cealaltă față a prozei*, București, Ed. Eminescu, 1988. p. 34.
2. Matei Călinescu, *Gînduri despre Matei Caragiale în Eseuri despre literatura modernă*, București, Ed. Eminescu, 1970, p. 48
3. Ion Negoieșcu, *Estetism balcanic: Matei Caragiale*, în *Analize și sinteze*, București, Ed. Albatros, 1976. p.172.
4. Alexandru George, *Matei Caragiale în Semne și repere*, ECR, București, 1971, p.60.

Mihail Sadoveanu a instituit și consolidat modelul romanului istoric a cărui forme prilejuiesc obiectul unui studiu de poetică istorică și literară. Poetica romanescă semnalează și argumentează interferențele de discurs în proză, natura narativă a dialogului și narativizarea structurilor dialogale. Romanul istoric *Frații Jderi* este un exemplu valabil pentru istoria acestor procese interne de creație.

Naratologiei nu-i este străin conceptul de *Lume posibilă*, legat strâns de universul fictiv, pentru că narațiunea este istorisirea unor evenimente *inventate* sau *reale*. Mecanismele narării, *relatarea* propriu-zisă, enunțul, discursul ca și narațiunea constituie un ansamblu de acte, procese și procedee intrate în sfera de interes a poeziei narative. Ea permite relevarea unor momente identice sau analoge în alte moduri sau tipuri de discurs. Cele mai specifice modele narative sadoveniene sunt discursul autorului și discursul străin în vorbirea personajelor.

Stilul lingvistic autentic al lui M. Sadoveanu și I. Druță devine inconfundabil anume prin *bivocalitatea organică* și *dialogul interior al cuvântului* viu, care pătrunde adânc „în diversitatea sociolingvistică esențială a limbajelor.” În roman *plurilingvismul* este „personificat întrupat în figurile individuale ale oamenilor, cu divergențe și contradicții individualizate. ...Contradicțiile indivizilor nu sunt aici decât creștele valurilor înalte ale stihiei plurilingvismului social, ale stihiei care le agită și le face în mod autoritar contradictorii, saturând conștiințele și discursurile lor cu plurilingvismul ei substanțial. Iată de ce dialogul interior al discursului literar bivocal în proză nu poate fi niciodată epuizat tematic” [1, p.186].

Plurilingvismul se manifestă prin diversitatea „limbajelor” – ale grupurilor sociale, familiare etc. – în cadrul limbajului literar scris sau vorbit. Aceste „limbi” ce nu sunt atașate personajelor, ci sunt introduse de către autor sub formă impersonală, alternează cu discursul direct al autorului.

Orice discurs narativ ia naștere în baza dialogului. *Dialogul* din textul literar, ca variantă complexă și dezvoltată de vorbire directă, este constituit după modelul comunicării orale, reale. Prezența dialogului reflectă antrenarea și participarea nemijlocită a personajelor, atât în procesul de comunicare, cât și în acțiune, înțeleasă ca succesiune de evenimente. Dialogul ca formă compozițională este într-o interdependență nemijlocită cu dialogul limbajelor, care răsună în *hibridi intenționați* și în fundamentul dialogic al romanului. În cazul romanului vorbim de un dialog special. Merită reținută în întregime precizarea lui M. Bahtin referitoare la problema plurilingvismului. Dialogul limbajelor „nu este numai dialogul forțelor sociale în statismul coexistenței lor, ci și dialogul vremurilor, al epocilor și zilelor, dialogul a ceea ce moare, a ceea ce trăiește, a ceea ce se naște: coexistența și devenirea sunt, aici, *contopite în unitate concretă indestructibilă a unei diversități contradictorii, plurilingve*. ...În roman *se realizează recunoașterea limbajului propriu într-un limbaj străin, a orizontului propriu într-un orizont străin*, are loc o traducere ideologică a limbajului celorlalți, învinuirea caracterului lui străin, care nu este decât întâmplător, exterior și aparent. Romanului istoric îi sunt caracteristice modernizarea pozitivă, ștergerea frontierelor timpurilor, recunoașterea veșnicului prezent în trecut. Crearea imaginilor limbajelor este principala sarcină stilistică a genului romanesc” [1, p.228-229].

Eficacitatea și reușita dialogului sadovenian ca act de comunicare constă în *ars combinatoria* a stilurilor vorbirii și distribuirea lor în povestire; în capacitatea de a formula replicile în concordanță cu specificul relațiilor dintre personaje, a statutului lor social și a cadrului în care se desfășoară convorbirea.

Atât la Sadoveanu, cât și la Druță predomină dialogul cu *funcție narativă*:

„Damian se opri și așteptă pe Simion să se apropie.

– Cine-i acest turculeț? Se miră el.

– Cum? Nu-l cunoști? Râse cu amărăciune comisul al doilea. Din pricina lui am nebunit și noi.

– Tu ești, Ionuț? Se răsuci Damian.

– Eu sunt, amărâțul și necăjitul; căci văd că bădița Simion se întoarce de către mine.

– Nu mă întorc, răspuse Simion; caut să înțeleg care-s acelea toate în primejdie; căci, afară de viața ta, nu văd nimic altceva amenințat. Iar pe viața asta a ta, tu singur ai pus puțin preț. Pas între noi, ca să ne întoarcem cu ceilalți.” (M. Sadoveanu)

„– Aici, la Nistru, podul e gata?

– E pe terminate. Aproape gata.

– Și cam pe când?

– În câteva zile. O nimic toată.

– Pentru voi, firește, câteva zile e o nimic toată, dar pentru mine ele pot fi mai presus de ceea ce mi s-a dat...” (I. Druță)

Acest dialog cu funcție narativă poate avea, totodată, și o *funcție informațională*. Interlocutorii prezintă nu numai firul epic, ci alternativ receptează și emit un șir de informații. Confruntarea conflictuală a partenerilor, care dețin pe rând poziția de vorbitor este comunicată prin dialogul cu *funcție dramatică*:

„– Nu vreau să te-nvăț, Daud mârzac.

– Atuncea, dacă nu vrei să mă-nveți, eu tai pe tine Arimi ghiaur.

– Fiiința mea, zic, e sub sabia ta; dar de-nvățat nu te-nvăț.

– Tu ghiaur, de moarte nu te temi?

– Nu mă tem de moarte.

– Atuncea eu pe tine te slobod din robie, Arimi ghiaur.

– Să vedem, asta se poate; dar ce chezășie îmi poți da, Daud mârzac?

– Îți dau chezășie jurământ; mă jur pe barba mea.

Zic:

– Nu-mi place asemenea jurământ, și nici n-ai barbă, Daud mârzac. Asta-i barbă? ca grâul de secară: ici un fir, acolo un fir. Să vezi tu Daud mârzac, barba lui popa Nastasă de la noi; poți să mături cu ea o arie.” (M. Sadoveanu)

„ – Să nu te superi, tată, da îi întâia dată când aud un om să plângă că i s-a luat buruiana în colhoz.

– Iaca, chiar să știi că îmi pare rău după dânsa. Nu atât după pământ, nu atât după plug, cât după paragina ceea îmi pare rău.

– Mare poznaș mai ești. Apoi nu ziceai mata mai adineauri c-ai fi vrut s-o scoți cu plugul, să-i dai foc?

– Ziceam.

– Ei, hai, iaca, pornim în doi prin arătură, trecem pe acolo pe unde era cândva pământurile matale, și dacă găsești măcar o buruiană, aduc un braț de paie și-i dau foc tractorului ista.

– No, că vezi tu cum vine povestea! Buruiana era a mea, mi-a mâncat zilele mie și eu eram acela care trebuia să-i vin de hac.

– Lasă, tată, parcă îi mare lucru la mijloc – o scoți ori vine altul s-o scoată?

Onache s-a cutremurat de cele auzite.” (I. Druță)

Un alt tip de dialog întâlnit la ambii scriitori este cel cu **funcție fatică** în

care „replicile interlocutorilor par a fi golite de intenția comunicării a ceva precis, ele având rolul de a menține contactul în vederea unei eventuale comunicări autentice” [2, p.362]. De exemplu: „Ca întotdeauna când era posomorât, Suleiman-Beg n-auzea bine. Își îmbrăca urechea cu palma, răcnind:

– Ce-ai spus? n-aud bine. Mai grăiește o dată.

– Mărite stăpâne, sunt doi străini pribegi; îi duc la mine, să le dau pomană câte un strai de lână.

– Ha? Spune-mi, Isac ceauș, ce caută aici la Ormanlâ-Ghiol păcătoșii aceștia? Dacă nu-s buni de nimic, pune-i în butuc și dă-i cu capu-n jos în baltă.

– Au venit să se închine la sfântul Ibraim. Unul dintr-înșii e mut.

– Cum?

– Unul dintr-înșii e mut.

– Care-i mut?

– Cel tânăr.” (M. Sadoveanu)

„ – Așteaptă acolo câțiva...

– Cam câți?

– Vreo zece, cred eu.

– Poate mai mulți?

– Poate.

– S-ar putea să ajungă până la douăzeci?

– S-ar putea.

– E posibil ca să fie și mai mulți?

– Posibil.

– De ce nu i-ați întors la Iași?

– Nu am avut ordin.” (I. Druță)

O formă interesantă de utilizare a monologului, în manieră sadoveniană, o întâlnim la Druță în **Povara bunătății noastre**, „un monolog rezolvat în dialog, monologul nu se menține continuu, ci apare puțin la începutul scenei pentru a se transforma apoi în dialog, iar acesta nu e simplu, ci ia forma unui **dialog în dialog** sau **dialog cu cadru**. În dialogul-cadru dintre două personaje, una dintre replici – la început limitată la relatarea-monolog – reproduce de la un punct un alt dialog, care s-a desfășurat în alt moment al istoriei narate și care constituie o **analepsă** pentru textul în care apare” [3, p.38]. Drept exemplu este scena dintre părintele Stratonice și Ionuț Jder (vezi **Frații Jderi**. – Chișinău, Ed. Literatura artistică, 1989, p. 658). Este o formulă rar utilizată în proza modernă, însă e un model pentru proza druțiană.

„ – Ce ești așa dres și ghilosit? O fi vreo nuntă, vreo sărbătoare acolo în sat?

Onache și-a coborât pălăria până peste frunte, ascunzând o umbră de zâmbet – îi rău de gură ginerele ista al lui, dar las’ să fie rău, că din asta unii se întâmplă să prindă la minte.

– De sărbătoare n-am ce să-ți spun, că nu țin sărbătorile, și nici de nunți

n-am prea auzit, dar m-am dres și ghilosit, că, iaca, n-ai să mă crezi, dar nevoia te face. Băiatul acela al lui Țurțur de mai anțărț îmi datorează niște ruble și de câte ori îi aduc aminte, se jură că n-are. Da mai luna trecută îl văd strecurându-se prin fundul grădinii cu o mașină de tuns. „Un’ te duci, bre, cu mașina ceea?”

– Mata îl întrebi?

– Eu îl întreb. „M-o rugat aici unul să mă duc să-l tund.”
– El îmi răspunde. „D-apoi, zic, măi, de ce nu te repezi din când în când pe la mine, că totuna îmi ești dator acolo niște ruble?” Mi-a ieșit așa o vorbă din gură, da pe urmă mi-a părut rău, că nu dovedește să vie sâmbătă și de amu iacătă-lă-i. Da haina asta nouă, – că văd că te uiți chiorăș și la dânsa, – tot de nevoie am îmbrăcat-o, acea veche s-o ros pe la coate, mânecile s-au zdrențuit. Prin gospodărie îmi mai prinde ea bine, dar când ies în lume, trebuie s-o îmbrac pe aiasta nouă, că alta n-am.”

Un astfel de exemplu este ilustrativ nu numai prin manieră reproductivă neobișnuită, ci și pentru că se produce o *dilatare* a timpului povestirii. O altă formulă specifică dialogului sadovenian este „procedeu destinat să sublinieze exprimarea în același timp ceremonioasă și eufemistică, realizată prin evitarea stilului direct” [3, p.26]. Cu toate că dialogul poate aparține interlocutorilor diferiți, situația de dialog nu este marcată și este sesizată doar intonațional:

„S-a aflat că acel fecioraș ar fi mezinul lui Manole Păr-Negru de la Timiș. L-a trimes comisul într-o întâmpinarea Domniei.

Deci măria sa vine negreșit.

Cine spunea că nu vine?

De altminteri, dac-ar fi să nu vie, n-ar bate clopotul întruna, de-ți bubuie în urechi” (M. Sadoveanu)

„Era ceva sălbatic în obișnuința asta străveche de-a duce căsnicie.

El abia ce s-a întors.

Ea abia de l-a văzut.” (I. Druță)

E o combinație realizată sub forma unui *dialog fictiv*, personajele nu pot fi identificate, sau ca autodialog al naratorului. Prin urmare, „vocea” nu poate fi identificată cu precizie.

Descrierea, împletirea cu narațiunea și dialogul, are coloratură lirică evidentă, sporind efectul povestirii, ceea ce l-a îndreptățit pe I. Ciocanu să afirme că „farmecul operei druțiene se datorează unui stil bogat, original și un limbaj poetic sugestiv. Narațiunea este preponderent lirică, digresiunile și stările de visare sporesc în mare măsură caracterul ei emoțional, personajele își imaginează situații pe care le doresc, ori pe care ar vrea să le evite. Când n-au cui împărtăși un sentiment sau un gând, ele monologhează poetic, vorbesc cu păsările, cu animalele, cu natura” [4, p.114].

Deoarece, până în prezent, dialogul a fost studiat mai mult ca formă compozițională a structurii vorbirii, ne propunem a elucida dialogizarea interioară a discursului „atât în replică, cât și în enunțul monologic, care pătrunde în toată structura lui, în toate straturile lui semantice și expresive.”

În următoarele fragmente analizăm câteva *construcții hibride* care introduc, alături de genurile intercalate, plurilingvismul în construcția românească.

1. „*Deci să se însoare Simion*. Un bărbat de treizeci și cinci de ani, care începe să aibă la tâmpile fuiorașe de negară, aproape flăcău tomnatic, cel cu înfățișare mai fudulă dintre toate odraslele lui Păr-Negru, ar fi cel mai nimerit să agonisească moștenitori cât s-ar putea mai curând curții de la Timiș. *Căci viața omului e scurtă; în primejdii ne trecem zilele și nopțile; mâni poate sufla un spulber; toți se risipesc în toate părțile și cad; Dumnezeu îngăduie să se ridice din furtună acea floare târzie.*” Textul redat prin cursive este discursul autorului prezentat în tonul lui Manole Păr-Negru, un *discurs disimulat* într-un *limbaj străin*. Conjunția *dec*i exprimă privirea și cugetarea teatrală a autorului care împinge adevărul intim până la suprafață. În partea a doua a exemplului este schițat portretul exterior al lui Simion, un om închis cu caracter nestrămutat. Urmează o afirmație pseudo-obiectivă a autorului, care se alătură vocii lui Manole, inclusă prin conjunția *căci* (introduce propozițiile explicative). De faptul că „*toți se risipesc în toate părțile și cad; Dumnezeu îngăduie să se ridice din furtună acea floare târzie*” nu se îndoiește nici autorul. Vorbim, în cazul dat de o construcție hibridă. Pasajele cu sens moral ori filozofic, formulate aforistic și generalizator, în majoritatea cazurilor sunt ambigue, „vocea” poate să aparțină personajului sau autorului.

Similar ar trebui să fie și următorul exemplu introdus prin aceeași conjuncție, totuși, există o diferență.

2. „Din întâmplare, domnitorul Moldovei de pe atunci, Calimah, venit fiind cu toată curtea să se închine locurilor sfinte și aflând de marea strămoare și înghesuială la care era osândit părintele Paisie, l-a poftit să vină cu ucenici cu tot în Moldova, *căci era mulțime de mănăstiri pustii, printre care și Dragomirna – una din cele mai frumoase mănăstiri bucovinene.*” Discursul scriitorului, oficial și solemn, este introdus sub o formă deschisă, urmat de un limbaj „străin” obiectiv și indiscutabil al opiniei generale (dar poate să aparțină și domnitorului Calimah). Afirmația finală „*una din cele mai frumoase mănăstiri bucovinene*”, introdusă prin adjectivul la gradul superlativ relativ (apozitie), accentuează elogiul oficial situând discursul acesta în planul opiniei generale.

3. „Marile speranțe ale Rusiei le constituiau regiunile de sud retrocedate de turci în războiul trecut. Pământurile trec ușor dintr-o țară în alta atâta timp cât nu sunt populate, și cneazul Grigori Aleksandrovici Potiomkin, favoritul și primul sfetnic al împărătesei, numit guvernator al Novorosiei, se străduia din răzputeri să populeze stepele sudice. Se împărțeau moșii, se puneau temelii unor noi orașe, se sfințeau biserici, *pentru*

că numai un dangăt de clopote poate însemna până unde ține lumea pravoslavnică și unde începe împărăția celor necredincioși.” Discursului informativ al autorului introduce o motivație pseudo-obiectivă prin conjuncția compusă *pentru că*. La prima vedere această motivație aparține „vocii” categorice a autorului. Autorul se alătură ei doar aparent. În esență, motivația se situează în orizontul subiectiv al opiniei generale.

4. „Înviorat de soare, înzdrăvenit de borș cu ștevie, omul iar va porni pe străvechiul drum al rătăcirilor și ici se bucură, ici se întristează; ici se pare că a pierdut, dar în fond a câștigat, acolo i se pare că a câștigat, dar în fond a pierdut. *Așa e, de... Acolo unde sfârșesc darurile cerești, acolo încep marile viclenii ale lumii...*” Avem o construcție hibridă. Discursul autorului poartă amprenta reflecțiilor părintelui Paisie. Construcția este dublu accentuată, contopind acordul autorului și al părintelui. Adverbul *așa* introduce o motivare pseudo-obiectivă din punctul de vedere al personajului însuși. Nu este o simplă afirmație a autorului, ci o normă, redată cu pioșenie.

5. „Părintele Paisie Velicikovski, după o viață plină de suferințe, posturi, molitfe și cugetări, a ajuns la convingerea *că de vină era totala pustiire a cuvântului, ceea ce se numește poliloghie. Răutatea, ca o gârgărită, mânăncă grăuntele cuvântului, lăsându-i numai pojghiță, și această pleavă de cuvinte umpluse lumea, ducând la o mare pustiire a minții, a inimii, a sufletului.*” Sesizăm un discurs străin disimulat, într-un limbaj străin. Limbajul solemn al autorului este intercalat de un alt stil, „convingerea” părintelui Paisie. Enunțul subliniat este realizat în tonurile și din punctul de vedere al părintelui, chiar discursul lui direct. Însă pentru a crea impresia unei judecăți obiective a autorului nu este luată între ghilimele. Într-un stil liberal sunt incluse de către autor cuvinte (sau expresii noi), caracteristice epocii *ceea ce se numește poliloghie*. Ele abundă opera sadoveniană și druțiană, fiind puse între ghilimele sau scrise cursiv.

6. „La acest ceas oamenii se găseau cam aprinși, vorbele lor erau destul de amestecate, însă, ceva, Simion putea desluși. Anume că mezinul Ionuț se afla în stufăriile de cătră Ormanlă-Ghiol și cerea un sprijin de la ai săi. *Acest copil a avut mai multă minte decât un sfat întreg*, cugeta el. Aprinsă inima, care l-a ascultat și l-a pornit ca un vifor; însă, în cursul drumului, s-a arătat și judecata, învățându-l să se folosească de puterea care venea după el.” E o construcție hibridă. După indicii sintactici familiari, enunțul face parte din discursul autorului, dar concomitent este un discurs străin disimulat al lui Simion (*cugetă el*), ce poate fi luat între ghilimele sau pusă linia de dialog. Această intervenție izolată în stil direct, produsă de un singur vorbitor și plasată în interiorul unui context narativ mai larg; este varianta cea mai simplă ca structură și ca efect de stil, care anticipează forma fundamentală de vorbire directă, respectiv dialogul.

7. „Ecaterina răsuflă adânc și tace. Țărancă din câmpie, ea, ca și toată lumea de unde a răsărit, nu vedea cu ochi buni o casă care să nu fie albă.

În case de lut, date cu var, și-au trăit traiul buneii, acum, iată, viețuiesc și ei cu părintele într-o asemenea căsuță. *Și ce, adică, nu e bine, nu e frumos? Cu cât casa e mai albă, cu atât e mai cinstită, mai vrednică – așa a fost de când lumea, așa e și amu.* La case albe se gândea tatăl ei, scobind piatră și arzând var, casele albe au fost visul Ecaterinei, și *pentru ce oare, în mijlocul unui sat cu case albe, s-ar înălța o biserică cenușie?*” În sistemul sintactic al discursului autorului pătrund elemente ale discursului străin (introduse prin interogații). De fapt avem o formă a discursului direct al Ecaterinei, e un soliloc. Conform indicilor sintactici, fragmentul e un discurs al autorului, însă întreaga sa structură expresivă aparține Ecaterinei. E vorbirea ei interioară, dar în redarea ordonată a autorului, cu întrebări provocate de el, însă păstrându-se coloristica expresivă a Ecaterinei. Această formă hibridă, pe de o parte, păstrează structura expresivă a monologului interior al personajului care nu-și exprimă până la capăt gândurile, dar, în același timp îl îmbină cu contextul autorului. Vocea autorului (mai mult sau mai puțin activă) introduce în povestire un al doilea accent ironic, adică imitarea indignării personajului.

8. E de reținut discursul autorului sau discursul personajului cu o *sintaxă proprie* în următoarele fragmente:

„ – Să vedeți cum a fost, zice el ceva mai liniștit. Zaharia era cărăuș, era adică argat la un gospodar, și căra scânduri. **Bine**. Într-un rând se oprește cărdul de cară la o crâșmă, în marginea unei păduri.” (M. Sadoveanu)

„... porțițele, dacă poate cumva nu știți, se așază frumos între doi stâlpi. Unul o ține legată să nu fugă, de celălalt porțița se lipește cum s-ar lipi o nevestică tinerică de-un vecinel atunci când nimeni nu o vede. Că femeile iesteia își tocmai ca și porțițele – unul o ține, de altul se lipește...”

Așa. Bun. Frumos. Să vedem ce facem mai departe.

Tot scăpărând câte-o vorbă de duh pe ici, pe acolo, treaba merge...” (I. Druță) Acest „Bine” sau „Așa. Bun. Frumos”, marchează o pauză între două intervale ale timpilor jucați prin rostire. Aceste întreruperi în povestire sunt necesare pentru a spori interesul auditorului, supralicitând misterul și amănările regizate. Continuarea povestirii e un veritabil spectacol, cu redarea dialogului celor prezenți.

Așa dar, cele mai frecvente conjuncții subordonatoare și locuțiuni conjuncționale (deoarece, pentru că, datorită, cu toate că, după cum, așa cum, fiindcă etc.), cuvinte introductive logice (astfel, prin urmare, deci,

datorită etc.) își pierd intenția directă a autorului, capătă rezonanțe străine, devenind refrangibile sau chiar total obiective. Atât dialogurile cât și monologurile personajelor românești, limbajele pure din roman se subordonează aceleiași sarcini de creare a imaginii limbajului.

Prozatorul-romancier „admite în opera sa plurivocitatea și plurilingvismul limbajului literar și extraliterar fără ca prin aceasta să diminueze calitățile operei, dimpotrivă, contribuind la adâncirea lor. Pe baza acestei stratificări a limbajului, a diversității de limbaje și chiar de limbi, el își construiește stilul, păstrându-și totodată unitatea personalității creatoare și unitatea stilului său ...diversitatea socială de limbaje și de limbi (dialecte), întrând în roman, se ordonează în mod special, devenind un sistem artistic specific, care orchestrează tema intențională a autorului... Discursul românesc reacționează foarte sensibil la cele mai mici schimbări și oscilații ale atmosferei sociale și reacționează pe de-a-ntregul, în toate elementele sale.

Introdus în roman, plurilingvismul este supus aici prelucrării artistice. Vocile sociale și istorice care populează limbajul (toate cuvintele și toate formele lui), care-i dau anumite înțelesuri concrete, se organizează în roman într-un sistem stilistic armonios, exprimând poziția social-ideologică *diferențiată* a autorului în cadrul plurilingvismului epocii” [1, p.155-156-157].

Scriitorii reflectă viața așa cum este ea și au harul de a se preschimba într-o infinitate de personaje, cărora le dau viață, grai, mișcare sub o mie de măști, capabili de pasiuni puternice, cu toate că nu le exprimă niciodată direct.

Este o problemă stringentă pentru orice scriitor care scrie un roman. O lucrare, compozițional și tematic, seamănă cu un roman, deoarece predomină un limbaj univoc, plat și pur, lipsit de o bivocalitate organică (este fictivă, elementară, artificială) rupt de un plurilingvism autentic. „Tocmai diversitatea limbajelor și nu unitatea limbajului comun normativ, constituie baza stilului” [1, p.166]. Cu alte cuvinte, orice scriitor care nu are simțul plurilingvismului, este trădat de propriul stil.

Referințe bibliografice

1. Bahtin, M.M. *Probleme de literatură și estetică*. – București, Ed. Univers, 1982;
2. Parfene, Constantin. *Teorie și analiză literară*. – București, Ed. Științifică, 1993;
3. Mancaș, Mihaela. *Limbajul artistic românesc (în sec. XX: 1900 – 1950)*. – București, Ed. Științifică, 1991.
4. Ciocanu, Ion. *Limba Română. Ediție specială*. – Chișinău, anul VII, N5/35, 1997.

Aliona Grati

Dialogul cronotopilor în romanul lui George Bălăiță

„Nu există nimic absolut mort: orice sens va avea, în timpul mare, sărbătoarea renașterii sale”.

(M. Bahtin)

Strategiile deconstructive în manifestare aproape apocaliptică au o finalitate bine deliberată în economia romanului *Lumea în două zile* de G. Bălăiță. Șocul psihologic, stupefăcerea pe care le produc asupra cititorului scotează modificări în statutul acestuia ca participant pasiv la comunicarea literar-artistică. Scriitorul român ilustrează cu abilitate apreciabilă deschiderile pe care știința literară din anii 70 în diferitele ei zone – poetică, stilistică, semiotică – le arată către cititor și opinia acestuia în producerea textului conceput nu ca structură stabilită de autor, ci ca o *virtuală* construcție verbală comună.

Se știe că la baza acestor înnoiri de viziune asupra textului literar ca discurs socializat stă, în mare parte, *teoria dialogismului* lui Mihail Bahtin. Conform acesteia, textul este spațiul relațiilor intersubiective, a coexistenței și influențelor reciproce a mai multor persoane. În virtutea capacității cuvântului artistic de a fi bivoc/plurivoc, ideile încărcate de emoții puternice în cadrul unui discurs sunt în stare să se atragă și să se respingă cu așa putere încât să depășească granițele unei persoane în parte. Respingerile, contradicțiile, incoerențele din romanul lui G. Bălăiță au, spre deosebire de metodele modernismului radical, dublă menire de distrugere / construire, demolare / instituire, infirmare / afirmare, ridiculizare / reabilitare, depoetizare / estetizare etc., astfel suscitând ascultătorului / cititorului / interpretului orientare concomitentă în direcții aflate în opoziție la toate nivelurile textului unde acestea au loc (vezi articolul *Ierarhia cronotopilor în romanul lui George Bălăiță*), inclusiv, în cercetarea *cronotopilor* (amintim, categorie a formei și conținutului care determină imaginea omului în literatură).

Ideea integrării *cronotopilor* în fenomenul general al dialogismului aparține, evident, tot esteticianului rus. Conceptul de *cronotop* permite ca dialogul în interiorul textului să transgreseze limitele spațio-temporale ale acestuia, să facă posibilă comunicarea între subiecții-creatori din toate timpurile și paradigmele: „Cronotopii se pot încorpora unul într-altul, ei pot să coexiste, să se împletească, să se succedă, să se compare, să se confrunte sau să se afle în raporturi și mai complexe. Aceste interrelații dintre cronotopi nu

pot intra, ele însele, în nici unul din cronotopii aflați în interferență. Caracterul general al acestor interrelații este dialogic (în sensul larg al termenului). Dar acest dialog nu poate intra în lumea reprezentată în operă și nici în vreunul dintre cronotopii ei: el se află în afara lumii reprezentate, deși nu în afara operei în ansamblu ei. El (dialogul) intră în lumea autorului, a interpretului, în ascultătorilor și cititorilor. Aceste lumi sunt și ele cronotopice.” [1, p. 284] Romanul este, după Bahtin, cel mai confortabil spațiu pentru *dialogul cronotopilor* de vreme ce el nu se construiește ca un întreg al unei singure conștiințe ce a asimilat în sine alte conștiințe, ci ca un întreg din relațiile mai multor conștiințe reprezentate de autor, narator, personaje, cititor, fiecare venind cu propriile viziuni și experiențe livrești.

Cronotopul autorului ar fi ușor de identificat într-o operă concepută în canonul omniprezenței și omniscienței, în care imaginea unică asupra omului ne poate da indicii, pentru a o raporta la o anumită paradigmă culturală. Ilie Moromete, spre exemplu, ilustrează viziunea lui Marin Preda asupra literaturii ca expresie a realității psihologice a individului uman. Pentru a descrie complexitatea conștiinței acestuia, autorul îl concepe ca pe un obiect de cercetare, uniform și suficient sieși, precum concepe, prin analogie, însuși romanul: sferic, închis. Dialogul cu Camil Pertrescu nu-l determină să fie inconsecvent sau să caute repere în literatura altora. La prima vedere, romanul lui G. Bălăiță creează aparența unei structuri închise sugerată de cele două părți ale romanului și semnificația celor două zile ale solstițiului de iarnă și de vară, însă lectura doar a câteva pagini ne indica predispozițiile și deschiderile autorului spre dialogul creativ, proiectat în toate direcțiile și către toate timpurile concomitent.

Autorul romanului *Lumea în două zile* nu se cantonează în lumea sa subiectivă, personală, aceasta părându-i unilaterală și nerelevantă, ci caută ieșire într-o lume a jocului intelectual – al visului, fanteziei, invenției, filosofării – al artisticului orientat către dialogul social. Fiind în căutarea unei formule de roman care să surprindă simultan realitatea în toată complexitatea ei, el cooptează și alte viziuni subiective reprezentative din literaturile lumii. *Cronotopul* autorului poate fi identificat în dialogul cu aceste viziuni artistice: „Domeniul literaturii și – mai larg – al culturii (de care literatura nu poate fi despărțită) constituie contextul indispensabil al operei literare și al poziției autorului, în afara căruia nu pot fi înțelese nici opera, nici intențiile autorului reflectate în ea. Atitudinea autorului față de diferitele fenomene ale literaturii și culturii are un caracter dialogic, similar interrelațiilor dintre cronotopi în lăuntru al operei” [1, p. 488]. Romanul lui G. Bălăiță constituie locul de întâlnire a mai mulți *cronotopi* ce aparțin unor autori consacrați, critica literară identificând cu plăcere ostentativă modele de expunere ale lui Gogol, Dostoievski, Goncharov, Garcia Márquez, Lewis Carroll, Swift, Creangă, Hoffmann, Andersen, Kafka, Thomas Mann, Strindberg, Shakespeare, Robbe-Grillet, Vang Du ș.a. În același punct temporal și spațial se intersectează căile celor mai luminate minți ale omenirii, pentru a construi de comun acord imaginea complexă a omului în „devenire, unitate, identitate”. Modele acumulate înobilează polifonia romanului, lărgesc spectrul problematic al literaturii, iar identificările și respingerile, dedublările, reduplicările infinite generează posibilități stilistice nelimitate.

Viziunile alternative sunt reprezentate fie că direct, prin referiri la personajele ilustre, fie că de vocile romanului ce articulează, după cum am mai spus, cei patru *cronotopi* mai frecvenți în narațiune – *al idilei familiale, pieței sau al străzii, salonului monden, pragului* – ce-și dispută permanent dominanța, contrariindu-se și destituindu-se reciproc, precum și alții foarte numeroși, numiți sau nu de Bahtin în studiile sale de poetică istorică. Autorul și personajele sale se reflectă în ele ca în multiple oglinzi ideale, echilibrând pe muchia abisului devorator, a definiției finale, statificării și uniformizării.

De remarcă, pentru început, autorii menționați sunt exponenții semnificațiilor democratice și umaniste indiferent de naționalitate, confesiune, epocă istorică etc., reprezintă puternice abateri, la fel ca scriitura lui G. Bălăiță, de la cursul literaturii oficiale și, totodată, denotă preferințe pentru omul natural, înscriindu-se, după raționamentul bahtinian, în *cronotopul* consacrat de Rabelais. Vitalitatea prozei renascentistului francez se datorează culturii populare asimilate, a „râsului sănătos” ce „reprezintă o atitudine estetică bine definită față de realitate, dar care nu se îngăduie tradusă în limbajul logicii, cu alte cuvinte este un anume mod de interpretare și viziune artistică a realității, prin urmare, și o anume metodă de construire a imaginii artistice, a subiectului și a genului” [2, p. 229]. Bălăiță își alege modelele și co-simpatizează familial cu creatorii discursurilor ambivalente, derivate din tradiția saturnaliilor și a carnavalurilor medievale tocmai pentru a transgresa limitele eului individual și a etala deschiderile către cel colectiv. În felul acesta, granițele dintre experiența biografică și cea livrescă se șterg, *cronotopii* se prind într-un dialog pe *orizontală*, textul devenindu-i un microcosm al lucrurilor și semnificațiilor în devenire.

Ficțiunile pe care le plămădește romancierul modern se inspiră mai mult din alte romane decât din viață. Preluând scene și personaje din repertoriul ficțiunilor universalizate, Bălăiță le instaurează în plin banal aparent – viața obișnuită a unui funcționar român – pentru a crea efecte inverse, cu întorsături spre grotesc, alegorie, parabolă. Bucuria de a atesta influența lui Kafka în primele enunțuri ale romanului care ar indica o metamorfoză a personajului în plan existențial, schimbare ce a determinat eroul scriitorului praghez

spre o activitate gnoseologică intensă, se atenuază o dată cu descoperirea unui Antipa plicticos, docil, nonproblematic, cu lecturi în suspans, mereu la aceeași pagină 252. Imaginea acestui Antipa oglindită în personajul lui Goncharov – Oblomov – simbolul inerției morale a moșierului rus a cărui energie este complet atrofiată de inactivitate, înclinat spre reverie, trăind într-un timp lent, la fel ca viața-i insipidă – rezistă temporar, destituită de cea din a doua parte a romanului, cu repere în literatura lui Gogol, creatorul activului Cicicov, speculantul rapace al „sufletelor moarte”.

După toate probabilitățile, Gogol (cu strania dispută dintre Meggy și Fidela), fabula lui Krílov sau Cervantes, îl inspiră pe Bălăiță să proiecteze omul în existența canină, ducând parodierea îngâmfării umane, în special a autorilor cu pretenții de genialitate, la realizarea ei maximă: „Noi, câinii, și mai ales cei gingași, cum suntem noi doi, eu și Argus, rase alese, ne retragem acolo sus pentru a găsi un loc prielnic meditațiilor și discuțiilor alese cu caracter filozofic. Nu fleacuri și miorlăituri pisicești. Și avem alte căi de acces decât *ele*. Noi nu folosim burlanele sau copacii care-și întind ramurile până la jgheaburile de sub streșini. Noi folosim scările și în general locurile pe unde oamenii ajung acolo. Acum stau aici în baie și mă gândesc la Argus. Trebuie să-l văd numaidecât în seara asta. Am lucruri importante să-i spun. Nu-i vorba numai de blana lui lucioasă și de urechile lui fără seamăn pe lume. Stăpânii mei nu mă înțeleg întotdeauna.” Sunt lesne de înțeles referirile la Swift, Lewis Carroll, Creangă, scriitori cu un simț deosebit al utilizării râsului ambivalent generator a unei nepuizabile opulențe semnificative. Ar putea fi remarcate, în acest context, *Bătălia cârșilor* și *Călătoriile lui Gulliver în Lilliput* – satire la adresa orgoliului și ambițiilor monarhilor („aleșii lui Dumnezeu”), a erudiției pedante, pretențioase, goale și inutile; *Peripețiile Alisei în Țara Minunilor* atacând iluziile unor oameni care consideră că au acces la idealitatea metafizică; *Povestea lui Harap-Alb*, ridiculizând și etalând neghiobia calităților omenești exagerate.

Pe de altă parte, meticulozitatea descrierilor și acumularea aproape nejustificată de obiecte disparate și banale – achiziția noului roman francez – exasperează cititorul însetat de mister, ocultism, cifre magice și evenimente semnificative. Anticipând acest tip de cititor, autorul pune în joc arsenalul literaturii creatoare de personaje stranii, naturaliste – nebunii, blamații, alienații, demenții, idioții – de la Hoffmann, Strindberg, Gogol, Dostoievski la Garcia Márquez ș. a., căror limbaj și comportament contracarează flagrant normele etice, lingvistice, logice etc. Însă, glumele lui Antipa și rateul lui Anghel desfondează și această rețetă artistică. Aventura riscantă de a menține echilibrul mereu amenințat între aceste două estetici românești, fără a da preferință uneia dintre ele, ne determină să considerăm demersul lui G. Bălăiță unul postmodern.

Critica literară a menționat faptul că concepțiile autorului asupra romanului (respectiv, în limbajul studiului nostru, *cronotopul*) pot fi identificate din reflecțiile anchetatorului Viziru: „Anchetatorul fiind un alter-ego al celui care scrie, ancheta lui nu este numai romanul propriu-zis: ea conține și un roman al romanului, un fel de meta-roman care oferă cheile și estetica” [3, p.209]. Și anume: „Judecătorul Viziru, care îl reprezintă pe autor, este un inițiat nu numai în ce privește *cercetarea cazului*, ci și în ce privește puterea cuvântului de a-l reda. El știe că nu întâmplările în sine sunt importante, ci cuvântul convingător care dă seama de ele și care este descoperit îngrozitor de greu.” [4, p. 437]. Formula de roman-anchetă, care permitea autorului modern să pună în scenă traseul labirintic al ființei în căutarea adevărului, ia o altă turnură în romanul lui Bălăiță; or Viziru aflându-se la frontiera cu o altă conștiință, a lui Antipa, nu se mai arată satisfăcut de o singură, infailibilă explicație, fie ea fizică, metafizică, psihologică sau de altă natură, ci caută să le coopteze pe toate în egală măsură, expunându-le unui dialog pe orizontală, posibil doar în spațiul cuvântului artistic: „Da, eu adun probe [...] Prea multe fapte, sunt strivit de fapte, dar nu mă pot opri [...] Dar ce se întâmplă? Văd litere, cuvinte, rânduri. Nu văd însă nici un înțeles. Nimic nu se leagă [...] Mă gândesc: să poți scrie ce-ți trece prin cap, să nu cenzurezi nimic, să faci un colos de cuvinte, ceva ca Sfinxul sau Golem, pe care nici cuvântul deșertului, nici vreo formulă magică să nu le poată distruge [...] când scriu, timpul nu mă mai amenință, pierde caracterul abstract, devine accesibil și vulgar, capătă chiar o formă, o ființă uriașă acoperită cu păr care îmi flutură prin fața ochilor un contract și șoptește în urechea mea (ciudat, voce blândă, un glas de aur, prietenos, aproape umil) dă-i drumul, ce mai aștepți, scrie, nu te opri”. Singura realitate palpabilă este cea a textului artistic în stare să exprime relațiile dialogice infinite dintre diversele imagini ale lumii.

Disoluția metafizicii și capacitatea comunicațională a lumilor lui Bălăiță e în corespundere cu estetica postmodernității care, arată Vattimo, „nu mai consideră adevărul un concept gnoseologic, pentru că el nu mai este întemeiat pe o realitate metafizică stabilă. Supus, ca și subiectul, unei „cure de slăbire”, adevărul devine un concept instrumental de comunicare și interrelație, foarte apropiat de conceptele estetice. Postmodernismul presupune, prin urmare, „o concepție nonmetafizică despre adevăr, care să-l interpreteze nu atât pornind de la modelul pozitivist al cunoașterii științifice, cât [...] pornind de la experiența artei și de la modelul retoricii”. Modelul întregii cunoașteri va fi de aici înainte experiența estetică, fundamental „slabă”. Este un pas necesar pentru „estetizarea” vieții în lumea postmodernă, care are însă drept consecință neașteptată o reconsiderare dramatică a rolului culturii și al artelor în noul tip de societate [...] Drept

consecință, monismul și autoritarismul cultural modern este substituit de perspectivism și de dialog” [5, p. 20]. Așa se explică fragmentele din *Fișe de lucru și Jurnalul romanului*, lumi create de limbaje speciale ca alternativă egală oricăror alte realități, iar *cronotopul* acestui tip literatură este contrazis polemic de celelalte, romanul stilizând varii discursuri non-literare: mărturii, confesiuni, anchete, jurnale, însemnări în caiete de lucru a unui inspector, înregistrări sonore pe benzi de magnetofon, istoria de boală a unui medic psihiatru, considerații morale, filosofice, științifice etc. Relațiile și corelațiile dintre limbaje și genuri, dialogul continuu dintre *cronotopii* pe care îi comportă acestea sunt organizate de autor în conformitate cu legile artei, pentru a constitui un sistem de latențe și virtualități în așteptarea eventualului cititor.

Prezența ipotetică a acestuia în text este la fel nuanțată „emoțional-valoric” prin intenționalitatea autorului (naratorului, personajelor) de a înrola în dialog și *cronotopul ascultătorului / cititorului / interpretului*. Datorită condiționării spațiale, temporale, sociale etc., cititorul este mereu altul, diferit în apetențele-i literare. Cunoscând preferințele autorului în materie de roman, presupunem lesne de cu ce tip de cititor ar găsi limbaj comun. Ne sugerează autoreflexiv în discursul lui Viziru (lector al însemnărilor lui Antipa): „Ce iubeam eu la Antipa era felul lui de a trăi în nepăsare și așa se poate, într-un fel [...] Era cu totul opus felului meu grav de a fi, caraghios grav, pe lângă al lui caraghios nepăsător! Iubesc, deci viața lui nepăsătoare fiindcă ea se opune vieții mele sobre și naște în același timp nostalgia părții mele inexistente, partea pierdută a fiecărei ființe, râvnită și inabordabilă”, anticipând orice tentativă de abordare gravă, închistată într-o formulă pretins serioasă. Aceeași filosofie a jovialității existențiale exprimă, am mai spus, deconstrucțiile, referințele, încăpăținarea textului de a lua o formă romanescă clasificabilă.

Conform acestei *estetici a receptării*, cititorul nu trebuie să ignore faptul că romanul „este prin esența sa unduios și divers, că nici o regulă nu guvernează extraordinara sa plasticitate, că nici o limită nu îi oprește ambițiile care, dimpotrivă, împlinindu-se, își descoperă motive de-a spori. [...] Pentru a stăpâni o realitate atât de lunecoasă, nu are nici un rost să creăm rubrici fixe, să construim compartimente etanșe, ci, dimpotrivă, avem nevoie să ne folosim de *puncte de vedere*, care ne îngăduie să determinăm diferitele caracteristici pe care le manifestă fiecare operă și mai ales să evaluăm măsura în care le înfățișează. În acest fel, putem nădăjdui la un diagnostic a cărui complexitate să garanteze precizia și să răspundă complexității înseși pe care o definește. Nu trebuie ca aceste puncte de vedere să se excludă, ci să se asocieze. Trebuie ca toate să poată fi aplicate simultan fiecărui roman.” [6, p. 191] Unui perspectivism al romanului îi corespunde, deci, un perspectivism al interpretului, jocul viu al limbajelor presupune flexibilitate socială a cititorului, capacitatea lui de a polemiza lejer cu alte conștiințe culturale, dar și disponibilitate creatoare prin care ar contribui „în mod egal la crearea lumii reprezentate în text” [1, p. 485]. Opera, în felul acesta, arată deschidere, pe de o parte, către universul real (*cronotopul* cititorului dintr-un timp și spațiu concret) și, pe de altă parte către universul ficțional în genere (*cronotopul* creator).

Pentru această estetică a dialogului artistic optează autorul ca participant la țesătura socială și comunicațională a lumii, *Lumea în două zile* constituind un triumf al imaginației umane.

Referințe bibliografice

1. Bahtin, Mihail. *Formele timpului și ale cronotopului // Probleme de literatură și estetică*. București, Univers, 1982.
2. Bahtin, Mihail. *Problemele poeziei lui Dostoievski*. București, Univers, 1983.
3. Nicolae Manolescu. *Literatura postbelică. Proza. Teatrul*. Brașov, Aula, 2001.
4. Ileana Mălăncioiu. *Până unde se poate glumi*, postfață la G. Bălăiță. *Lumea în două zile*. București, Cartea Românească, 2002.
5. Mircea Cărtărescu. *Postmodernismul românesc*. București: Humanitas, 1999.
6. Roger Caillois *Puterile romanului // Abordări ale imaginarului*. București: Nemira, 2001.

Anatol Vîntu | Interpretări psihanalitice în problema imaginarului mitic

Universul artistic al creatorului literar, la a cărui raportare opera poate fi înțeleasă ca parte dintr-un sistem, dintr-o viziune largă sau concepție asupra lumii, este rezultatul unor procese psihofizice și stilistice complexe. Opera, în sensul curent al cuvîntului, este un produs textual lecturabil, deci adus la situația de a fi coerent (în mod tradițional; deși sunt posibile și cazuri particulare: creația dadaistilor, a suprarealiștilor). Autorul își elaborează opera în virtutea unui fond vizionar, înțeles de noi ca imaginar care înglobează actanți senzoriali, perceptivi și reprezentativi. În felul acesta respectivul imaginar, în funcție de gradul său de complexitate, poate fi mai mult sau mai puțin profund. Însă în cazul unor personalități artistice consacrate opera relevă, la conștientizarea codului lor de creație, o infra-realitate, cu potențialitatea de a avea profunzime mitică, altfel-spus, cu valoare arhetipală.

Evident că într-o atare situație este vorba despre rolul pregnant al inconștientului și determinanții psihologici ai creatorului artistic. Este știut faptul că descoperirea zonelor subiacente ale conștientului a generat transformări de principiu în activitate a de creație și în cea de interpretare critică. În secolul al XX-lea criticii literari, reinterpretând miturile, s-au servit de noile date oferite de psihologie, în speță de psihanaliză. Mitul, fiind prin definiție opusul logos-ului, exprimă elocvent gândirea preconceptuală.

Investigațiile revelatoare în domeniul psihicului uman l-au făcut pe medicul vienez Sigmund Freud (1856-1939) să fie întemeietorul unei orientări de referință în domeniul psihologiei și, prin extensie, în artă și literatură. În *Introducere în psihanaliză* [1] capul școlii de la Viena își fixează terminologia pe care o va urma pe parcursul celorlalte cercetări. În lucrarea citată Freud emite afirmația cu privire la existența celor trei niveluri ale psihicului: sinele, eul și supraeul. Corespunzător, acestora se asociază inconștientul, conștientul și supraconștientul. Cercetătorul susține că conținutul acestor trei secțiuni ale psihicului există în virtutea unui determinism psihologic absolut, iar „comunicarea” dintre acestea este generată de refulare și, în consecință, de defulare. Autorul psihanalizei neagă existența liberului-arbitru și a hazardului în desfășurarea fenomenelor psihice opinând că „anumite acte în aparență neintenționate se dovedesc a fi, dacă sînt supuse unui examen psihanalitic, perfect motivate și determinate de rațiuni care scapă conștiinței” [2, p. 557]. Totuși pentru Freud întregul determinism psihic nu este doar opera forțelor oculte ale inconștientului. Savantul subliniază posibilitatea unor acte voluntare raționale (dat fiind faptul că comportamentul determinat de pulsuni și instincte, de motive inconștiente Freud îl consideră patologic, convingere pe care însă și-o va cizela atunci cînd va vorbi despre fenomenul sublimării): „Distincția între motivația conștientă și motivația inconștientă o dată stabilită convingerea noastră este doar că motivația conștientă nu se extinde asupra tuturor deciziilor motrice” [3, p. 566]. Fapt pentru care se vede nevoit să adauge că „ceea ce rămîne nemotivat pe de o parte își află motivele la altă sursă, în inconștient, încît rezultă că determinismul psihic apare fără soluție de continuitate” [4, p. 566].

Fără a nega caracterul relativ al tezelor sale, cît și fără a intra în detaliile care i-au servit pentru concluzii, întrucît acestea se întemeiază pe studii de caz nevrotice, reținem ideea că S. Freud a căutat să reducă fenomenele naturale la forțe simple și la cauze ultime.

Căile prin care autorul psihanalizei se apropie treptat de specificul universului imaginar, de procesul de sublimare și transferurile posibile pe planul reveriei literare constau în descrierea mecanismului psihic al dorințelor și pulsuniilor, interzicerea lor, ulterior transferul acestora pe planul fanteziei și al visului. „Sub presiunea refulărilor interioare, întreținem în interiorul nostru o adevărată viață a fanteziei care, realizîndu-ne dorințele, compensează neajunsurile adevăratei existențe” [5, p. 88-89], remarcă cercetătorul.

Fantezia este privită de Freud ca o realitate psihică opusă realității materiale. Trecerea de la principiul plăcerii la acela al realității, generată de eul rațional, constituie una din sursele principale de alimentare a fanteziei: omul, înțelegînd exigențele realității exterioare, se supune unor acte de renunțare echivalente cu depozitarea dorințelor și pulsuniilor în inconștient, producînd deci refularea lor. Însă, atingînd masa critică, psihismul uman caută unele soluții de compensare. Și fantezia reprezintă, prin urmare, una din căile principale de defulare a ființei umane.

Una dintre produsele cele mai cunoscute ale fanteziei sunt „visele în stare de veghe”, care, în opinia lui Freud, constituie nucleul viselor nocturne. De aceea, crede psihanalistul, visele formează materia brută a producției poetice prelungindu-se în folclor, mitologie și creația artistică în general. Similitudinea între visătorul în stare de veghe și artist se explică prin aceea că creatorul este obsedat de anumite fantasmе care sunt rezultatul unor insatisfacții din viața cotidiană și el introduce în universul său imaginar – exprimat prin propria scriitură – teme, amintiri, motive, evenimente care sunt rezonanța îndepărtată a unor amintiri din anii copilăriei. Dar, spre deosebire de visătorul obișnuit, transferul unor fantasmе în creația literară are o funcție estetică, rezultînd, fără îndoială, din secretele artei poetice a creatorului literar: „...dacă omul posedă *dăruirea artistică* (subl. aut.), atît de misterioasă din punct de vedere psihologic, el poate în loc de simptome, să-și transforme visele în creații estetice. În acest fel se sustrage destinului nevrozei, prin acest subterfugiu își găsește un raport cu realitatea” [6, p. 89].

În legătură cu interpretarea noțiunii de "fantezie", merită să inserăm aici și remarcele unuia dintre cei mai avizați comentatori ai operei freudiene, Adolfo Fred-Zoila, care relevă, în acest context, că „Freud desemnează, sub numele de *Phantasien*, visele diurne, ficțiunile de diferite feluri pe care subiectul și le "povestește" în starea de veghe” [7, p. 66], iar „noțiunea unei "fantasmе inconștiente" este evocată de Freud ca un fel de reverie subliminală, preconștientă” [8, p. 66]. Pe de altă parte, comentatorul observă că „*fantasma* se află în raport direct cu dorința. Fantasmеle subiacente sînt la originea conduitelor repetitive, a viselor, a realizărilor, a simptomelor” [9, p. 67].

Este necesar să reținem caracteristicile activității fantasmaticе pe care Freud le desprinde. El consideră că oamenii nesatisfăcuți facilitează activitatea fantasmatică, deoarece anume aceștia o și generează: „Dorințele nesatisfăcute sunt izvoarele din care se alimentează fantasmеle, iar fiecare fantasmă reprezintă

împlinirea unei dorințe, o corectare a realității nesatisfăcătoare. Dorințele diferă în funcție de sex, caracter și condițiile de viață ale fiecărei persoane; totuși ele pot fi grupate fără dificultate în două categorii principale. Ele sunt fie dorințe ambițioase, care servesc la exaltarea personalității, fie dorințe erotice” [10, p. 178].

Un alt aspect, pe care autorul îl consideră extrem de important, îl constituie raportul dintre fantasmă și timp. Psihiatrul vienez susține că fantezmele se adaptează la impresiile schimbătoare ale vieții, se transformă o dată cu modificarea situațiilor de viață: „S-ar putea spune că o fantasmă are legătură cu toate cele trei timpuri, cu cele trei momente temporale ale procesului nostru imaginativ. Acesta pornește de la o impresie actuală, de la un prilej oferit de prezent, capabil să trezească una din dorințele puternice ale persoanei; apoi se întoarce în trecut, la amintirea unei trăiri mai vechi, de cele mai multe ori infantile, când dorința respectivă a fost împlinită; în sfârșit, creează o situație viitoare care reprezintă împlinirea acelei dorințe, adică reveria sau fantasma care poartă în sine atât urmele evenimentului care a prilejuit-o, cât și pe cele ale amintirii. Așadar, trecutul, prezentul și viitorul se înșiră toate pe firul dorinței care le străbate” [11, p. 179].

În acest context, psihanalistul vorbește despre relația intimă dintre fantasmă și scriitor, despre impactul și modul în care aceasta se manifestă asupra actului de creație. Mai întâi autorul se întreabă: „Putem îndrăzni să-l considerăm pe scriitor un om care "visează cu ochii deschiși" și să comparăm creațiile sale cu reveriile?” [12, p. 181], însă tot aici operează o distincție esențială între „scriitorii care preiau subiecte existente, asemenea vechilor autori epici și tragici, și cei care par să-și creeze singuri subiectele” [13, p. 181].

„Dar dacă paralela dintre scriitor și cel care visează cu ochii deschiși – subliniază exegetul – dintre creația literară și reverie este justificată, atunci ea trebuie să-și dovedească rodnicia într-un mod oarecare. Să încercăm, de pildă, să aplicăm la opera scriitorului ideea despre relația fantezmei cu cele trei timpuri și cu dorința care le străbate și să studiem pe această cale raportul dintre viața scriitorului și creațiile sale. Până acum nu s-a știut la ce anume trebuie să ne așteptăm atunci când abordăm această problemă: de multe ori raportul amintit a fost reprezentat mult prea simplificat. Pe baza cunoștințelor oferite de studiul fantezmelor ne putem aștepta la următoarea situație: o intensă trăire prezentă deșteaptă în scriitor amintirea unei trăiri anterioare, de cele mai multe ori aparținând copilăriei, de la care pornește dorința ce-și află satisfacerea în creația literară; în ea putem recunoaște atât elemente ce țin de prilejul prezent, cât și elemente ce țin de vechile amintiri” [14, p. 182-183].

Afirmând că reveriile sunt tănuite, întrucât autorul lor se stânjenește să le expună, S. Freud oricum constată că dezvoltarea lor în formă brută nu ar produce nicio plăcere, acestea părând respingătoare sau, în cel mai bun caz, ar fi privite cu indiferență. Dimpotrivă, exegetul relevă că atunci „când scriitorul prezintă pe scenă sau ne povestește ceea ce noi considerăm a fi reveriile sale, resimțim o mare plăcere, ale cărei surse sunt, pesemne, variate. Modul în care scriitorul realizează acest lucru constituie secretul său; adevărata *ars poetica* rezidă în tehnica de a depăși acea repugnanță a cărei explicație trebuie căutată în granițele existente între un eu și altul” [15, p. 184]. În virtutea acestui fapt, „scriitorul ne transpune într-o stare în care ne putem bucura de propriile fantezme fără să avem muștrări de conștiință și fără să ne rușinăm” [16, p. 185].

S. Freud, în ceea ce îl privește, a relevat că el nu îi atribuie metodei sale rolul de a elucidă calitățile estetice justificabile ale textului literar: „Analiza nu poate, într-adevăr, să ne spună nimic în legătură cu elucidarea talentului artistic și a revelației mijloacelor de care se servește artistul pentru a lucra; dezvoltarea tehnicii artistice nefiind de resortul său” [17, p. 113]. În schimb, autorul psihanalizei privește textul literar ca un document ce reprezintă un discurs al unui visător nevrotizat, în care caută anumite simboluri. Așa cum visul are un conținut manifest și unul latent, deghizat într-un discurs incoerent, la fel și creația artistică are un conținut latent, pe care psihanalistul încearcă să-l detecteze prin mijloacele pe care i le oferă ancheta sa.

Adoptând rezervele de rigoare față de exagerarea faptului de nevroză în creația literară, subliniem că, întrucât artistul are o mare capacitate de sublimare, mijlocită de însăși creația sa, ancorarea lui într-o stare de nevroză iremediabilă este mai puțin credibilă, deoarece artistul întreține situația de mediator dintre universul său imaginar și realitate, fapt relevat mai târziu de psihocritică prin acțiunea conjugată a celor două euri (creator și social) la configurarea mitului personal, fantasmă obsedantă a personalității inconștiente a scriitorului.

Sigmund Freud a pus bazele unui nou demers în psihologie, instituind perspectiva structuralistă în acest domeniu, iar faptul acesta a avut impact și asupra criticii literar-artistice. După el unghiul de refracție al psihanalizei și extensia sa asupra câmpului literar-artistice va fi susținută de membrii din grupul vienez, cât și de alți părtași care se revendică de la tradiția deschisă de Freud. Îi numim aici pe Carl Gustav Jung, Alfred Adler, Carl Abraham, Charles Baudouin, N.N. Dracoulidès, Marie Bonaparte, Jean Delay, Marthe Robert, Dominique Fernandez, Jacques Lacan, Chasseguet-Smirgel ș.a. În cele ce urmează vom puncta din unii autori nominalizați niște momente importante față de problema în discuție, gîsind de cuviință să punem accentele de rigoare și să evidențiem anumite elemente novatoare.

Carl Gustav Jung (1875-1961), medic elvețian de origine germană, a avut un rol de seamă la diversificarea gândirii psihanalitice universale. În cercetările sale el pleacă de la premisa că orice formă de

manifestare a conștiinței reprezintă o realitate intermitentă, o funcție exercitată cu întreruperi, în vreme ce inconștientul este durabil.

Potrivit concepției jungiene, la anumite niveluri între conștient și inconștient există în permanență canale de comunicare. Dar, spre deosebire de Freud, psihiatrul elvețian decretează prezența a trei straturi ale inconștientului:

1. Conținuturi inconștiente accesibile;
2. Conținuturi inconștiente accesibile, mediatizate;
3. Conținuturi inconștiente inaccesibile.

Toate aceste elemente sunt relaționate de către autor cu inconștientul personal.

Comparativ cu tradiția freudiană, în demersul său psihanalitic C. G. Jung s-a individualizat completamente prin afirmarea surselor colective ale eului și, mai concret, prin teoretizarea arhetipurilor. El este de părere că datele personale ale inconștientului individual se conjugă cu unii factori de ordin impersonal, altfel zis, cu anumite categorii și arhetipuri moștenite. Eul nu apare niciodată, în concepția sa, ca ceva stabilit definitiv: el nu este un produs finit, ci se elaborează continuu.

„Conceptul de arhetip, inevitabilul corelat al ideii de inconștient colectiv, indică prezența în psihic a anumitor forme de universală răspândire”, menționează savantul [18, p. 21-22]. Acestea sunt numite de cercetarea mitologică „motive”; în psihologia primitivilor ele corespund conceptului de „reprezentări colective”; iar în domeniul studiului comparativ al religiilor sunt definite drept „categoriile ale imaginației”; lor li se mai atribuie denumirea de „idei originare” sau „elementare”.

Prin semnificația sa psihologică „arhetipurile sunt copiile inconștiente ale instinctelor înseși; cu alte cuvinte, ele reprezintă modelele fundamentale ale comportamentului instinctiv” [19, p. 23].

C. G. Jung lărgeste înțelegerea noțiunii de inconștient adoptând o viziune stratiformă în privința acestuia: pe de o parte, el delimitează stratul personal, reprezentat de inconștientul personal, și pe de altă parte, stratul adânc, reprezentat de inconștientul colectiv. Realizând la început că conceptul de inconștient s-a mărginit la desemnarea conținuturilor refulate sau uitate, Jung observă că inconștientul, în interpretarea antecesorului său, S. Freud, deși apare deja ca subiect activ, ele nu este în esență nimic altceva decât sediul acestor conținuturi uitate și refulate, datorită cărui fapt inconștientul prezintă un interes de importanță practică. Astfel, conform acestei viziuni, apreciază cercetătorul elvețian, inconștientul are o natură exclusiv personală, deși, într-o altă ordine de idei, Freud sesizase că modul de gândire al inconștientului este arhaico-mitologic. „Fără îndoială – relevă în acest sens exegetul elvețian – un strat oarecum superficial al inconștientului este personal. Îl numim *inconștientul personal* (subl. aut.). Acesta se sprijină pe un strat mai adânc, care nu mai provine din experiența personală, ci este înăscut. Stratul acesta mai adânc constituie așa-numitul *inconștient colectiv* (subl. aut.) M-am oprit la expresia "colectiv", întrucât acest inconștient nu este individual, ci universal, adică în opoziție cu psihismul individual, cuprinde conținuturi și moduri de comportament identice cum grano salis la toți indivizii, indiferent de locul nașterii Același la toți oamenii, el formează baza psihică de natură suprapersonală, prezentă în fiecare” [20, p. 40].

În legătură cu diferențierea făcută, Jung face corelarea celor două straturi cu conștientul subliniind următoarele: „Existența psihică este recunoscută doar pe baza *conținuturilor conștientizabile* (subl. aut.). De aceea nu putem vorbi despre inconștient decât în măsura în care suntem capabili să-i identificăm conținuturile. Conținuturile inconștientului personal sunt în principal așa-numitele *complexe afective*, care constituie intimitatea personală a vieții psihice. În schimb, conținuturile inconștientului colectiv sunt așa-numitele *arhetipuri*” [21, p. 40].

De aceea, arhetipurile, în toate formele identificate de către Jung – persona, umbra, anima și animus, arhetipul infans, arhetipul spiritului, sinele – sunt imagini înăscute ale instinctului, și nu ale inteligenței. Ele sunt întotdeauna aici și sunt la originea proceselor situate în inconștient, putând fi apreciate de mituri. Aici este originea mitologiei, care este expresia unei serii de imagini prin care se manifestă viața arhetipurilor. Prin urmare, fundamentele religiei, ale poeziei sunt în relație cu mitologizarea interioară.

O notă distinctă a sistemului lui Jung o reprezintă și recomandarea lui către psihologul artei de a căuta realități psihice originare, un simbol real care exprimă o realitate necunoscută. Arhetipurile sunt perceptibile în măsura în care se exprimă prin simboluri, prin imagini, care sunt identificate în diverse produse culturale. În acest sens autorul numește ca surse de investigație mitul, învățătura esoterică (inclusiv religia), basmul. Altminteri, arhetipurile ar fi niște categorii abstracte, lipsite de conținut. Iată de ce ele se percep în funcție de gradul lor de simbolizare. Comparativ cu Freud, care vede în simbol un mijloc de a deghiza, de a scunde un conținut psihic interzis pentru a-i permite, într-o formă de nerecunoscut, accesul în câmpul conștiinței, Jung își concentrează atenția asupra impactului cultural pe care poate să-l aibă simbolul. El subscrie la ideea că descoperirea trăirii originare în diferitele surse de creație duce spre o matrice fundamentală, a cărei imagine trebuie detectată în inconștientul colectiv.

Charles Baudouin, o figură reprezentativă a celei de a doua generații de psihanaliști, concepe psihicul uman ca o geologie a spiritului, despărțit în mai multe etaje: conștient, subconștient și inconștient. Psihanaliza este concepută ca o analiză de profunzime, menită să demonstreze felul în care instinctele se metamorfozează într-o viață spirituală superioară. Zona de trecere, în care sunt localizate aceste transformări, e numită de autor „regiunea complexelor”.

Baudouin distinge un strat al complexelor personale, situat la un nivel superior al vieții psihice individuale, sub care sunt sedimentate complexele primitive, cu o rază de extindere asupra unor mari colectivități umane. Acest tablou conceptual poate fi schițat astfel:

Instincte	Complexe personale primitive	Viață spirituală superioară
-----------	------------------------------------	-----------------------------

Așadar, transformarea instinctelor în fenomene superioare de conștiință se produce în zona complexelor, care reprezintă un fel de filtru al vieții afective. Aici are loc și procesul de sublimare, configurat prin metamorfoza unor stări elementare în valori morale, sociale, spirituale etc. Această demonstrație conduce spre ideea că, de vreme ce și arta se produce printr-un proces de sublimare, rădăcinile ei trebuie căutate în aceste straturi ale inconștientului, unde sunt localizate complexele.

În viziunea psihiatristului francez, între complexele individuale sau colective și procesul de creație există o comunicare permanentă. Dacă arta cultă este mai strâns legată de complexele personale, atunci mitologia își are rădăcinile în complexele primitive. Concluzia pe care o formulează Baudouin, în urma recoltării a numeroase exemple din diverse mitologii, este că „mitologia este conținutul manifest al unui vast vis, complexele primitive fiind conținutul latent” [22, p. 244].

Metoda cu care operează Charles Baudouin constă în decelarea unui motiv central, verificarea lui biografică și investigarea corelativă a textelor pînă la nivelul imaginilor literare cu funcție simbolică. Deci metoda în cauză presupune o lectură tematizantă a operei.

Alți exponenți marcanți ai psihanalizei, care se înscriu în etapa posterioară tradiției inițiate de Sigmund Freud, deși perseverează în ideea că creația reprezintă o sublimare a unor instincte fundamentale nesatisfăcute, înaintează condiția existenței talentului artistic, prin care s-ar garanta această relație ambivalentă dintre psihanaliză și creația literară. Altfel zis, acești exponenți pun accentul pe vocația artistică a subiectului și pe aspectul formal al operei (formă, stil ș.a.).

N. N. Dracoulidès, cercetător grec, relevă, în decelarea unui motiv central, verificarea lui biografică și investigarea corelativă a textelor pînă la nivelul imaginilor literare cu funcție simbolică. Deci metoda în cauză presupune o lectură tematizantă a operei.

N. N. Dracoulidès, cercetător grec, relevă, în decelarea unui motiv central, verificarea lui biografică și investigarea corelativă a textelor pînă la nivelul imaginilor literare cu funcție simbolică. Deci metoda în cauză presupune o lectură tematizantă a operei.

N. N. Dracoulidès, cercetător grec, relevă, în decelarea unui motiv central, verificarea lui biografică și investigarea corelativă a textelor pînă la nivelul imaginilor literare cu funcție simbolică. Deci metoda în cauză presupune o lectură tematizantă a operei.

Drept aceea, simbolizarea, condensarea, transpoziția sunt fenomene specifice care au loc atît în vis, cît și în actul de inspirație care duce la realizarea operei artistice.

În aceeași ordine de idei se pronunță și cercetătoarea franceză Janine Chasseguet-Smirgel, potrivit căreia „*inspirația* (subl. n.) este punctul comun de răscruce al creației estetice și al psihanalizei; pornind de la ea cele două activități se individualizează” [24, p. 263]. Iar în ceea ce privește coparticiparea investigativă a biografiei cu psihanaliza, autoarea în cauză susține că nu analiza biografiei explică opera literară, ci investigația psihanalitică orientată „spre *formă*, spre *stil* (subl. aut.), care dau unei opere individualitatea și unicitatea sa” [25, p. 264].

Psihanaliza, prin diverșii săi exponenți, a indus ideea de cauzalitate și proces în privința creației, opera în ultimă instanță compărînd ca un spirograf menit să scoată în evidență „simptomele” creației, să înregistreze factorii previzibili și imprevizibili în activitatea de plăsmuire artistică. Poezia este mai întîi proces, „facere”, ea reprezintă resortul intim al creației, înseamnă căutare și ordonare textuală; altfel zis, procesul respectiv desemnează constituirea universului în virtutea unui imaginar propriu scriitorului. Raportul dintre proces și act reprezintă deci relația dintre poiein și poesis, dintre fantasmă/imagie arhetipală/simbol și însuși produsul artistic finit. Iar pînă a deveni fenomen acest produs este un proces, „o zidire de sine întru creație”.

Un demers estetic fundamentat pe achiziții psihanalitice funciare îi aparține eseistului francez Gaston Bachelard (1884-1962). El și-a propus drept scop să elaboreze sisteme estetice corespunzătoare elementelor originare [26].

În studiul destinat elementului acvatic esteticianul literar francez explorează raportul dintre materie și formă la realizarea poeziei. Poiein-ul, în accepția lui Bachelard, reprezintă materia care se plămădește, se macină pentru a înființa poezia, adică forma activității artistice. Descrierea acestor două ipostaze – materie și formă – autorul o face în ordine inversă plecînd spre profunzimile fondului imaginar: „Forțele imaginante ale spiritului nostru se dezvoltă pe două axe foarte diferite.

Unele se dezvoltă în fața noutății; le place pitorescul, varietatea, evenimentul neașteptat. Imaginația pe care o însuflețesc descrie totdeauna o primăvară. În natură, departe de noi, vii, ele produc flori.

Celelalte forțe imaginante sapă în adâncul ființei; vor să găsească în ființă ceea ce este primitiv și totodată etern. Ele domină anotimpul și istoria. În natură, în noi și în afara noastră, produc germeni; germeni în care forma este împlântată într-o substanță, în care *forma este lăuntrică*” [27, p. 5].

În continuare, în funcție de cele două noțiuni, ce reprezintă și două axe imaginante, G. Bachelard distinge două tipuri de imaginații: „Exprimându-ne pe dată filosofic, am putea distinge două imaginații: o imaginație care dă viață cauzei formale și o imaginație care dă viață cauzei materiale sau, mai pe scurt spus, o *imaginație formală* și o *imaginație materială*. Aceste ultime concepte exprimate sub o formă prescurtată ne par indispensabile unui studiu filosofic complet al creației poetice. Pentru ca opera să aibă varietatea cuvântului, viața schimbătoare a lumini, trebuie ca o cauză sentimentală, o cauză a inimii să devină o cauză formală. Dar în afară de imaginile formei, atât de adeseori evocate de psihologii imaginației, mai există (...) și imaginile materiei, imaginile *directe* ale *materiei*. Vederea le numește, dar mîna le cunoaște. O bucurie dinamică le mînuiește, le frămîntă, le face mai ușoare. Aceste imagini ale materiei, noi le visăm substanțial, intim, îndepărtînd formele, formele pieritoare, vanele imagini, devenirea suprafețelor. Ele au o greutate, sunt o inimă” [28, p. 5].

După caracterizarea acestor forme autorul vorbește despre conjugarea lor în actul de creație, subliniind următoarele: „Există neîndoielnic, opere în care cele două forțe imaginante cooperează. Este chiar cu neputință să le separi complet (...) Orice operă poetică ce coboară îndeajuns de adînc în germenii ființei pentru a găsi solida constanță și frumoasa monotonie a materiei, orice operă poetică ce-și află puterile în acțiunea atentă a unei cauze substanțiale trebuie, totuși, să înflorească, să se împodobească. Ea trebuie să accepte, pentru o primă seducție a cititorului, exuberanțele frumuseții formale” [29, p. 6].

Din concepția lui Gaston Bachelard se degajă, de asemenea, un termen de referință care perpetuează anume ideea de conjuncție a celor două forme descrise mai sus. Este vorba despre termenul „complex de cultură”. Prin acest termen, introdus în psihologia literară, autorul are în vedere „atitudinile iraționale care controlează însăși munca de gîndire” [30, p. 24]. Cu referire la aceasta, mai departe autorul explică: „Există, de exemplu, în domeniul imaginației, imagini favorite pe care le credem luate din spectacolele lumii și care nu sunt decît *proiecții* ale unui suflet obscur. Cultivăm complexe de cultură crezînd că ne cultivăm în mod obiectiv (...) Poetul își ordonează impresiile asociindu-le unei tradiții” [31, p. 24].

Evident, G. Bachelard își corelează conceptul acesta cu cele descrise anterior de către Charles Baudouin, relevînd raportul de continuitate în care acestea se află: „Așa cum a arătat Charles Baudouin, un complex este în mod esențial un transformator de energie psihică. Complexul de cultură continuă această transformare. Sublimarea culturală prelungește sublimarea naturală. Omului cultivat i se pare că o imagine sublimată nu este niciodată îndeajuns de frumoasă. El vrea să reînnoiască sublimarea (...) Critica literară care nu vrea să se limiteze la bilanțul static al imaginilor, trebuie să se sprijine și pe o critică psihologică ce retrăiește caracterul dinamic al imaginației prin legătura dintre complexe de origine și complexe de cultură” [32, p. 24-25].

În legătură cu cele expuse, autorul opinează că „nu există alte mijloace de a măsura forțele poetizante ce acționează în operele literare. Descrierea psihologică e insuficientă. Căci nu trebuie atât să descriem forme, cît să cîntărim o materie” [33, p. 24-25].

Raportul dintre poezie și poesis, care, la Gaston Bachelard, se traduce în cele două forțe imaginante – respectiv, materială și formală – poate fi definit și ca un raport dintre creație și tehnică. Creația ține de imaginarul scriitorului, cu toate componentele desprinse din studiile psihanalizatorilor, iar tehnica se referă la abilitatea de a întipări în forme scriptice: tropi și alte figuri poetice, îndărătul cărora se conține dialectica unei metafore, simbol sau mit. Iar pe măsura individualizării mitului, acesta poate căpăta statut de mit personal, atunci cînd imaginația fantasmatică a scriitorului se exprimă obsesiv și pînă la inconștiență prin aceleași structuri metaforice sau acestea se amplifică la proporțiile unei metafore globale, devenind în consecință o metaforă-viziune.

În paradigmele științei actuale a aborda tematica imaginarului mitic înseamnă a face o ordonare cronologică și o compatibilizare a conceptelor psihanalizatorilor pentru a converge în cele din urmă la ideea generală cu privire la configurarea propriului univers artistic al scriitorului, fapt care să autorizeze emiterea de supoziții cu privire la variații factori de creație, în care se conțin atât cei de ordin obiectiv psihologici, cît și cei estetizanți (faptul sublimării).

Rămîne să constatăm, după ce am realizat aceste incursiuni, că imaginarul mitic se constituie la nivelul inconștientului personal (care poate fi influențat și de inconștientul colectiv: tradiții, geniu popular, crez transmis de la generație la generație ș.a.). Formanții imaginarului mitic pot fi pulsuniile, dorințele, masele de energie, complexe (primitive, originare), „visele în stare de veghe”, care se produc în mod obsesiv. Ulterior, procesul de sublimare (eventual, individualizat – la C.G. Jung) se concretizează în fantasmă,

arhetipuri, simboluri, proiecții ale eului, complexe (personale, culturale). Facultatea de a estetiza, faptul de a avea imaginație materială contribuie finalmente la depășirea stadiului de poezie și exprimarea în conținuturi textuale inteligibile – poezia-ul.

Referințe bibliografice

1. Freud, Sigmund. *Introducere în psihanaliză. Prelegeri de psihanaliză. Psihopatologia vieții cotidiene.* – București: Editura didactică și pedagogică, 1992.
2. Freud, Sigmund, op. cit.
3. Ibidem.
4. Ibidem.
5. Freud, Sigmund. *5 lecții de psihanaliză.* -
6. Ibidem.
7. Freud, Sigmund. *Freud și psihanalizele.* – București: Humanitas, 1996, p. 66.
8. Ibidem.
9. Ibidem.
10. Freud, Sigmund. *Eseuri de psihanaliză aplicată.* – București: Editura Trei, 1994, p. 178.
11. Ibidem.
12. Ibidem.
13. Ibidem.
14. Ibidem.
15. Ibidem.
16. Ibidem.
17. Freud, Sigmund. *Viața mea și psihanaliza.* –
18. Jung, C. G. *În lumea arhetipurilor.* – București: Jurnalul Literar, 1994, p. 21-22.
19. Ibidem.
20. Ibidem.
21. Ibidem.
22. Baudouin, Charles. *Psychanalyse de l'art.* – Paris: Félix Alcan, 1929, p. 40; apud: Munteanu, Romul. *Metamorfozele criticii europene moderne.* – București: Univers, 1988.
23. Dracoulidès, N. N. *Psychanalyse de l'artiste et de son œuvre,* p. 15; apud: Munteanu, Romul. *Metamorfozele criticii europene moderne.* – București: Univers, 1988.
24. Chasseguet-Smirgel, J. *Pour une psychanalyse de l'art et de la créativité.* – Paris: Payot, 1971, p.38; apud: Munteanu, Romul. *Metamorfozele criticii europene moderne.* – București: Univers, 1988.
25. Ibidem.
26. Vezi: Bachelard, Gaston. *La poétique de la rêverie.* – Paris: Presses Universitaires de France, 1986; *Psihanaliza focului.* – București: Univers, 1989; *Flacăra unei lumânări.* – București: Anastasia, 1994; *Apa și visele. Eseu despre imaginația materiei.* – București: Univers, 1995.
27. Bachelard, Gaston. *Apa și visele. Eseu despre imaginația materiei.* – București: Univers, 1995.
28. Ibidem.
29. Ibidem.
30. Ibidem.
31. Ibidem.
32. Ibidem.
33. Ibidem.

Cristina Evstrati

Figuri narative ale temporalității în romanul „Zbor frânt”
(relațiile de durată și frecvență)

Romanul lui VI. Beșleagă se dovedește a fi special din perspectiva timpului și spațiului în limitele cărora se încadrează narațiunea, a naturii relațiilor dintre ele. Astfel, cronotopul devine centrul de gravitație al principalelor evenimente ale subiectelor romanului. După cum s-a făcut observat de critică, timpul romanului anilor '50 – '60 a devenit unul artistic, nu istoric, și asta din necesitatea reliefării conștiinței umane, a sondării interiorului uman. Timpul fabulei nu mai coincide cu timpul subiectului, naratorul acordând fiecărui eveniment real un timp artistic diferit de la caz la caz. Procedul îi reușește prin utilizarea figurilor narative ale temporalității.

În această privință, Michel Butor crede că „de câte ori se părăsește o urzeală a narațiunii pentru alta, „firul” se rupe. Orice narațiune ni se oferă ca un ritm de plinuri și goluri și e imposibil nu numai să povestești

într-o succesiune liniară toate evenimentele, ci chiar în interiorul unei secvențe să prezinți tot șirul faptelor. Nu trăim timpul ca o continuitate decât în anumite momente. Pentru că viața contemporană a accentuat într-un mod uimitor brutalitatea discontinuității, mulți autori lucrează prin blocuri juxtapuse, dorind să ne facă să simțim rupturile; evident, e vorba aici de un progres, dar tot așa cum revenirile se făceau la întâmplare, din vârful condeiului, la voia inspirației de moment, fără control, discontinuitățile s-au săvârșit adesea fără vreo justificare.” (3, pag.213)”

Schematic, figurile narrative ale temporalității au fost împărțite în trei categorii: ale duratei, ordinei și frecvenței. Relațiile dintre **durata** evenimentelor relatate și întinderea povestirii ce le e rezervată se materializează în pauze descriptive, scene, elipse, sumare.

Opera începe cu un **sumar** - o relatare la persoana a treia a vieții de după război a protagonistului. Figură narativă a temporalității, legată de durată, sumarul este, după Genette Gerard, figura în care „timpul istoriei este concentrat sub forma unei întinderi textuale inferioare celei întinse de o redare „scenică” a acestei durate” (3, pag.460). În același timp, Jaap Lintvelt leagă temporalitatea cu diferitele categorii de narațiune: narațiunea homodiegetică, heterodiegetică, auctorială și actorială. Doar în corelație cu aceste categorii prezintă și variațiunile naratorului în tot ce ține de timp. Naratorul, în cazul nostru Isai, e adoptat drept centru de orientare temporală. Naratorul e obligat să respecte experiența temporală a acestui actor, care trăiește în prezent și își poate rememora trecutul. Aici sunt intercalate, prin urmare, două figuri ale temporalității diferite, una a duratei (sumarul) și una a ordinei (elipsa). „Naratorul va putea prin urmare să întrerupă ordinea cronologică liniară a evenimentelor, pentru a evoca într-o întoarcere înapoi episoade trecute, așa cum revin ele în memoria actorului – perceptor.” (4, pag.88) Mai mult ca atât, acest sumar e și el întrerupt, incomplet din cauza **elipsei**: „Iar când se întâmpla, la mulți ani de la pățania cea...”. Unei durate oarecare a istoriei „mulți ani” îi corespunde un segment nul de text (măsurată în rînduri și pagini). De aici și primele semne de întrebare : care e timpul dominant : cel al pățaniei sau cel al „anilor de după pățanie” ? Parcurgerea textului ne îndreaptă spre ideea ca ar fi esențial timpul posterior pățaniei. Memoria involuntară dar și fluxul conștiinței sunt cele care dictează ordinea, durata , viteza decurgerii evenimentelor narate. Din momentul când : ”Se trîntește cu fruntea de perete, izbește cu capul pînă cade neputincios jos, alături de piatră, amețit”, deodată acesta „îl împinge peste prag din urmă...” Unui segment definit de timp al evenimentului îi corespunde un segment nul de text, **elipsa**. Naratorul recurge la o asemenea metodă din diferite motive. Nu e exclus ca și memoria, mai bine zis golurile acesteia să fie o cauză : „ ... mă lovise cu ceva, dar cu ce și cine și cum, nu știam, nu-mi aduceam aminte cum nu-mi puteam aminti unde am fost dus și cum am fost dus !” Uneori, scriitorii, pentru a descrie un tablou, pentru a zugrăvi un univers uman interior utilizează **pauza**, o deformare a timpului narativ. O putem privi ca pe o retardare, o încetinire a narațiunii nu pentru a amîna un punct culminant sau deznodămînt ci pentru inserarea unor divagații de la firul epic. Aici includem și parantezele explicative ale naratorului-personaj, descrierile, rememorările, introspecțiile de tipul : ” Simte Isai cum i se face greu la inimă parcă s-ar aduna niște nămol gros, înădușitor, i se întunecă înaintea ochilor și lumea începe să se învîrtească : ”Eu sunt vinovatul, eu le-am spus nemților că ștutul e în Moara-cea-Veche... Am nimerit peste dîșii, sărmanii. Eu îs de vină. Dacă află căpitanul ori Timoșa... Dar nu știe nimeni unde am fost, nimeni. Și nici n-o să știe”.

Timpul în romanul lui Vl. Beșleagă e o variabilă nemăsurabilă, dispersată, dar totuși unificată prin fabulă și personaj. „Relaționată astfel atât cu viziunea filmică cît și cu cea filosofică, viziunea timpului romanesc apare astăzi în creația literară într-o manieră foarte variată. Proust, Joyce, Faulkner, Sartre, etc. au demonstrat de multă vreme că timpul romanesc poate fi și e continuu, discontinuu, ciclic, reversibil, simultan, etc.”.[8, pag.181]

O altă perspectivă a receptării evenimentelor, deși cu aceeași linie de subiect, este adusă de către bunel: „Bunelul nu prea auzea, nu prea vedea și nu prea umbla”. Plasat și el în mijlocul evenimentelor, aduce numeroase contribuții informaționale, deși adunate din perioade temporale diferite, dispersate. De la „pățanie” se deplasează retrospectiv cu șase ani în urmă când murise baba, apoi „peste o vară”, când „a sărit neamțul”. Prin urmare, „percepem timpul într-un plan extensiv care semnifică spațializarea timpului, a cărui primă manifestare este asocierea lui cu mișcarea. Iar componentele principale ale mișcării sunt dinamicul și staticul”. [7, pag.99] În narațiunea lui Vl. Beșleagă sesizăm mai degrabă simultaneitatea întâmplărilor, înfăptuirea a toate aici și acum.

Figurile narrative temporale ale frecvenței măsoară relația dintre numărul de întâmplări ale unui eveniment și numărul de întâmplări ale referirilor la el. Putem relata o dată ceea ce s-a întâmplat de mai multe ori, și invers, putem relata de mai multe ori ceea ce s-a întâmplat de mai multe ori.

Uneori narațiunea pierde din viteza narării, naratorul coborînd în adîncul gîndurilor sale. Același lucru se întâmplă și în cazul descrierilor de peisaj, mai ales cînd descrierea e reluată. În cazul respectiv, am putea vorbi de o figură narativă dublă: **pauza și povestirea repetitivă** : „malul nalt și drept ca un perete, și era peretele, adică malul, galben și umbra lui cădea departe, mai pînă la jumătatea apei, - de acolo unde era

el, jos, chiar la suprafața apei, umbra aceea a peretelui i s-ar fi părut că acoperă apa pînă la celălalt mal...” Povestirea repetativă nominalizată anterior măsoară de fapt numărul de ocurențe ale unei întâmplări, comparîndu-l cu cel al relatării evenimentului respectiv, indică reluarea narării aceluiași eveniment, e deci figură narativă a temporalității, care ține de frecvență. În acest mod se reliefează focarele narațiunii, momentele cheie. Mai apoi : „Isai făcu un pas înainte, apoi doi, apoi trei – pînă se sui apa deasupra genunchilor, apoi ridică mîinile-n sus, își împreună palmele și se repezi cu capul înainte, cu mîinile întinse, și numai apucă sa-i treacă prin minte un gînd: trebuia să-i spună baiatului să fie cuminte, să nu se bage la adînc, și unde căzu, apa se despică făcîndu-se parcă luntre lungă și subțire. După asta marginile luntrei se împreună, apa se închise ”. Nararea aceluiași moment e reluată mai tîrziu, sub stimulul memoriei involuntare : „ Cînd s-au oprit cu picioarele goale pînă la genunchi în apă și a văzut Isai umbrele [...] ... Iar cînd s-a aruncat în apă, și apa s-a desfăcut și apoi s-a închis deasupra lui...” La fel se întâmplă și cu momentul îmbrăcării tunicii nemțești „veche, pînă la genunchi”, apoi „tunica aceea, cam lungă, veche, cu urme de noroi...”

Cu toate astea, localizăm în text și segmente de **povestire iterativă**, naratorul fiind întru totul fidel întâmplării, evenimentului concret: „ ... strigă ceva către dînsul, repede mîna spre pistolul de pe masă... Isai își scoate într-o secundă tunică, i-o azvîrle-n cap și ca un fulger țîșnește spre ușă, pe scări în sus și - se aruncă cu capul în noapte...” Evenimentului îi corespunde un segment de text cronologic similar aceluia real, autorul nu intervine cu completări, comentarii dar nici nu omite detalii. Într-un moment, planurile temporale se suprapun perfect, astfel încît devine dificilă identificarea băiatului Isai, delimitarea imaginii lui de cea a lui Isai maturul, înnotînd: „simțea că se coboară tot mai jos, tot mai la fund, apa se făcea mai rece, mai întunecată...” Nu doar cititorul e confuz, ci și naratorul, în rînd cu eroul său : „, Cît să fi trecut, Isai nu știa, cît să se fi rostogolit așa, iar nu avea de unde să știe”. Noțiunea timpului se pierde. Naratorul leagă și confundă două nopți groaznice din viața sa, le amestecă în una singură : „,... și nu-și poate aduce aminte de una ca să nu-și amintească și de cealaltă”.

Deci, timpul discursului urmează fidel conturul trăirii și deci al duratei interioare. Prin urmare, romanul modern poartă cu sine un timp ciclic, discontinuu și reversibil. Viziunea heraclitiană nu se mai impune cedînd teritoriu modalităților și procedeelelor escalelor spațiale și temporale: figuri narrative ale temporalității, memoria involuntară, monologul interior. Redimensionarea cronotopică evită astfel impregnarea timpului și spațiului cu sensuri anticipate, omul fiind perceput ca aflîndu-se într-un infinit labirint. Romanul nu mai e povestea cuiva sau a ceva, ci realitatea însăși.

Referințe bibliografice

1. Albert Einstein, *Cum văd eu lumea*, Ed. Humanitas, București, 2005.
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.
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.
9. Traian Liviu Birăescu, *Condiția romanului*, Ed. Dacia, Cluj, 1971.

Materia operei lui Ion Neculce, cu aspectele ei multiple și variate, de la teme la idei și sentimente, și până la imagini și stil a servit drept model de inspirație pentru scriitorii din epocile următoare. Modelul narativ neculcean constituie un element configurator în proza noastră.

Distingem trei niveluri generale privind caracterul modelator al operei lui Ion Neculce: un nivel al **receptării** care constă în prelucrarea unor tradiții consemnate de cronicar, devenite deja părți constitutive ale corpusului istoriei naționale. Anume la acest nivel opera neculceană este solicitată de cele mai multe ori și, în acest caz, continuitatea este evidentă, căci se schimbă doar forma, conținutul rămânând același; altul, cel al **genezei**, constă în plasmuirea de noi fabulații, având la bază tradiția istorică deja cunoscută. De această dată, legenda nu mai e pur și simplu relatăată, dar ea devine punct de pornire pentru o altă tradiție, însușindu-și semnificații noi. În acest caz se modifică atât forma, cât și conținutul. Și nivelul receptării, și cel al genezei se referă la **modalitatea de prelucrare a conținutului** tradițiilor istorice neculceene. Una și aceeași tradiție istorică e receptată diferit de scriitorii din epoca pașoptistă. D. Bolintineanu și V. Alecsandri se prezintă în acest context drept cei mai fideli receptori ai tradiției cronicărești. Legende prelucrate cuprind scene menite să exalte demnitatea, spiritul cetățenesc și patriotic și se încadrează perfect programului de propășire națională al *Daciei literare*. Specificul receptării tradiției neculceene de către D. Bolintineanu, spre exemplu, de cele mai multe ori constă în **permutarea accentului** de pe descrierea luptelor pe consemnarea la eroi, în versuri patetice, a unor gesturi și atitudini exemplare prin semnificația lor patriotică. Această schemă compozițională o păstrează majoritatea absolută a legendelor lui D. Bolintineanu și ale lui V. Alecsandri. Dar, situându-se și el **între romantism și clasicism**, V. Alecsandri, spre deosebire de D. Bolintineanu, alcătuieste tablouri complexe. El, la fel ca și I. Neculce, vede tabloul istoric, ceea ce-i dă posibilitate să creeze momente deosebit de reușite. Anume acest aspect definește modalitatea sa de receptare și prelucrare a tradiției istorice. Spre exemplu, pornind de la legenda neculceană despre Dumbrava Roșie, V. Alecsandri dă naștere unui poem „în felul epopeii homerice” (N. Manolescu), posedând atât modalitățile de creare a unei vii mișcări, cât și un simț acut al descrierii statice.

Un aspect important al problemei îl reprezintă cercetarea tentativelor poezilor pașoptiști de a implementa în literatura română **epopeea** ca gen literar. Această specie, prin excelență clasică, dar cu trăsături de bază ce corespundeau întru totul viziunii romantice (grandiosul, sublimul, miraculosul asimilat cu fantasticul, înclăștările armate terifiante etc.), alcătuieste coeziunea logică și firească dintre cele două curente. Inaugurarea uneia din sursele fundamentale de inspirație ale literaturii române din această perioadă – care era **tradiția istorică**, alături de **descoperirea și valorificarea creației folclorice** – au constituit cele două surse de inspirație majoră, care au condiționat apariția **epopeii naționale**.

Evidențiem faptul că primele încercări de a pune bazele epopeii naționale au fost precedate, în mare parte, de specii epice scurte în versuri cu tematică istorică, caracteristice epocii. **Legendele și baladele istorice** sunt modele exemplare în acest sens. Unul din efectivele puncte de reper în acest proces divers și complicat l-au constituit tradițiile folclorice și legendele istorice în versiunea lor neculceană. Legenda lui V. Alecsandri, *Dumbrava Roșie*, demonstrează o armonie perfectă dintre filonul istoric și cel folcloric, trecute ingenios prin fantezia și imaginația autorului. V. Alecsandri a îmbinat în structura acestei creații două surse diferite ce se completează reciproc: cea a **real-istoricului** (lupta moldovenilor împotriva leșilor) și cea a **imaginar-fantasticului**, inspirate din creația poporului. Un însemn specific al receptării de către Alecsandri a tradiției istorice e generarea prin intermediul acesteia a **motivului haiducesc**, motiv de origine folclorică. În poemul *Dumbrava Roșie*, oștenii ieșiți din rândurile poporului simplu: Coman, Balaur, Cioplan, Velcea, Roman-Pribeagul, Șcheianul, Mircescul, Zimbrul, Matei Cârjă ș.a. sunt idealizați, formând la un loc chipul complex al haiducului. V. Alecsandri readuce în prim-plan esența autentică a actului istoric propriu-zis. Simpla narațiune e înlocuită cu imagini, tablouri, evocări, portretizări, comentarii memorabile, poetul izbutind să creeze o lucrare de un remarcabil patos național-patriotic. Se rețin detaliile, episoadele neașteptate, exemplele de virtute și noblețe. Cu alte cuvinte „poetul a știut să creeze impresia vieții” [1, p. 38]. Poemul *Dumbrava Roșie* de V. Alecsandri păstrează trăsăturile generale ale genului și se prezintă drept o epopee, dar de proporții mai mici.

Un alt presupus fragment de epopee, care ni s-a păstrat și care vizează un eveniment tot din epoca lui Ștefan cel Mare, e *Aprodul Purice* de C. Negruzzi. Conform mărturiilor scriitorului, acesta e un „anecdote istoric” și se prezintă drept un fragment salvat dintr-o epopee, intitulată, ca și la Gh. Asachi, *Ștefaniada*. Pe plan documentar, C. Negruzzi se alimentează din letopisețul lui Gr. Ureche, care relatează evenimentele domniei lui Ștefan cel Mare, și, în special, din legenda nr. V din *O samă de cuvinte* a lui I. Neculce. C. Negruzzi nu se limitează, însă, numai la lupta de la Șcheia. Povestind întâmplările după textul cronicăresc, el

a încercat să includă în operă scene noi, originale ce țin de imaginația autorului, și pe care nu le găsim în nici o cronică sau document istoric. Autorul poemului reușește să selecteze anumite mijloace artistice viabile pentru a da respirație deplină tradiției istorice neculceene. Desigur, privit din perspectiva scurgerii timpului *Aprodul Purice* nu poate fi trecut în registru la compartimentul „capodoperă”, dar ceea ce trebuie reținut cu siguranță e raportarea poemului la istorie, la trecutul național în numele și din perspectiva prezentului, tendințe care exprimau o angajare și un atașament major al epocii.

Se remarcă în contextul dat și alte încercări de creare a epopeii: *Mihaida* lui I.Heliade-Rădulescu și *Traianida* de D.Bolintineanu.

Nu numai subiectul istoric în sine este supus unei continuități literare, dar și arta narativă a lui I.Neculce are urmași fideli în epocă. Aceștia reprezintă legătura dintre arta cronicărească și cea a lui Eminescu, Creangă, Caragiale, Sadoveanu care „stau încă nenăscuți”, „virtuali” în „blocul de marmură nesculpat” al originilor [2]. Celor două niveluri, al receptării și genezei, li se alătură **nivelul stilistico-narativ**. Am descoperit unele similitudini dintre arta literară neculceană și scrisul din epoca pașoptistă a celor care și-au luat această artă drept model expresiv.

Ion Neculce este structural un mare scriitor al cărui gen a fost tradiționala **cronică**, „transformată de el în cele dintâi autentice **memorii** ale literaturii române” [3, p. 276]. După N. Manolescu [4] în proza perioadei există trei elemente esențiale: **melodramaticul, biograficul și istoricul**. Relația dintre **istorie și biografie**, foarte strânsă în opera lui I. Neculce, caracterizează și o bună parte din operele lui C. Negruzzi, Al. Russo, I. Ghica, V. Alecsandri, M. Kogălniceanu. Toți sunt **memorialiști** și incursiunea lor în trecut, atunci când istoria devine temă literară, e fie tânguirea după paradisul pierdut al unor epoci idilice, ca în creația lui Al. Russo, fie o reconstituire imaginară, cu documente la îndemână, a biografiei unor personalități, ca în fragmentele istorice ale lui C. Negruzzi sau în dramaturgia lui V. Alecsandri, iar, mai târziu, în proza lui Al.Odobescu și lucrările lui B. P. Hasdeu. Incursiunea în trecut e și una lingvistică, prin apelul la stilul cronicarilor sau la arhaisme cu parfum de epocă. Aproape la tot pasul se face remarcabil pitorescul, cu precădere în proza lui V. Alecsandri și I. Ghica. Însă, din acest șir de scriitori ai epocii, doar I. Ghica (care aparține generației pașoptiste, deși, din punct de vedere cronologic este catalogat ca aparținând epocii reprezentate de revista *Convorbiri literare*. Posibilitățile literare au fost plinar valorificate în *Scrisori către V.Alecsandri*), un narator remarcabil, a reușit să-l egaleze pe I. Neculce în **arta memorialistică**, a îmbinării biograficului cu istoricul, a accentuării coloritului local, a capacității de surprindere a trăsăturilor și de individualizare a personajelor. Scriitorul este prin **structură memorialist**, un memorialist încântător care își contemplă veacul, asemenea lui Neculce, cu gravitate sau cu melancolie, cu surâs ironic dar și îngăduitor. Ca și I. Neculce, I. Ghica a reușit să restituie culoarea de epocă, să sensibilizeze spiritul timpurilor evocate. Senzația de viață în aceste amintiri provine de la plasticitatea descrierilor și naturalețea dialogului. Imboldul afectiv al memorialistului vine din **plăcerea de a povesti, insistând asupra detaliilor**. Problema stilului lui I. Ghica ne trimite tot la I. Neculce. Ambii scriau cum vorbeau, spontan, direct. Oralitatea stilului dictează tehnica introducerii unor povestioare, digresiuni. Evocarea ce se deapănă molcom, cumpătat, este înviorată, la fel ca în letopisețul neculcean, de vreo anecdotă sau de vorbe de duh, plasate în mijlocul celor mai serioase chestiuni. I. Ghica e scriitorul „care îl concurează prin geniul improvizăției orale pe I.Creangă” [5, p. X] și coboară, ca și cel din urmă, din stilul lui I. Neculce.

Și A. Pann se încadrează în rândul scriitorilor ce au urmat stilul neculcean. Afirmarea e argumentată prin tehnica intercalării unor istorioare hazlii în textul propriu-zis și prin folosirea în operele sale a bogăției paremiologice a limbii române. Alături de el, și C. Negruzzi, a apelat din plin la materialul folcloric și a mimat ingenios stilistica limbii populare. În *Păcală și Tandală*, autorul face un montaj de ziceri populare și proverbe. Sentințele sunt legate între ele nu atât prin conținut, cât printr-o arhitectură de ingenioase articulări. Prin „capodopera acestei proze de hilaritate clasică”, C. Negruzzi merge pe calea deschisă de I. Neculce, continuând tradiția paremiologică și deschizând drumul altor povestitori care au utilizat proverbele și zicătorile în țesătura stilului lor original. De altfel, *Păcală și Tandală* nu e unica încercare negruzgiană de a valorifica paremiologia populară. În opera sa, ca și uneori în letopisețul neculcean, în pilde vorbesc și personajele istorice. Acest procedeu literar al punerii în gura personajelor a proverbelor și zicătorilor este destul de răspândit în literatura română.

Cu alte cuvinte, arta narativă a cronicarului instituie o adevărată tradiție în literatura pașoptistă.

Referințe bibliografice

1. G. C.Nicolescu. *Structură și continuitate*. București: Minerva, 1970.
2. G. Călinescu. *Începerea lucrurilor // Contemporanul*, 1960, nr.10.
3. G. Ivașcu. *Istoria literaturii române*. Vol. I. București: Editura Științifică, 1969
4. Manolescu N., *Istoria critică a literaturii române*. Ediția a II-a, revăzută. Vol.I. – București: Editura Fundației Culturale române, 1997.
5. M. Bucur. *Prefață // I.Ghica. Scrisori către V.Alecsandri*. București: Albatros, 1973.

„Ai prea puțină recunoștință pentru învățător,
dacă rămii pururea ucenic.”
F. Nietzsche

Nu este deloc ușor de a încerca să-l situăm pe Nae Ionescu în contextul epocii în care a trăit și cu atât mai mult de a realiza o sinteză veridică și exhaustivă a impactului pe care Maestrul l-a avut postum asupra evoluției spirituale a „tinerei generații”. Personalitate contradictorie și dilematică, Nae Ionescu, ca și mulți alți gânditori ai culturii române, se pomenește succesiv apreciat poate chiar și idolatrizat, în special de tinerimea studentescă, dar și desconsiderat, defăimat și ostracizat de numeroșii săi preopinienți.

Destinul lui Nae Ionescu (1890 – 1940) este unul specific omului de geniu, drumul său prin viață cunoscând mult prea multe urcări și căderi dictate de intemperiiile epocii în care trăiește. Elucidarea adevăratei esențe a filozofului, logicianul, profesorului, politicianul, ziaristul și pur și simplu Omului Nae Ionescu ne apare absolut necesară, dat fiind rolul și impactul pe care acesta l-a jucat în evoluția și formarea spirituală a generației scriitorilor treizeciști.

De facto, portretul fizico-moral al lui Nae Ionescu se conturează autentic din cioburile de memorii pe care le-au realizat discipolii și colegii săi M. Eliade, M. Vulcănescu, M. Sebastian, E. Cioran, Arșavir Acterian, Octav Onicescu și alții. Personalitatea sa parcurge ca un fir roșu textele jurnalelor și memoriilor foarte în vogă în acea epocă precum sunt acelea ale lui M. Eliade sau M. Sebastian. Spre deosebire de profesorul său, N. Iorga, pe care l-a admirat cu desăvârșire și care a publicat un număr impozant de lucrări și articole (peste o mie), N. Ionescu a refuzat multă vreme să-și publice lucrările, fapt pentru care este acuzat de lipsă de originalitate, de frică de a le face publice întrucât ar fi neconsistente, fără valoare. Profesorul avea să răspundă acestor acuzații printr-un gest neobișnuit – publicarea stenogramei cursurilor sale pe care în continuare refuză cu obstinație să le publice în volum. Explicația o găsim în metoda predilectă de lucru a lui Nae Ionescu – metoda socratică de tip oral în conformitate cu care important rămâne doar impactul pe care cursurile sale le-ar fi avut în conștiința imediată a discipolilor săi.

Citându-l pe Eliade, din nota pe care acesta o face în calitate de editor al cărții postume a profesorului său „Roza vânturilor” aflăm: „Tip socratic, Nae Ionescu nu crede într-o filozofie făcută de departe, prin cărți. Cursurile sale sunt litografiate numai pentru folosul celor care l-au auzit, care au stat de vorbă cu el: sunt scheme mnemonice, pentru orientarea într-o lungă conversație avută acum un an, sau acum cinci ani. Studenții care îi urmăresc lecțiile alcătuiesc laolaltă o mare comunitate de dragoste și gândire, și numai pentru această comunitate folosesc la ceva cursurile. Departe de el, departe adică de „gândirea care se naște”, cititorul e în primejdie să creadă prea repede, să accepte prea repede, să devină dogmatic, primind un adevăr din afară, întorcându-se, deci, la „pre-socratici...” (Mircea Eliade, Postfața, p. 277).

După expresia aceluiași Eliade, cartea, oricât ar fi ea de bună, e numai o gândire moartă, deaceia cu doar doi ani înainte de apusul vieții sale, în 1938 Nae Ionescu schițează împreună cu ucenicii săi un plan de editare a operei personale – plan ce va fi pus în practică între 1941 – 1944 și care nu avea să fie dus la bun sfârșit din cauza tabuului instaurat la sugestia lui Ion Antonescu. Primul din cele patru volume publicate avea să fie editat mai ales grație revoltei pe care a stârnit-o în rândurile discipolilor înlăturarea lui Nae Ionescu de la catedră pe motiv de lipsă de activitate științifică. Proiectul va fi materializat trei ani mai târziu: la 1941 avea să apară „Istoria logicei”. Al doilea curs (1929 – 1930) este urmat în 1942 de Metafizica I. Teoria cunoștinței metafizice. 1 Cunoașterea imediată 1928 – 1929; în 1943 Logica. I Logica generală. Ultimul curs 1934 – 1935; în 1944 Metafizica I. Teoria cunoștinței metafizice. Cunoașterea mediată 1929 – 1930. Dar, din cauza climatului socio-politic și anume, instaurarea dictaturii lui Carol, editarea avea să fie întreruptă.

Reabilitată mult prea târziu la sine acasă, opera ionesciană se va bucura mereu de o popularitate crescândă în străinătate, unde a fost retipărită integral prin metoda anastatică. Vorbind despre celebra „Metafizica I”, cercetătorul Dan Ciachir, în monografia sa „Gânduri despre Nae Ionescu”, avea să menționeze că aceasta a constituit „una din lecțiile de catacombă din ultimul deceniu”(op. citată, p. 12), iar Mircea Eliade, unul din puținii celor care l-au înțeles pe Maestrul, în aceeași celebră prefață avea să menționeze:

„Noi, care trăim astăzi în preajma lui Nae Ionescu, anevoie ne putem da seama de statura spirituală și de măreția destinului acestui îndrumător frățesc al tineretului. Opera sa scrisă, ca și gândirea și fapta sa, s-au topit atât de firesc în plămada istoriei vii a timpului nostru – încât cercetătorul de mai târziu va fi nevoit să le judece laolaltă. Rareori o epocă a împrumutat cu mai multă bucurie, și mai firesc, idei, sugestii, formule și lozinci – de la un singur om, care măcar nici nu s-a ostenit să țină socoteală de ele”(ibidem, p.270).

Apariția acestui „îndrumător frățesc” în viața scriitorilor generației treizeciste avea să se producă aidoma unui meteor – subit, radical și cu repercusiuni de importanță majoră. Cursul lucrurilor avea să se

schimbe radical după ce în mai 1926 Nichifor Crainic îi va ceda lui Nae Ionescu rubrica sa „Duminica” de la „Cuvîntul”. Din acest moment, el va exercita o influență crescândă asupra tinerilor colaboratori de acolo.

Una dintre lucrările dedicate personalității acestuia este cartea „Nae Ionescu. Așa cum l-am cunoscut” apărută la prodigioasa editură Humanitas în 1992. Autorul cărții, Mircea Vulcănescu (1904 – 1952), a fost unul dintre reprezentanții „tinerei generații”, deosebit de activ la asociația „Criterion”, coleg de studii și prieten cu M. Eliade, M. Sebastian P. Comarnescu., E. Coiran. Acest omagiu adus Profesorului avea să apară la doar patru ani după moartea autorului, ediția fiind îngrijită de Alexandru Badea. În Introducere, M. Vulcănescu menționa: „[...] când însă ești încă tânăr și amorf, conformația ta viitoare atârână de multe ori, de întâlnirile pe care ți le prilejuiește întâmplarea” (Mircea Vulcănescu, Nae Ionescu așa cum l-am cunoscut eu, p. 21). Ulterior autorul va evoca cu lux de amănunte prima întâlnire cu Nae Ionescu și impactul și reverberațiile spiritual-afective pe care acesta l-a avut asupra formării sale și a celorlalți membri ai „tinerei generații”: „Peste Nae Ionescu am dat, întâia oară, într-o miercură din primăvara anului 1920 sau 1921. Eram în clasa a VI-a ori a VII-a de liceu. Veneam la minunatele cursuri făcute de Pârvan în sala a IV a vechii Universități [...], aflând că Vasile Pârvan, bolnav nu-și ține cursul în acea zi, ca să nu-mi pierd timpul în zădar am coborât în sala a XVIII-a, în care ascultam câteodată, pe seară, discuțiile din seminariile lui Mihail Dragomirescu. Peste puțin timp, a intrat un tânăr lung și uscat, cu niște ochi care atunci mi s-au părut negri, și a făcut o lecție extrem de abstractă, dar în același timp extrem de clară, despre principiul uniformității în științele naturii. Nu-l mai văzusem până-atunci și nici nu mai auzisem de Nae Ionescu. Dar m-a impresionat coerența gândirii lui și mai ales expresivitatea gestului lui cu mâna dreaptă. În vremea când l-am cunoscut, eram preocupat de o paralelă între Coșbuc și Alexandri [...]. Adunasem mult material. Îmi lipseau însă criteriile de comparație pentru caracterizare. M-am întors acasă de la curs și am așternut îndată o „teorie a criteriilor”, pe care am pus-o în fruntea conferinței. E prima influență suferită de mine din partea lui Nae Ionescu” (Ibidem, p.21).

Ulterior autorul rememorează o serie de întâmplări, adeseori cu caracter hilar, petrecute în timpul contactului intelectual cu Profesorul. De o reală importanță ne par informațiile ce vizează stilul pedagogic al Maestrului. Regăsim ideea învățământului de tip socratic pe care o exprimase și M. Eliade, doar că Vulcănescu nu o denumesc în vreun fel, deși precizează că Profesorul reușea să-l pună pe gânduri, să-l stimuleze: „Cursurile lui Nae Ionescu [...] nu-mi dădeau soluții gata făcute, ci îmi puneau probleme, îmi deschideau perspective noi, nebaneuite, asupra unor lucruri pe care majoritatea oamenilor le vedeau altfel [...]. Cursurile lui Nae Ionescu, în schimb, îmi dădeau chei cu care puteam deschide și ispiti înțelesuri până atunci nebaneuite de mine” (Mircea Vulcănescu, Nae Ionescu așa cum l-am cunoscut eu, p.21).

Apropierea de Nae Ionescu este pentru tânărul elev una „foarte rebarbativă”, căci acesta îi apare pe atât de atrăgător pe cât reușea cu o mai bună abilitate să-și afișeze aerul sec cu care știa să respingă. *De facto*, dascălul de filozofie se pricepea mult prea bine să aleagă grâul de neghină grație așa zisei „selecții negative”. De aici s-au născut multe anecdote vii pe care discipolii „tinerei generații” aveau să și le amintească ulterior. Așa de exemplu, atunci când Nae Ionescu venea la curs și găsea sala ticsită de studenți, întreba sarcastic, în loc de bun-venit, dacă toți cei prezenți erau „filozofi”, iar când vreun student bătea câmpii, Nae Ionescu încheia discuția, sculându-se de pe scaun și zicând: „Ai dreptate. Și eu trebuie să mă duc la bărbier” (Ibidem, p.28).

Acest tip de predare Vulcănescu îl numește „pedagogie negativă” și constată că a folosit cu prisosință, deoarece anume grație unei asemenea selecții dure aveau să-și formeze cultura filozofică personalității precum E. Cioran, Mircea Nicolescu, M. Sebastian, C. Noica, M. Eliade, Sterian, Amzăr, Herseni, Băncilă, cu alte cuvinte, creierul generației trezeciste.

Cu o deosebită emotivitate, prin care întrezărim uneori note hiperbolice de admirație, M. Eliade va povesti despre prima întâlnire cu Profesorul în memoriile sale: „Pe atunci Nae Ionescu era, ca și M. Florian, un tânăr conferențiar de-abia câțiva ani în Universitate. Preda Logica și Metafizica și ținea un seminar de Istoria Logicii. N-am să uit niciodată prima lecție de metafizică la care am asistat. Anunțase un curs despre „Faust și problema salvării”. Amfiteatrul „Titu Maiorescu” era arhiplin și am găsit cu greu un loc în fund, tocmai în ultima bancă. A intrat un bărbat brun, palid, cu tâmplele descoperite, cu sprâncenele negre, stufoase, arcuite mefistofelic și cu ochii mari de un albastru sumbru, oțelit, neobișnuit de sculptori; când își repezea privirile pe neașteptate dintr-un perete în altul, parcă ar fi fulgerat în amfiteatru. Era slab, destul de înalt, îmbrăcat sobru, dar cu o neglijență elegantă și avea cele mai frumoase și mai expresive mâini pe care le-am văzut vreodată, cu degetele lungi, subțiri, nervoase. Când vorbea mâinile îi modelau gândirea, subliniau nuanțele, anticipau dificultățile, semnele de întrebare” (Mircea Eliade, Memorii, p.29).

Regăsim și în relatarea lui M. Eliade pe acel Nae Ionescu care știe să impresioneze din start pe viitorii săi discipoli. Astfel Nae Ionescu, contrar obișnuinței ca profesorul să fie întâlnit cu aplauze, le interzice studenților să-l salute, în acest mod, motivându-le foarte democratic că din moment ce le este refuzat dreptul de a huidui un profesor când nu le place lecția, nu este obligatoriu să-l aclame de la început.

Vorbind despre talentul profesorului său, Mircea Eliade va menționa: „Nae Ionescu nu vorbea ca un profesor, nu ținea o lecție, nici o conferință. Începuse o convorbire și ni se adresa direct, fiecăruia în parte [...]. Aveai impresia că lecția întregă e doar o parte dintr-un dialog, că fiecare din noi era invitat să ia parte la discuție, să-și mărturisească părerea la sfârșitul orei. Simțeau că ce spune Nae Ionescu nu se găsea în nici o carte. Era ceva nou, proaspăt gândit și organizat acolo, în fața ta, pe catedră. Era o gândire personală și, dacă te interesa acest fel de gândire, știai că nu puteai întâlni altundeva, că trebuie să vii aici s-o primești de la izvor” (Mircea Eliade, Postfața, p.112).

Astfel lecțiile Profesorului devin doza de oxigen necesară supraviețuirii spirituale și formării intelectuale a personalității tinerilor din pleiada generației lui M. Eliade, el devenise un ferment, un model de aventură ontologică și intelectuală. Multitudinea surselor, în special a jurnalelor contemporanilor lui Nae Ionescu permit restabilirea în timp și spațiu a destinului acestuia. Din moment ce metoda sa de predare viza, în primul rând, formarea unui om nou, cu o gândire critică personală, este și firesc ca figura Maestrului să apară tratată diferit, uneori contradictoriu, chiar de către proprii săi studenți.

Este cazul lui M. Sebastian, scriitor de o sensibilitate unică, prezență distinctă și apreciată în publicistica și viață literară care a știut să mănuiască cu abilitate floreta argumentului. Impactul influenței lui Nae Ionescu este și în cazul lui Sebastian decisiv până la un anumit moment. Spre deosebire de Eliade sau Vulcănescu, Sebastian nu urmează orbește pe cel care le devenise mentorul spiritual. El nu poate accepta politizarea radicală și extremistă, cât și convertirea gardistă a Maestrului. Primele decepții pot fi întrezărite în „Jurnalul” lui Sebastian: „Sâmbăta, 30 martie 1935.

Lecția de ieri a lui Nae a fost sufocantă. Gardism de Fier pur și simplu – fără nuanță, fără complicații, fără scuze. Aș fi vrut să-i spun ce monstruoase contraziceri cu sine însuși debitează, dar era grăbit și după curs a plecat numaidecât. [...] și ce e mai deprimant e că toate teoriile astea pornesc de la un vulgar calcul politic” (Mihail Sebastian, Jurnal 1935-1944, p. 22-23). Într-adevăr, problema legăturilor lui Nae Ionescu cu „Garda de Fier” este una extrem de delicată, mai ales atunci când este tratată de către discipolii săi care, în cele mai multe cazuri, încearcă să evite acest subiect. Este adevărat că Nae Ionescu a avut legături cu Garda de Fier, a fost îndrumător al unor gardiști, a suferit împreună cu ei (s-a aflat în detenție împreună cu Eliade în lagărul de lângă Miercurea – Ciuc în 1938), a fost suspendat din învățământ și prigonit pentru concepțiile sale progardiste. Important rămâne impactul pe care această adeziune l-a avut asupra evoluției destinului „tinerei generații”. Paradoxal pare faptul că anumite idei de tip progardiste au contribuit la formare „noii generații”, însă implicit, a constituit și factorul care a dus la destrămarea și dezbinarea ei.

Un argument elocvent în acest caz este răsunătoarea dispută generată de apariția romanului „De două mii de ani” de M. Sebastian. Ca și Felix Aderca sau Camil Baltazar, M. Sebastian era de naționalitate evreu, fapt pentru care a avut de suferit din cauza intemperiilor epocii în care a trăit și activat. Romanul pune în lumină una dintre cele mai ardente probleme din tinerețea lui Sebastian: antisemitismul. Astfel, scrierea sa devine cu atât mai autentică, cu cât reușește să releve subtil o dramă nu doar personală, dar și una colectivă. Autorul își dorește și obține prefața promisă de profesorul său Nae Ionescu.

Astfel, la 1934 de „Ziua Cărții”, Editura „Cugetarea” avea să publice două cărți: una aparținând lui Eliade, „India”, alta lui Sebastian, „De două mii de ani” cu mult așteptată prefață. Din spusele lui Eliade, după citirea prefeței, Sebastian avea să exclame: „E o tragedie. E o condamnare la moarte”(Mircea Eliade, Memorii, p.312).

„Profesorul contradicției și neliniștii” așa cum l-a numit I. Negoitescu în „Istoria literaturii române” pe Nae Ionescu, avea să scrie cu nonșalanță: „Iehuda patet!” – Iuda suferă pentru că trebuie să sufere explicând aceasta prin faptul că evreii refuzaseră să recunoască pe Mesia în Isus Hristos și aceasta se reflectă în destinul evreiesc prin suferința istorică care urmărește acest popor, ce tocmai pentru că refuzase creștinismul nu poate fi mântuit. Ceea ce ne pare relevant din respectivul incident rămâne sintetizarea unor concluzii vizavi de personalitatea inflexibilă a lui Nae Ionescu, cât și impactul ce l-a avut asupra formării scriitorilor din „tânăra generație” pe care, nu de puține ori a știut să-i trateze în băi cu apă rece, evident pentru a-i căli profesional. Eliade, nefiind de acord cu prefața Profesorului, va lua atitudine și-l va înștiința că dorește să scrie un articol – replică în revista „Vremea”. La care Ionescu, l-a îndemnat să-l scrie, să nu ezite spunându-i: „Dacă discipolul are ceva de spus, contrar așteptărilor începe prin a spune de ce nu e de acord cu maestrul lui, și numai după aceea mărturisește unde, și până la ce punct, e de acord. Evident vor veni la mine unii și alții și-mi vor spune: „Ei ai văzut ce-ți făcu bunul dumitale discipol și admirator? Dar eu am să mă prefac că n-am văzut...” (Mircea Eliade, Memorii, p.314).

Este, poate, una din multele și remarcabile sfaturi cu poantă, am putea zice, pe care Profesorul le-a dat discipolilor săi. Dacă au existat ireconciliabile dispute, critici, stigmatizări, toate nu au avut decât rolul de a contura complexitatea personalității celui pentru care cu adevărat „adevărul se naște din dispute”, celui care a pus temelie „generației treizeciste” celui care a fost Omul și Profesorul Nae Ionescu. Alături de V. Pârvan, Nae Ionescu a fost mentorul spiritual al „noii generații”. Anume la cursurile sale aveau să se lege frumoase

prieteniile intelectuale, care vor marca itinerarul literaturii interbelice. Victimă a circumstanțelor el va pleda pentru victoria spiritualității românești, pe care, prin intermediul discipolilor săi o va scoate din starea ingrată a unei mentalități anacronice și retrograde.

Referințe bibliografice

1. Nae Ionescu. *Roza vânturilor*. - Chișinău: Editura Hyperion, 1993.
2. Dan Ciachir. *Gânduri despre Nae Ionescu*. - Iași: Institutul European, 1994.
3. Mihail Sebastian. *De două mii de ani*. - Brașov: Arania, 1993.
4. Mihail Sebastian. *Jurnal: 1935-1944*. - București: Humanitas, 1996.
5. Mircea Eliade. *Jurnal*. - București: Humanitas, 1993.
6. Mircea Eliade. *Memorii (1907-1960)*. vol. I-II - București: Humanitas, 1991.
7. Mircea Vulcănescu. *Nae Ionescu: așa cum l-am cunoscut eu*. - București: Humanitas, 1992.
8. Ornea Z. *Anii treizeci. Extrema dreaptă românească*. - București: Editura Fundației Culturale Române, 1996.
9. Ornea Z. *Tradiție și modernitate în deceniul al treilea*. - București: Eminescu, 1980.
10. Nae Ionescu. *Exerciții de admirație. Eseuri și portrete*. - București: Humanitas, 1990.
11. Nae Ionescu. *Însinguratul*. - București: Humanitas, 1990.
12. Nae Ionescu. *NU*. - București: Humanitas, 1990.

Vlad Caraman

Constantin Stere și literatura rusă

Constantin Stere a fost un foarte bun cunoscător a literaturii române și universale. O influență covârșitoare asupra formării lui ca scriitor a avut-o în special literatura rusă. Aceasta ne-o demonstrează nu numai nenumăratele referințe în bogata lui publicistică literară, interviuri, note, reflecții, dar și monumentală sa operă *În preajma revoluției* (1932-1936) în 8 volume.

Examinând cu atenție structura romanelor de succes și mult la modă pe la finele secolului al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea, constatăm că opera lui Stere se înscrie, în mare măsură, în structura narativă a bildungsromanului tradițional, a romanelor fluvii, autobiografice precum ar fi: *Timpuri și cugetări* de Aleksandr Herzen (1852-1868, capodoperă a literaturii memorialistice ruse); *Istoria contemporanului meu* de lui Vladimir Korolenko (publicat în anul 1922) ș.a. Caracteristic pentru acest tip de romane e că evenimentele se succed consecutiv într-o ordine cronologică și urmăresc evoluția personajului central din anii copilăriei până la maturitate și adânci bătrânețe, încheindu-se, de regulă, cu moartea protagonistului.

Dar un impact decisiv asupra formării lui Stere ca scriitor l-au avut Gogol, Turghenev, Dostoievski și Tolstoi. Remarcabile în acest sens sunt portretele fiziologice ale boierilor basarabeni ce amintesc de boierii din *Suflete moarte* de Gogol, nenumăratele descrieri de natură efectuate în maniera lui Turghenev, scene din penitenciare, descrierea mulțimii, a vieții de ocnă în bună tradiție dostoievskiană. *Masa de creațiune* ca la Tolstoi.

O primă schițare a relațiilor intertextuale cu scriitura lui Lev Tolstoi le stabilim sub *aspectul structural* al romanului ce ține de *masa de creațiune*. Acest fenomen este surprins de Ion Negoitescu, care susține cu argumente în mână că: “în totalitatea sa, *În preajma revoluției* se prezintă ca produsul uman al unei colosale ambiții (provenind dintr-un complex de superioritate compensativ, dezvoltat cu vremea), în destul de largă măsură acoperită de reușita operei. Disertând despre Tolstoi – nu fără a menționa că în *Anna Karenina* există peste 900 de tipuri – Stere mărturisește că îl impresionează la genialul autor rus “chiar masa de creațiune”: Tolstoi nu numai că știe ca nimeni altul să facă să trăiască mulțimile, care formează cadrul viu în care se desfășoară acțiunea romanului, dar între eroii lui de avanscenă și mulțimea anonimă, dar plină de viață, din fund el înșiră întotdeauna un popor întreg de tipuri și personaje într-o perspectivă ce se pierde în infinit și se confundă pe nesimțite în masă” [1, p. 210]. *Masa de creațiune* este pentru Stere condiția primordială în edificarea lumii imaginare. Ea este obținută prin adoptarea *formelor* care, cum ar zice Maiorescu, sunt umplute cu *conținut* autohton.

Nu mai puțin edificatoare este și opinia lui Mihai Ralea, care pune în evidență necesitatea corespondenței obligatorii dintre *specie* și *mesaj*. Este vorba de stabilirea acestor relații vii, desigur, din partea unor influențe din Tolstoi și Gogol: “E un roman de mentalitate socială, de atmosferă. E descrierea unei stări de mulțime, a unui suflet colectiv. În acest gen, doi scriitori au reușit mai ales: Zola și Tolstoi. Se poate spune că d. C. Stere nu rămâne inferior. E un dar eminent rusesc acela de a înțelege și reda mulțimile. Poate un reziduu al vechiului comunism agrar, al mirului rusesc. Trebuie mânuite o mulțime de tipuri, fiecare cu specificul său individual, găsind totuși și nota care-i leagă. Romanul domnului Stere întrebunțează, din acest punct de vedere, un “truc” uzat și de Gogol în *Suflete moarte*” [2, p. 158]. De altfel,

trucuri de acestea atestăm la Stere foarte frecvent. Și totuși, Stere nu mizează pe ornamentația tehnică: “Romanul lui Constantin Stere e un roman de fapte, de figuri vii, de viață trăită, în genul lui Balzac, Dickens ori Tolstoi. Firește, asemenea romane nu suportă excese de stilistică. Romanele care creează viața n-au datoria de a se împodobi prea mult” [2, p. 160]. În pofida acestui adevăr, Stere construiește, conștient, un *bildungsroman*.

Modelele asupra cărora insistă criticii sunt cele mai reprezentative în epocă. Tudor Teodorescu-Braniște, în concordanță cu opinia lui Călinescu, identifică alte fascinații: „... în domnul Stere trăiește un romancier de dimensiunile lui Balzac sau Tolstoi: “omul de la Soroca” vede totul în mare” [2, p. 179].

Alte aspecte ale relației intertextuale se pot identifica la nivel de *lume imaginară*. *Lumea imaginară* furnizează cele mai hazardate puncte de tangență. Cea mai *explorată* este figura Smaragdei: “Smaragda e un fel de Anna Karenina” susține P. Constantinescu, „refulată prin misticism și instinct de moșiereasă”, în timp ce Iorgu este „un noduros răzăș moldovean cu un robust simț al proprietății și cu o calmă vanitate de inexorabilă perpetuare a neantului” [2, p. 118]. În viziunea lui Șerban Cioculescu Smaragda are o tentă psihologică mai pronunțată decât Iorgu. Într-adevăr, ea este o „potențială Emma Bovary sau Anna Karenina a Năpădenilor” [2, p. 91].

Ca o sinteză deductivă a ideilor acestor critici vine interpretarea lui Nicolae Manolescu din numărul 11, de la 11 martie, 1979 a revistei *România literară*. Pe acest principiu al intertextualității se bazează autorul în analiza universului epic sterist. Manolescu ne prezintă, așadar, reflecțiile tematice din alte opere cu referire la fiecare volum în parte.

Întâiul volum din ciclul *În preajma revoluției* este cel mai aproape de formula epică a romanului tradițional, prin boieri, baroni și alte personaje de acest fel, iar Manolescu împinge această tipologie spre Gogol cu comicul său orientat spre absurd.

Pentru al doilea volum, cu caracterul său de *Educație sentimentală*, îi avem drept modele pe Vladimir Korolenko și Aleksandr Herzen. Temele nihilismului și revoluționarismului tineretului de după 1870 sunt promovate în literatura română de Stere: “În literatura română, această temă și această atmosferă care au preocupat atât pe Turgheniev (în *Deștelenire*, de exemplu), pe Dostoievski, pe care le regăsim în memoriile de mai târziu ale revoluționarilor ruși, sunt pentru prima oară evocate de C. Stere...” [2, p. 235]. “Pohodul spre Siberia, trenurile încărcate de deținuți, lagărele, ... – toate acestea alcătuiesc zguduitoare tablouri dantești, asemănătoare cu cele din *Casa morților* a lui Dostoievski” [2, p. 235-236] etc. etc.

Nu este întâmplător faptul că Stere stabilește relații intertextuale cu cei mai reprezentativi prozatori ai literaturii ruse. Anume prin reminiscentele din prozele lor, Stere, se pare, reușește să se mențină în albia unor *convenții epice*, foarte viabile în epocă.

Adevărul e că romanul lui Stere stabilește mai multe relații intertextuale la nivel de *structură, personaj, teme, motive, locuri comune* etc. cu literatura rusă. Exemplele exegetice care le-am adus sunt, în opinia noastră, dintre cele mai importante, dar interpretarea critică, referitoare la opera și personalitatea scriitorului, nu se oprește aici.

În concluzie constatăm că relația lui C. Stere cu literatura rusă se stabilește în special prin dialogul textului romanului *În preajma revoluției* și prozele lui Vladimir Korolenko, Aleksandr Herzen, Lev Tolstoi, Fiodor Dostoievski, Nicolae Gogol, Ivan Turghenev ș.a.

Referințe bibliografice

1. Negoîtescu I. *Istoria literaturii române. V-I (1800-1945)*. – București: Minerva, 1991.
2. C. Stere. *Victoria unui înfrânt*. Ediție îngrijită și bibliografie de Maria Teodorovici. – Chișinău: Cartier, 1997.

Nicolae Bilețchi | Costenco în timp și spațiu

Poetul, prozatorul, dramaturgul, publicistul și traducătorul Nicolai Costenco (pseudonime: Rafail Radiana, N.F.C.) s-a născut la 21 decembrie 1913 la Chișinău, în familia nobilului Fiodor Costenco-Radzeiovschi și a răzeșiței Maria Leahu, și s-a stins din viață la 20 iulie 1993 la Chișinău. Copilăria, în urma destrămării familiei și recăsătoriei mamei cu avocatul Teodor Păduraru, și-o petrece la bunicii din Cehoreni Orheiului. Își face studiile la Liceul “B. P. Hasdeu” din Chișinău (1928-1932) și la Facultățile de Drept și de Litere ale Universității din Iași (1932-1936) pe care, din motive personale, așa și nu le termină. În 1932-1940 activează la revista *Viața Basarabiei*, mai întâi în calitate de colaborator, iar din 1934 de redactor. Scrie versuri de pe la începutul anilor treizeci. Până la 1940 a publicat volumele: *Poezii* (1937), *Ore* (1939), *Elegii păgâne* (1940) și *Cleopatra* (1940). Deși în 1940 revista *Viața Basarabiei* își transferă sediul la București, iar îndrumătorul ei, Pan. Halippa, îi propune să-i urmeze exemplul, N. Costenco se decide să rămână la Chișinău. În 1941 N. Costenco, fostul secretar general al Societății Scriitorilor din Basarabia, constituite în

1940, e primit în Uniunea Scriitorilor Sovietici și angajat în funcția de șef al secției literare a Teatrului Moldovenesc de Stat. Tot în acest an, pentru cuvântările înflăcărate în apărarea limbii române, a veșmântului ei firesc, alfabetul latin, și a tradițiilor literare, e arestat și exilat dincolo de cercul polar, în localitatea Dudinka, ținutul Krasnoiarsk, de unde se întoarce peste un deceniu și jumătate, la sfârșitul anului 1956. Reabilitat total, poetul e angajat, în 1957, în postul de consultant la secția de poezie a Uniunii Scriitorilor din Moldova. Din acest an scriitorul începe o activitate literară prodigioasă care se materializează în plachetele de versuri: *Poezii alese* (1957), *Poezii noi* (1960), *Poezii* (1961), *Versuri* (1963), *Prometeu* (1966), *Versuri* (1966), *Mugur, mugurel* (1967), *Poezii și poeme* (1969), *Neamul* (1970), *Tărie* (1972), *Poeme* (1973), *Euritmii* (1980), *Poezii și poeme* (1983); în volumele de proză *Severograd* (roman, 1963), *Norocul omului* (nuvele, 1966); în drama *Serghei Lazo* (1967), publicată în revista Nistru (1967, nr. 6); în *Scrieri* în două volume (1979); în traduceri *Pagini alese* de A. Tolstoi (1962), *Crimă și pedeapsă* de F. Dostoevski (1971), *Viața nouă* de Dante Alighieri (1971, în colaborare cu Nicanor Rusu), *Podul de peste Drina* de İvo Andrić (1972), *Descrierea Moldovei* de Dimitrie Cantemir, traducere din limba latină (1975), *Iliada* de Homer (1978). Este cavaler al medaliilor “Pentru Vitejie în Muncă” (1960) și al celei de “Veteran al Muncii” (1975), laureat al Premiului de încurajare al Consiliului Central al Sindicatelor din U.R.S.S. și al Comitetului de Conducere al Uniunii Scriitorilor din U.R.S.S. (1976, pentru romanul *Severograd*) și al Premiului de Stat al R.S.S. Moldovenești (1988, pentru cartea *Poezii și poeme*), deține titlurile de Scriitor al poporului din R.S.S. Moldovenească (1988) și de Membru de onoare al Academiei de Științe a Moldovei (1992).

Referitor la debutul literar al lui Nicolai Costenco în presa de specialitate există câteva versiuni. Criticul Ion Gherman în articolul bine documentat *Marginalii la poezia lui N. Costenco* [1, p. 39] înclină să creadă că acesta s-a produs în 1934. “Debutul, scrie el, și l-a făcut într-o seară la *Viața Basarabiei*. Sfios, a început să citească. S-a oprit de câteva ori, dar nimeni nu s-a clintit. Le văzuse tuturora pe chip cuvântul: “Mai departe!”. Și a citit așa, mereu, poetul despre care nimeni nu auzise și care călcase sfios pragul redacției. A citit *Cântec de leagăn*, despre “drumuri vechi”, “femei cu negre șalinci”, despre “nopti cu piersicii înfloriți” și “liniști domoale de stepă”, despre “dureri nebănuite și lumi necunoscute” [Apud: 2, p. 640]. A fost, după cum se vede, un debut oral care, firește, nu poate fi considerat ca atare.

Cercetătoarea Alina Ciobanu e mai directă și mai concretă. “Debutează, scrie ea despre N. Costenco, în 1933, cu poezia *Plouă!* (*Viața Basarabiei*, nr. 9) [3, p. 149]. Acceptăm această afirmație, dat fiind caracterul ei definit. Dar mai există o versiune, datată cu anul 1932, susținută de istoricul literar Vasile Malanețchi. “1932. *Cuvântul liber* de la București, afirmă el, inserează câteva poezii de Nicolai Costenco, însoțite de un cuvânt introductiv semnat de poetul și publicistul Demostene Botez” [4, p. 8]. Cronologic, anume această dată ar trebui considerată drept debutul literar al poetului. Dar – precizarea o facem pentru a feri pe alți cercetători de a perpetua eroarea – în 1932 revista citată, pur și simplu, nu exista, ea începând să apară din luna noiembrie 1933.

Debutul editorial al scriitorului ține de anul 1937 cu placheta *Poezii*. Resimțim în ea vocea distinctă, deși, nu tăgăduim, încă tremurătoare și sfielnică, a poetului care făcea primii pași în literatură, dar și reminiscențele din lecturile din poezia clasică și cea contemporană lui. Căci, suntem convingși, nimeni nu va contesta influența lui M. Eminescu asupra lui N. Costenco în versurile “Lin adoarmă-n sarcofag / Visurile, vremurile” (*Cântec*), a lui G. Coșbuc în strofa “În lumea asta, putredă de silă / Și murdărie, o să fim / Nepăsători, ca și doi prunci. / Și toți din munți, până în lunci / Vor ști, vor spune – ce să mai vorbim – / Noi ne iubim!” (Poem sentimental) ori a lui G. Bacovia în catrenul “Repede, lumină! / Cine-n mădulare / Plumb și frig îmi toarnă? / Nu vreau ca să mor!” (*Miez de noapte*).

Acestor calități native și influențe catalitice, venite pe calea lecturilor din alți autori, nu le-a fost dat însă să se realizeze din plin, scriitorul lăsându-se copleșit de anturajul ideatic și de contextul poetic al timpului. Starea materială subredă a oamenilor muncii și situația precară a literaturii îl predispun pe Nicolai Costenco la melancolie, deznădejde și pesimism. Primul său volumaș de versuri, intitulat *Poezii*, ilustrează clar această stare de spirit. O ilustrează din plin și creația altor scriitori ai timpului. Să ne amintim în acest sens de publicistica lui Bogdan Istru cu binecunoscutele ei anchete privind starea materială a satelor și mizeria școlilor, de memoriile lui George Meniuc, publicate mai târziu sub titlul *Chenare pe margine (File de jurnal)* [5] din care desprindem doar câteva secvențe fugare: “Acum când discern totul, observ că viața mea pe atunci n-a fost bogată în evenimente, o sărăcie lucie, atât «...» Mediul înconjurător mă rănea, mă durea, sărăcia mă rușina...”. Exemple mai pot fi aduse și din alți autori.

Volumul lui N. Costenco mizează pe imaginea privighetorii care, conform tradiției, cântă necondiționat, doar din îndemnul inimii, și cea a poetului care, când cântă, e nevoit să respecte condiția de a reda starea de spirit a societății, dacă vrea ca vocea lui să nu răsune în pustiu. Realitatea însă se arată a fi de așa natură încât și privighetoria, și poetul sunt tentați de o tristețe și de o nostalgie predestinată: “Logodna vieții mele cu ursita / S-a petrecut fără să vreau, să știu. / Privighetoria-și va cânta dosita / Tristețe / eu – fatalul meu sicriu” (*Prolog*).

E sentimentul disperării totale, despre care poetul George Meniuc constata că “ceva nou nu se vede...” și, totodată, se întreba: “Cui se datorește această lăncezire și putreziciune? Aș crede, lipsei de crez înflăcărat.

Lipsește tuturor o concepție despre lume și viață” [6, p. 114]. Vocabularul folosit de poet în culegere adverește cu precizie această stare de spirit: sarcofag, otravă, peisaj monoton, moarte, josnicie, tâlhari, inimă flămândă, cavou, mormânt, suflet trist, bătrân și obosit, buchet ofilit, boală, mizerie banală ș.a.

Și totuși, chiar în această atmosferă dezolantă, nu e întru totul corectă afirmația că “lipsește tuturor o concepție despre lume și viață”. O atare concepție, bineînțeles, există în poezia lui N. Costenco. E vorba de ortodoxism. Asume ideologia acestuia avea prioritatea de a calma sufletele oamenilor într-un moment când totul predispucea la decădere sau revoltă. Alceva e că în culegerea lui N. Costenco acest curent filozofic are nuanțe evidente de misticism, ceea ce i-a alterat substanțial și conținutul, și influența: “Socot că m-am uitat într-o greșeală: / În propria-mi găoace mă înec. / Mai mult nici visul nu mă mai înșeală / Și, împăcat, mă simt grăbit să trec” (*Prolog*). Acolo însă unde se află în marginile sale firești, ortodoxismul se apropie, așa cum susține G. Călinescu [7, p. 874], referitor la opera lui Nichifor Crainic, de autohtonism, fenomen care se observă în prima culegere a lui N. Costenco și care avea să-l preocupe, retrospectiv, mai târziu în eseurile sale privind condiția literaturii din perioada interbelică.

Către sfârșitul anilor treizeci în creația lui Nicolai Costenco intervin unele schimbări tulburătoare. Plictisit de pesimismul și lipsa de perspectivă a literaturii, poetul declară un protest vehement acestor stări de spirit, protest care poate fi observat și în ultimele versuri din culegerea *Poezii*. În *Poem sentimental* el scrie: “Mă simt strivit de greutatea / Acestor zile funerare; / Acestor zile semănate / Cu morți, cu cruci și spută. / Mi-e scârbă de același cântec / Viermos, murdar, de slugă; / De cântecul, în care cerul / E bolta neagră de cavou / Și-acest pământ / Mormânt / Nu vreau! Nu vreau! Nu vreau! / Să mai aud acest tam-tam / De-ngenuncheri și plângeri! / M-am săturat să fericesc / Pe cei ce mor și tac, și dorm, / Iar eu mă zbat și plâng, / Fiindcă-s viu / Fiindcă-s rob / Și pentru că... trăiesc. / Aceasta-i viața? / Aceasta e menirea noastră? / Să ne bocim / Și să ne tăvălim în glod?! / De azi la toate pun sfârșit!”.

După această poezie-manifest versurile poetului își schimbă „dispoziția”, devenind mai limpezi, mai cutezătoare, mai romantice, își primenesc cromatica, ajungând mai senine, mai pitorești, mai atrăgătoare. Volumul *Ore* (1939) o dovedește cu prisosință. Acordându-și lira la o realitate pe care o vede parcă cu alți ochi și o simte ca și cum cu niște organe noi, poetul, întrucâtva încă descumpănit, se întreabă: “Ce sunt eu oare? Căci mă simt / Cu cerul meu, cu țara mea, cu raiul meu. / «...» Sub pleoape am o lume, / Dar curioasă și fără de nume, / În care locul nu e loc, și vâsla / De cumpănă a vremii coromâsla / Și-o-nclină, când prea mult, când prea puțin / Și nu mă știu ce sunt și ce conțin. / O fi el vis ori fantezie, ori delir? / De toate, fără vrere, eu mă mir”.

E o poezie când de esență sămănătoristă, simbolistă, cu trăsături pastelice pronunțate și cu vibrații muzicale distincte, când de un panteism tulburător și de un aer mitologic răscolitor: “Stau printre cărți – un intelectual. / Dar crește-n mine o umedă verdeață...” (*Preistorie*), “Iubito, aici e tăria, e veșnicia noastră; / Să lucrăm pământul, să creștem copii” (*Tărie*), “Satul tot adie a lapte, a leuștean și mămăligă” (*Rapsodie basarabeană*). Adierile acestea rustice erau proprii întregii literaturi române a timpului. G. Călinescu le-a găsit și o denumire pe cât de laconică, pe atât și de sugestivă: “Poezia roadelor”. Atunci când printre ele se strecoară un duh de baladă, un suflu istoric sau un aer mitologic căderea în pășunism, mult prea ademenitoare, e evitată, poetul menținându-se, în primul rând, în albia unui sămănătorism sănătos.

Lasă o impresie plăcută poeziile despre natură și despre dragoste. Ele cultivă în sufletul cititorului un spirit romantic elevat și un optimism molipsitor, care spulberă misticismul de esență ortodoxistă și atenuază eclecticismul de idei și de pasiuni prezente în prima culegere. Nu întâmplător anume sentimentul dragostei a fost pus la baza celei de a treia culegeri, *Elegii păgâne* (1936-1940), culegere care a imprimat o nouă imagine mesajului și o coloratură mai proaspătă imagisticii poeziei lui N. Costenco de până la 1940.

Cuvântul “păgân” din titlul – *Elegii păgâne* – e receptat ca o antiteză a misticismului ortodoxist atât de frecvent în prima culegere și, pe cale de dispariție, dar totuși încă prezent, în cea de a doua. Smuls dintr-o atmosferă poetică nebuloasă și incertă (“Sunt o oază de mister într-un spațiu de lumină”), poetul are acum senzația că realitatea vine spre poezia sa nu pentru a fi transfigurată și orientată să contureze o nouă existență obiectivă, ci pentru ca, ajunsă aici, să se piardă ca apa în nisip (“Natura, spațiul, vremea în mine se îngroapă / Ca-ntr-un mormânt...”), astfel trezind “dorul altei lumi cu sens incert”. Senzația poetică e confirmată de meditația publicistică cu titlul semnificativ *Pe marginea prăpastiei*. “Trăind în societate, declară N. Costenco, participând însă numai ca spectatori la formarea istoriei omenești, comitem un act de trădare față de societate și față de noi... Rolul generației tinere basarabene trebuie să fie a luptătorului pentru o viață omenească vrednică. Vrednică moralmente și social”[8, p. 78].

Acum în scrisul său poetul caută niște puncte de sprijin, biziindu-se pe care imaginația s-ar orienta spre noi tărâmurii. Acestea sunt “să veșnicești iubirea și facerea de bine” (*Amurg*). Cele trei *Elegii păgâne* sunt consacrate anume dragostei concepute ca un sentiment generos și deschizător de perspective: “Iubirea mea-i răsad sădit spre veșnicie”.

În *I-a Elegie păgână* acest sentiment generos e proiectat pe fundalul timpului. Oropsit, dezgustător, fundalul are însă capacitatea de a înăbuși dragostea, de a-i estompa zborul și poetul trage concluzia că “Din tot ce credem, astăzi ne-a mai rămas iubirea”.

Celelalte două elegii – *A doua Elegie păgână* și *Cleopatra. A III-a Elegie păgână* – mizează exclusiv pe sentimentul dragostei, prima având arcul voltaic împlântat în prezent, cea de a doua – în istorie. Concluzia autorului e una – biblică: dacă dragoste nu e, nimic nu e. Gândul acesta e profilat și în poemul *Lebăda Neagră*.

Poetul recurge la gânduri contrastante, la stări de spirit surprinzătoare, la tablouri impresionante, la vibrații muzicale șocante și culori picturale epatante. Sunt surse din arsenalul poeziei romantice și au menirea de a smulge omul din starea lui de desperare ce pare iremediabilă: “Ce beznă. Ce frig. Ce soartă. Orfan. / Parcurg distanța: naștere – moarte. / O astfel de viață nu face un ban! / Aproape mă simt uneori; altădată – departe” (*Lebăda Neagră*). Paralelele mitologice, cum ar fi cea cu Cleopatra, au menirea să ne spună că stările de spirit descrise și ieșirile din situație propuse au priză în istorie și, deci, sunt legitime și pentru prezent. Trimiterile la arsenalul tradițiilor populare, cum ar fi cele din *Lebăda Neagră*, au același subtext. În raport cu lebăda albă, care simbolizează curățenia, eleganța și gingășia, lebăda neagră exprimă calitățile în cauză ca fiind hipertrofiate, deformate de prezent. Dialogul subtextual cu trecutul îi permite scriitorului să-și clarifice mai precis și mai nuanțat problemele timpului său.

În acest punct s-ar încheia prima perioadă a creației lui Nicolai Costenco – cea de la debut și până la 1940. A fost o perioadă rodnică, cu tatonări îndrăznețe în sfera socialului și a poeticului, cu realizări impunătoare în intuirea potențelor cuvântului și a imaginilor, cu meditații fructuoase asupra timpului și spațiului în care i-a fost dat să creeze. Dar, cum se poate observa, am scris verbul care indică finisarea perioadei la modul condițional, ceea ce presupune anumite clauze. Principala dintre acestea e că Costenco-poetul nu poate fi receptat plenar, fără a ține cont de completările pe care le aduce în acest timp asupra lui Costenco-eseistul și publicistul. Fără meditațiile publicistice ale acestuia din urmă profilul lui Costenco-poetul ar fi întrucâtva schematic, chiar obliterat.

Se știe că în acest timp N. Costenco a condus revista *Viața Basarabiei*. Verbul “a conduce” înseamnă în contextul discuțiilor noastre “a fi mentorul revistei”, pentru că acțiunile sale au depășit momentele de organizare intrând în sfera celor de îndrumare poetică și filozofică privind timpul, spațiul, atmosfera artistică, poziția scriitorului, curentele literare. Astfel, Costenco-poetul e complinit de Costenco-publicistul.

Zbaterile scriitorului între misticismul ortodoxist și romantismul exuberant, între liniștea sufletească convențională și dragostea ca stare a maximalismului etic și estetic dădeau în vileag o insatisfacție a poetului față de solul poeziei, față de anturajul ei ideatic. Meditațiile publicistului Costenco din acest timp sunt deosebit de revelatoare.

Scrutând o perioadă de mai bine de o sută de ani, el își dă seama că de la 1812 până în anii treizeci ai secolului XX viața artistică în ținut a suportat pierderi cu grave implicații în destinul curentelor, genurilor și speciilor, că la arderea etapelor ei cenușa s-a dus, în fond, pe vânt, fără a îngrășa suficient solul literar, că, secătuit, acesta din urmă se deschide cu greu la frământările prezentului, că, pentru a progresa cu adevărat, e nevoie să recapitulăm și să asimilăm, fie și cu întârziere, experiența trecutului. “... Basarabeni, zice el, au mult de realizat. Noi trebuie dintr-o dată să creăm și pentru clasici, și pentru romantici, și pentru parnasieni, sămănătoriști, poporaniști, moderniști, și pentru cei cu tendințe sociale” [9, p. 114].

După cum și era de așteptat, scriitorii în vârstă rămâneau refractari la aceste imperative, cei tineri, dimpotrivă, conștientizând din plin consecințele rupturismului în gândirea artistică, erau deschiși spre ele. “Tinerii nestăviliți, constată cercetătorul Alexandru Burlacu, pleacă din start de la preconcepția premisă a rupturii iremediabile dintre generații” [10, p. 62].

Sensibilizând tinerește nevoile literaturii, N. Costenco ne-a fascinat prin maturitatea soluțiilor propuse întru redresarea situației existente. Îngrijorarea lui cea mare era solul literaturii din spațiul basarabean pe care, în spiritul lui Hippolyte Taine, îl dorea național, atât de concret-național încât s-a văzut nevoit să inventeze pentru el, ca instrument de lucru, termenul *basarabenism*, care să desemneze un specific aparte al acestei margini alterate în raport cu centrul unde noțiunea în cauză evolua în drepturile ei legitime.

Deosebit de acut această problemă a fost resimțită după actul Marii Uniri, când basarabeni și-au conștientizat starea spirituală alterată pe parcursul a mai bine de un secol și când, în pofida acestui fapt, s-a realizat că la integrare trebuie să se vină totuși cu “zestrea” de acasă. Grăitoare în acest sens ni se par amintirile de mai târziu ale publicistului și scriitorului Iorgu Tudor. “Revenind, scrie el, la țara mamă, România, “acasă”, între ai săi, noi, rătăcitorii de un secol, subjugații de ieri, am purces la lucru, ne-am înrolat la munca grea, de început pentru a ne reclădi viața, a o clădi din temelii pe un fundament nou, național românesc. Am făcut ca această viață să se desfășoare din plin în toate direcțiile, în toate domeniile” [11, p. 4-5].

Spre obiectivul general-românesc cu zestrea ta regională – așa vedeau drumul scriitorii basarabeni după Marea Unire. De aici lansarea unor teorii locale privind evoluția literaturii din spațiul basarabean: neoșismul, autohtonismul, regionalismul, basarabenismul. Nicolai Costenco le-a susținut pe toate, ba chiar le-a teoretizat, având conștiința fermă că astfel ridică prestigiul scrisului basarabean și îmbogățește paleta de culori a literaturii române în general. În acest scop a pus umărul, laolaltă cu alți confrăți de condei, la înființarea Societății Scriitorilor Români din Basarabia, formulând și sarcina ei principală: “Pentru a fi stăpâni la noi acasă, pentru a da puțință spiritului local, basarabean, să triumfe cu toată originalitatea și specificul care îl delimitează în speță, fără a-l rupe din sînul familiei latine românești, pentru a da posibilitate

să se formeze un curent de idei sănătoase, în ozonul cărora să se purifice sufletele viitorilor scriitori basarabeni” [12, p. 95].

Evident, scriitorul dorea ridicarea prestigiului literaturii din spațiul basarabean la nivelul celei general-românești, folosind teoria spiritului național, elaborată de Garabet Ibrăileanu, și conceptul de sincronizare, propagat de Eugen Lovinescu.

Această idee îndrăzneată, dar și înțeleaptă în esența ei, i-a adus lui N. Costenco multe prejudicii. Părtașii cei mai înflăcărați ai românismului, prefăcându-se a uita până unde împinge scriitorul ideile sale, îl declarau adeptul moldovenismului mărginit. Partizanii moldovenismului, dimpotrivă, îl considerau atât de radical, încât îl vedeau în ipostaza de demolator al teoriei regionalismului. Adevărul e că, dincolo de exagerări și animozități, N. Costenco s-a manifestat ca un scriitor patriot, care a vrut ca literatura din spațiul basarabean, supusă mai bine de un secol marginalizării și deznaționalizării, să se integreze în arealul românesc cu zestrea proprie rămasă intactă. Tendința aceasta s-a soldat cu rezultate dintre cele mai frumoase. Literatura spațiului basarabean din perioada interbelică e în acest sens un exemplu concludent.

Procesul, frumos pornit, a fost însă stăvilat de invazia sovietică în 1940. Aflată în pericol, revista *Viața Basarabiei*, portavocea teoriilor promovate de scriitorul nostru, se refugiază la București. N. Costenco, îndrumătorul ei, deși sfătuit de Pan. Halippa să-i urmeze calea, rămâne la Chișinău. Atunci era greu de intuit ce l-a determinat să procedeze anume așa. Acum, când știm istoria vieții de mai departe a lui N. Costenco, când totalitarismul sovietic și-a arătat din plin esența sa, putem face, dacă nu unele concluzii definitive, cel puțin unele presupuneri cu sorți de credibilitate. Cercetătorul Vasile Malanețchi lansează, în legătură cu acest pas al scriitorului, următoarea supoziție, bazată chiar pe cuvintele lui: “Ispitit să se apropie “de felul nou de viață, preconizat de știința lui Lenin”, Nicolai Costenco a rămas la Chișinău” [4, p. 9]. Nu negăm această ispită, cu atât mai mult cu cât ea putea fi nu atât una personală, cât una inspirată de propaganda așa-zișilor ilegaliști, dar admitem și o altă variantă: că putea fi o afirmație de compromis, pentru a induce, în mod esopic, în eroare organele de informație, pe atunci mult prea curioase și atente la nuanțe. Rămânerea la Chișinău poate fi explicată și prin credința în caracterul vremelnic al ocupației Moldovei, prin dragostea mare față de ținutul natal, prin dorința de a păstra intactă locuința personală. Se știe, de altfel, că una din măsurile de pedepsire a lui N. Costenco pentru spiritul rebel, îndreptat spre susținerea valorilor naționale, a fost anume alungarea lui, în 1940, din casa părintească.

În favoarea acestei supoziții vorbește și comportarea lui N. Costenco la întâlnirile cu scriitorul ucrainean Ivan Lee, care, imediat după raptul Basarabiei, a venit la Chișinău pentru a da indicații privitoare la literatura sovietică și la metoda ei de creație, realismul socialist. O bună parte din scriitorii moldoveni primeau aceste sfaturi și indicații fără rezerve, “... cu bucuria adevăratelor descoperiri” [13, p. 200]. Cercetătorul S. Cibotaru aduce un crâmpoi grăitor “din arhiva personală a scriitorului Andrei Lupan”. “Ivan Lee, își amintește A. Lupan, a fost primul scriitor sovietic, cu care am făcut cunoștință. Venise la Chișinău cu J. Fefer și M. Tardov și, în afară de materialele publicistice ce le pregătea, desfășura o energetică activitate socială ... Țin să subliniez, că noi l-am primit cu nemărginit interes și încredere ca pe un adevărat plenipotențiar al literaturii sovietice. În zilele acelea el a făcut multe pentru unirea și dreapta orientare a oamenilor de litere și de artă din Basarabia” [13, p. 199-200].

Cu totul altă atitudine a avut pentru acest scriitor N. Costenco. În studiul său *Prea mult omenesc* Gheorghe Gheorghiu scrie: “La ședința scriitorilor sovietici din ziua de 23 iulie 1940 (Chișinău) în prezența lui Ivan Lee Costenco a declarat: “Pe Ivan Lee nu-l cunosc decât după decorațiile înșirate pe piept. Despre literatura românească s-a auzit și s-a vorbit. Despre literatura sovietică n-au vorbit decât literații sovietici. Așa cum crede d. Ivan Lee eu nu pot să scriu ...” [14, p. 163-164].

Printre capetele de acuzare înaintate mai târziu, în 1941, lui N. Costenco – agitație antisovietică, substituirea limbii “moldovenești” prin limba română, propagarea alfabetului latin în locul celui rusesc, promovarea tradițiilor românești în literatura “moldovenească” – a fost și nerecunoașterea principiilor realismului socialist, indicate de Ivan Lee la acea adunare de rea pomină. N. Costenco a fost judecat la 7 ani de detenție într-un lagăr de corecție prin muncă și la 3 ani de interdicție a drepturilor politice.

Patriot înflăcărat, el a mers, conștient de pericol, spre această sentință, apărând realele noastre valori naționale. “Arestul, îi scrie el din gulagul sovietic la 21 decembrie 1955 fratelui vitreg de la București, nu l-am căutat cu lumânarea, dar nici nu m-am speriat peste măsură” [15, p. 7].

De la 28 iunie 1940, data raptului Basarabiei, și până la 23 iunie 1941, data arestării, Nicolai Costenco publică o serie de poezii cu totul deosebite de viziunea lui din anii treizeci. În placheta *Poezii alese* – prima culegere apărută în 1957 după întoarcerea poetului din exilul siberian, ele au fost incluse cu titlul triumfalist, propriu epocii, *Răsăritul* (1940-1941).

Din planurile lui de pregătire a solului pentru o poezie calitativ nouă nu mai rămâne nimic. A vorbi acum de autohtonism, regionalism, basarabenism ca despre o zestre locală a patrimoniului general-românesc nici nu mai putea fi vorba. Mai mult, a scrie la nivelul artistic de până la 1940 nu se mai putea. Scriitorul e nevoit să accepte un scenariu artistic completamente nou: “Luptăm, ca viața-n alte tipare, prin topire / Cu foc, în slovă nouă să o citim de-acum, / Iar pilda biruinței să-ndrume omenirea / Pe-al socialismului și-al propășirii drum” (*Sânt crainic*). E scenariul artistic proletcultist când, în stil triumfalist, inima poetului “Cu

țara întreagă zvâcnește-ntr-un ritm” (*I Mai*), când locul transfigurării artistice îl ține filmarea pe viu învăluită într-un patos romantic strident și fals, când experiența acumulată își pierde importanța de altădată: “Gânduri, voi uitate, / Nu v-am rechemat demult! / Eu mereu, mereu ascult, / Altele, tot altele” (*Gânduri*).

N. Costenco începe o nouă perioadă de creație (1940-1956), poetul devenind și el, în virtutea situațiilor, un altul. Nu întâmplător cercetătorul M. Cimpoi, vorbind despre N. Costenco din această perioadă, își intitulează articolul *Un alt Costenco*, specificând în paranteză (*Din infern*) și adăugând că el “ne înfățișează un alt Costenco, diametral opus celui pe care îl cunoaștem: rural-bucolic, ardent-senzual, demonic, regionalist (ca program estetic). Localismul său basarabean cedează aici universalismului tragic al condiției umane terorizate de istorie și destin” [16]. Cartea scriitorului (*Povestea Vulturului*) confirmă cu prisosință această afirmație.

Poetul se simte acum obligat să adopte o dublă optică – una să simtă și alta să exprime: “Multe câte-odată simți, și nu zici” (*Întrebări*), să vrea să spună, dar să simtă că nu o poate face: “Mă uit și “totul” mă rețin de a-ți spune”. E ceea ce criticul Eugen Simion numea fenomenul morții artistului.

Locul marelui dispărut, al lui Costenco din anii treizeci, venea acum să-l țină poetul cu conștiința alterată, deschis spre o realitate construită după niște legi ideologice false, menite să amortească etica scriitorului și conștiința cititorului, pe care acum se vede obligat să-l hrănească cu metafore înzorzonate și senzații epatante. În poezia sa din această perioadă omul are putere de haiduc, demnitate de Făt-Frumos și frumusețe ca Ileana Cosânzeana. Realitatea capătă, ca în basmele noastre populare, dimensiuni fantastice, iar dispozițiile – coloraturi imnice. E estetica perioadei dogmatice, pe care scriitorul a simțit-o, dar nu a putut-o ocoli.

Poezia lui N. Costenco din această perioadă e una ocazională, în sensul îngust că descrie ceea ce vede și întrucâtva îl mișcă. E o poezie a văzului care, în virtutea ocazionalității, nu trece în viziune. Scrie, neavând momente de inspirație, de tot puțin: “... din când în când scriam câte-o poezie”, avea să recunoască el într-un interviu cu scriitorul Gheorghe Budeanu [17].

Motivul principal al poeziei lui N. Costenco din perioada exilului siberian e cel al supraviețuirii demne și cinstite. Poetul e conștient că aflarea lui în exil se datorează nu vinii personale, ci faptului că a “fost vândut de schimbători la față” (*Arhivă*), că în noile condiții adevărul nu poate fi promovat: “Flăcări inima chiar de-ar încinge-o, / De cenzură-i strivit al tău grai”, că în această atmosferă coruptă orice luptă e lipsită de perspectivă: “Ce e unul în luptă cu toți” (*Mie însumi*). De la această înțelegere a lucrurilor până la desperare și pesimism total e doar un pas. Spre cinstea scriitorului, acest gest fatal nu a fost făcut.

În pofida situațiilor deprimante și perspectivelor închise, poetul declară că e părtaș al idealurilor de uman și omenie, persiflează metoda de creație: “... mă uit la misticismul realismului socialist, ce face o religie din chelul și mustăciosul (aluzie la Lenin și Stalin – N. B.) alcoolizat în Panopticul central, cu același ochi lucid, ca la orice altă scamatorie” [15, p. 5, 6].

Transplantat din solul național în pământul siberian, poetul, deși încearcă să se adapteze, se simte stingher, tânjește după plaiul natal, zboară pe undele amintirilor în Moldova dragă, compară involuntar cele două realități în care i-a fost dat să trăiască: “Și nu știu cum, din melodii și glasuri / Moldoveneasca veche, dulce slovă, / A izbucnit, și inima și pasul / Băteau în ritm cu mândra mea Moldovă!” (*Vară pe Enisei*). Mai mult decât atât, poetul e convins că, trăit cu demnitate, sentimentul moldoveanului are șansa de a fi altoit și în inimile oamenilor de alte seminiții ce locuiesc în Tundră: “Mândria moldovană tungusul o deprinde” (*Sub luna palidă*).

Dar nu numai de sentimentul adaptării anevoioase e cuprins N. Costenco în exilul siberian. A mai fost la mijloc și starea afectivă cuceritoare pe care o provoca în sufletele oamenilor acest ținut exotic. Purgaua cu forța ei demonică, Eniseiul cu zbaterile lui acvatice de-a dreptul basmice și pădurile sălbatice cu pitorescul lor înfiorător trezeau în sufletul poetului un sentiment de demnitate elevată. O atare stare afectivă nu e nouă în literatura noastră. Cu ea ne-am mai întâlnit în romanul-fluviu *În preajma revoluției* de Constantin Stere. Pentru calitatea în cauză autorul acestei magnifice epopei în care “... Siberia însăși e o materie originală”, a fost numit de către marele G. Călinescu un “... extraordinar prozator al geologicului” [7, p. 758].

Nicolai Costenco ar putea fi numit și el, prin analogie, un scriitor al geologicului. Din toată lirica lui din perioada exilului siberian caracterizată, spre deosebire de cea de până la 1940, printr-o insuficiență de inspirație, printr-un patos poetic redus și printr-o expresie coborâtă la nivelul limbii de lemn, versurile în care se manifestă ca un admirator sincer al peisajelor exotice, cu care se luptă și prin care se afirmă ca om, sunt cele mai pline de farmec și mai viabile. Anticipând, vom afirma că și peisajele similare din romanul *Severograd* se disting prin aceleași calități și s-au bucurat de aceeași prețuire. Altfel cum am putea explica situația delicată când V. Coroban, un critic atât de riguros și de atent la nuanțele de valori, și-a botezat recenzia la pânza epică în cauză cu un titlu atât de intrigant, cum e *Bucuria muncii?* Doar e mai mult decât clar că cunoscutul critic nu a putut avea în vedere truda deosebit de grea a exilatului ca atare, ci doar munca lui în condițiile exotice aparte când ea e capabilă să deschidă inima spre libertate și inspirație chiar și unui rob. Să nu uităm, în această ordine de idei, constatarea deosebit de prețioasă a lui Tudor Mușatescu că “lanțurile au redactat definiția libertății” [18, p. 13]. Și a inspirației artistice, am adăuga noi.

În acest sens modelator a înțeleș N. Costenco condiția lui de supraviețuire în condițiile exilului siberian. După ce și-a ispășit prima parte a pedepsei nemeritate, poetul scrie: “Am rămas (în exil, ca să-și ispășească și anii de lipsire de drepturi politice – N. B.). Peste puțin timp aveam să mă întâlnesc cu Maria, actuala mea soție. Ne-am căsătorit, am cumpărat o casă la Dudinka, pe malul Eniseiului. Am trăit în ea opt ani de zile. Opt ani de zile cu o femeie bună și frumoasă, să știi, nu-i trăiești degeaba. Prin '54 de acum cinci copii țipau moldovenește în jurul casei de pe malul Eniseiului ... Începusem să cumpăr cărți ...” [17].

Acesta a fost modul de trai și de creație al poetului în perioada exilului siberian dacă îl privim prin prisma necesității de supraviețuire. În acest răstimp scriitorul a publicat și unele poezii patriotice în înțeleșul de atunci al noțiunii: *Familie veșnică, Lenin, Steaua patriei, Moldova Socialistă, Mauzoleul lui Lenin, Planul cincinal* ș. a. Fac aceste versuri parte din crezul artistic al scriitorului sau reflectă un compromis cu conștiința? Întrebarea nu e lipsită de interes, căci și după întoarcerea din exil, adică în perioada a treia de creație (1956-1993), poetul avea să continue, ce e drept sporadic, să mai publice versuri în care cântă, în cuvinte admirative, socialismul cu planurile lui cincinale, partidul ca minte, cinste și conștiința a epocii, libertatea deplină ca un vis realizat al societății comuniste ș.a.

O doză de compromis cu conștiința, desigur, a fost. Poetul însuși recunoaște că între realitatea și amăgeala proprie epocii uneori îi venea greu să se orienteze just: “În apa asta tulbure ș-adâncă / Vedeam încă-adevărul ca prin sită” (*Revizuire*), că pasul lui nu o dată se alinia involuntar la cadența triumfalistă a timpului: “Visător al Moldovei în zdrențe, / Mai mult beat, mai mult gol, mai mult trist / Cântăreț amețit de cadențe – / Și credeai că ești mare artist!” (*Mie însumi*). Dar tot el ne mai avertizează să nu ne grăbim cu concluziile, să încercăm să deosebim adevărul de masca lui, adică să-i citim afirmațiile și printre rânduri: “În mica mea arhivă orice frunză, / Nescrisă chiar, e-o rană-abia ascunsă (*Arhivă*).

Într-adevăr, poeziile, așa-zise compromițătoare, ar putea să ne ducă la gândul că N. Costenco a substituit realitatea, dură și amăgitoare, a socialismului cu masca, perfidă și ademenitoare, a ei. Nu putem, în astfel de cazuri, să nu-i dăm dreptate criticului Mihai Cimpoi când afirmă că “unele poezii suferă din cauza grandilocvenței social-patriotice (în sens sovietic) monstruoase” [19]. Dar, concomitent, nu putem să-i dăm nici absolută dreptate criticului când, vorbind despre aceleași poezii, ajunge să găsească în ele o perfidie crasă. “Oscilarea, zice el, între mască și esență generează un histrionism păgubaș” [19].

Diagnosticul – histrionism păgubaș – ni se pare, mai ales dacă aplicăm la poeziile în cauză criteriile viziunii revendicative ale restructurării, prea dur. Să ne amintim cum vorbea poetul despre Lenin, Stalin, socialism și realism socialist în de acum citata scrisoare din 1955, deci într-un document oarecum intim, adresată fratelui la București, de acel strigăt în pustiu “Slova slobodă unde s-o sameni?” din poezia *Mie însumi*, scrisă, la sigur, în perioada restructurării, dar care viza o stare de lucruri de mai înainte, încă nedepășită, de dezvăluirile de un realism dramatic ale scriitorului din cartea sa de dată mai recentă *Povestea Vulturului*, și o să ne dăm seama că diagnosticul e prea tare, că în locul lui s-ar potrivi mai bine, poate, constatarea: conformism întru deschiderea unei posibilități de supraviețuire și de promovare a valorilor literare.

O dată cu revenirea scriitorului la baștină (1956), începe a treia, și ultima, perioadă de creație a lui. Poetul o deschide cu culegerea *Poezii noi* (1960), placheta anterioară *Poezii alese*, apărută în 1957, constituind o etapă de tranziție de la exil la libertate. Asupra ei ne-am pronunțat la încheierea celei de a doua etape de creație a scriitorului.

Poezii noi e o culegere care, dintru început, șochează. Poetul atât de îndrăzneț și iscoditor până la 1940, poetul care, din nefericire, a cunoscut timp de un deceniu și jumătate exilul siberian, rămânând, chiar dacă a scris puțin, în linii mari, neclintit în pozițiile sale, poetul care, revenind pe locurile natale, nu a putut să nu observe schimbările de atmosferă din perioada “dezghețului” hrușciovist, trebuia, după cum reiese din logica lucrurilor, să înțeleagă pe nou rostul creației, cu atât mai mult cu cât anume așa își intitulează noua plachetă. Culegerea în cauză e însă profund tradițională, învăluind într-o viziune poleitoare și triumfalistă problemele grave ale vieții și utilizând mijloace artistice pe potrivă. Ea se deschide cu poezia *Baștina*, care dă tonul: “M-am născut în țara-n care / Frunza verde a livezii / O dezmiardă, lucitoare, / Mierea caldă a amiezii, ... / Unde-și schimbă a lor față / Satele, ieșind din fașă, / Și se țin de fusta creață / A grăbitelor orașe, / Unde fermele de vite / Par palate, nu saraie – / Pretutindeni răsărite / Ca ciupercile la ploaie; / Unde fiecare uger / O cisternă poate împli ... / Unde hazul, voia bună / De pe schele, din uzine, / Nopti și zile-ntregi răsună, – / Căci o duce lumea bine!.. / Unde soarele răsare / Bucuros că moldovenii / Pe meleagul lor în floare / Poartă ordinul lui Lenin”. De același patos lustruit și de același aer triumfalist e pătruns, în viziunea autorului poeziei citate, și cuvântul artistic: “Vorba noastră unde crește / Înțeleaptă-n selsovete, / Și poetu-o potrivește, / Și o află în gazete”. “A fi poet, ne spune scriitorul într-o altă poezie, înseamnă glasul / Trompetă să răsune-n zori, / Ca lumea să-și îndrepte pasul / Spre luminosul viitor” (*Poetul*).

Versuri marcate de această concepție asupra vieții mai găsim în culegerea *Poezii noi: Racheta cosmică, Cifrele septenalului, Cântecul omului, Cântare* ș.a. Privite în complexitate, ele pot crea un tablou dezolant, care l-ar pune pe N. Costenco într-o lumină de poleitor incorigibil al unei realități, în esență, dramatice. Să nu uităm însă legea de aur a picturii că, pentru a analiza tabloul, criticul trebuie să-și găsească

locul de unde acesta i-ar apare în dimensiunile reale, să ne mai amintim, de asemenea, avertismentul poetului, citat de noi mai înainte: “Nu te grăbi, citește printre rânduri / Mânia furtunaticelor gânduri”.

Structura plachetei ne dă tot temeiul pentru această precauție. O privire atentă ne arată că aproape toate poeziile cu tentă poleitoare sunt plasate la începutul culegerii, ceea ce dezvăluie un truc scos la iveală de atmosfera revendicativă a restructurării: scriitorul, pentru a-și feri adevărata concepție de ochii criticii angajate ideologic, pune în prim-plan tot ce putea conveni acesteia. Punctul de observare despre care vorbeam trebuie căutat în planul doi. Câte o poezie care să ne amețească prin spiritul ei triumfalist ici-colo mai întâlnim și în spațiul adevărat, dar aceasta pentru a menține iluzia concepției amăgitoare. Lectura printre rânduri ne oferă modele grăitoare când autorul îmbină fericit în aceeași bucată iluzia înșelătoare cu aluzia dezvăluitoare. Astfel, în poezia *Cântecul meu*, după ce ne inițiază într-o atmosferă de poleire până la refuz a realității: “Cântecul meu urcă înspre soare / ca un ropot aprig de motoare / și gherghef de cer însăilează / cu argintul unui fir de rază”, poetul vine cu o dezvăluire uluitoare, care aduce cititorul la realitate: “Cântecul meu – saltă de lumină / pentru lumea care o să vină, / ce-o să râdă ca de o naivitate / de-ale noastre visuri nerealizate”.

Între aceste extremități se înscrie poezia lui N. Costenco de până la culegerea *Mugur, mugurel* (1967): *Poezii* (1961), *Versuri* (1963) și *Versuri* (1966). Timpul în aceste culegeri e unul al căutării de sine, al meditațiilor dramatice, nu rareori contradictorii, al intuirii soluțiilor de compromis sănătos care, în condițiile totalitarismului, putea contribui la mersul înainte. Experiența acumulată în exilul siberian l-a urmărit întruna, stimulându-i sau limitându-i, după situații, elanul creator. De fapt, ea și-a continuat influența până la capătul vieții poetului. Întrebat în 1988 (cu cinci ani înainte de dispariția dintre noi) într-un interviu cum apreciază lupta pentru conferirea limbii noastre a statutului de limbă de stat și pentru revenirea la alfabetul latin, N. Costenco răspunde semnificativ: “– Stau și mă frământ uneori: să nu se întâmple ca în '37, când în republica autonomă i-au lăsat pe intelectuali să spună ceea ce gândesc și pe urmă i-au pus cu fața la zid” [17]. Influența acestei stări de spirit și-a lăsat amprenta asupra destinului tuturor cărților scriitorului, până și asupra traducerilor efectuate de dânsul: el nu le-a tipărit în mod normal, ci, înainte de toate, a luptat cu conducerea de vârf a republicii pentru a câștiga de la ei dreptul de a le edita. Destăinuirile scriitorului în amplul său interviu cu jurnalistul Ion Proca *Dedublarea artistului sau riscul de a te autodecapita* [20] sunt mai mult decât grăitoare.

Timpul însuși capătă în culegerile citate niște configurații originale. Folosit direct, declarativ, prezentul apare de cele mai multe ori sub formă de niște creionări nevinovate (a se vedea poeziile despre natură) sau, din motivele deja citate, – poleit, triumfalist. Când însă e extras în mod aluziv sau subtextual dintr-o realitate a trecutului sau dintr-o problematică general-umană – procedee primordiale în creația scriitorului din anii șaizeci –, prezentul apare ca unul de un realism dur, sincer, dar expus în mod esopic (*Scrisoare mamei, În fiecare frunză, Limba moldovenească*).

Un comentariu aparte, în acest plan, se impune la poezia *Limba moldovenească*. Analizată prin viziunea revendicativă a restructurării, când a devenit clar pentru toți că limba noastră literară e româna, denumirea *Limba moldovenească*, cu care își intitulează N. Costenco poezia, a fost considerată de către cercetătorul V. Malanețchi “... drept un tribut plătit conștient – și, deci, responsabil – momentului politic-ideologic ostil libertății de expresie” [4, p. 137]. Ce e drept, mai jos, privind perspectiva acestui gest, criticul adaugă condescendent, și nu fără temei, că “proslăvind în versuri înaripate virtuțile limbii materne a cărei funcționare – în anii regimului comunist totalitar – fusese cu totul limitată, poetul a contribuit în cel mai înalt grad la trezirea conștiinței naționale a românilor basarabeni, a mândriei de neam și a demnității lor umane ...” [4, p. 137-138].

Ambele considerații par juste, dar subtextul esopic al poeziei ne mai impune, ni se pare, una: ce însemna limba în accepția lui N. Costenco la acea dată? Poezia *Limba moldovenească* începe cu versul “Limba țării mele”. E clar că, după exilul siberian, poetul, zicând țară, nu putea avea în vedere altceva decât Basarabia. Și, ca să nu lase nici un dubiu, versul al doilea aduce contururi încă mai concrete – “limba mamei mele”. În continuare urmează personalitățile care au ctitorit-o: Ștefan cel Mare, Alecsandri, Creangă, Eminescu, adică numai figurile eminente recunoscute în acest teritoriu. Despre aportul considerabil al personalităților din partea dreaptă a Prutului nu se spune nici un cuvânt. Delimitarea concret-teritorială e specificată și mai clar prin contextul ei lingvistic: “Limbă moldovană, – / zână între zâne, – / stai la masa mare / între mari surori”, adică în anturajul celorlalte limbi ale popoarelor fostei Uniuni Sovietice. Între aceste limbi mari, pe care destinul le-a ferit de confruntări identitare năstrușnice, limba moldovană nu putea apare altfel decât la un alt nivel, unul adevărat: “Veșnicia noastră! / Grai moldovenesc”, cum, de altfel, din punct de vedere științific, și era, adică: graiul moldovenesc al limbii române literare.

N. Costenco, care încă în anii treizeci ai secolului al XX-lea a teoretizat termenii de regionalism, autohtonism și basarabenism ca unități spirituale de integrare în cultura românească cu zestrea de acasă, nu putea confunda noțiunea de grai, ca parte componentă a noțiunii de limbă literară, cu noțiunea de grai, în sens extensiv, de limbă vorbită. În stil esopic, mizând pe ambiguitatea semantică a termenului *grai*, poetul a spus adevărul care nu putea fi rostit la acea dată în mod direct.

Supoziția noastră își află susținere în scrisoarea poetului din 26 iulie 1955 adresată din exil mamei, în care își exprimă, fără echivoc, părerea sa privind integritatea neamului și unitatea limbii literare, scrisoare publicată de scriitorul Nicolae Dabija în *Literatura și arta* la rubrica “Poezii din pușcărie”: “Să înflorească sărăcia, blânda / Moldovă-n casa Marii României, / Să-și uite noaptea jalei în osînda / Surghiunului din anii cenușii / <...> Tăiată-n inimă de Prut – în două, / Cât poate soarta oamenilor fi / Și ce cruzime să despartă Moldova / De Mamă, cu orfanii ei copii! <...> Nu vrem hotar să ne despartă casa / De-o limbă și de-un sînge am fost, ș-om fi! / La Prut privesc cu apă-ntunecoasă ... / De aș putea, pe veci eu l-aș sorbi”. Subscriem întru totul la aprecierea făcută de poetul Nicolae Dabija că aceste versuri din scrisoare “... denotă un curaj ieșit din comun ... fiind un exemplu de demnitate și bărbăție” și că pentru ele, în cazul că ar fi fost descoperite, Nicolai Costenco “... ar mai fi “meritat ... un termen” [21].

Poetul *Versurilor noi* își dă seama că, în lipsa tradițiilor, urmează să folosească din plin graiul poporului care a știut a păstra tiparele poetice în forma lor nealterată. În poemul eroic *Răscoala (Hâncu)* scriitorul se destăinuie: “De mă-ntrebați: – Din ce izvoare, / din ce urice și surete, / din care cronici prăfuite / am adunat povestea asta? / Am să vă spun: – Norodu-și are / nescrisele letopisețe / în frunza verde de pădure, / în murmurale de izvoare, / în basmul vorovit pe prispe, / în cântec dus din gură-n gură. / Doar cine are ochi să vadă / și are urechi ca să asculte – / va înțelege multe lucruri / ce nu sânt date tuturora. / Chezașă-n toate e iubirea / de țară și de obiceiuri, / iubire-n veci nestrămutată / ca limba, cântecul și jocul”.

Cu certitudine, suntem în fața întoarcerii poetului la uneltele părăsite, atât cât aceasta se putea face în perioada de după 1960, la izvoarele folclorice uitate, iar dacă ținem cont de aluzia directă la spusele lui Alecu Ruso, – și la tradițiile noastre clasice, aflate din abundență în cărțile românești din librării, dar nepermise de către sistemul totalitar a fi folosite de scriitorii basarabeni în operele lor. Despre o continuare a proceselor începute de poet în anii treizeci, evident, nu putea fi vorba, dar că el căuta, în condițiile noi, surse sigure pentru înflorirea considerabilă a poeziei, era mai mult decât clar. Faptul rezultă limpede din intențiile lui Mihalcea Hâncu: “Am un gând: să-mi văd Moldova, / În norod să aud slova! / Cum trăiește, ce chitește, / Și traiul cum îi priește”.

Intuind istorismul prezentului și substratul străvechi al cuvântului, poetul își deschidea viziuni noi pentru poezie. Desigur, acestea erau nu rareori estomate de opiniile maniheice vehiculate de ideologia totalitară ori cariate de clișeele mentalității ei cazone și obtuze. Oricum, chiar purtând uneori pe corp aceste însemne de tristă amintire, poezia lui N. Costenco din această perioadă, spre deosebire de cea din timpul exilului siberian sau din primii ani de după acesta, cunoaște o revigorare. Numai în deceniul 1960-1970 poetului i-au apărut vreo șapte culegeri: *Poezii* (1961), *Versuri* (1963), *Prometeu* (1966), *Versuri* (1966), *Mugur, mugurel* (1967), *Poezii și poeme* (1969) și *Neamul* (1970).

Când zicem revigorare, e vorba, desigur, nu de cantitate, ci de calitate. Poetul intuiește rezolvări noi ale unor teme mai vechi, cum ar fi lupta pentru pace în situațiile războiului rece, abordează probleme tradiționale, dar cu rezolvări originale privind ecologia naturii și a spiritului uman, găsește motive pentru a elogia munca în condițiile devalorizării ei aproape totale, susține demnitatea omului în momentele strivirii acestuia de către sistemul totalitar sovietic, stoarce valori inedite din motivele folclorice la prima vedere obișnuite, umple formele poetice, așa-zise fixe, cu material nou, dilatându-le forța de expresie și renovând, astfel, atât propria poezie, cât și lirica din spațiul basarabean în genere. Cercetătorul Mihail Dolgan avea tot temeiul să afirme despre poezia lui N. Costenco din acest timp că “... servindu-se de cele mai variate forme poetice (poemul, sonetul, rondelul, glosa, catrenul, terțina ș. a.) și exploatând cu ingeniozitate diverse tradiții și motive folclorice, ritmuri populare dintre cele mai variate, autorul realizează o poezie lirică profund expresivă și emotivă, pătrunsă de un viguros suflu autohton, poezie care sintetizează trăirile semenului într-o imagine dialectică ce include cele trei fețe ale timpului: trecutul, prezentul și viitorul”, menționând totodată că și în aceste cărți, ca și în întreaga noastră lirică a vremii, întâlnim totuși “... nu puține poezii de umplutură pe teme ocazionale, nu puține versificări retorice și publicistico-discursive” [22, p. 210].

Un rol important în munca de intensificare a istorismului prezentului și de renovare a limbajului poetic l-a jucat apelul scriitorului la folclor, la poemul cu substrat istoric și la traducerile din alte literaturi. Folclorul intra în versurile lui N. Costenco cu tiparele-i poetice constituite de secole, deci șlefuite de popor până la atingerea lustrului inedit. În poemele *Ziliana*, *Coțofenele albastre* și *Răscoala (Hâncu)* autorul promova ideea perenității celor mai nobile idealuri ale poporului, care îmbogățeau cu murmurul istoriei cuvântul coborât în perioada totalitarismului până la nivelul graiului simplu. Traducerile din Homer, Dante Alighieri, Dostoevski și alți autori de talie mondială constituiau pentru scriitorul nostru o adevărată școală a măiestriei artistice în munca de obiectivizare a personajului, în problemele clarificării ideii de compoziție a operei literare și în încercările de intuire a forței expresive și plastice a cuvântului.

Analizând traducerile din Dostoevski, cercetătorul V. Coroban aduce un citat deosebit de grăitor: “Ca traducător al lui Dostoevski, N. Costenco face observația extrem de justă: “Ne naștem mai curați prin Dostoevski” [23]. Istoricul literar S. Pânzaru, care s-a ocupat de valoarea traducerilor lui N. Costenco din literatura rusă, constată că în tălmăcirile acestuia din A. S. Pușkin “... vedem creații, consacrate problemelor cardinale de literatură și artă, cum sânt relațiile dintre poet și realitate, rolul social al artei și literaturii, destinul artistului în societatea exploatatoare”, probleme care, fără îndoială, l-au influențat și pe poetul

nostru, amintește, referindu-se la transpunerea lui George Lesnea din M.Lermontov, de reacția lui negativă: “Traducerea, spune Costenco, n-a reușit să pătrundă dincolo de suprafețele tari ale diamantelor versurilor lui Lermontov”[24]. Observațiile, evident, au darul de a arăta ce a învățat scriitorul nostru din operele pe care, cu o responsabilitate demnă de invidiat, le-a tradus. Despre mutațiile poetice ale scriitorului survenite în urma traducerii capodoperelor *Iliada* de Homer – din limba greacă, a *Descrierii Moldovei* de Dimitrie Cantemir – din limba latină ori *Viața nouă* de Dante Alighieri – din limba italiană nici nu mai vorbim, ele fiind răscolitoare sub toate aspectele.

Reconfortat, ca rezultat al revenirii la propriile unelte și al contactării intense cu valorile naționale și universale, Nicolai Costenco simte necesitatea reevaluării condiției poeziei și a elaborării unui crez artistic mai în unison cu situația poetică. Profesiunea lui de credință din culegerea *Mugur, mugurel*: “Sânt cetățean al țării poeziei, / Și țara asta are drepte legi: / Să nu roșască fața albă a hârtiei, / Cu pana pe obrazul ei când treci, / În slova ta minciuna pântecoasă, / Cu șerpuitu-i mers, să n-aibă loc. / În piscul Adevărului fă-ți casă / Și apăr-o cu paloșul de foc!” e resimțită în ultimele sale culegeri (*Neamul, Tărie, Poeme, Euritmii, Poezii și poeme*) nu atât ca o promisiune de angajare, precum era ea înțeleasă la data declarării (1967), ci ca o veritabilă normă de conduită a unui poet care și-a revendicat eticul ca statut al scriitorului și sacrul ca trăsătură de calitate a creației.

În poeziile din ultimii ani poetul formulează un crez mult mai larg și mai încărcat de sensuri: “Ce-i poezia mea? O casă mare / Cu masă-ntinsă, primitoare. / Pereții ei sânt îmbrăcați în scuturi / De luptă – c-a fost cuib, cândva, de vulturi, / ... Și pentru mine premiul cel mai mare-i / Să poposească-ntr-ânsa fiecare” (*Casa mare*). Adverbul *cândva*, raportat la pereții îmbrăcați în scuturi, introduce o stare de antiteză care vrea să spună că azi casa poeziei nu mai are aspectul de luptă cu răul, ca altădată, dar trebuie să-l aibă.

Primeririle poeziei lui N. Costenco, în sensul revenirii la patosul polemist împins până la revoltă, nu putea să placă sistemului totalitar. Pentru succesele artistice incontestabile el era întruna înaintat de forul scriitoricesc la premiul de stat, dar tot anume pentru aceste merite de fiecare dată era respins. Contrariat și amărât, poetul răspunde cu demnitate: “Nu pentru premiu scriu ori tinichele. / E altul rostul poeziei mele”. Și totuși, după trei încercări fără rezultat, la 11 octombrie 1988, într-o atmosferă care prevestea o anumită transparență, scriitorului i se decernează Premiul de Stat al R.S.S.M. pentru volumul de versuri *Poezii și poeme*, publicat încă în 1983.

Dar, vorba lui Aristotel, “cea mai mare onoare constă nu în a te folosi de onoruri, ci în a fi considerat vrednic de ele” [18, p. 207]. Pe parcursul întregii activități de creație, dar, mai ales, în ultimii ani de viață, N. Costenco a dat la lumină cărți, într-adevăr, vrednice de onoruri. Critica literară le-a observat și le-a apreciat la justa valoare.

Academicianul Mihai Cimpoi își începe paragraful *Generația pierdută și întoarcerea la unelte* din a sa *O istorie deschisă a literaturii române din Basarabia* anume cu Nicolai Costenco. După ce constată că “deși a publicat versuri ocazionale cu caracter superficial-publicistic, poezia sa a rămas temperamental aceeași”, cercetătorul adaugă: “E o poezie vulcanică ce găsește pentru lava interioară a trăirii erupții exterioare de pajuri de foc și nori de cenușă. Versurile vin năvalnice și fierbinți, fumegoase sau vapoase, cu pietrele care au dovedit să le desprindă la ieșirea prin “craterul” îngust al gândului, stăpâne fiind imediatitatea, impetuoșitatea, deschiderea. Se mizează pe contactul direct, nemijlocit cu realul <...>. Rapiditatea picturală a gândului e semnul artei veritabile. La Costenco ea are un farmec aparte mai ales atunci când se contopește cu un fond primar al sensibilității – amestec de sentimentalism și violență erotică, de moliciune orientală, cavalerism romantic și accente telurice, toate manifestându-se într-un cadru tradițional moldovenesc” [25, p. 169].

Vasile Coroban, apreciind cele două volume de sinteză ale scriitorului, constată că “... *Scrierile* lui N. Costenco sânt rodul unui îndelungat efort pe tărâmul scrisului. Ele rămân în multe privințe exemplare, îmbogățind fondul nostru literar cu valori artistice autentice” [26].

Eliza Botezatu, după o ochire asupra întregii creații costenciene, conchide: “Poezia lui Costenco afirmă și azi o robustețe spirituală de sursă folclorică, un elan al creației dăruite. Respectându-și formula, sunetul, motivele și “armura” specifică a versului, poetul și-a armonizat și de astă dată vibrațiile cele mai intime ale stihului cu devenirea realității și a spiritului uman, cu imperativele timpului ...” [27].

Ion Ciocanu, în prelungirea constatării lui M. Cimpoi cum că N. Costenco a deschis drumul generației cu deviza întoarcerii la unelte, formulează în prefața sa la volumul *Euritmii* (1990) gândul că, încheind-o pe aceasta, tot el deschide, în alte condiții, drum altei generații, care avea să profeseze o poezie cu linii simetrice, sunete melodioase și emoții armonioase, adică euritmice. “Sentimentală, zice el, în măsura în care izvorăște din emoție, trăire, pasiune, rațională uneori mai mult decât i-ar sta bine unui poet cu temperament sudic și educat în spiritul folclorului nostru, însă de un raționalism ce exprimă angajarea omului și artistului în dezbaterile problemelor complicate ale contemporaneității în necuntenă evoluție, poezia sa este în adevăr o casă mare, îmbietoare pentru orișicare îndrăgostit de cuvântul artistic moldovenesc.

Și nu este de mirare că anume cu Nicolai Costenco inaugurăm colecția, al cărei prim volumaș, îl avem acum în față” [28, p. 6].

De rând cu poezia, Nicolai Costenco a scris și proză. Cunoaștem mai multe proiecte de opere în proză: romanele *Viață fără istorie, Unirea, Bruta se amuză, Braviceanca* și altele, dar până în prezent dispunem

doar de două lucrări tipărite: culegerea de nuvele *Norocul omului* (1966) care, mizând pe niște subiecte minore, a trecut aproape neobservată de critică, și romanul *Severograd* (1963), ce s-a bucurat de o largă popularitate în mijlocul cititorilor.

Deși a trecut, după cum spuneam, aproape neobservată de critică la ora apariției, culegerea *Norocul omului* se cuvine totuși atrasă în discuție atunci când încercăm să conturăm portretul lui Costenco-prozatorul. În primul rând, fiindcă o serie de povestiri, cum ar fi *Musafirul*, *Libeada* și *Vasilică*, sunt scrise încă în anii treizeci, ceea ce atestă că preocupările lui N. Costenco pentru proză datează nu de prin anii șaizeci, cum s-a încetățenit în mentalitatea cititorului nostru, ci chiar de la începutul activității lui literare. În rândul al doilea, pentru că o altă serie de nuvele – *Adam*, *Salomia și alții*, *Tundra*, *Norocul omului* –, fie și modeste ca realizare, dau în vileag unele trăsături tipologice comune cu romanul *Severograd*, ceea ce ne duce la gândul că, într-un fel, l-au pregătit. Faptul e atestat de prefațatorii celor două volume de *Scrieri* ale lui N. Costenco, Vasile Badiu și Anatol Gavriloș. “Ivan, Adam, Franț, constată ei, sânt numele unor personaje pe care le vom reîntâlni în depărtatul oraș nordic, Severograd. Adam, care îmbină în felul lui de a fi intelectualul și muncitorul din port, profunzimea și subtilitatea sentimentelor cu robustețea fizică și promptitudinea comportării, are ceva din caracterul complex al lui Costea Moldovanu, relațiile dintre Ignat și soția sa (*Tundra*) ne amintesc de cuplul Costea-Mășuța” [29, p. 12].

Privit de la altitudinea zilei de azi, romanul *Severograd* trezește multe nedumeriri. Atent la nuanțe, cititorul contemporan rămâne uimit de optimismul lui Costea Moldovanu în anturajul exilului siberian, care numai avânt și entuziasm nu putea trezi, e contrariat de încântarea lui în fața peisajelor nordice care, oricum le-ai recepta, rămâneau totuși condiții de surghiun, se arată uluit de patosul aproape sărbătoresc al muncii lui de zi cu zi, care, în accepția unui deportat, nu pot avea această calitate.

La data apariției operei lui N. Costenco acest patos era mai puțin resimțit, cititorul fiind obișnuit cu euforia optimistă a realismului socialist și cu triumfalismul strident al totalitarismului sovietic. Azi, înarmat cu modalitățile revendicative ale restructurării, el, necunoscând adevăratele mobiluri sufletești ale personajelor, continuă să le aprecieze la scara valorilor din timpul editării romanului, ceea ce creează o discordanță de opinii și sentimente.

Decalajul de apreciere dispare însă, dacă luăm în considerație mărturiile scriitorului din arhiva personală, dacă ținem cont de destăinuirile lui din presa periodică de după întoarcerea sa la Chișinău și dacă confruntăm destinele personajelor romanului cu soarta prototipurilor lor din realitate. Operațiile în cauză au darul de a adevăra, fără putință de tăgadă, faptul că personajele Costea Moldovanu și Mășuța nu sunt altcineva decât scriitorul și soția sa, dar și că, în pofida tradiției înrădăcinate de a-i considera niște exilați, ei apar în roman ca persoane angajate în muncă prin contract, ceea ce, cum vom vedea, schimbă radical situația.

În realitate scriitorul (citește Costea Moldovanu – N. B.) a ajuns în Severograd în calitate de deținut politic. În roman el vine acolo din cauza sărăciei din Moldova și din dorința de a se afirma mai altfel: “Îi plăcea duhul de voinicie. De aceea venise încoace, momit de gândul de a lucra acolo, unde-s oameni ce par a fi turnați din oțel călit. În satul său, oricât s-a străduit, parcă-i priponise cineva sărăcia în ogradă. Nu putea scăpa de ea! Și-l rodea la inimă” (p. 152-153). “Am venit, tovarășe, spune el în altă parte, nu de bine!.. După război, la noi în Moldova – secetă. O scrisoare de la Adam ... Am venit mulțumită serviciului biroului de informații pentru folosirea resurselor de muncă. Ni s-au dat bani de drum. Ne-am angajat pe trei ani cu contract” (p. 424).

Discrepanța dintre realitatea timpului și ficțiunea romanului în biografia Mășuței e tot atât de evidentă ca și în cea a lui Costea: “Biografia Mășuței nu era din cele simple. Născută într-un sat basarabean, tatăl ei a fost lemnar vestit și la lucru și la închinare; s-a prăpădit de tânăr, lăsînd o familie numeroasă. Având neamuri înstărite, Mășuța a nimerit slugă la o mătușă, ca să facă măligi muncitorilor, care lucrau cu ziua pe pământurile chiaburoaicei. Odată cu eliberarea Basarabiei, Mășuța s-a întors în sat și, cu toată împotrivirea mamei care văzuse în fată un ajutor, a plecat la lucru în Rusia. Începu războiul. Plecă la școala de surori medicale. Frontul <...> Într-o seară mohorâtă după lupte grele, a văzut venind un bărbat voinic, rănit, care aducea de braț un tovarăș, ce abia se ținea pe picioare – Ivan Pisaroglo. Cel voinic era Costea Moldovanu <...> De la acea întâmplare li s-a tras firul vieții conjugale. O scrisoare a lui Adam a hotărât venirea grupei pe șantierele de construcție ale Severogradului” (p. 28-29).

Aceasta e ficțiunea, care fixează venirea benevolă și a Mășuței în vestitul oraș nordic. Realitatea însă era alta, mult mai dură, și viza o deportare tragică. Cazul e povestit chiar de Mășuța într-un dialog al scriitorului cu jurnalistul Gheorghe Budeanu intitulat “Ascultă-l pe cel care știe”:

– Soția dumneavoastră fusese pe timpuri o simplă țărăncă de la Mereni. Cu ce păcătuiuse ea, de a fost nevoită să-și poarte tinerețile prin viscoalele nesfârșitului siberian?

– Vrei să le știi chiar pe toate! Iaca am s-o chem și las-o să-ți povestească.

Strigă: “Marie, vino de-i spune băiatului acesta cum te-au arestat, cum te-au dus în Siberia ca să te întâlnești cu mine <...>. Așază-te și povestește” – zice Costenco.

“După război foamea ajunsese și prin Mereni. Nu aveam ce mânca. Auzisem că la Rostov este atâta pește, încât îl vând aproape pe degeaba. Am dezbrăcat casa, am luat lucrurile și cu alte trei femei ne-am dus la Chișinău, de unde, urcate într-un mărfaș, țineam calea spre Rostov. Vai de capul moldovenilor iștia! Prin

multe au mai trecut ... Sate întregi porneau la drum după o bucată de pâine. Erau mulți și numai cui îi era lene nu-și bătea joc de ei. Unii duceau nuci să le schimbe pe pâine. În tren le tăiau sacii și nucile se împrăștiau, nu le mai puteau strânge.

La Rostov am cumpărat pește, dar n-am avut noroc de el. În trenul care ne aducea acasă s-au urcat controlorii și pe atunci, dacă te prindeau cu schimb de mărfuri, erai numit speculant. Iar cu speculanții Stalin nu se juca. În fața controlorilor ne-am dezis de pește. Mai aruncasem și pașapoartele, ca să nu afle de unde sântem și ce-am căutat la Rostov. Ne întrebau, iar noi, făcându-ne că nu știm rusește, spuneam că venim de la o "șahță". "Care șahță? Ce-ați făcut acolo?" Ne znai ruski, ne znai ...". Ne-au luat și ne-au dus la Norilsk, alături de Dudinka" [17].

Motivul revizuirii subiectului romanului rezidă în teama explicabilă a scriitorului de a nu fi pus să repete soarta de exilat, ceea ce, la ora apariției romanului, era mai mult decât posibil. Destinul lui Aleksandr Soljenitîn e, în acest sens, grăitor. Povestirea sa *O zi din viața lui Ivan Denisovici*, cu o tematică similară cu cea a romanului lui N. Costenco, a putut apărea doar în atmosfera "dezghețului" hrușciovist și cu condiția supunerii ei la vot în cadrul prezidiului comitetului central al p.c.U.S. Când însă după încheierea "dezghețului", a încercat, scriind operă după operă, să extindă ziua lui Ivan Denisovici până la dimensiunile întregii perioade de exil, prozatorul a fost în mod brutal expulzat din țară.

Conștient de aceste urmări inevitabile, N. Costenco găsește o soluție echitabilă în rezolvarea conflictului romanului său: evită cauzele adevărate ale aflării personajelor în Severograd și le atribuie ipostaza de angajat, prin contract, ipostază în care Costea Moldovanu și Mășuța, după ispășirea pedepsei judiciare nemeritate, într-adevăr, s-au aflat în anii 1948-1956.

Indubitabil, cititorul care a așteptat să întâlnească în operă atmosfera exilului, nu a putut, după lectură, să nu aibă senzația unui decalaj între realitate și ficțiune, a unei diminuări considerabile a elementului tragic al romanului, a unor deformări regretabile a destinelor personajelor, în ultimă instanță, a unei abateri serioase de la adevărul vieții. Înțelegând acest fapt, N. Costenco pune personajele principale – Costea Moldovanu și Mășuța – să facă unele destăinuiri din care să rezulte clar că ei nu au statut de exilați, ci de muncitori angajați prin contract, ceea ce le pune într-o altă lumină, mai credibilă.

Dincolo de motivațiile obiective ale metamorfozelor personajelor romanului există, în scrisorile și memoriile scriitorului, și unele justificări de ordin subiectiv despre luarea cărora în calcul el ne preîntâmpină încă în poezia sa *Arhivă*: "Nu te grăbi, citește printre rânduri / Mânia furtunaticelor gânduri". Astfel, în pomenita de acum scrisoare din 21 decembrie 1955 adresată fratelui Anatol Păduraru N. Costenco scrie: "... probabil citești aceste rânduri și te uiți la ușă, să nu te surprindă ochiul ălor de pândesc ... Numai fiind în bârlogul fiarei poți să-ți dai seama de odioasa dihanie cu chip de om care vrea să ne plănuiască viitorul după chipul și asemănarea sa <...> nu e glumă, fiind soldat să visezi la rangul de general, și fiind "partinic" să visezi a fi ... om" [15, p. 7]. Privite prin prisma acestor destăinuiri, declarațiile lui Costea Moldovanu că "Îi plăcea duhul de voinicie. De aceea venise încoace, momit de gândul de a lucra acolo, unde-s oameni ce par a fi turnați din oțel călit" (p. 152-153), că e numai "bărbăție, energie inepuizabilă, grijă gospodărească" (p. 110) își pierd din patosul lor emfatic, devin, în condițiile de angajat prin contract, cum ne-am convins că figurează în roman Costea Moldovanu, firești. Energia lui în aceste condiții era îndreptată spre reliefa omenescului din om: "Costea își bătea tot timpul capul cum să facă, ce să născocoască ca să ușureze munca asta de "ostrovări" (p. 90). El plămăiește un proiect de raționalizare la descărcări, inventează un depozit-frigorifer, născocoște o masă pentru sortarea cartofilor etc. Toate acestea sunt întreprinse pentru a evita travaliul obositor și a imprima muncii un caracter de creație, pentru ca omul să nu aibă dispoziția de ostrovăr, adică de pușcăriaș, ci de om cu inițiativă și prestigiu.

Demnitatea aceasta e strâns legată la el de tendința de a sublinia felul de a fi al moldoveanului dintr-o bucată în stare să supună vitregiile naturii și ale destinului, mai concret, în accepția lui, să fie aidoma unui slodun, adică pe potriva trunchiurilor de stejar pe care meșterii le pun la baza fântâni. "Aceste trunchiuri, explică scriitorul, aflându-se în apă zeci, iar uneori și sute de ani, nu putrezesc, ci, dimpotrivă, se pietrifică, se fac precum e fierul – lovești cu toporul și, în loc de așchii, sar scânteii. Iată ... așa trebuie să fie și omul. Slodun! Altminteri, la ce bun mai face umbră pământului?!" [30].

De notat că această fermitate a caracterului nu e prezentată ca o trăsătură excepțională, ci ca una consubstanțială firii moldoveanului, izvorâtă din matricea stilistică a neamului. Costea Moldovanu "Simțea în sine acea virtute educată în bărbați în decursul mileniilor, când omul devenea stăpân pe situații mulțumită deșteptăciunii, virilității, atutudinii dârze și neînfricate" (p. 380-381).

În spiritul acestor calități Costea încearcă s-o educe pe Mășuța, ba chiar și pe toți moldovenii cu care venea în contact: "Mășuța avea pentru fiecare din moldovenii un crâmpei de cultură din inima sa femeiască. Iar în cotloanele memoriei avea și câte un locușor unde se păstra fișa psihologică a fiecăruia. Nici unul din cei pomeniți nu se ferise de pragul casei lui Costea Moldovanu. Și era suficient să vorbească cineva limba lui de acasă, că el, Costea, îl și aducea și-l pune la masă, iar Mășuța era obligată s-o facă pe gazda primitoare" (p. 295).

Tot prin situațiile obiective și motivațiile subiective ale autorului poate fi explicată atitudinea admirativă a lui Costea Moldovanu față de locurile cu adevărat de surghiun ale Severogradului. Aminteam

mai înainte că pentru natura siberiană deosebită pânza epică a lui C. Stere *În preajma revoluției* a fost numită de G. Călinescu roman al geologicului. De o frumusețe sălbatică, natura Severogradului te face să-i uiți asprimea ei neîndurătoare și să te încânți de ea cu teamă și dârzenie. Costea mai avea un motiv de a o admira: ea îi da un prilej în plus de autoafirmare, un motiv suplimentar de bucurie de a o supune și de a o îmblânzi. Tundra Severogradului la Costenco, ca și câmpia Sorociei la Druță, capătă contururi de mit din care omul își trage sevele, se reconfortează și se remodelează: "Tundră. Teren accidentat. Salbă de lacuri la diferite niveluri. Stepă zdramicată, aluat frământat și uitat să mai fie adunat. Teren spasmodic, la care privesc liric păsările călătoare.

Tundră. Odinioară fund de ocean, privind cu ochii enormi ai populației acvatice din adâncuri la sorii multiplicați de valuri saline ...

Ochiul vulturesc nu vede decât colți de stâncă, adunătură de morene, ghețari sterpi și eterna dezolare a pământului. Omul a găsit însă intrările ascunse, a sfredelit granitul zidurilor, a ridicat capacul crustei înghețate și pietrificate, a ros cu colții mașinilor și scrâșnete bubuitoare ale exploziilor carapacea fantastică; și iată, măruntaiele Molohului biblic, în jocul de culori metalice, spre bucuria de nădejde a muncii răsplătite din belșug" (p. 310).

Personajele romanului sunt, așa cum spunea M. Cimpoi despre cele din romanul lui V. Beșleagă *Acasă*, pe jumătate în prezent, pe jumătate în istorie, în mit, de unde și posibilitățile largi de aprofundare psihologică a caracterelor lor. "Mitul, constata în acest sens M. Eliade, îi garantează omului că ceea ce el se pregătește să facă a mai fost făcut, îl ajută să alunge îndoielile pe care le-ar putea avea în ceea ce privește rezultatul întreprinderii sale" [31, p. 132-133].

A demonstra afirmarea caracterologică a unui personaj într-o perioadă când toate situațiile prin care trecea contribuiau la degradarea sa echivala cu o aventură. Și numai amintirea mitului și lecțiile istoriei îi spuneau omului că în diverse perioade ale existenței sale el a mai trecut, ieșind învingător, prin astfel de situații, îi strecurau în suflet încrederea în sine chiar și în momentele tragice, cum sunt cele din *Severograd*. De aici verosimilitatea, în condiții aproape incredibile, a personajelor romanului.

Faptul că, înlocuind destinul personajelor exilate prin muncitori angajați a diminuat tragismul unor situații ale romanului, a fost resimțit ca o încălcare nedorită, dar explicabilă, a adevărului vieții și scriitorul, la momentul oportun, a încercat să repare lucrurile scriind volumul de memorii *Povestea Vulturului* (Chișinău, 1998). Păcat că reparația în cauză nu a putut fi dusă la bun sfârșit, autorul reușind în timpul vieții să publice doar partea I a lucrării. Dar ceea ce a izbutit să facă aici, descriind arestarea și transportarea sa la Extremul Orient, constituie o dovadă certă că, dusă la bun sfârșit, lucrarea, prin veridicitatea crâmpelilor tragice zugrăvite, ar fi putut recupera din plin adevărul de care romanul a fost lipsit. Fragmentul publicat prefigurează cu certitudine contururile veridice ale întregului.

În proză, ca și în poezie, scriitorul s-a manifestat ca un veritabil realist, dovedind, după cum afirmă cercetătorii A. Gavrilov și V. Badiu, că "... proza nu este pentru el un pretext de evadare <...> din tiparele riguroase ale versului <...> pe întinsurile libere ale narațiunii" [29, p.12], ci ca o modalitate de a vedea lumea cu ochii unui gen mai încăpător, cu posibilități mai largi de analiză și sinteză".

În tot ce a scris, N. Costenco a urmărit promovarea adevărului despre valorile spirituale ale oamenilor din spațiul basarabean. A pledat pentru unirea cu Țara, demonstrând că Basarabia trebuie să vină spre integrare cu zestrea ei spirituală. A mers în exil, apărând limba română și promovând adevărul despre caracterul basarabean departe de hotarele naționale. Revenind la vatră, s-a întors cu îndrăzneală și demnitate la uneltele literare lăsate uitării, dând la lumină versuri și proze de o reală valoare artistică și dovedind că e, așa cum a spus-o el însuși, un adevărat cetățean al țării poeziei, ba chiar – mai larg – al țării literaturii.

Referințe bibliografice

1. Gherman, Ion. *Marginalii la poezia lui N. Costenco // Limba și literatura moldovenească*, 1959, nr. 1.
2. *Viața Basarabiei*, 1934, nr. 10.
3. Ciobanu-Tofan, Alina. *Spiritus loci. Variațiuni pe o temă.* – Chișinău, 2001.
4. Malanețchi, Vasile. *Tabel cronologic // Nicolai Costenco. Elegii păgâne.* – Chișinău, 1998.
5. Meniuc, George. *Chenare pe margine (File de jurnal) // Columna*, 1993, nr.3, 4-6.
6. Meniuc, George. *Considerații literare // Viața Basarabiei*, 1939, nr. 9.
7. Călinescu, George. *Istoria literaturii române de la origini până în prezent.* – București, 1988.
8. Costenco, N. F. *Pe marginea prăpastiei // Viața Basarabiei*, anul VII, 1938.
9. Costenco, Nicolai. *Literatura basarabeană de astăzi // Viața Basarabiei*, 1937, nr. 7-8.
10. Burlacu, Alexandru. *Tentația sincronizării.* – Timișoara, 2002.
11. Tudor I. *Mișcarea culturală-socială în Basarabia după Unire*, ms. - București, 1976.
12. Costenco, Nicolai. *Societatea Scriitorilor basarabeni // Viața Basarabiei*, 1936, nr. 9.
13. Cibotaru, Simion. *Mesajul social al literaturii.* – Chișinău, 1972.
14. Gheorghiu, Gheorghe. *Prea mult omenesc // Basarabia*, 1997, nr. 3-4.
15. Costenco, Nicolai. *Iubite frate, ... // Basarabia*, 1995, nr. 8-9.

16. Cimpoi, Mihai. *Un alt Costenco (Din infern) (I) // Flux*, 1998, 5 iunie.
17. Budeanu, Gheorghe. Nicolai Costenco. "Ascultă-l pe cel care știe ..." // *Literatura și arta*, 1998, 15 decembrie. Interviu cu scriitorul.
18. *Reflecții și maxime. Vol. II. Ediție îngrijită de Constantin Bădescu.* – București, 1989.
19. Cimpoi, Mihai. *Nicolae Costenco – exilatul dedublat // Literatura și arta*, 1997, 16 octombrie.
20. *Dedublarea artistului sau riscul de a te autodecapita / interviu: Nicolai Costenco – Ion Proca // Glasul Națiunii*, 2001, 14 noiembrie.
21. Dabija, Nicolae. *La moartea unui nedreptățit // Literatura și arta*, 1993, 29 iulie.
22. Dolgan, Mihail. *Lirica lui Nicolai Costenco din perioada exilului siberian // Literatura română postbelică. Integrări, valorificări, reconsiderări.* – Chișinău, 1998.
23. Coroban, Vasile. *Elogiu omului și țării // Moldova Socialistă*, 1980, 3 septembrie.
24. Pânzaru, Sava. *Propagator al literaturii ruse // Moldova Socialistă*, 1963, 20 decembrie.
25. Cimpoi, Mihai. *O istorie deschisă a literaturii române din Basarabia.* – Chișinău, 1996.
26. Coroban, Vasile. *Autentice valori artistice // Moldova Socialistă*, 1979, 13 noiembrie.
27. Botezatu, Eliza. "Să fii tu însuși și să fii în toți ..." // *Moldova Socialistă*, 1984, 9 septembrie.
28. Ciocanu, Ion. *Cetățean al țării poeziei / Prefață // Nicolai Costenco. Euritmii.* – Chișinău, 1990.
29. Badiu, V. și Gavrilov, A. *Nicolae Costenco // Nicolai Costenco. Scrieri*, vol. I. – Chișinău, 1979.
30. Cibotaru, Mihail Gh. *Era ca un slodun // Moldova Suverană*, 1998, 22 decembrie.
31. Eliade, Mircea. *Aspecte ale mitului.* – București, 1978.

Tatiana Butnaru

Anatol Codru și mitologia autohtonă

Prin tot ce are ea mai viguros, creația poetică a lui A. Codru se revigorează prin valorificarea tradiției populare, dezvăluie modalitățile de transfigurare artistică a realității prin prisma de viziuni și reprezentări ce caracterizează personalitatea creatoare a geniului anonim. Mitul mioritic al integrării în natură și Mitul Meșterului Manole, imboldul spre cunoașterea rădăcinilor originare ale neamului și motivul sacrificiului uman pus în slujba unui ideal social, estetic, spiritual, ideea despre jertfa zidirii și aspirația spre desăvârșire, în linii mari, semnifică esența spiritualității noastre milenare care, nemijlocit, s-a materializat într-un univers de valori apropiat de „viziunea prin suflet a unui fenomen primar”^[1,p.35]. Preferința pentru fondul mitic al folclorului românesc constituie o latură esențială a modului artistic a lui A. Codru. Respectând cu strictețe principiile transfigurării populare, autorul își redimensionează scrisul potrivit unor concepte estetice și a unor elemente de sensibilitate modernă. În primul rând, vom evidenția subtilitatea metaforei mitice determinată de profunzime și lirism, de niște aspecte și dimensiuni existențiale pe care le parcurge autorul în dramatica contemplare a lumii, prin ideea de preamărire a vieții și nostalgică resemnare în fața curgerii ireversibile a timpului, prin bucuria simplă de proclamare a filosoficului „a fi” ca dovadă supremă a condiției umane. Elementul mitic se redimensionează din interior și transpare prin noutatea stilului modern, prin tendința de a orienta preocupările sale artistice spre chintesența unei mitologii străvechi redimensionate în motive și dimensiuni simbolice deosebite. Metafora mitică suplinește realitatea, ea descinde dintr-o învolburare existențială cu deschidere spre o serie de valori și semnificații de o conotație simbolică inedită. De exemplu:

*Scăpărînd mărgele,
Plăișor de munte,
Cununii de stele,
Orații de nuntă...*

*Răsărit de soare,
Drăguță mioară,
Iarba se-nfioară:
Plug la vînătoare.*

*Crăișor de mire,
Fire, nemurire,
Și-n nemărginire
Piatră de citire*

A.

Codru. *Piatra de citire*

Această complexitate de imagini poetice pornesc dintr-un simbol fundamental și demonstrează în plan artistic redimensionarea dramatică a universului. Spiritul mioritic se îngemănează cu cuprinderea cosmică în care pulsează duhul primar de baladă, este un cântec șoptit al sufletului într-un moment de intensă efervescență lăuntrică. Cadrul cosmic unde se profilează această confesiune existențială este „spațiul-matrice” ori „spațiul mioritic” axat pe filonul creativității populare. Există o formă de plasare cosmică în acest spațiu mioritic pentru că există o orientare mioritică, există o stare de plenitudine spirituală care îngemănează diferite tărimuri ontologice: viața și moartea, teluricul și celestul, dragostea și ura. Mioritizarea se produce în mod spontan. Autorul transmite emoțiile afective ale mitului folcloric într-o tonalitate poetică alimentată de intuiția populară, dar și de propria

sensibilitate scriitoricească. Metafora pietrei nu numai că-și găsește un punct de tangență, dar și se suprapune simțirii mioritice, se integrează în acel ansamblu de orientări stilistice care, după sugestia lui L. Blaga, condensează trăsăturile esențiale ale „sufletului românesc”^[2,p.35]. Eul liric al lui A. Codru este atât de mult preocupat de această „metafizică a ideii de piatră”, încât la un moment dat, asemenea personajului mitic se vede „pe turn de piatră ridicat”, „în piatra pietrei nemurind”, ca în cele din urmă să-și edifice propriul „mit personal”. Datorită sugestiei mitice, A. Codru imprima poeziei mai multă densitate artistică, emotivitate și spirit creator. Poetica mitologizării amplifică căutările de fond și formă realizate simultan prin elemente de viziune, prin stilizarea motivelor lirice și sublimarea imaginii artistice. Autorul evadează într-o configurație mitică după anumite tehnici și modele manieriste, fiind tentat de perspectiva lărgirii orizonturilor estetice din sfera inspirației general-populare „într-o rostire frumoasă, manierist-orfică”^[3,p.216].

Din ochii mei

Co-
boa-
ră-o
Mioară
Cu
T
R
E
I
Cio
bă
nei...

Geneza mitică a imaginii înclină spre o filozofie existențială încadrată în parametrii viziunii cosmice. Anturajul cosmic se lărgeste și descinde într-un moment plener de admirație. Încântarea în fața lumii se conjugă cu reveria unei dragoste pătimase, fapt care-l determină pe autor să se reintegreze în atmosfera mitică și, prin succesiunea detaliilor simbolice, să participe la act solemn de inițiere. Poetul atinge un bilanț al sensibilității populare unde în plan simbolic-metaforic are loc o alternare a secvențelor de viață, o identificare sincretică de viziuni. A. Codru sacralizează stările și trăirile sufletești, le integrează într-un spectacol existențial unde și graiul și steaua, și „cei trei ciobănei” „pendulează” între fabulosul mitic și reprezentările imaginației sale creatoare. Conceptul mitic, în acest sens, devine un model ipotetic, simbolul problematic generator de idei și reflecții lirice, este un mod de a privi lumea, a aprecia creația, iubirea, omenia. Jertfa Meșterului Manole implică ridicarea omului la o dimensiune simbolică datorită căreia se manifestă rosturile sale existențiale circumscrise în lumina inițierii mioritice și a dăinuirii dacice. Semnificațiile mitice se încarcă cu un fond esențializat, fapt datorită căruia are loc depășirea subtextului mitic al baladei populare și încadrarea ei „în alt mit”, reîmprospătat prin numeroase suplicii ale destinului omenesc. Laitmotivul nunții spre care înclină autorul transpare drept o culminație emoțională, atribuind versurilor nominalizate alte niveluri de specificare. Astfel, poetul intuiește „o intrare nouă în mit” unde la „icoana jertfii mioarei” coboară „însoțit de baciul Manole” pentru ca:

*Din răscruce de veac, cu berbeci înfloriți
El turma și-o-nalță cu turla spre soare,
Spre ultima jertfă a Mioarei fecioară,
La nunta de taină, surpînd-o-n părinți
A. Codru. **La nunta de taină***

Analiza simbolurilor și imaginilor poetice indică cert caracterul de încadrare în atmosfera mitică. „Nunta de taină” este o metaforă cu semnificații individualizatoare, prin transfigurare simbolică, ea amintește de nunta mioritică ce se desfășoară într-un context mitic determinat de niște accente specifice „ale unui anumit sentiment al destinului”^[4,p.125]. Figurația mioritică se concentrează într-o sinteză de ritual și, așa cum subliniază E. Munteanu, se înscrie ca un reflex „al nemurii dacice”^[5,p.172]. Spectacolul nunții e lăsat în cele din urmă în plan vizionar, poetul este obsedat de ideea primară a mitului pentru a revitaliza acele principii etice și estetice prin care sînt întuite reperele sacre ale ființării omenești.

*O ctitorie, o, turmă, o mit-
Clopotnița stîinii purtată la gît...
Trage, Manole, tălăngile toate:
La nuntă Mioarei dă zvon de nemoarte.*

A.Codru. La nunta de taină

Situațiile tragice sînt aplanate în cele din urmă și corelate cu niște sugestii simbolice exteriorizate pe calea transsubstanțierii mitice. De fapt, A. Codru se menține în niște situații poetice specifice unde mitul îl determină să-și recupereze stările și trăirile sufletești din interior. Autorul recrează un univers de valori marcat „de sacru, de sublim și frumos”, încât la un moment dat se identifică cu el, este tentat de a „se dizolva” în elementele ancestrale ale universului:

*Dar niciodată-n lume nu s-a spus
Mai simplu, mai profund, mai fără-apus:
Ninge Isus,*

Ninge Isus.

A.Codru. *Și Doamne-n cerul nostru cât prin*

Metafora ninsorii, și ea de sorginte mitică, la fel ca la A.Blandiana, poate fi circumscrisă în sfera estetică a sublimului. Prin expresia „parcă-o nins cu Dumnezeu” sau „ninge Isus” este relevată o culminație a dăruirii omenești, autorul poetizează desăvârșirea omului prin sacrificiu și creație. Privită într-un alt context, imaginea recreată mai poate fi surprinsă prin prisma înrudirii ei cu divinităția, cu semnele unui cosmos sacralizat „răscumpărat prin moartea și învierea Mântuitorului”^[6,p.248]. În tendința de a releva perenitatea sacrificiului adus pe altarul slujirii frumosului, a proiecta sinteza „unei existențe care s-a identificat cu frumosul și s-a devotat creației”^[7,p.115] deosebim suprapunerea diferitor niveluri mitice. Spațiul spiritual mitic se reconstituie prin împletirea diferitor elemente, fie de geneză biblică, fie prin exteriorizarea experienței creatoare a destinului artistic, căutător al absolutului, plămuitor al celor mai nepieritoare valori. Apartenența la lumea miticului derivă și din sugestia metaforică a acestor „ninsori ancestrale”, „ei parcă-n albul pietrei ning”, aprofundând noblețea sufletească a eului creator.

La fel ca și alți condeieri din poezia contemporană, A.Codru încearcă să dramatizeze substanța narativă a mitului folcloric, să-i confere noi valențe afective. Astfel, în poezia „Meșterul Manole” autorul va reconstitui imaginea creatorului predispus jertfei așa cum se profilează în mit, prin personificarea patimei pentru frumos. Drama omului cuprins de ideea desăvârșirii sale spirituale prin creație devine o metaforă a însuflețirii și efervescenței lăuntrice, o metaforă a sensibilizării cosmice. În această ordine de idei, O. Papadima vorbește despre „ideea sacrificiului maxim”, ceea ce în opinia sa înseamnă că „cel care plătește este însuși creatorul obligat să se jertfească în numele celui mai înalt ideal omenesc-creația”^[7,p.218]. Or, poetul atinge suprema valoare a mitului în baza concepției sale, intuind creația autentică, zbuciumul mistuitor al artistului la o dimensiune absolută. Obsedat de „genunchiul pietrei când m-a luminat”, eroul liric din poemul lui A. Codru „într-o meșterul Manole” pentru a se stratifica în „sublimarea sofianică”^[2,p.177] a sentimentelor universal-omenești, el se contopește asemenea personajului mitic cu „marile comori dintotdeauna” și parcurge traiectoria timpului, sfidând cu îndrăzneală toate barierele lui. Făcând abstracție de caracterul efemer al existenței, această metaforă semnifică dobândirea perenității prin vocație și cutezanță creatoare, printr-o disponibilitate „spre veșnica rotire a meditației în sfera poeziei”^[8,p.215] așa cum ne îndeamnă cercetătorul Gh. Ciompec. Modelul „mitopo(i)etic”^[3,p.216] despre care vorbește M. Cimpoi într-un eseu critic este „incomensurabil” și atrage-n „jocul textualizat o mulțime de semnificații care se condensează cu de la sine putere”^[3,p.216]. A. Codru creează imaginea unui tip de creator complex, ridicat la rang de generalitate, el constituie etalonul unei spiritualități desăvârșite și are tangență cu „pietrarii vecilor de piatră.” Și dacă

„Meșterul Manole mi-a fost mare neam

De-a zidit-o-n zid pe sora mea...”

atunci

„...sora mea a fost fîntînă,

Din sămînța ce-o aduse vîntul,

Și-a băut-o meșterul cu mîna,

C-a rămas în palmă doar pămîntul”.

A.Codru. **Meșterul Manole**

Metafora are o valoare unicală, prin ea e surprinsă setea de adîncime spirituală, de primenire sufletească. În ultima instanță, autorul revine la imaginea tradițională a fîntînii pentru a se sincroniza cu marea poezie din arealul românesc. Ideea metaforizării meșterului în fîntînă, caracteristică și ea transfigurării simbolice a mitului, încheie apoteotic poezia lui N.Labiș și transpare ca o simbolică întruchipare a suferinței și jertfei la Gh. Tomozei, N. Stănescu, A. Blandiana, L. Damian, este o metaforă de continuă aducere aminte, de reîmprospătare sufletească. Ea stă ca o cheazășie a cîntecului pururi viu despre frumusețea faptei dăruite, despre condiția supremă a existenței omenești desăvârșită prin dragoste și creație. E „dimensiunea scump plătită a frumosului” care se infiltrează în conștiința omului de artă cu claritatea și simplitatea adevărilor primordiale ale vieții

Fîntîna curge-n brazde și ulcioare,

Fără odihnă,

fără uitare,

fără somn.

N.Labiș. **Meșterul**

La A.Codru imaginea fîntînii apare și ea în cele mai felurite structuri lirice, în cele mai diferite intonații pentru a prolifera semnificația ei conceptual-artistică. Fîntîna e o oază permanentă de lumină, de revelație sufletească, de unde izvorăsc, asemenea versurilor din baladă, acorduri lirice copleșitoare, de o vibrantă emotivitate. Ca în viziunea lui Brîncuși fîntîna îi adună pe cei prezenți la „o masă de tăceri” unde icoana meșterului transpare pietrificată în mrejele tăcerii, în taină și vis. În continuare, fîntîna este comparată cu „un turn de mănăstire”, ea capătă conturul „unui cer de apă” care îngemănează necuprinderea cosmică. Prin intermediul unor metafore-intertextuale, A.Codru invocă imaginea fîntînii de la dimensiunea ancestrală a universului, prin dangătul „clopotelor răscolite-n piatră”, adunate sus „peste cupole”, prin murmurul de ape, din „sfere și scînteie” să rostească și să plîngă un „nume săpat în adînc”..., în „stratul de piatră”. Situația mitico-folclorică este adaptată unor noi resorturi sufletești. Din itinerarul spiritual a lui Manole, imboldul spre creație își găsește continuare în sufletul femeii, care accepta sacrificiul pentru împlinirea menirii sale supreme – de dăruire și contuitate. De

aceea, asocierea fîntînii cu „sora mea” își găsește o echivalență simbolică înrudită cu mitul folcloric și în ambele cazuri semnifică îndemnul spre marile începuturi, este simbolul „veșnicului început și a veșnicei continuări”^[9,p.8].

Fîntîna e comoara spiritualității autohtone, e lacrima noastră durută cristalizată în eternitatea ființării neamului, a trăirilor sale plenipotențiare. Prin versul final

„Beau în cinstea celui ce-n țărînă
Și-a cioplit doar numele Fîntînă.”

A.Codru. *Meșterul Manole*

A. Codru aprofundează ideea de bază a scrierii sale despre sacrificiul suprem al omului. Este o metaforă a evocării unde s-a condensat „cîntec mare-n stropul tău să sune” ca să aprindă mereu flacăra creației și patima iubirii pentru frumos și, în felul acesta, să fie promovate valorile general-umane cu durata lor de veșnicie, perenitate.

Referințe bibliografice

1. D. Bălăeș. *Eterna regăsire*. – București, 1979;
2. L. Blaga. *Trilogia culturii*. – București, 1969;
3. M. Cimpoi. *Critice. Orizont mioritic, orizont european*. – Craiova, 1970;
4. Z. Ornea. *Tradiționalism și modernism în deceniul al treilea*. – București, 1970.
5. E. Munteanu. *Motive mitice în dramaturgia românească*. – București, 1982;
6. M. Eliade. *De la Zamolxe la Cenghis-Han*. – București, 1940;
7. *Izvoare folclorice și creație originală*. – București, 1970;
8. Gh. Ciompec. *Motivul creației în literatura română*. – București, 1979;
9. M. Cimpoi. *Focul sacru*. – Chișinău, 1971.

Timofei Roșca | Dimensiuni ancestrale în poezia lui Anatol Ciocanu

După „istoriile deschise” ale literaturii române de pretutindeni, inclusiv a celei din Basarabia, și atâtea studii teoretice, puse la dispoziția publicului larg de cititori, contextul literar poate fi văzut într-o lumină, mai cuprinzătoare de multiple aspecte, umbrite, nebănuite, poate, altă dată. Ne-am referi, îndeosebi, la poezia șasezecistă, care, astăzi, poate fi analizată și apreciată din mai multe puncte de vedere: ideologic, politic, strategic, estetic, epistemic, ontologic, axiologic, metodologic, literar-artistic propriu-zis etc. Ceea ce ne-ar interesa, în primul rând, ar fi structura vizionară a acestei poezii, grație căreia a fost asigurată valoarea și rezistența ei.

O poezie, despre care, s-a scris poate mai puțin, comparativ cu a colegilor săi de generație, este a lui Anatol Ciocanu.

Debutul său literar, ca și al celorlalți confracți de breaslă și de generație, a avut loc în bine cunoscutele condiții literare, politice și ideologice, specifice, anevoioase. Elanul de creație tineresc se afirma vizavi de un entuziasm social-politic și literar fals, utopic, derutant, în cele din urmă, eclipsant. Într-un asemenea climat noros lumina cugetului maitnal cu greu răzbătea prin pâcla dogmatică, totalitaristă. Poetul era pus în starea de a-și struni cumva elanul creator, iar poezia – să rabde coroziile conceptualului, imaginarului contrafăcut, să se conformeze cu inerțiile timpului, dar nici să renunțe la cântec, așa cum pasărea mângâiată de razele palide ale soarelui nu renunță la trilul ei, cu toată asprimea anotimpului.

Era și de așteptat, ca unei astfel de poezii care, de fapt, se sufoca în propria expresie să i se aducă amendamente din partea criticii literare de atunci. Poezia era acuzată de „febra candorii arzânde”, de „luminofobia debordantă”, de „facilitate”, dar, mai cu seamă, de „refuzul îndărătnic al gravității, al altor praguri ale vieții, unde-l aștepta chipul dialecticii, adevăratul obiect al poeziei” (Mihai Cimpoi, Anatol Ciocanu, *Alte disocieri*. – Chișinău: „Cartea Moldovenească”, 1971, p. 131.).

Ne întrebăm astăzi: dar parcă critica literară nu era nevoită să accepte și ea tonul euforic al aprecierilor, gesturile cultice, elogioase în aserțiunile ei? Tot odată, nu se poate tăgădui contribuția acelei critice la momentul dat, manifestată măcar printr-un agnosticism energic, pe cât de constructiv, pe atât de strategic în perspectivele lui. Tot astfel, cum poezia nu va fi lipsită cu totul, în subsidiarul ei, de gravitate și de viziune dialectică. Solarul, cum ne vom convinge la o nouă lectură, nu presupune doar beatitudine, dar și sentimentul unei dislocări sufletești mult mai largi și mai adânci. O încredere și o apropiere mai liberă de „verbul” acestui poet s-ar cere în cazul dat, și atunci s-ar vedea, că „franchețea” verbului, „fluiditatea și sprinteneala” lui, „sfiiciunea feceorelnică”, cu atât mai mult „zvîcnirile adolescente” nu „refuză” cu totul „cadențele grave”. Poate mai mult: ele se conțin în fluxul respirației poetice, în zborul spontan folcloric al zicerii, în „impoderabilitatea” ei.

Oricare poet veritabil, atunci când își publică volumul de versuri, tot odată, încearcă să-și contureze în profilul poeziei sale propria identitate artistică, prefigurată, de regulă, într-un cod axial, titular, spre care duc sugestiile epistemice, ontologice, orientările hermeneutice etc.

Anatol Ciocanu, în volumul său de debut „Sărutul soarelui” (1965) se declara, de la bun început, un poet al luminii, răsplădit solar în lucruri și ființe, „sărutul” semnificînd senzația unei bucurii inaugurale, mirul luminii solare, darul de a vedea nu numai înafară, dar și în înăuntrul structural, în întunericul labirintic al lumii. Demersul poetului era asociat cu un „zbor în noapte”, când martor îți este doar cerul înstelat, marea, iar Steaua Polară îți servește drept vector al infinitului cu imprezvizibilele lui taine.

Surprins într-o asemenea aventură imaginară, ca un astronaut pe propria-i orbită, poetul avea fiorul nostalgic al „memoriei tuturor lucrurilor”, care îl readuc retrospectiv la origini. Sentimentul general era acela al organicității, al legământului dintre universal și teluric („Noaptea în ajun de zbor”).

O dispoziție romantică eminesciană, cu dor de stea și cu credința „înțelegerii dintre cer și pământ” („Dați-i omului”) străbate primele cicluri. Poetul e copleșit de senzații: are fiorul antropologic al creșterii sub lumina regeneratoare de viață și de cutezanță („Din fiecare zi”); e atras de belșugurile autumnale spre care duc drumurile și punțile vieții („Poem în august”); intuiește propria ontogeneză, răzbind prin piatră, „cu flori de scoici și alge-ncîrligate” („Masa”); revine ca Pasărea Phionix din neant, sau se revede ca un Pan printre ierburi cu „firul de cimbru între dinți” („Între ierburi”) etc. Pe de altă parte, se prefigurează materialitatea timpului, prin care trece eul poetic: „De flacăra mi-e timpul prin care trec, stelar/ Spre fructele țărâni, spre aurul din mină”. Poetul își revede zilele trăite în solidaritatea lucrurilor și a naturii, se integrează ca o zeitățe ce-și face loc cu umerii prin holdele toamnei („Sunt pădurar”).

Deși angrenat ontologic în misterele lumii, asociindu-se cu tainele Stelei Polare veghetoare, A. Ciocanu nu este mai puțin sensibil la temele sau problemele curente. Le tratează, însă, în aceeași cheie. Tonul imnic, solar nu are, totuși, o motivație festivă, beatitudinară, cum s-a crezut, dar provine dintr-o cointeresare organică, dintr-o perspectivă inversată pe care o parcurge lumina („Soare în mină”).

Întâlnim în poezia de debut a lui A. Ciocanu o, singulară în felul ei, viziune a energeticului. Soarele îi apare transfigurat în energiile pământului, în materii prime – pâine, vin, cărbune. Spre ele coboară mâinile ca spre un mit al regăsirii, al recunoașterii de noi înșine, prin ardere. Pădurile stratifică în ele „bulgări” de lumină solară generică, conservată asociate cu inimile arzînde: „În bulgări de căldură ce-i scoatem din pământ./ Cu flăcări ce par inimi nestinse și curate?” („Păduri de demult”).

Solarul generează și declanșează mutațiile. Peste tot persistă un fior al transcenderii expresioniste. Se urmărește nu atât trecerea, metamorfoza, evoluția, cât suspinul lucrului în sine. Semnalăm până și o teamă sau oroare față de dialectică. Ca și la T. Arghezi, a opri timpul este imposibil, dar cum rămâne atunci cu valoarea? – se întreabă poetul. Timpul ar fi ca un neconținut vânt ce-și ascultă în permanență „monologul”. Din când în când, poetul încearcă să rețină clipa prin analogii, caută să dea expresie anonimatului. Neliniștile de ordin ontologic sunt însoțite, ca și la ceilalți șasezeciști, de fiorul creației, de elanul orfic anonim – zidarul, plugarul, tâmplarul etc., de micile zeități – mama, draga, de aroma mitică a satului cu tot pitorescul lui memorabil. Casa, fața de masă etc. sunt elementele altarului casnic, martori oculari, păstrători de amprente latente, în care intuim gânduri senine sau încrâncenate: „Au fost oaspeți și-au vorbit de toate - / Le vedem doar palmele-ngrelate, / Cum alunecă și bat în masă / Tactul unor gânduri luminoase. / Și-au plecat, lăsând pe pânza albă / Visuri – fiecare câte-o salbă” („Fața albă de masă”).

Poezia trăiește suflul romantic, simte nevoia unor spații necunoscute, gustul unor imagini exotice, pentru a-și îmbogăți palitra imaginarului – lucru despre care vorbește o serie de dedicații poetice, consacrate unor scriitori din țară și de peste hotare.

Ca și majoritatea șasezeciștilor, la început de cale, poezia lui A. Ciocanu mizează pe trăire, pe impresie de o acuitate, când solemnă, nostalgică, când dramatică, tulburătoare, ca de reviem, cum o aflăm în poezia „Joc de copii în ‘41”:

„Dar s-au mirat așa și au tăcut, / Când cerul s-a închis și i-a durut, / Doar dovediră să-și mai spună-n șoapte... / - Vedeți, băieți? Parcă se face noapte... / Așa devreme azi ... se face ... noapte ...”

O lunecare lejeră spre mister a imaginației, mistuită de miraje eternizatoare, de „șuvoaie albastre” și „lumină strălucitor de verde”, continuă și în volumul „An neobișnuit” (1967). Poezia acestui ciclu este dominată de un sbucium tineresc, de căutare, aflat în competiție cu alte dispoziții romantice. Poetul vrea să lase moștenitorilor săi anume acest „aer al marilor căutări” („Moștenire”). Se surprinde drept un axis mundi, la întretărirea contrazicerilor lumii, dar rămâne fidel aceluiași principiu al iubirii.

Ca și mai înainte, poetul este vrăjit de natură, de holdele sau calmul zăpezilor, aducătoare de basme; așteaptă cu înfrigurare „anul neobișnuit”, adică anul maturității poeziei și a lumii, tot adată. Nu întâmplător își ia drept unitate de măsură a timpului „anul”, și nu ora sau clipa, deoarece anul este dimensiunea care cuprinde tot ce presupune viața cu toate anotimpurile ei: „Sunt în drum și mi-i viața alături cu soarele. / Anule neobișnuit, când vei veni / Se vor mistui-n lumina ta / Toate hotarele / Acestui pământ, și – veșnic ne vom zâmbi!”

Și de data aceasta A. Ciocanu, rămâne un nostalgic, asaltat de fantasticul și continuitatea lucrurilor comune. Nu îndrăznește încă să îmblânzească necunoscutul, să facă incursiuni în abis. Devin evidente, în schimb, niște predispoziții de căutare, de neampăcare, cu sine însuși, provenite din complexitatea existenței. Despre aceasta vorbesc textele: „Greul pământului”, „Nunta”, „Rădăcina izvoarelor”, „Frunză”, „Barbă-Cot”, „Perete”, „În tine-i o panteră care doarme”, „Îmbinare”, „Statuie”, „Chip de var” etc.

În volumul „Întoarcerea lui Călin” (1968) versul lui Anatol Ciocanu devine mai energic, cantabil. Poezia adoptă formula cântecului, în general, comunică mai mult prin melodie, prin tonalități contrapunctice, care înviorază perspectiva și stimulează sensibilitatea (atât a poetului cât și a destinatarului). E una din caracteristicile definitorii ale poeziei șasezeciste, care era văduvită, după cum se știe, de libertatea gândului și a sensului necesar. Poezia era nevoită să-și îndeplinească funcțiile ei autentice prin trăire, melodie, prin tonalități imnice. În cazul dat, poetul nu înregistrează date și efecte ale cotidianului sau evocă evenimente și întâmplări, așa cum cereau principiile dogmatice impuse, dar recurge, mai degrabă, la emblemele mitice ale plaiului, la datină și tradiție, la natură și legendă.

Procedeele e cu atât mai semnificativ în sens strategic, dacă avem în vedere că o astfel de poezie era adresată, în primul rând, copiilor, elevilor, deci avea scopul de a educa înaltele sentimente patriotice, respectul

față de acei „care prin frumusețea paginilor scrise ne-au făurit limba și au dat farmec și strălucire scrisului moldovenesc” – cum se menționează în mica prefață a plachetei.

Deși cam „siropoase”, imaginile au efectul de a exalta dispoziția cititorului, sentimentul de mândrie și încredere în perspectivele sale – o condiție dintotdeauna a literaturii despre și pentru copii. Drept model îi servește poetului formula clasică și cea folclorică. Sugestia „fililor de poveste”, precum și epopeea eroului liric din poemul eminescian amplificată și mai mult atmosfera:

„Și Călin și-apeacă fruntea
Pe sub bolțile de pace –
Azi, cu munți de dor pe umeri
La Mihai al lui se-ntoarce...”

Reazemul poeziei lui A.Ciocanu este folclorul, moștenirea înaintașilor, casa părintească, amintirea celor scumpi și dragi – leagănul ființării noastre, în general. Aici vedem lumina zilei, de aici ne alimentăm înțelepciunea gândului, și tot de aici pornim prin desișul incertitudinilor.

În orice caz, poetul are un temei de a proba noi perspective, legi, principii ale existenței, se apropie de ele cu fiorul matinal al trăirii sale, își încadrează propria ființă, propria experiență a bucuriilor și a suferințelor, acestea devenind obiectul de studiu al poeziei. Este, poate, una din axele altui ciclu de poezii, intitulat „Scrisorile dimineții” din volumul „Cântece de-acasă” (1970).

Spune destul de răspicat însuși autorul în „Din legile pământului”: „Din toate legile pământului / îmi e drag să recunosc mai mult / pe cea a păcii / și pe cea a dragostei; / mi-e drag să le caut dimineața / straturile de flori / și să le stropesc cu roua / bucuriilor și suferințelor mele...”

Deși confesivă, întrucât personajul liric ca și cum s-ar destăinui în fața unei ființe dragi, poezia este destul de ilustrativă sub aspect dialectic. Eul poetic este orbit de lumina genezei. Continuă, de fapt, aceeași viziune „solară”, a luminii, mult mai densă și mai limpede în conexiunile ei osmotice. „Albastrul”, ca semnificant, sugerează ideea infinitului, a descompunerii multiple și ordonate, tot odată, devreme ce respectă o lege a echilibrului, a armoniei, indefinite, chiar dacă construcția verbală face exces de „jumătăți”: „Știi tu, de-atâtea raze câte sorb / Trupu-aici se face jumătate orb, / Jumătate frunză, jumătate floare / Și că jumătate-i numai sărbătoare? / Care jumătate-a trebui s-o-ngrop - / Trunchiul mi-e tulpină netedă de plop. / Stele și-aurore ceru-n plete-mi lasă, / Urcă-n trunchi pământul ca la el acasă” („Albastre jumătăți”).

Curios lucru: poezia vorbește despre sat, lasă impresia (de acum prin titlurile ei: „Fuior”, „Țară de dor”, „Cântece de-acasă”, „Vinul blând”, „Descântec de dor”, „Poveste”, „Lună de vară”, „Sub frunza viei” etc.) de bucolic, de pitoresc, de nostalgie juvenilă, aproape sămănătoriste, angrenajul gândirii, însă, este catalitic mobilizator. Este pusă la contribuție nu numai rațiunea sau trăirea, ci și întreaga structură a sensibilității poetice. S-ar putea spune că poetul judecă cu toată ființa, cum rezultă și din poezia „Judecata”: „Un sat întreg am luat cu mine, / i-am înfipt inima mea-n centru / ca pe-un steag / și l-am urcat în trenul de plecare; // aleargă nervii și se zbat / ca zurgălăii plugușorului / în nopțile-albastre- ale anului nou, / ascuns și fierbinte și nevăzut - / cântă sângele meu - / ca vinul cel tânăr / nedezechibit încă / din închisorile de cristal / ale soarelui...”

Evident, poetul e în căutarea altor abilități de cunoaștere și de comunicare poetică. Încearcă să audă cu văzul și să vadă cu auzul: „Aud ochii mamei frumos dojenindu-mă...” („Portretul mamei”). Sinestezicul este încă un semn al avansării poeticii. El va persista și în alte cicluri de poezii. În inspirata piesă „O mare ne desparte, Ovidiu”, din volumul „Semnele iubirii” (1978) recunoaștem de asemenea preferința poetului pentru o hipersensibilitate de tip expresionist: „Și ochii mei aud / Cum calcă albă ziua peste nisipul ud...”

A. Ciocanu e un căutător de zodii în lucrurile comune, căci „linia vieții în palme se pierde, se ascunde / ca un drum înghițit de orizont („Dimineața, chiotul meu!”). „Nimic nu-i zero”, cum ar spune alt coleg din generația sa, Ion Vatamanu. A. Ciocanu poartă lentile cu dioptrie poetică și vede în toate elementele realității, ca și Gr. Vieru, „izvoarele” poeziei. Din acest punct de vedere, altfel e văzută „luna”, altfel „Din neguri mari se rupe luceafărul crescând / spre sufletul meu dornic”. Această vigoare a sensibilității poetului se confruntă cu sentimentul trecerii, al „stingerii”, acutizat de alt sentiment – acela al despărțirii de prietenii anonimi, care așteaptă de la poet curajul vieții, „bunătatea și zâmbetul”. Poezia regretului și a tristeții se adâncește odată cu aprofundarea poetului în neant. Un murmur apolinic vine parcă din ancestral să salveze sufletul încarcerat de „pereții” efemerului: „Mi-e casa din paianjeni / în neguri de argint, / înfiorat o pipăi, să nu-i suprim pereții / din care mă mai cheamă un neânțeles colind / ce-l murmură poezii” („Colind târziu”).

În cel de-al doilea ciclu, care poartă și titlul volumului, sensibilitatea poetului e revigorată, de cele mai multe ori, de fiorul gestual al naturii. Aceasta din urmă se conformează și se modelează după datina și obiceiul sau ritualul celor ce o contemplă. De aici și razele mitice, curcubeice ale „vinului” scânteietor, însoțind dispoziția personajului liric, aroma busuiocului, care nu lipsește în itinerariul poetului de la sud la nord și viceversa, „spicele”, „grâul”, „țărâna”, „via”, „frunza” și alte proiecții mitice, în fața cărora se înalță icoana mamei încărunțită – simbol al dragostei, al grijii și al așteptării dintotdeauna.

Ciclul „Cântece de-acasă” ni se prezintă, așadar, ca o prelungă baladă, cu tonalități evocatoare, unde nu lipsesc eroii timpurilor apuse, eterne, dar și eroii vremii noastre (multe poezii sunt dedicate unor contemporani), printre care mama, tata, dar și eroii basmelor populare sau culte, ca Făt-Frumos, Harap-Alb ș.a. A. Ciocanu prinde în radarele sensibilității sale intuiția versului popular cu toată bogăția ingenuității lui. Ea se conține în melodie, în laitmotiv, în suita alegorică, în gestul strategic al personajului liric, în structurile suspinului pătimaș, în simbolica telurică sau cea cosmică, în farmecul ingenuu al limbajului etc.

Cu alte cuvinte, asistăm la o resurecție originală a formulei folclorice. Cele „Trei cântece” vorbesc tocmai despre aceste modelări, exprimând cele trei ipostaze ale dorului – păcatul originar: „Floare dulce de păcat / la inimă mi-a picat, / m-ai sleit și m-ai uscat, / cum ai vrut și cum ți-o stat...; drama despărțirii și a suferinței: „numai luna când răsare / parcă n-are-asemănare, / numai inima din mine / nu mi-o ogoiește nimeni, / rabdă ca pădurea verde, / căci de plânge nu se vede...” și, în sfârșit, cufundarea în anonimat a dorului, care irizează prin sublimitățile muzei și naturii – martore și fidele dragostei eterne. Dorul, în această ultimă ipostază, își află expresie într-o recuperare predestinară, cerută de legile firii, codificate, la rândul lor, în variate proiecții ale împlinirilor. Dorul devine o concentrație a universalului, adică principiu fundamental, și capătă un caracter ubicuu. E ca un soare stins în diversitatea elementarității lumii, în care a ars. Lumina lui vine, ca și la expresioniști, din interiorul lucrurilor. Acestea din urmă ca și cum vorbesc, „tresar” în limbajul dorului. De aceea orice element, fără excepție, poate servi drept reper, suport de manifestare al lui. Totuși, poetul, cu abilitățile sale vizionare, știe să selecteze, să pună accent pe acele elemente, care poartă în sine sugestia vitalismului, deci care completează sau desăvârșește esența dorului. Acestea sunt: cerul, grâul, răcorile, fluierul, fântânile, pegasul: „Cerul ca pe-un măr rotat / la prag ți l-am scuturat - / pragul s-a cutremurat! // I-am dat lanului de grâu / brațul cu răcori de râu - / ți-a crescut până la brâu / I-am dat fluierului glas / de durere și necaz - / ți-a stors lacrimi pe obraz! // Iar fântânilor le-am scos / ciutura s-so pun mai jos - / ai băut din ea frumos. // Numai calului i-am dat / din jărătic de-a mâncat / toate văile-au sunat!”.

În volumul „Alte cântece de-acasă” (1978) poezia lui A. Ciocanu devine și mai spectaculoasă. Autorul ne oferă tablouri întregi de viață suflătoare, țesute și urzite în stil folcloric, unde ecourile intime ale omului transpar prin sugestiile oferite de imaginile schimbărilor din natură. Poezia are efectul unor descodificări de uzoare din covoarele moldovenești, sub care se ascunde vocația meșterului anonim și care înveșnicește taine ale unor aspirații, gusturi etc. , precum destul de inspirat intuișe și pictorul Isai Cârnu în imaginea de pe coperta cărții.

Vocea poeziei lasă impresia unei îngânări laitmotive: ceea ce vrea să spună poetul, stă nu atât în expresia simbolică sau metaforică, cât în melodia de ansamblu. Ontologismul acestei poezii rezultă din ecourile euritmilor, ale consonanțelor de gânduri și de sensuri: „Cu ploaia și cu țărâna / am dat inima și mâna” ; „Unde sunt și-n care carte / toamna sufletul mi-l arde - / mai aproape, mai departe? // - așteptarea la răscruce / de-nserare-i va aduce / gândul tânăr, somnul dulce” („Pe la prispă, pe la poartă”).

„Materializându-se” , cantabilul capătă contururi baladești: „din tulpină și din spic / aud șoaptă de voinic” („Monumente-n câmpuri, clăi”); „Venea Făt-Frumos călare / priment peste-nserare / de văpaia lunii clare” („Bladă”). Sau se universalizează: „Vine Lucaefărul la masă / numai haine de mătasă, / fruntea lui de aur pare / glob de aur peste mare; / din augustele-i veșminte / parc-un freamăt se desprinde...” („Logodna”). Însuși laitmotivul folcloric se modelează, își lărgeste sau prelungește perspectiva în această structură melodică, cantabilă a poeziei. Tonul exclamativ sau cel interogativ înăsprește condiția existențială: „De iubit, ori de simbric/ mi s-a dat frunza de vie ? / - de purtat – dulce răbdare, ori haină de sărbătoare... / e de basm verde oglindă / cer și lume să cuprindă ?” („Mă tot cheme, mă tot cate”). Tot în registrul folcloric, hiperbolic-asociativ, poetul poate obține efecte dramatice tulburătoare, apocaliptice: „iar din zare-n altă zare / pe cer – stele zburătoare, / nu cereau apă - / simțeam numai că urechile ne crapă / și parcă din morți ne dezgroapă” („Sfârșit”). Gestul ritualic al sărbătorilor de iarnă, metoda populară de vindecare a bolilor, parodia, blestemul, formula tradițională a scrisorii constituie un material fertil de inspirație. Prin aceste forme revalorificate poezia dobândește propriul ritm și impuls revelator.

Autorul ciclului alege perspectiva de basm sau de baladă, de aventură laitmotică etc., iar acestea îi oferă varietăți de structură, tot astfel cum ritmul uniform are acum șansa să-și varieze cadențele. Infrastructura imaginarului poetic este destul de bogată și variată. În linii mari, este vorba de o mitologie a satului, cu toate orânduilele, datinile, tradițiile și cutumele lui, aproape ca în „La lilieci” de M. Sorescu, exceptând lipsa unei ironii filosofice, de care dă dovadă poetul oltean.

Și de date aceasta, A. Ciocanu e un melancolic, un nostalgic, retrăiește cu gândul semnificative pagini biografice, pentru a le da o extensiune mitică, vizionară. Totul se pune la contribuția inspirației poetice: copilăria, amintirea, plecarea, vatra, anotimpul, natura, istoria, dragostea, dorul, suferința, munca, sacrificiul, ruga, trecerea, credința, așteptarea etc. Clădită pe aceste motive, poezia se alege cu o arhitectonică originală, asemănătoare basmului modern, cu nelipsite obstacole ale vieții și existenței noastre de totdeauna. Fantasticul popular amplifică și mai mult sentimentul trăit: „Întâi gresia s-arunci - / și în calea mea atunci / munți vor crește – să m-alungi! ... / De-i rămâne la oglindă- / zvârle-o-n urmă strălucindă, / mările-au să mă cuprindă! / Le voi trece, le voi trece - / de-o fi brațele să-mi sece, / de-o fi moartea să m-apelece! // Le-oi supune, făr-de urmă, / și în locul lor – balada / semăna-voi să te-adoarmă!” („Poveste”).

Cunoscutele mijloace și procedee artistice folclorice cu efect sonor: asonanța, aliterația, dar și versul anaforic sau cel epiforic, tonalitățile de bocet, blestem, zicere, cântec, strigăt, evocare sau invocare, apoi formele pasteliste, repetițiile, refrenul și multe altele emană un plus de energie vizionară încifrată. Poetul, intuid-o, poate obține sugestii incitante și continue, apropiindu-se de căutările poeziei moderne. Depinde, de felul cum este gustat acest tip de poezie ; cum ne conformăm acestei unde de comunicare: „Foicică foicea / Pusă pe inima mea / Ca pe boltă sus o stea! // Foaie verde, cine-și pune - / În grădină dulce-i sune / Ca un cântec de minune / Cum nu se află pe lume / Din timp vechi, din vremi străbune !” („Cine spune”).

„Cântecele de-acasă” îi vor servi poetului un neînlocuit reazem pentru viitoarele sale oratorii poetice, poate în formule artistice mai elegante, dar nicidecum lipsite de focul sacru din vatra ființării noastre – probe, la care ne vom referi în alte articole.

Universul artistic al romanului „Un veac de singurătate”, scris de talentatul columbian Gabriel Garcia Marquez, nu încetează să fascineze și să intereseze atât arealul latino-american cât și întreaga lume, atât cititorul amator cât și lectorul avizat. Exigeza garciamarqueziană, vastă și diversă ca interpretare, bucuroasă a investiga un teritoriu literar bogat și plin de surprize, a avut în obiectiv variate aspecte ale creației scriitorului precum stilul și limbajul, istoricul și realismul magic, fabulosul și mitologicul, temporalitatea și axiologia etc. De astă dată vom aborda doar un aspect tematic, care ține de sistemul valoric al lumii macondiene. În continuarea unor studii și articole publicate pe paginile „Metaliteraturii”, ne vom opri la fenomenul desacralizării.

Pornim de la ideea că universul românesc funcționează în conformitate cu anumite legități axiologice.

Unitatea universului macondian este rezultatul unității valorilor acestei lumi, care confirmă existența ființei valorii. Deoarece ființa valorii are o natura primordială, divină și absolută, o vom numi **valorile sacre**. Considerăm drept valori sacre pe Dumnezeu, ca entitate incognoscibilă, dar indubitabil existent în lume, precum și îndumnezeirea lumii prin har, ce se înfățișează prin valorile umane. Investigarea hermeneutică ne aduce la concluzia că în lumea relativă valorile sacre se reflectă în manifestarea celor două principii Yang și Yin. Fenomenul unității, a complementarității, dar și a luptei contrariilor îl regăsim și în ansamblul valorilor macondiene. Aceste grupuri de valori le vom numi **valori antropologice** și **contra-valori**. Valorile antropologice dețin primatul în binomul axiologic macondian, de aceea le considerăm drept un grup de caracteristici către care năzuiește comunitatea ca spre o axiologie primordială.

Față de valorile macondiene, contra-valorile se află în raport de opoziție. Această polarizare are loc doar la nivelul vieții materiale. Contra-valorile au aceeași menire ca și valorile: trebuie să dezvăluie sacralitatea.

Contra-valorile sunt o altă cale a restabilirii ierarhiei valorilor, căci, dacă limbajul valorilor este afirmația, cel al contra-valorilor este negația. Deși acționează în sens opus valorilor, contra-valorile nu pot fi considerate rele în sine și, prin urmare, nu sunt nonvalori.

Valorile și contra-valorile lumii macondiene sunt contrare, dar simetrice și, prin aceasta, complementare. Simetria acestora există în forma lor absolută. Această simetrie este reală, atâta doar că nu poate fi actualizată simultan, fenomen care creează o disimetrie în planul manifest, disimetria caracterizându-se prin retragerea în recesivitate a unui termen al dualității. Această retragere se efectuează prin potențializare, dar nu absolută, ci păstrând o minimă fracțiune pe terenul actualizării opusului său.

Baza fundamentală a eticii valorilor o constituie respectarea libertății celuilalt termen, altfel spus, principiul actualizat, care este principal pe terenul manifestării, nu trebuie să sfideze funcționarea principiului secundar. Libertatea principalului se termină acolo unde începe libertatea secundarului. Omul, care prin ființarea sa actualizează un principiu, este obligat să respecte etica dualității, căci, așa cum spune N. Losski, “Răul fundamental este un rău moral: el rezidă în nerespectarea de către agent a rangului valorilor”, de aceea “suntem răspunzători de nefericirea noastră”.

O primă lectură a romanului „Un veac de singurătate” scoate în evidență procesul despiritualizării lumii macondiene. Sursa sacră a ființării nu mai este recunoscută, personajele trec printr-o înstrăinare și o însingurare progresivă.

Astfel, după cum afirmă I. Bădescu, „*O lume poate să nu mai vrea se știe de Dumnezeu, ceea ce nu înseamnă că Dumnezeirea însăși s-ar diminua în structura lumii*” [1]. Renunțarea la sacralitate face ca dumnezeirea să se retragă ocultându-se. Atunci când „*Dumnezeu se retrage din lume, Adevărul, Binele, și Frumosul își pierd „puterea” de „secundare”, „atracția” asupra lumii.[...] Omul care l-a pierdut pe Dumnezeu, a pierdut „scara” lumii. Pentru el, totul este o „rătăcire” fără capăt, o simplă alergare fără țință și „puncte cardinale” pe o pustietate întindere*” [2]. Fenomenul desacralizării îl constatăm la oameni, dar și la zei, când e vorba de religiile politeiste [3]. Tocmai de aceea în perioadele de criză oamenii se adresau zeului suprem și creator a toate, cerând iertare pentru păcatele comise, păcatul fiind „*pur și simplu opusul valorii sacrului*” [4].

O altă variantă de reacționare la sleirea sacralității este înfășurarea în păcat sporind desacralizarea până la sfârșirea lumii profane, al cărei început este egoismul.

EGOISMUL. Individualitatea umană constituie o valoare ce are o sorginte sacră, însă absolutizarea acestei valori în defavoarea sistemului axiologic, este deja un păcat și se numește egoism. „*Se înțelege că de la instinctul conservator la egoism este o trecere pe ne simțite, ca între orice grade care se succed*” [5]. Egoismul este rezultatul abuzului unui principiu. El apare din nerecunoașterea valorii secundarului. Iar valoarea actualizării secundarului constă în ocultarea principiului nemanifest și virtual al ființării omului. Deși pare paradoxal, tocmai prin negarea valorilor haosului, omul nu face altceva decât să nege Iubirea virtuală — dumnezeirea.

Omul este una cu Natura, și inseparabil de ea, de aceea incapabil de a ființa prin sine [6]. Dorința egoismului de a absolutiza o valoare, care indubitabil este reală, nu modifică structura lumii în esența sa: cele două principii au nevoie unul de celălalt, iar domnia principalului este relativă, căci prin alternare această postură este ocupată de celălalt principiu, adică ele nu dispar, ci doar alternează posturile de actual și potențial.

Astfel, egoismul, prin negarea și neglijarea valorilor haosului, nu face decât să le transforme dintr-o formă în alta sau nu poate decât să le îndepărteze în timp, concentrându-le în viitor. Idolatrizarea valorilor umane, care sunt relative, dă naștere procesului karmei. „Principiul activ al Ciclului este cunoscut sub numele de karma sau „**acțiune condiționată**“, acțiune care, iscându-se dintr-o cauză și urmărind un rezultat, este tipul de acțiune care necesită întotdeauna acțiuni ulterioare. Omul este implicat în karma când intră în conflict cu lumea într-un asemenea mod încât este silit să continue conflictul, căci rezolvarea problemei creează și mai multe probleme de rezolvat și deoarece controlul asupra unui lucru creează nevoia de a controla mai multe. Karma este în acest fel destinul tuturor celor care „**încearcă să fie Dumnezeu**“. Ei întind lumii o capcană în care cad ei înșiși“ [7]. Egoismul se naște dintr-o confuzie esențială dintre relativ și absolut. El se manifestă în dorința de a actualiza conceptul de absolut — unitate de măsură a virtualității — într-o lume relativă. Adică egoismul este contrar firii lucrurilor și, prin urmare, contrar sfințeniei, căci „Sfințenia înseamnă a face tot ce poți cu ceea ce ești [...] Dumnezeu ne cere să tindem spre perfecțiune până la a deveni sfinți“ [8]. Fiind o renunțare a esenței lucrurilor, o abdicare de la adevăr — egoismul constituie un rău fundamental. „Egoismul conduce la sărăcirea existenței atât a agentului însuși cât și a ființelor cu care se confruntă. Egoismul constituie deci un rău, și încă un rău fundamental, care generează diverse specii de rău derivat, în mod necesar legate de relativa izolare reciprocă a agenților, de fenomenele reale de descompunere și ruptură cum ar fi, de exemplu, suferințele, bolile, moartea etc.“ [9]. Respingerea valorilor haosului la nivel fizic le transpune în cel spiritual. Tocmai de aceea „Trufia este cu atât mai primejdioasă cu cât, ascunsă la nivelurile inferioare ale vieții spirituale, începe în a se amplifica pe măsură ce omul înaintează pe treptele perfecțiunii spirituale“ [10].

Odată apărut, orgoliul înaintază până la învăluirea sentimentului axial, astfel apare iubirea egoistă, care nu mai este o adevărată iubire, ci un derivat exterior al acesteia, căci „în iubirea egoistă nu este respectat rangul valorilor, indicat de Isus Hristos atunci când a exprimat esența predicii sale prin cele două porunci: iubește pe Dumnezeu mai mult decât pe tine însuși, și iubește-ți aproapele la fel ca pe tine însuși“ [11].

Egoismul sau orgoliul se manifestă prin complexul de inferioritate, care se comportă fie activ, fie pasiv. „Complexul de inferioritate implică sentimente, aspirații și reprezentări legate de tema obsedantă de a nu rămâne în urma celorlalți oameni, de a nu fi mai prejos decât ei într-o privință sau alta; acest complex îl constrânge pe individ la chinuitoarea operație de a se compara permanent cu ceilalți oameni. Putem distinge două tipuri de complexe: refularea și defularea. [...] La baza ambelor tipuri de complexe stau aceleași patimi: orgoliul, vanitatea, trufia“ [12]. Indiferent de obiectul orientării orgoliului, acesta are o funcție distructivă. Prin urmare, egoismul constituie începutul extinderii actualizării contra-valorilor.

Egoismul este începutul tuturor relelor și este un păcat, precum și toate actele derivate din acesta, de asemenea, sunt păcate. De cele mai multe ori originea relelor nu este cunoscută, ci doar consecințele lor, care prin actualizare revelează păcatul spre conștientizare. Recunoașterea vinei trezește sentimente de remușcare. „remușcarea apare atunci când după săvârșirea unui grav delict, cum ar fi omorul sau trădarea, omul își dă seama de încălcarea legii morale și infiltrază această faptă dar nu are puterea să se condamne pe sine însuși în așa măsură încât să renunțe definitiv la patima care l-a împins la crimă, ceea ce demonstrează că nu dorește încă transfigurarea sufletului său. De aceea muștrările de conștiință sunt pe cât de disperate pe atât de ineficiente“ [13]. Dacă sentimentul remușcării este doar de suprafață, dacă omul nu dorește schimbarea firii sale spre bine, atunci remușcarea învăluie sufletul în **însingurare**.

În romanul “Un veac de singurătate” desacralizarea lumii macondiene vine de la predecesorii lui José Arcadio Buendía și ai Úrsulei Iguarán. Încă părinții lor se temeau „că aceste două ramuri perfect sănătoase din două spițe secular încrucișate să nu cunoască rușinea de a zămisli iguane“ [14]. Dar nimeni nu făcuse legătura între acea dorință de a proteja onoarea de rușine (act al orgoliului) și închiderea într-un singur neam în urma încrucișărilor incestuoase, care tind să scoată la iveală orgoliul prin „zămislirea iguanelor“. Deși Úrsula cunoștea acel precedent din istoria neamului cu vărul său, acest fapt n-a împiedicat-o să se căsătorească cu José Arcadio Buendía. Natura acționează tenace: pe cât orgoliul este mai mare, pe atât setea de incest crește. Incestul este o formă intuitivă de uniformizare a neamului [15], adică o impunere prin altă metodă: cea a contra-valorii, creând un cerc închis. De aceea cauza esențială a nașterii „animalului mitologic“ nu este incestul, ci orgoliul căruia îi este frică să suporte rușinea.

Destinul se prelungește prin neam: urmașii, moștenind valorile, moștenesc și păcatele. Astfel, acceptarea orgoliului ca moștenire nu face decât să împovăreze păcatul, în loc să-l răscumpere. Aducând în acțiune orgoliul, José Arcadio Buendía comite crima. „Afacerea s-a clasat ca fiind un duel de onoare, însă le-a rămas amândurora remușcarea“ [16]. Prin urmare, sentimentul care îi leagă pe José Arcadio Buendía și pe Úrsula Iguarán și în baza căruia a fost întemeiat satul Macondo este remușcarea. „ei erau uniți până la moarte printr-o legătură mai statornică decât iubirea: o remușcare comună. Erau veri între ei“ [17]. Cât despre celelalte generații ale spiței putem afirma că toți (poate cu excepția frumoasei Remedios) au fost marcați de orgoliu și însingurare. Ulterior, prin agravare, aceste stări sunt recunoscute, dar nu și înfruntate. Bunăoară, colonelul Aureliano Buendía știe că

luptă din orgoliu, dar se justifică spunând că e mai bine să lupți din orgoliu, decât să nu știi pentru ce lupți sau decât ca acea cauză să fie minoră. Orgoliul mistuie sufletul Amarantei trezindu-i sentimente de invidie, ură sau ranchiună, căci „*Inima rănită a unui om orgolios se sfâșie neîncetat, zi și noapte, de durere și este gata în orice clipă, folosindu-se de cel mai mic pretext, să izbucnească în ură absurdă*“ [18]. Iar în urma împlinirii răului este copleșită de sentimentul vinei. „*Amaranta fu cuprinsă de remușcări. Se rugase cu atâta fervoare lui Dumnezeu să se întâmple ceva îngrozitor care s-o scutească de otrăvirea Rebecăi, încât se socoti vinovată de moartea micuței Remedios*“ [19]. În cazul lui Arcadio este evident că orgoliul este un rezultat al nerecunoașterii fricii, care este o contra-valoare ocrotitoare. Fernanda, care deși nu-și trage originea din neam, dar contribuie la prelungirea lui, este contaminată de virusul egoismului, suferind de un „*orgoliu deplasat*“: considerându-se regină, își făcea nevoile în oală aurită.

Astfel, bucuria omului de a fi a continuat prin a salva o valoare importantă: individualitatea ființei umane la impactul cu contra-valorile. Dar alunecând în exclusivism a dat naștere orgoliului care declanșează reacția în lanț a tuturor relelor. Deoarece „*Considerat în afara corelațiilor sale armonioase cu celelalte forme ale binelui, un bine parțial se denaturează și atrage după sine nenorociri mai mari decât cele împotriva cărora se deschisese lupta*“ [20]. Una dintre consecințele orgoliului este denaturarea valorilor existente.

DENATURAREA VALORILOR. Sorgintea, actualizarea precum și denaturarea valorilor pot fi asemuite relațiilor dintre model, copie și simulacru. Am putea numi model al valorilor macondiene și al celor umane, în general, dumnezeirea sau Iubirea, atunci copii ar fi manifestările valorilor, grație fiecărui individ în parte, unde valorile în postura lor de copii, ar fi întrupări ale valențelor modelului [21]. Modelul original sau arhetipul nu poate exista actualizat în forma sa absolută. Deoarece depinde de copii nu poate fi cunoscut în forma sa pură, căci „*Actualizarea virtualului se face dimpotrivă, prin divergență sau diferențiere.[...] Termenii actuali nu seamănă niciodată cu virtualitatea pe care o actualizează: calitățile și speciile nu seamănă cu raporturile diferențiale pe care le întrușează; părțile nu seamănă cu singularitățile pe care le întrușează. În acest sens, actualizarea, diferențierea este întotdeauna o adevărată creație*“ [22]. Tocmai din dependența față de copii „*Modelul se afundă în diferență odată cu copiile ce se scufundă în disimilitudinea seriilor pe care le interiorizează, fără să se poată spune vreodată că una este copie, cealaltă model*“ [23]. Iar simulacru vom putea numi denaturarea valorilor, care apare din retragerea modelului în urma reproducerii copiilor din copii. „*În mișcarea nesfârșită a asemănării degradate din copie în copie, ajungem în acel punct în care totul își schimbă natura, în care copia însăși trece în simulacru, în care asemănarea în sfârșit, imitația spirituală, face loc repetiției*“ [24].

Simulacru este o repetare a formei ce și-a uitat conținutul sau originea. Fiind operă a Timpului apocaliptic „*Simulacru este tocmai o imagine demoniacă, lipsită de asemănare; sau mai curând, contrar iconului, el și-a lăsat asemănarea în exterior și trăiește din diferență. Dacă produce un efect exterior de asemănare, acest lucru se întâmplă ca iluzie și nu ca principiu intern; el însuși e construit pe o disparitate, a interiorizat disimilitudinea seriilor sale constituente, divergența punctelor sale de vedere, astfel încât arată mai multe lucruri, povestește mai multe întâmplări deodată*“ [25]. Simulacru este un adăpost al contra-valorilor sau al secundarului neglijat anterior. Iar secundarul datorită trăsăturii sale esențiale — eterogenul — goleşte valorile pe dinăuntru lăsându-le doar ambalajul pe care îl va folosi drept protector pentru acumularea forțelor de a deveni el însuși principal. „*Eterogenul exercită o presiune internă și depune un efort continuu spre a ajunge la aranjamentele paratactice. Structurile cuprinzătoare ale ordinii și progresului sunt subminate din interior; ele se prăbușesc în ruină, eliberând astfel secundarul și detaliile pe care le-au subsumat. Paradoxul uniformității și al nediferențierii este răsturnat — într-un fel de tratament paradoxal al paradoxului*“ [26]. Lumea macondiană se caracterizează printr-o sporire a manifestării procesului proliferant față de cel unificator, dacă e să acceptăm clasificarea celor două procese contradictorii făcută de I. Bădescu: „*În general, deci putem vorbi despre un proces de propagare verticală, contradictorie: a) de sus în jos, proliferant, care tinde să dezagrege identitățile și b) de jos în sus, unificator, care întărește identitățile. Între cele două procese verticale se dă o permanentă luptă. Procesul de jos în sus pretinde să organizeze lumea după o „unitate de substrat“ sau „arhetipală“, denumită în felurite chipuri: suflet al popoarelor, apriorism etnic, complex stilistic, arhetip, substrat, abisalitate noologică, inconștient (colectiv sau cultural), fenomen original, matcă sau matrice stilistică etc. [...] La rândul său, adstratul pretinde să alcătuiască propriul său tip de ordine în temeiul factorului de proliferare cel mai durabil și mai puternic. Unificarea de jos în sus este una organică, asimilaționistă. Cea de sus în jos este represivă, dominatoare, integraționistă*“ [27]. Intensificarea crescândă a proliferării este un semn al superficializării valorilor. De același fenomen ține și psihologizarea, care nu este decât un simulacru al spiritualului. „*O lume psihologizată este o lume despiritualizată*“ [28].

Prin urmare, denaturarea valorilor constă în înaintarea falsului ce se prezintă cu masca valorii [29]. Adică e vorba de un carnaval desacralizat, unde nu se mai prezintă masca urâtului și a răului interior de care ai vrea să te izbăvești, ci exact invers: este un carnaval al minciunii și nu al sincerității.

Valorile care sunt întemeiate pe un substrat ontologic, ajung să fie corodate de falsități și utopii [30], acestea fiind adevăratele vicii, căci viciul este „*o unitate agresoare care dezagrează viața și folosește, în acest*

sens, forțele vitale ale individului“ [31]. Viciul constituie un act al îndepărtării de Dumnezeu și un început al desființării prin proliferarea răului [32].

Egoismul este o negare a Iubirii, de aceea în lumea macondiană, care a fost întemeiată pe remușcarea vinei născute de orgoliu, nu putem vorbi de un adevărat sentiment al iubirii, ci doar de plagierile acestuia.

Astfel, iubirea de Dumnezeu și dumnezeire alunecă în religiozitate, care culminează cu deducții experimentale ale existenței lui Dumnezeu. Drept exemplu poate servi atât părintele cu experimentul levitației, José Arcadio Buendía, care declara că va crede în existența lui Dumnezeu doar când îi va vedea imaginea fotografică, cât și constatarea din timpul molimei: „*Dumnezeu există*“.

În spațiul macondian aspectul unificator al iubirii funcționează ca unire în delict. Adică, iubirea degradează în complicitate. Complicitatea i-a unit pe José Arcadio Buendía și pe Úrsula spre a fugi de păcatul săvârșit. Acest tip de relație este regăsit între Aureliano și José Arcadio, când acesta aflase mecanismele amorului în patul lui Pilar Ternera; între José Arcadio și Arcadio, când falsificau actele de proprietate a pământului; între Aureliano al Doilea și fiica sa Meme, când aceasta începuse să flirteze cu Mauricio Babilonia, precum și între Aureliano Babilonia și Amaranta Úrsula, care inițialmente aveau senzația de a fi simultan și dușmani, și complici.

Iubirea de oameni își găsește actualizarea în ospitalitatea casei Buendía, care ulterior se transformă într-o invazie de străini devoratori, asemeni termitelor, aducând daune întregii colectivități.

Valoarea ontologică a Buendiilor, de asemenea, slăbește și se denaturează. Acest fapt nu este întâmplător, căci „*Forța creatoare a agentului substanțial care vădește o înclinație egoistă este diminuată, întrucât nu se armonizează nici cu forța lui Dumnezeu, nici cu a celorlalte ființe*“ [33]. Membrii familiei au înclinații spre a construi planuri și proiecte. Spiritul întreprinzător îi marchează pe toți, dar nu este decât un derivat al ordonării și unificării creatoare. Valoarea adevăratei creații umane constă în actualizarea potențialului, pe când în lumea macondiană atestăm repetarea actelor precedente. Amaranta Úrsula repetă restaurarea și remobilarea casei, act înfăptuit inițial de Úrsula. Mistuit de aceeași frenezie a întreprinderii, José Arcadio al Doilea vrea să construiască un vapor, „*a fost un vis delirant abia comparabil cu acelea ale străbunicului său*“ [34]. Același fapt îl observăm și la fratele său, care „*Cuprins de un delir al explorării, pe care îl puteai compara fără exagerare cu acela al străbunicului său când căuta calea marilor invenții, Aureliano al Doilea pierdu ultimele punți de grăsime care-i mai rămăseseră, și vechea sa asemănare cu fratele geamăn se accentuă iar, nu numai în silueta subțiată, ci și în aerul distrat și în atitudinea închisă*“ [35]. Dacă Amaranta hotărăște să facă un lințoliu pentru moartea Rebecăi [36] pornind de la un sentiment profund al urii, Amaranta Úrsula făcea doar pentru a face, învârtindu-se doar în cercul actualizărilor. „*Secretul ei părea a consta în faptul că își găsea întotdeauna o ocupație, rezolvând probleme casnice pe care și le crea singură și făcând greșit anumite lucruri pe care le îndrepta a doua zi, cu un zel pernicios care pe Fernanda ar fi făcut-o să se gândească la viciul ereditar de a face pentru a desface*“ [37]. Astfel, Facerea degenează în actul pur.

Fiind vorba de o lume materială actele întâlnesc piedici, iar voința ca element constitutiv al creației împinge actele spre agresivitate [38], agresivitatea dând naștere violenței și dușmăniei. Acestea, la rândul lor, pregătesc terenul spre actualizarea contra-valoilor în plan extins.

Elementul unificator al dumnezeirii retrăgându-se, prosperă cel separativ. Astfel, voința opunându-se și distanțându-se de răbdare, dă naștere unor simulacre ale acestora: pe de o parte, încăpățânarea, pasiunea, obsesia, pe de altă parte, resemnarea și indiferența. Ambele orientări sunt rezultatul nerecunoașterii valorii destinului, care este un protector al sufletului. Deși pare paradoxal, violența apare atât din orgoliu și încăpățânare, cât și din indiferență [39]. Deoarece „*Este o deosebire esențială între a fi indulgent cu slăbiciunile noastre și între a fi bun cu ele*“ [40]. Descendenții neamului actualizează tot mai mult caracteristicile negative ale simbolisticii măgarului [41]. Chiar dacă se referă doar la femeile neamului Aureliano al Doilea remarcă acest fenomen: „*Femeile din casa asta sunt mai rele decât catării*“ [42]. Indiferența și apatia sunt doar o contrabalantă superficială a încăpățânării, efectul său curativ este efemer. Dacă, în mod normal, voința există în paralel cu răbdarea manifestându-se simultan, în cazul gemenilor observăm un fenomen ciudat: deja degradate, aceste valori se comportă succesiv.

Obsesivitatea ca suport al încăpățânării, reprezintă fixarea asupra unei valori relative. De aceea traiectul obsesivității este linear, iar indiferența constituie golul ce apare în urma acumulării răbdărilor aplicate.

Aceeași discrepanță o observăm și în relația valorilor epistemice. Rațiunea și intuiția nu cunosc adevărul dumnezeirii nemanifeste, ci au drept obiect de cunoaștere factualitatea.

Alimentarea facultății cunoașterii doar din lumea manifestă, pe de o parte, dă naștere artificialităților și speculațiilor logice [43] (spre exemplu, când José Arcadio Buendía deduce că pământul este rotund), care degradează în a lua lucrurile drept altceva decât sunt în realitate. Atunci când Aureliano al Doilea începu să sape în jurul casei „*Fernanda luă temeritatea lui drept hărnicie, lăcomia drept abnegație și încăpățânarea drept perseverență*“ [44], iar Amaranta Úrsula și Aureliano Babilonia în mod fals „*au învățat că obsesiile dominante biruie asupra morții*“ [45].

Pe de altă parte, apare intuiția factualității, care ruptă de nemanifest este și ea o cunoaștere fragmentară și unilaterală a realității. E un non sens ca intuiția să se limiteze la premoniție, fiind doar o dublare prin cunoașterea faptelor ce au a se împlini în viitor, ca în cazul colonelului Aureliano Buendía [46], sau a Amarantei Úrsula [47].

Rațiunea și intuiția devin instrumente ale acelei curiozități lipsite de mirare care o regăsim la colonelul Aureliano Buendía și la Aureliano Babilonia, unde imposibilitatea mirării divulgă imposibilitatea iubirii și a

uimirii în fața îndumnezeirii. Curiozitatea și cunoașterea lui Aureliano Babilonia e exagerată până la indecență și snobism, „În feroarea lui pentru cuvântul scris se încrucișau respectul solemn și ireverența bărfei. Nici chiar propriile sale manuscrise nu erau la adăpost de o astfel de dualitate“ [48].

Una dintre actualizările Verbului divin este cuvântul rostit — proiecție a Logosului și act al cunoașterii. Ulterior cuvântul degenerează în linearitatea vorbirii, cât și în vorbărie, pălăvrăgeală [49], precum o făcea Aureliano al Doilea.

Pe de altă parte, dacă am considera profețiile de pe pergamentele lui Melchiade drept totemul neamului Buendía, atunci lectura lor poate fi asemuită consumării totemului, care este considerat drept „*act canibalic*“ [50], prin care „*omul care devorează carnea totemului său nu face altceva decât să se devoreze pe sine însuși*“ [51].

Intervenția curiozității desacralizate în dimensiunea temporală constituie un sacrilegiu ce nu poate fi răscumpărat decât prin sacrificiu.

Curiozitatea fără uimire este o perversiune intelectuală, care în diegeza romanului derivă din imaginația îndrăzneată a lui José Arcadio Buendía. Conform ironiei autorului acesta „*întrecea întotdeauna înșiși geniul Naturii, ba chiar și miracolele și magia*“ [52].

În lumea macondiană valorile fizice — virilitatea și fecunditatea — degenerează în elementele prin care ele se actualizează: alimentație, sex, frumusețe și proliferare [53]. Excesul de alimentație și sex devine scop în sine având drept finalitate potolirea poftei crescânde. Fenomenul se intensifică cu fiecă generație. Bunăoară, „*Aureliano al Doilea a devenit mare și gras, liliachiu, îndesat din pricina poftei abia comparabile cu aceea a lui José Arcadio atunci când se întorsese din călătoria din jurul pământului*“ [54]. Iar libidoul aberant al familiei Buendía culminează cu zămislirea animalului mitologic din perversiunea sexuală a mătușii și a nepotului.

Frumusețea, la rândul său, nu mai este văzută ca imagine a iubirii, ci este transformată în obiect al pasiunii [55].

Acest fenomen îl întâlnim în cazul frumoasei Remedios, a cărei frumusețe este văzută ca ceva separat de ființa ei. Tocmai din această viziune fragmentară și superficială a lucrurilor nimeni nu a iubit-o.

Dorința proliferării ține de aceeași confuzie fundamentală de a transforma efectele valorilor în scopuri, transgresând din planul calității în cel al cantității. Iluzia necesității vine din setea de iubire și din mirajul plenitudinii ei. Iar fenomenul proliferării este un indice al preponderenței cantității și al retragerii substratului valorilor. Astfel, amorul Petrei Cotes are „*darul*“ de a înmulți iepurii și cirezile de vite.

Aparențele ne fac să credem că ultimul Buendía întrunea toate valorile neamului, dar temeiul lor real ni-l revelează prezența codiței de purcel.

PRIMATUL CONTRA-VALORILOR. Actualizarea contra-valorilor, care au o funcție secundară inițialmente, își extinde spațiul prin refugiul sub protecția valorilor și apoi prin denaturarea lor. În cele din urmă are loc răsturnarea valorilor, care în continuare vor ocupa o poziție recesivă față de contra-valori, acestea devenind principale. „*Polul recesiv are sau poate avea o „valoare” superioară, o semnificație mai înaltă, și nu este exclus, în anumite împrejurări, care variază cu fiecare dualitate, ca el să se instaleze, printr-un salt ultim, printr-o răsturnare apocaliptică, în poziție dominantă*“ [56].

Odată declanșat, carnavalul contra-valorilor se desfășoară până la sfârșitul lumii macondiene, devorând orice urmă a omogenizării valorilor actuale. Astfel, singurătatea este un element curativ împotriva egoismului și, în același timp, este o formă a ocultării Iubirii.

Același lucru se poate spune și despre celelalte contra-valori, care întru salvarea sacrului devorează falsul.

Opunându-se încăpățănării și indiferenței, destinul ocrotește valorile volitive, uitarea este o negare a uniformității și fragmentarismului din sfera cunoașterii, iar omogenitatea incestului [57] este încheiată prin nașterea animalului mitologic, care este Rege al Haosului și a cărui putrefacție internă este devorată de furnici, simțul colectivist al insectelor semnificând antipodul egoismului.

Instaurarea primatului contra-valorilor confirmă afirmația lui N. Hartmann că „*Ființa nu este „mai mult” ființând decât neființa*“ [58].

Trebuia de asemenea să remarcăm faptul că așa cum instaurarea vreunui principiu nu poate fi absolută, la fel, nici o Apocalipsă nu poate fi absolută, adică nu există un sfârșit al realității, ci doar al factualității respective.

* * *

Apocalipsa ce duce la extincția neamului Buendía și implicit a lumii macondiene, chiar dacă aceasta se desfășoară sub forma unei lumi mitice și mirifice, este, în fapt, fenomenul înaintării contra-valorilor în prim planul existenței acestei lumi. Vedem astfel drama înfruntării eterne dintre valoare și contra-valoare, pe de o parte, și dintre spirit și materie, pe de altă parte, într-o lume ce se chinuie din cauza negării dumnezeirii și care cade în capcana aparențelor.

Referințe bibliografice

1. Ilie Bădescu, „Teoria latențelor”, București, 1997, pag. 98.
2. Ibidem, pag. 175-176.

3. „Diferitele divinități care s-au substituit Ființelor supreme au acumulat puterile cele mai concrete și mai evidente, puterile Vieții. Dar, tocmai de aceea ele s-au „specializat“ în procreare și au pierdut puterile cele mai subtile, mai „nobile“, mai „spirituale“ ale zeilor creatori. Descoperind sacralitatea Vieții, omul s-a lăsat antrenat progresiv de propria sa descoperire: s-a abandonat Hierofaniilor vitale și s-a îndepărtat de sacralitatea ce transcende nevoile sale imediate și zilnice.“; M. Eliade „**Sacrul și profanul**“, pag. 118.
4. Rudolf Otto „**Despre numinos**“, Editura Dacia, Cluj, 1996, pag. 171.
5. Vasile Conta „**Teoria undulațiunii universale**“, Editura librăriei școalelor frații Caraga, Iași, pag. 58.
6. „În ciuda egoismului ei, nici o ființă nu poate dăinui în separația ei, cu o forță irezistibilă ea este atrasă și gravitează spre alta, și numai în legătură cu „**totul**“ își găsește sensul (logos, ratio) și adevărul ei.“; V. Soloviov, „Fundamentele spirituale ale vieții“, Alba Iulia, 1994, pag. 73.
7. Allan W. Watts, „Calea Zen“, București, 1997, pag. 72.
8. F. Brune, „Hristos și karma“, București, 1997, pag. 165.
9. N. Losski, „Condițiile binelui absolute. Bazele eticii“, București, 1997, pag. 67.
10. Ibidem, pag. 212.
11. Ibidem, pag. 66.
12. Ibidem, pag. 217.
13. Ibidem, pag. 166.
14. García Márquez „**Un veac de singurătate**“, București, 1995, pag. 24.
15. „Incestul simbolizează tendința către unire a celor de-o seamă, ba chiar exaltarea propriei esențe, descoperirea și ocrotirea eului celui mai ascuns. Este o formă de autism [...] Incestul pare mai curând să corespundă cu situația nu numai a societăților închise, dar și a psihismelor închise și înguste, incapabile să-l asimileze pe Celălalt; el trădează o deficiență sau o regresie. Deși poate părea normal într-o anumită fază a evoluției, el exprimă un blocaj, un mod, o oprire în dezvoltarea morală și psihică a unei societăți sau a unei persoane.“; Jean Chevalier „**Dicționar de simboluri**“, vol. 2, București, 1995, pag. 144.
16. García Márquez „**Un veac de singurătate**“, ed.cit., pag. 26.
17. Ibidem, pag. 24.
18. N. Losski, op.cit., pag. 141.
19. García Márquez „**Un veac de singurătate**“, ed.cit., pag. 83.
20. N. Losski, op.cit., pag. 203.
21. „Modelul e presupus a se bucura de o identitate originară superioară (numai Ideea nu e altceva decât este, numai Curajul este curajos, și numai Pietatea e pioasă), în timp ce copia e judecată după o asemănare interioară derivată.“; G. Deleuze, „Diferență și repetiție“, București, 1995, pag. 189.
22. Ibidem, pag. 323.
23. Ibidem, pag. 192.
24. Ibidem, pag. 192.
25. G. Deleuze, op.cit., pag. 191.
26. V. Nemoianu, „O teorie a secundarului“, București, 1997, pag. 188.
27. I. Bădescu, op.cit., pag. 130.
28. Ibidem, pag. 100.
29. „Dacă pornim de la această concepție clasică a adevărului, după care numai ceea ce există — și în măsura în care există — este adevărat, este evident că ceea ce nu există se situează la polul opus existenței, nu are nici un fel de inteligibilitate și nu este purtătorul nici unei valori. Adevărul și falsul nu se opun la același nivel, ca și cum ar fi două cunoștințe deosebite sau două opinii diferite: adevărul este un concept cu un conținut ontologic, iar falsul nu are nici un conținut.“; Anton Dimitriu „**Logica polivalentă**“, București, 1971, pag. 370-371.
30. „Latențele difuze se precipită, hrănind, prin recanalizare, o utopie lacomă; ca orice utopie pe care, slujind-o, spre a-i da realitate, sfârșește prin a te devora. Iar în momentul în care imperiul și-a aliat utopia, tragedia s-a declanșat în formele ei apocaliptice.“; I. Bădescu, op.cit., pag. 41.
31. Ibidem, pag. 22.
32. „Fenomenele de descompunere și ruptură, destrămarea unității lumii, cauzată de desprinderea de Dumnezeu, conduc la diferențele modalități ale răului derivat.“; N. Losski, op.cit., pag. 69.
33. Ibidem, pag. 67.
34. García Márquez „**Un veac de singurătate**“, ed.cit., pag. 177.
35. Ibidem, pag. 292.
36. „Își făurise planul cu atâta ură încât se simți cutremurată la gândul că ar fi făcut totul în același chip și dacă ar fi fost mânată de dragoste.“; ibidem, pag. 249.
37. Ibidem, pag. 334.
38. „„**Agresivitate**“ — de la latinescul „**aggredior**“ = a merge către cineva (ceva), a se apropia de cineva cu un scop, asupra cuiva, a se adresa cuiva, a lua cu asalt, a încerca, a începe, a întreprinde“; Ara Kerestegian „**Eseu despre agresivitate**“, București, 1997, pag. 11.

39. „Discursul violenței se bazează pe un principiu al indiferenței universale“; V. Nemoianu, op.cit., pag. 247.
40. V. Lovinescu „**Jurnal alchimic**“, Iași, 1994, pag. 114.
41. „Măgarul, ca și Satana, ca și Fiara, înseamnă sexul, libidoul, elementul instinctiv al omului, o viață care se desfășoară toată pe plan pământesc și senzual. Spiritul călăuzește materia care trebuie să se supună, dar care scapă uneori de sub autoritatea lui.“; Jean Chevalier „**Dicționar de simboluri**“, vol. 2, ed.cit., pag.279.
42. García Márquez „**Un veac de singurătate**“, ed.cit., pag. 180.
43. „Bunele principii, unitatea ideilor și a normelor, armonia motivelor etc. sunt pentru activitatea omului de o importanță secundară, unitatea și armonia ideilor nu dau unitatea și armonia faptelor.“; N. Losski, op.cit., pag. 101.
44. García Márquez „**Un veac de singurătate**“, ed.cit., pag. 292.
45. Ibidem, pag. 359.
46. „încerca zadarnic să stârneasă acele prevestiri care-i călăuziseră tinerețea pe cărări periculoase până spre deșertul dezolant al gloriei.“; ibidem, pag. 218.
47. „și-i era de ajuns să arunce o singură privire pentru a-și da seama că lucrurile se desfășurau așa cum și le închipuia ea“; ibidem, pag. 331.
48. Ibidem, pag. 350.
49. „Un kabalist spunea: fiecăare cuvânt este o ființă desăvârșită și cine aruncă Demonilor sunetul Cuvântului o face ca și cum s-ar îndrepta spre semenul său și l-ar lovi.“; V. Lovinescu „**Jurnal alchimic**“, ed.cit., pag. 179.
50. R. Caillois, „Omul și sacralul“, București, 1997, pag. 90.
51. Ibidem, pag. 90.
52. García Márquez „**Un veac de singurătate**“, ed.cit., pag. 7-8.
53. „Pentru omul areligios, toate experiențele vitale, atât sexualitatea, cât și alimentația, munca și jocul au fost desacralizate. Altfel spus, aceste acte fiziologice sunt lipsite de semnificație spirituală și, prin urmare, de dimensiunea cu adevărat umană.“; M. Eliade „**Sacralul și profanul**“, ed.cit., pag. 154.
54. García Márquez „**Un veac de singurătate**“, ed.cit., pag. 230.
55. „Pasiunea sexuală amăgește inima omului numai cu mirajul iubirii. Dar ea nu este iubire ci doar o copie falsă a iubirii. Iubirea e indivizibilitatea interioară și uniiființială a două vieți; pasiunea naturală năzuiește numai după această stare, fără să o atingă vreodată; de aceea și rezultatul ei este doar ceva exterior, separat de cei doi născători putând fi total străin de ei, ba chiar dușman lor“; V. Soloviov, op.cit., pag. 14.
56. M. Florian, „Recesivitatea ca structură a lumii“, București, 1987, pag. 434.
57. „Pe măsură ce înainta sarcina, ei se preschimbau tot mai mult într-o ființă unică, se integrau din ce în ce mai mult în singurătatea unei case căreia nu-i mai trebuia decât o ultimă suflare pentru a se prăbuși.“; García Márquez „**Un veac de singurătate**“, ed.cit., pag. 358.
58. N. Hartmann, „Vechea și noua ontologie și alte scrieri filosofice“, pag. 22.

Gabriela Topor | A. Pușkin și H. de Balzac: confluente literare

Astăzi, când procesul de interacțiune dintre popoare și culturi naționale s-a activizat maximal, ca o manifestare a gravitației culturale universale, obiectivul conștientizării științifice a acestui proces, a originilor, istoriei și legităților sale de bază devine unul deosebit de actual. Problema interacțiunii culturii ruse cu literaturile Europei Occidentale provoacă, în acest sens, un interes sporit și este cercetată sub cele mai variate aspecte. Unul dintre acestea – probabil, cel mai puțin studiat – ne pare deosebit de important: este vorba despre similitudinile tipologice dintre opera lui A. Pușkin și cea a lui H. de Balzac.

Conștiința creatoare a scriitorilor ruși, îndeosebi a celor din prima jumătate a secolului al XIX-lea, a fost întotdeauna întrețesută de anumite „influențe”, impresii din literaturile străine. Eroina lui Pușkin Tatiana, domnișoară provincială, își compunea scrisoarea pentru Oneghin, „imaginându-se o eroină precum Clarissa, Julie, Delphine” și împrumuta cuvinte „străine” pentru a-și exprima sincera pasiune – de ce atunci Alexandr Pușkin însuși, în momentul creației, ar fi trebuit să uite, din niște eronate considerente de originalitate, despre tot ce a citit și a admirat? Spre deosebire de timizii săi cercetători, el nu s-a sfiit să declare că, atunci când își scria poemele sudice, „era nebun” după George Gordon Byron, iar în *Boris Godunov* l-a imitat pe „părintele nostru” Shakespeare.

Într-adevăr, știința literară contemporană a acordat destulă atenție legăturilor tipologice dintre A. Pușkin și Dante, A. Pușkin și W. Shakespeare, A. Pușkin și Sir W. Scott, A. Pușkin și G. G. Byron, A. Pușkin și J. W. Goethe etc. [1]. Însă tema „A. Pușkin și H. de Balzac”, atât de aproape de suprafață, atât de evidentă și, în același timp, paradoxală, nu s-a bucurat de atenția cuvenită din partea pușkiniștilor.

În diverse studii și articole pot fi depistate opinii dintre cele mai contradictorii. Astfel, autorii cărții *Ciclul lui A. S. Pușkin «Povestirile lui Belkin»* sunt de părerea că aceste povestiri, care reprezintă un tablou vast al moravurilor rusești, constituie, în unele privințe, un analog miniatural al *Comediei umane* balzaciene [2, 7]. Însă din foarte bogata colecție de paralele la *Cavalerul zgârcit*, adunate în comentariile din volumul VII al ediției

academice din 1935, *Gobseck*, ca o paralelă dintre cele mai importante, lipsește. I. M. Nusnov, în cartea sa A. S. Pușkin și literatura universală [3, 73-74], face o referință la *Gobseck*, analizând *Cavalerul zgârcit*, însă numai pe rol de antiteză vehementă. Cercetătorul rus I. E. Elsberg [4, 21] consideră nejustificată „identificarea” lui A. Pușkin cu H. de Balzac, realizată de către G. A. Gukovski [5, 143]. Personal, percepem această poziție ca una discutabilă și chiar eronată.

Într-adevăr, există diferențe între cei doi scriitori. Dar pentru noi este decisiv tipul de creație, metoda de generalizare artistică, adică ceea ce îi deosebește pe Pușkin și Balzac de romantici și de realiștii Luminilor și îi face fondatori ai realismului în Europa.

Elementul comun îl constituie istorismul critic al gândirii lor, capacitatea de a dezvălui dialectica interconexiunii dintre individ și societate, de a prezenta caractere deosebite, în proces de autoevoluție – caractere condiționate și de niște circumstanțe obiective, în curs de dezvoltare. Aceasta conferă realismului lor o integritate și desăvârșire care se răsfrâng asupra tuturor personajelor operei și asupra intonației auctoriale. Ambii scriitori stăpânesc perfect materialul de creație, trecând de la descrierea caracterelor la dialoguri, tablouri sociale sau peisaje fără a afecta unitatea stilului. Pentru dâșii sublimul și ridicolul, tragicul și comicul nu sunt niște stihii dispartate, ci manifestări ale aceleiași realități. De aici provine integritatea compozițională a operelor lor – atât a celor de proporții, cât și a speciilor mici. Și unul, și celălalt sunt capabili să-și desfășoare concepția într-o serie întreagă de opere fără a se repeta, lucru demonstrat în mod strălucit de către H. de Balzac. Romancierul francez se deosebește de A. Pușkin prin tematica inspirată din viața civilizației burgheze dezvoltate, prin analiza „pasiunilor”. Balzac zugrăvește civilizația banilor. Dar subiectele lui se construiesc în baza acelorași legi ale determinismului realist, după care se conduce și Pușkin.

Ambii scriitori, cel rus și cel francez, au căutat să „sesizeze sensul tănuit al unei uriașe adunări de tipuri, pasiuni și evenimente”. Ei puneau întrebări la care literatura rusă și cea franceză aveau să răspundă abia mai târziu. Numai realismul critic, cu istorismul lui concret, cu integrarea în realitate și tendința de a pătrunde în legile dominante ale societății, este capabil să pună întrebări pe care urmează să le soluționeze logica vieții. De aceea operele lui Pușkin și Balzac au constituit, pentru contemporani, niște „manifestări ale conștiinței”.

Capacitatea excepțională a mai multor reprezentanți ai realismului secolului XIX de a pătrunde în adâncurile cele mai ascunse ale lumii interioare umane, de a sesiza cu o deosebită finețe și de a prezenta cu o deosebită veridicitate complexa și contradictoria „dialectică a sufletului”, privită în strânsă legătură cu mediul social, a constituit una din realizările universal aclamate ale acestui curent. Se poate afirma pe drept că anume A. Pușkin și H. de Balzac au pus bazele acestui psihologism aprofundat. Pe lângă faptul că zugrăvesc în detalii imaginea Avarului, istoria tânărului mercantil, legăturile rupte dintre tată și copii, operele lor analizează și cauzele filosofice și sociale ale viciilor descrise. Ambii scriitori au intuit suflul vremii și afirmarea în societate a noilor relații, determinate de puterea atotcuprinzătoare a banilor în viața omului. Bani determină soarta oamenilor și dispun de ea: pe unii îi înalță, pe alții îi aruncă la fundul vieții. Banii strivesc noțiunea de onoare și noblețe, milă și abnegație. Ei omoară dragostea și distrug tot ce e mai sfânt – legăturile de familie. Bani omoară în om pe omul însuși. Ambii scriitori au sesizat cu durere acest lucru și l-au reprezentat cu deosebit tragism: cel rus în *Cavalerul zgârcit* și *Șeful stației de poștă*, iar cel francez – în *Comedia umană* (*Gobseck*, *Eugénie Grandet*, *Taica Goriot*).

În opera celor doi autori criteriul moral este strâns legat de cel social. Însă la A. Pușkin prevalează elementul moral, iar la H. de Balzac – cel social. Scriitorul rus caută îndeosebi să înțeleagă psihologia eroului său, luând în seamă și mediul care o determină. În *Cavalerul zgârcit* este esențială pătrunderea în străfundurile lumii interioare a cavalerului devenit avar, zugrăvirea psihologică extrem de subtilă atât a caracterului acestuia, cât și a pasiunii care l-a capturat. A. Pușkin analizează în toate amănunțele psihologice pasiunea baronului pentru aur și putere.

Au avut dreptate cei care l-au numit pe H. de Balzac „doctor al bolilor sociale”. Pe el l-au preocupat mai mult fenomenele sociale soldate cu repercusiuni morale deformante pentru caracterul uman. Lăcomia lui *Gobseck* este o expresie a proceselor sociale din Franța primei treimi a secolului al XIX-lea. La H. de Balzac fetișul aurului, tema atotputerniciei banilor în lumea capitalistă, forța lor fatală și distrugătoare sunt investigate mai profund decât la A. Pușkin.

Merită să menționăm că la crearea Avarului său A. Pușkin îl urma pe Shakespeare, iar H. de Balzac – pe Molière. Cu toate acestea, identitatea personajelor (baronul Filip, *Gobseck*, Félix Grandet), sentimentul timpului, coerența istoric determinată și social concepută a evenimentelor îi apropie pe scriitori. Dintr-o aglomerație colosală de caractere, pasiuni și interese ei au făurit încă un tip – tipul omului care aparține unei societăți unde tot ce e sacru se profanează, inclusiv sentimentele paterne.

Șeful stației de poștă și *Taica Goriot*. Samson Vârin și bătrânul Goriot: doi părinți nefericiți, care au pierdut ce aveau mai scump pe lume – fiicele. Al doilea moment comun îl constituie faptul că eroii sunt văduvi. Pierzându-și soțiile, protagoniștii își transferă toată dragostea asupra fiicelor. Pentru tatăl Goriot Delphine și Anastasie sunt izvor de bucurie și mângâiere. Lipsa mamei și adorația părintească îl fac să le îndeplinească toate capriciile și dorințele. Răsfățându-și fiicele, el pregătește, fără să știe, ceea ce se va întoarce împotriva lui. Goriot le-a cultivat vanitatea și patima pentru desfătări.

Pentru Samson Vârin frumoasa fiică, „deșteaptă și harnică”, reprezintă și un prilej de mândrie, și un ajutor în munca lui grea, și o amintire vie despre mama răposată. Unicul păstor al „oiței” sale, el poartă răspundere, față

de sine și față de oameni, pentru destinul Dunei. Pentru o copilă care crește în mijlocul ispitelor drumului mare, absența mamei facilitează și cochetăria prematură, și sărutările în tindă, și izbucnirile spontane ale unui suflet neexperimentat – toate acestea determinând calea terestră a Dunei.

Însă, în ambele cazuri, accentul se plasează nu pe fiicele protagoniștilor. Încă V. Ghippius a menționat pe drept că „anume pe Vârin, nu pe Dunea, se concentrează atenția autorului *Șefului stației de poștă*, lucru valabil și în privința lui Goriot”. [6, 19] Acțiunea în ambele opere, precum s-a menționat, se axează în jurul destinului a doi părinți părăsiți. Dar dacă Dunea, „frumoasa cucoană”, care „se plimbă într-o caleașcă trasă de șase cai”, plânge amarnic la mormântul tatălui său, de moartea căruia a fost vinovată, într-o anumită măsură, și ea, atunci pe bătrânul Goriot îl petrec în ultimul drum doi sărmani studenți de la pansionul doamnei Vauquer și trăsurile deșerte ale contesei de Restaud și baronei de Nucingen.

Anume mărturia băiețușului roșcovan despre bocetul îndelungat al Dunei la mormântul tatălui său („s-a culcat pe pământ... și mult a stat așa”) introduce nota de împăcare în finalul povestirii. Finalul demonstrează că în sufletul eroinei mai este viu omenescul, că în noua sa viață, necunoscută cititorului, ea a reușit să-și păstreze sănătatea morală, să se înalțe până la conștientizarea sentimentului de vină și datorie față de cel decedat. Însă nu putem spune același lucru despre fiicele lui Goriot – Balzac nu le-a oferit șansa de a-și recunoaște vina. Ele așa și n-au înțeles că l-au pierdut pe cel mai apropiat și mai scump om, pe cel care era gata să facă orice pentru ele: să fure bani, dacă va fi nevoie, pentru a satisface capriciile scumpelor Nasie și Fifine, să-l omoare pe contele de Restaud, să se înscrie recrut pentru a câștiga bani.

În finalul romanului Goriot, de obicei blând și timid, ca și Samson Vârin, își ridică vocea împotriva societății cu legile ei crude. Percepând înainte de moarte că, sub ochii lui, forța banilor distruge tot ce are mai sfânt orânduirea patriarhală – dragostea și respectul copiilor față de părinții, care le-au dat viață și i-au crescut, Goriot declară îngrozit: „Protestez – dacă părinții vor fi călcați în picioare, patria se va pierde”.

Totodată, în creația lui A. Pușkin și H. de Balzac depistăm și un alt tip de părinte, pentru care dragostea de bani – mai curând pasiune, decât dragoste – este pusă mai presus de dragostea pentru copii și fericirea lor. Este vorba despre baronul Filip din *Cavalerul zgârcit* de A. Pușkin și Félix Grandet din romanul *Eugénie Grandet* de H. de Balzac. Ambii sunt zgârie-brânză, avari adunători de avere. În același timp ei sunt și personalități puternice, însă toate calitățile lor originale – perspicacitatea, precizia calculului, capacitatea de a se acomoda la circumstanțe, o extraordinară stăpânire de sine, voința de fier – sunt orientate spre atingerea unui singur scop, josnic și egoist: îmbogățirea. Banii devin pentru ei un scop în sine, unica desfătare, începutul și sfârșitul existenței. Observăm cum sporește această pasiune tragică, cum se transformă într-o monomanie, vedem cum aceasta absoarbe toate celelalte sentimente și afecțiuni. Pe Félix Grandet nu-l leagă de soție și fiică nimic afară de interesele bănești. El le impune o existență înfometată, îi lipsește de bucuriile vieții, economisește în toate de dragul celor șaptesprezece milioane. După moartea soției el o lipsește pe Eugénie de moștenirea lăsată de mama sa. Și se liniștește doar văzând documentul semnat în favoarea sa. Nici vorbă nu poate fi despre dragoste față de fiică sau despre vreo conexiune spirituală cu ea. Baronului Filip, la fel, nu-i pasă de feciorul său. Nimic nu-l poate face să renunțe la câțiva galbeni pentru a-i asigura lui Albert condițiile de existență corespunzătoare statutului său social.

Și pe Félix Grandet, și pe bătrânul baron îi preocupă un singur gând: care va fi soarta averii agonisite după moartea lor. Este neobișnuit de elocventă povăța de adio a lui Grandet fiicei sale: „Păstrează tot! Ai să dai seama acolo!”, adică pe lumea cealaltă. Pentru bătrânul baron feciorul său întrușipează pericolul pentru avere. După decesul tatălui, Albert va deveni moștenitorul acestuia și va distruge cu nepăsare tot ce fusese agonisit de o viață. Tatăl a adunat, iar feciorul va risipi. Părintele „mortifica” aurul în subsoluri – feciorul îl va „reînvia”. Avem în față doi dușmani ireconciliabili: tatăl și fiul. Pentru fecior, tatăl este un zgârcit fără suflet, iar fiul pentru tată este un pângăritor fără scrupule a ceea ce este mai scump.

În ultimele clipe ale vieții sale baronul Filip nu-l cheamă la sine pe fecior, ci caută cheile de la comoara sa. La fel, Félix Grandet, în momentul când preotul, venit să-i dea ultima împărtășanie, îi apropie de buze crucifixul aurit, „face o mișcare îngrozitoare cu capul, intenționând să-l înșface”.

Fraza finală a ducelui din *Mica tragedie* a lui Pușkin: „O, groaznic veac! Îngrozitoare inimi!” se referă în egală măsură la opera scriitorului rus și la cea a scriitorului francez. Într-adevăr, groaznic este veacul când tot ce este mai nobil în viață devine sclavul nemernic al metalului galben, când din cauza banilor se rup cele mai sacre legături.

Așadar, în opera lui A. Pușkin și H. de Balzac poate fi depistată o anumită tipologie de părinți: unii de felul lui Samson Vârin și taica Goriot, care se jertesc pentru a-și face fericiți copiii, și alții, ca baronul Filip și Grandet, pentru care banii sunt mai presus decât fericirea și bunăstarea urmașilor. Plăsmuind aceste personaje, atât A. Pușkin, cât și H. de Balzac au mers pe urmele lui Shakespeare (*Regele Lear*) și ale lui Molière (*Avarul*), dar le-au conferit acestor protagoniști o nouă rezonanță socială. Banii, bogăția, prosperitatea personală ridică obstacole de neînving în între copii și părinți. Noile relații capitaliste, unde totul devine obiect de vânzare-cumpărare, au smuls de pe legăturile familiale vâul înduioșător-sentimental și au demonstrat că toate se reduc la relații pur bănești. Astfel de concluzii fac în operele lor A. Pușkin și H. de Balzac.

Prin urmare, acești scriitori printre primii au interpretat lumea ca pe un tot întreg, organic, unde contradicțiile se îmbină cu o complexă armonie, unde sublimul și josnicul, tragicul și comicul, binele și răul, spiritualul și materialul se împletesc între ele și sunt pătrunse de o semnificație supremă.

Referințe bibliografice

1. Жирмунский, В.М. *Байрон и Пушкин*. Ленинград, 1978; Томашевский, Б.В. *Пушкин и Франция*. Ленинград, 1960; Алексеев, М.П. *Пушкин и мировая литература*. Ленинград, 1987; Реизов, Б.Г. *Из истории европейских литератур*. Ленинград, 1970. – стр. 253-272
2. Хализов, В.Е., Шишунова, С.В. *Цикл А.С. Пушкина «Повести Белкина»*. Москва, 1989
3. Нусимов, И.М. *Пушкин и мировая литература*. Москва, 1941
4. Эльсберг, Я.Е. *Пушкин и развитие мировой литературы*. Москва, 1960
5. Гуковский, Г.А. *Пушкин и проблемы реалистического стиля*. Москва, 1957
6. Гиппиус, В.В. *От Пушкина до Блока*. Ленинград, 1966

Lorina Ghițu

Quijotismul ca fenomen socio-cultural

Don Quijote continuă să dăinuie ca o figură simbolică, vie și bogată în sensuri, prin miracolul personalității sale; acela de a redescoperi omul, de a revela în orice veac umanul autentic. Quijotismul este cu adevărat o modalitate demnă de a trăi și de a muri, este „proba libertății individuale pusă în slujba binelui semenilor și desăvârșirii personalității”[1, p.67]. Dar ceea ce nu a reușit și nici nu a încercat Don Quijote a fost posibilitatea unirii propriului său destin cu altele, pentru realizarea aceluiși ideal. Anume acest fapt explică și eșecul său, acela al aventurii strict individuale. Sancho Panza a intuit marea tragedie a lui Don Quijote fără a ști să o definească, atunci când îl numește „Cavalerul Tristei Figuri”. Cu adevărat este cel mai nimerit supranume, deoarece exprimă trăirea lăuntrică a sentimentului propriei limite, a neputinței de a-și reface forțele numai din sine însuși. Acest erou poartă pe întreaga sa figură drama omului modern, care de la un anumit moment nu a găsit resursele și mijloacele prin care să ofere lumii de astăzi o cale spre bine, dincolo de limita atinsă în realizarea idealurilor umaniste ale Renașterii. În Don Quijote redescoperim omul, dar și elementele ce caracterizează noul umanism al vremii noastre, o importantă soluție de supraviețuire a lumii, întrucât anume umanismul „rămâne în fiecare epocă a istoriei europene cea mai frumoasă amintire intelectuală a țărilor bătrânului continent și o cheazășie păstrată pentru certitudinile privitoare la soarta viitoare a omului. Din orice criză gravă umanitatea poate ieși sprijinindu-se pe acest solid suport”[2, p.275].

Quijotismul este un fenomen atât social cât și cultural, deoarece rămâne permanent cu numeroase valențe deschise spre istoria de ieri, de azi și de mâine. Cervantes a creat un personaj unic, dar uimitor de familiar, un om viu, comun, cu calități și neajunsuri, „individualizat prin împodobirea caracterului său cu virtuți menite să-l înalțe deasupra propriilor sale limite”[3, p.277]. Don Quijote este prototipul perfect al omului, un adevăr al ființei noastre, acela prin care orice om regăsește în sine un Don Quijote. Indiscutabil, ca erou literar, Don Quijote poate fi plasat în galeria Ulise - Eneas sau Faust – Hamlet - Don Juan, aceștia constituind cazuri unice de eroism, irepetabile. Eroismul lui Don Quijote este unul cotidian, al fiecărui om, de care cu toții, în anumite împrejurări, suntem capabili, devenind eroii unor clipe nemuritoare.

Romanul *Don Quijote* a avut o influență directă asupra vieții oamenilor pe parcursul secolelor, acționând asupra conștiinței lor, atrăgându-i pe unii prin noblețea sa, punându-i în gardă pe alții prin faptele sale caricaturale. Toate acestea ne familiarizează cu istoria quijotismului și chiar cu cea a quijotismului ca fenomen socio-cultural, ca rezultat al cunoașterii operei lui Cervantes.

Istoria quijotismului a început din momentul în care cineva dintre cititori s-a comparat cu Don Quijote, ori chiar și-a zis Don Quijote. Astfel, corelația dintre

cititor și „Cavalerul Tristei Figuri” are o imensă importanță pentru istoria quijotismului.

Quijotismul a devenit un fenomen internațional, deși în diferite țări a avut un conținut diferit. Termenul de „quijotism” își are istoria sa, la baza căreia s-au aflat contemporanii și concetățenii lui Cervantes. Unul dintre primii care a folosit cuvântul „quijotist” într-o formă diminutivală a fost Esteban Manuel de Villegas. Apoi, în perioada romantismului, Walter Scott a consolidat înaltul sens al cuvântului „quijotism”.

La baza quijotismului, ca fenomen socio-cultural complex, a stat detașarea eroului de roman și pătrunderea acestuia în viața reală. Quijotismul are o corelație directă cu un alt fenomen literar- hamletismul, deși noțiunea de quijotism este mult mai amplă și mai complexă, incluzând un cerc de semnificații mult mai larg.

Scriitorul rus Ivan Turgheniev menționa în articolul *Hamlet și Don Quijote* întruchiparea a două tipuri de bază ale naturii omenești, întrucât toți oamenii aparțin, într-o măsură sau alta, unuia dintre cele două tipuri, fiecare înrudindu-se întrucâtva fie cu Don Quijote, fie cu Hamlet. Figura lui Don Quijote exprimă „credință în ceva etern, nestrămutat, credință în adevărul care se află în afara omului, un adevăr greu de pătruns, care cere slujire și jertfe, dar care-i accesibil unei totale devoțiuni și puterii de sacrificiu”[3, p.8]. Don Quijote rămâne fidel idealului său până în ultima clipă, e gata să-și suporte orice privațiune și să-și sacrifice viața. El nu trăiește numai pentru sine, ci pentru alții, pentru nimicirea răului din lume, pentru a învinge vrăjitori și monștri. De aceea e viteaz, răbdător, fiindu-i suficientă o haină modestă și o mâncare simplă, neinteresându-l, de fapt, nici una, nici alta. Smerit în suflet, ca spirit e măreț și viteaz, iar impresionanta lui evlavie nu-i stânjenește libertatea. Fiind străin de vanitate, el nu se îndoiește de sine, de menirea sa, nici chiar de forțele sale fizice; voința lui e de neclintit. Don Quijote este

un entuziast, slujitorul unei idei și de aceea este înconjurat de aura ei. Hamlet este o fire analitică și sceptică, care presupune lipsă de credință și egoism, el este „un sceptic și mereu se ocupă de el însuși fiind preocupat nu de datoria ce o are de îndeplinit, ci doar de frământările sale”[3, p.10]. Sarcasmul lui Hamlet se opune entuziasmului lui Don Quijote.

Făcând o paralelă între cei doi eroi, Turgheniev menționează că Hamlet suferă mai mult și mai profund decât Don Quijote, întrucât acesta din urmă este o natură afirmativă, pe când Hamlet întruhidează principiul negării. Chiar și exteriorul lor este foarte deosebit: Don Quijote are o figură „slăbănoagă și colțuroasă, cu nasul coroiat, înzăuată caricatural, proțâpită sus pe greabănul scheletic al unei gloabe costelive”[3, p.11]. Pe când înfățișarea lui Hamlet este atrăgătoare; melancolic, cu chipul palid, deși nu e slab, poartă îmbrăcăminte neagră, de catifea, până la pălărie, maniere alese, având un sentiment al superiorității asupra celor din jur, alături de zâmbetul caustic al umilirii de sine, totul place la el, totul te farmecă.

În atitudinea celor doi față de femeie găsim câteva lucruri demne de remarcat. Se știe că Don Quijote o iubește pe Dulcinea, dar nu pe femeia reală, și e gata chiar să moară pentru ea. Cavalerul iubește ideal, cast; atât de ideal, încât nici nu bănuiește că obiectul pasiunii sale nici nu există. La Don Quijote lipsește cu desăvârșire senzualitatea, toate visările lui sunt nevinovate și este greu de crezut că în adâncul inimii nădăjduiește într-o unire cu Dulcinea, de care, poate, mai degrabă se teme.

Alta este atitudinea lui Hamlet față de femei, întrucât marele Shakespeare nu s-a hotărât să-i dăruiască unui egoist, unui sceptic o inimă iubitoare și devotată. S-a spus că prințul nu iubește, ci doar se preface că este îndrăgostit, fără multă iscusință. Sentimentele lui față de Ofelia sunt, pe de o parte, cinice, pe de altă parte, pompoase, astfel încât, chiar eroul shakesperian recunoaște neputința sa de a iubi.

Întrupând principiul negării, Hamlet pune la îndoială binele, însă de rău nu se îndoiește și începe lupta împotriva lui. Nici în bine nu are încredere, punând la îndoială adevărul ideal și puritatea lui, deși îl atacă pornind de la ideea că este un bine artificial, sub a cărui mască falsă se ascunde același demon al răului. Deși Hamlet nu râde satanic cu râsul indiferent al lui Mefisto, zâmbetul său amar conturează o tristețe care trădează adânci suferințe. Scepticismul său se dușmănește aprig cu minciuna, prin aceasta devine un înverșunat apărător al adevărului în care el nu poate crede. Astfel, pe de o parte, există Hamleți care gândesc, conștienți de sensul lucrurilor, care adesea sunt capabili să cuprindă totul cu rațiunea lor, dar în același timp sunt inutili pentru cei din jur, deoarece sunt condamnați la inerție, iar pe de altă parte, există Don Quijoți, parțial nebuni, dar care aduc folos omenirii, împingând-o înainte, fiindcă văd și recunosc un singur ideal, deseori doar intuit.

Don Quijote respectă profund și acceptă toate rânduieșile existente: religia, monarhia, ducii, dar în același timp e liber și recunoaște libertatea altora. Hamlet are o atitudine critică față de regi, de curteni, deși, el însuși este un despot.

La cea mai mică nereușită Hamlet își pierde curajul, se lamentează, pe când Don Quijote, ciomăgit de criminali, nu se îndoiește nici o clipă de succesul său. Astfel, omenirea are nevoie de acești Don Quijoți caraghioși, îndrăzneți, pentru că Hamleții „n-ar avea la ce medita”[3, p.23]. După Turgheniev, Don Quijoții descoperă, iar Hamleții dezvoltă, deși cei din urmă se îndoiesc de toate și nu cred în nimic. Dar, în virtutea rânduieșilor înțelepte ale naturii, nu există Hamleți deplini, tot așa cum nu există Don Quijoți deplini, acestea fiind doar expresiile extreme ale celor două structuri. Anume spre ele tinde viața, fără a le atinge vreodată, chiar dacă în Hamlet principiul analizei este dus până la tragic, iar în Don Quijote principiul entuziasmului este dus până la comic; în viață, însă, atât comicul deplin, cât și tragicul deplin, se întâlnesc foarte rar.

Faptul că Don Quijote și Hamlet reprezintă tipuri extreme este neîndoielnic. Prestigiul lui Don Quijote constă în devoranta sa necesitate de iluzie. La polul opus, hamletismul simbolizează nevoia omului de a distruge miturile și iluziile, de a se controla și de a-i controla pe ceilalți prin luciditate. Dar constatăm și surprinzătoare tangențe între cele două personaje. *Don Quijote* este o carte a deziluziei cosmice, dar în plan istoric a deziluziei spaniole, marcând declinul puterii mondiale a Spaniei, în vreme ce *Hamlet*, prin analiza tragismului indeciziei, este o operă stimulatorie, declanșatoare de energii. *Hamlet* este tragedia Angliei, iar *Don Quijote* – cartea clasică a Spaniei. În jurul celor două opere s-a cristalizat sufletul celor două popoare: Anglia cucerind un imperiu, Spania pierzându-l pe al ei. În consecință, romantismul a demonstrat că, deși contradictorii, Don Quijote și Hamlet nu se exclud, decât atragându-se.

Quijotismul are mai multe tangențe și cu bovarismul, un alt fenomen sociocultural, aceste tangențe fiind „revelatoare prin subtilitatea percepției nuanțelor lor comune”. Chiar Flaubert nu se sfiește să declare că își află obârșia în cartea pe care o știa pe dinafară înainte de a ști să citească: *Don Quijote*, iar „Madame Bovary este un Don Quijote cu fustă și cu minimum de tragedie în suflet”[5, p.160]. Această comparație cu romanul cervantesc, foarte nimerită, se susține pe tehnica însăși a cărții. Așa cum Don Quijote pierde simțul realității, citind romane cavalești, prilej pentru Cervantes de a ridiculiza o întreagă literatură, proiectând asupra realului imaginea utopică a lumii sale, înlocuind urâtul cu himerele minții sale, tot așa Emma Bovary, mică burgheză provincială, devora *Paul și Virginie*, Walter Scott, Lamartine, George Sand, Eugène Sue, în căutarea unui bărbat desăvârșit, plâsmuit de imaginea sa. Prin urmare, Emma Bovary ajunge să fie un echivalent feminin al lui Don Quijote.

În opinia Ioanei Mustață, bovarismul este o maladie a sufletului și a spiritului, manifestându-se printr-un grav dezechilibru între posibilități și dorințe, printr-o tragică aspirație spre evadare, care nu se identifică cu quijotismul, „chiar dacă unele elemente comune există”[1, p.22], deși ambele personaje își creează o personalitate

idealizată. Nici bovarismul și nici quijotismul nu reprezintă elemente care ar determina clasificarea după criteriul sexului. Dar, „dacă bovarismul este o boală a spiritului, cu grave consecințe dramatice, ducând inevitabil la sterilitate, la dezastrul final, quijotismul nu este o boală, ci o benefică stare naturală a umanului, conștient de sine, ca o tendință spre grandoare, spre plenitudine; tendință care poate să pară o nebunie în limitele umanului mediocru” [1, p.22].

Celebrul personaj dostoievskian, prințul Mășkin, „idiotul”, este și el „un frate bun cu Don Quijote, dar desigur cu un destin aparte” [1, p.23]. Dostoievski sesizase de la bun început dubla semnificație a lui Don Quijote: cea *utopică*, de natură psihologică și cea *satirică*, îndreptată împotriva tuturor viciilor lumii contemporane, menționând că „dintre toate figurile frumoase ale literaturii... cea mai elevată este cea a lui Don Quijote. Acesta e frumos, deoarece, în același timp e ridicol” [6, p.232]. Mai târziu, după apariția romanului *Idiotul*, Dostoievski completează imaginea sa despre Don Quijote: „...ilustrul Cavaler al Tristei Figuri, cel mai mărinimos dintre toți cavalerii care s-au perindat prin lume, sufletul cel mai ingenuu și având una dintre cele mai cuprinzătoare inimi pe care le-a purtat pământul” [6, p.280]. Prin urmare, întreaga creație dostoievskiană este străbătută de conștiința existenței unui tip de umanitate – frumoasă, pură, candidă, încrezătoare în bunătatea și în posibilitatea regenerării morale a omului. Acest tip de umanitate semnifică „vâna idealizantă, donquijotescă a registrului epic dostoievskian” [7, p.107]. Printre personajele influențate de romanul lui Cervantes se numără și nobilul *Don Quijote* al creației dostoievskiene: prințul Mășkin. Cu excepția condiției lor civile și sociale, aceste personaje „încorporează, sub raport psihologic, trăsături ale unui umanism ce descinde atât din subiectiva viziune dostoievskiană despre Crist, cât mai cu seamă din influența conjugată a quijotismului cervantesc cu reminiscențe ale lecturilor din Schiller, Dickens, Saint-Simon și Fourier” [7, p.107].

Apreciind fenomenul în contextul său istoric, putem afirma că Don Quijote și prințul Mășkin au apărut în literatură generați de scepticismul propriu ideologiei unor mari epoci istorice aflate în perioade de „criză”: cea a Renașterii târzii și cea a feudalismului rus ajuns în ultima sa fază. În astfel de perioade, „apar în literatură personaje mesianice al căror mesaj încărcat cu semnificații rămâne steril la nivelul acțiunii propriu-zise. Atât scepticismul, cât și deziluziile, provocate de moravurile decăzute ale vremii, sunt atât de profunde, încât pot duce la pierderea credinței tradiționale.

Există, de asemenea, atât în *Don Quijote*, cât și în *Idiotul* tendința de a evada într-o lume ireală, deoarece ambii eroi par adesea că receptează realitatea nu așa cum este ea, ci așa cum ar dori ei să fie. Deși acest fenomen este explicabil, pentru că în cazul lui Don Quijote el trebuie pus pe seama *nebuliei*, iar în cazul lui Mășkin, pe seama *inocenței*, ambele stări psihologice dobândind statut metaforic în literaturile moderne. Desigur, atât nebunia lui Don Quijote, cât și inocența prințului Mășkin constituie măști de după care se rostesc adevăruri fundamentale despre umanitate.

Deși inocența prințului Mășkin este de o natură cu totul diferită de nebunia lui Don Quijote, „în ambele romane cele două stări psihologice se află într-o relație dialectică cu calitatea de *ingenioso* care, credem, trebuie înțeleasă în primul rând ca o *iscusință intelectuală*” [7, p.109]. În diferite perioade istorice când cele mai nobile principii umane sunt negate de înseși instanțele oficiale, *nebulia* – motiv frecvent întâlnit în literaturile Renașterii și Barocului, dar și *inocența*, fenomen complex devenit o soluție literară predilectă în romanul modern ce descinde din Dostoievski, devin căi metaforice de afirmare teoretică a condiției umane.

Don Quijote și *Idiotul* sunt „două dintre cele mai profunde romane mesianice ale literaturii universale” [6, p.388], întrucât Alonso Quijano, micul nobil de țară se metamorfozează în cavalerul rătăcitor Don Quijote, împins de înalte idealuri de a schimba lumea, iar prințul Mășkin părăsește sanatoriul din Elveția, unde s-a simțit pe deplin fericit, pentru a reveni într-o lume în care marea sa iubire pentru oameni și speranța într-o renaștere morală a semenilor săi se ciocnesc de o societate care se află într-o totală disoluție socială și morală. Acesta este principalul izvor al dramei sale, iar prăbușirea din final a eroului semnifică zădărnicia tuturor încercărilor sale. Crima lui Rogojin îi oferă pe deplin certitudinea eșecului. El revine la sanatoriul din Elveția într-o stare de totală inconștientă, ceea ce poate echivala cu moartea, în timp ce Don Quijote în ultimele clipe ale vieții sale redevine modestul Alonso Quijano.

Dostoievski a încercat să întruchipeze în prințul Mășkin aventura umană a binelui pur. Fiind în suflet straniu, ireal, prințul nu cunoaște răul, fiindcă nu-l concepe. Atunci când este obligat să ia act de prezența ofensivă a răului, îi găsește argumente și explicații legitime, gata să se convingă a-l accepta ca pe o fatalitate. Se pare că prințul sesizează la fel răul și binele, până la confuzia celor două elemente opuse. Dar aceasta poate fi doar o impresie; de fapt, pentru prințul Mășkin, la nivelul lui sublim de trăire și cunoaștere, „răul și binele nu sunt decât cele două elemente contrarii care, pe plan numenal, ating faza definitivă de *coincidentia oppositorum*” [1, p.72].

Nivelul superior la care viețuiește Mășkin este unul ideal, necunoscut oamenilor reali, deoarece în stare pură, această armonie inofensivă între rău și bine nu există în lumea oamenilor. Din acest motiv, Don Quijote, om al societății, cunoscător al ei, își alege ca ideal lupta împotriva răului de origine socială, iscat de relațiile interpersonale. De altfel, în preajma lui Don Quijote oamenii se simt ocrotiți, în cea a prințului simt o teamă inexplicabilă de ceva misterios, o teamă că o nenorocire îi amenință pe cei din jurul lui, paradoxal, declanșată tocmai de cel ce întruchipează idealul omenesc. Diferența dintre cei doi eroi este cuprinsă chiar în denumirea castei din care fac parte: „cavalerul încorporează prin esență dăruire, slujire semenilor săi, iar prințul, o noblețe intimă, individuală care nu implică pe nimeni” [1, p.24].

În final, Don Quijote trece în eternitate învingător al vremelniciei timpului, în timp ce prințul Mâșkin, distrus de patimile omenești cărora nu le-a rezistat, rămâne doar o stranie apariție printre oameni. Împreună cu Don Quijote, dintr-o simplă perspectivă, cei care dau un rost nobil existenței lor spre binele omeniilor, pot apărea ridicoli, dar și sublimi. Îi deosebește doar dozele de quijotism, nuanțele și intensitățile. Astfel, Don Quijote luptă, deși în numele unei idei himerice, Mâșkin „e un contemplativ, un confesor amabil, un Isus printre cupe de șampanie”[8, p.234]. Atât prin perfectă puritate morală, cât și prin idealurile generoase care îl animă, mereu neînțeleș și batjocorit de cei din jur, prințul se apropie mult de eroul spaniol.

Alături de *Don Quijote* și *Celestina*, istoria lui Don Juan ocupă un capitol esențial în literatura spaniolă, bucurându-se „dacă nu de mai multă înțelegere cel puțin de mai multă faimă în toată lumea”[9, p.160]. Deși plâsmuitorul eroului este considerat Tirso de Molina, această temă a fost extinsă în folclorul internațional, existând și în *Romancero*.

Interpretat de mai mulți autori, Don Juan este întotdeauna același seducător primejdios, tânăr galant și falnic, care știe să mânuiască armele, băiat de spirit, „călăreț iscusit și stăpân, ca Satan, pe privilegiul diabolic de a lua diferite înfățișări și chipuri pentru a ademeni mai ușor pe ființele încântătoare ce pot fi uneori soții și fiice de cea mai neîntinată virtute”[9, p.160]. Este un domn înalt, cu părul buclat și dat peste spate, cu ochi negri scânteietori, într-un frac impecabil, aruncând ochede pline de ispite.

Don Juan străbate lumea și în uniformă și în rasă, obsedat de o pasiune gravă de a cuceri femei: și o pescăriță, și o păstoriță, dar nu cruță nici femeile nobile. Totodată, el trebuie să fie bogat, să știe să înfrunte dificultăți și să-și urmărească scopul, trecând peste orice piedici. Atunci când își atinge scopul, nu se înduioșează și nu-și încarcă conștiința cu remușcări zădarnice. Toate acestea îl caracterizează, iar „fără prestigiul bogăției, al curajului și al nepăsării, tipul degenerază, pe vremuri de relaxare, în exemplare caragelești”[9, p.160].

Don Juan trece prin lume ca o umbră ce lasă în urmă șiruri de femei în atitudini de implorare sau de blestem, folosind manierele unui „picaro”. Observăm că există tot atâți Don Juani câți poeți sau popoare care au încercat să-l interpreteze. Astfel, Byron, Lenau, Bernard Shaw și romanticii Nordului „au făurit un Don Juan idealist, veșnic în căutarea femeii care, de îndată ce l-a întâlnit să nu mai vadă în el decât perfecțiune și uitându-și de ea pentru a-l adora, să fie în același timp soție, mamă, soră și iubită, iar ecoul glasului ei să fie răsfrângerea sufletului lui”[9, p.163]. Don Juan al lui Molière este unul spaniol cu înclinări spre filosofie. În România o scriitoare de avangardă l-a transformat într-un „hermafrodit cu psihologie de fată bătrână”[9, p.163]. Prin urmare, nordicii văd în el un fel de Faust care caută fericirea în femeie, atunci când Don Juanul spaniol, așa cum l-a creat Tirso de Molina și cum l-a interpretat mai târziu un mare gânditor al aceleiași neam, Ramiro de Maeztu, „nu caută fericirea, ci plăcerea clipei, nu e îndrăgostit, cât trufaș și senzual”[9, p.164]. Deci, este insul cu păcatele sale ce-l apropie mult de omul real, nu simbolul sau umbra în care s-a transformat de-a lungul secolelor. Aceasta îi explică, de altfel, și trăinicia, și dăinuirea.

Prin creația lui John Tanner se realizează intelectualizarea mitului, Don Juan, un seducător sedus, apare acum investit și cu alte elemente decât cele ale eroului, linie urmată și de eroul parodic, demistificat al lui Max Frisch din *Don Juan și dragostea pentru geometrie*. Încercarea disperată de a trăi în universul pasiunii pentru geometrie eșuează lamentabil, eroul, năzuind mereu spre sine, trăiește doar o fixare în aparență, fiind, „un Homo Faber eșuat care păstrează masca unui clovn îndurerat”[10, p.145]. Astfel, de la seducătorul lui Tirso de Molina până la clovnul îndurerat al lui Frisch, mitul a cunoscut cele mai diverse metamorfoze, dar a păstrat o esență comună - tentația căutării absolutului. Atât Don Quijote cât și Don Juan tind spre acest absolut, deși statutul lor literar este diferit. Personajul Don Quijote intră în circulația temelor literare încă din timpul vieții lui Cervantes, fiind de la bun început un construct literar, pe când mitul lui Don Juan pornește de la un personaj real.

Astăzi, însă, personalitatea istorică a lui Don Juan e la fel de incertă ca și cea a lui Don Quijote, ambele fiind percepute ca ființe create, dar și ca arhetipuri existențiale, din moment ce numele lor pot fi aplicate schematic oamenilor din jurul nostru.

Referințe bibliografice

1. Mustață, Ioana. *În preajma lui Don Quijote*, București: Roza vânturilor, 1991.
2. Dumitrescu-Buşulenga, Zoe. *Renașterea, Umanismul și dialogul artelor*, București: Univers, 1975.
3. Turgheniev, Ivan. *Hamlet și Don Quijote*. - În: *Opere*, vol.XI, București: Editura pentru literatura universală, 1962.
4. Freiberg, Medeea. *Cervantes în România*. - În: *Studii de literatură universală și comparată*, București: Editura Academiei Republicii Socialiste Române, 1971.
5. Ortega y Gasset, José. *Meditații despre Don Quijote și gânduri despre roman*. *Eseuri*, București: Univers, 1973.
6. Dostoievski, Fiodor. *Opere*, vol.VI, București: Editura pentru literatura universală, 1969.
7. Nistor, Corneliu. *Don Quijote și prințul Mâșkin*. - În: *Studii de literatură universală*, vol. XIX, București: Editura Academiei Republicii Socialiste România, 1976.
8. Călinescu, George. *Dostoievski*. - În: *Analele Academiei RPR*, vol.VI, București, 1956.
9. Popescu-Telega, Alexandru. *Pe urmele lui Don Quijote*, București: Casa școalelor, 1942.
10. Munteanu, Romul. *Farsa tragică*, București: Univers, 1975.

În literatura germană din secolul al XX-lea, chipul tiranului mărunț, al filistinului burghez, violent și dogmatic, a fost zugrăvit nu o singură dată. Filistinismul și tirania domestică vor constitui în toată epoca celui de al doilea Reich un simbol al unei ascuțite probleme sociale și etice, un pilon al literaturii cu tematică satirică.

Alături de alți scriitori, Heinrich Mann a socotit acest produs al dezvoltării specifice a societății germane a timpului drept un reprezentant în miniatură al mizeriei germane. Figura profesorului Unrat, cu tot caracterul său caricatural, este profund veridică și convingătoare. Principalele trăsături ale lui Unrat - despotismul, reacționarismul militant, lipsa de scrupule - capătă treptat o amploare simbolică, scoțând în evidență contururile politicii și ideologiei Germaniei din acea vreme. Profesorul Unrat reprezintă un sistem, dar nu numai un sistem pedagogic, ci și un sistem politic și militar, fiind „prima carte care a zgâlțit unul dintre pilonii Germaniei wilhelmiene: școala” [1, p.33], aducând ceva cu totul nou în interpretarea comportării eroului. Scopul scriitorului nu este prezentarea unui „caz” inedit, iar analiza nu urmărește în ultimă instanță să pătrundă în ungherele ascunse ale unui suflet. Chiar momentele cele mai indicate pentru aceasta - pasiunea erotică a lui Unrat, și apoi ura înverșunată, rece și calculată, care determină toate actele sale până în momentul prăbușirii, nu sunt exploatare de scriitor pentru a practica doar analiza psihologică. Țelul urmărit e de alt ordin, mai general, și anume, de a căuta rădăcinile și a arăta consecințele tendinței de dominare tiranică.

În mod paradoxal, tiranul care devine periculos pentru moravurile unui oraș întreg este un modest profesor. Ce poate fi aparent mai inofensiv decât un dascăl maniac, îmbătrânit în meseria lui ingrată, anchilozat în concepții mărginite, niciodată supuse unei întoarceri critice asupra lor, și pentru care viața și școala se identifică: „Întrucât își petrecuse toată viața în școli, nu avea darul să privească pe băieți și treburile lor din perspectiva experienței vieții. Îi vedea atât de aproape ca și cum ar fi fost și el unul din mijlocul lor, investit pe neașteptate cu autoritate și înălțat pe catedră. Vorbea și gândea în limba lor, folosea jargonul lor și spunea vestiarului „zdup”. Își pronunța alocuțiunile în stilul pe care și ei l-ar fi adoptat în astfel de cazuri, în perioade latinizante, întreșesute cu „doar numai, neapărat, vezi bine”, și alte asemenea împerecheri nerodate de cuvinte de umplutură... Neîncetata nevoie de a goni, de a face zgomot, de a înghionti, de a provoca suferință, de a face pozne, de a cheltui fără rost curajul de prisos și puterea fără întrebuintă a mădularelor și a creierilor tinere de băieți – ca niște cățeluși – Unrat o uitase, sau nu o pricepuse niciodată [2, p.10].

Acasă, profesorul se supune autorității menajere și lucrează la o vastă operă științifică despre particulele din limba elină. Până aici e un pedant anchilozat, comic și anodin, și povestea lui promite să fie o satiră a tagmei profesionale și a învățământului.

Amintirile neplăcute despre școală îi furnizează autorului material bogat pentru redarea atmosferei din liceu. O sumedenie de episoade se semnalează, prin precizia lor, ca amintiri personale. Este neîndoios faptul că figura elevului Lohmann are trăsături comune cu fostul elev Mann; ca și acesta, el e fiul unui cetățean de vază al orașului, ca și acesta, „fiind absorbit de însușirea unei culturi literare, nu putea acorda decât puțină atenție școlii” [2, p.12].

Fapt este că Heinrich Mann și fratele său Thomas Mann împărtășesc aceeași groază față de metodele și atmosfera școlii de pe vremea lor, redată, în cunoscutele pasaje ale ultimului capitol din *Casa Buddenbrook*, ca trăite de ultimul vâstar al mării familii, delicatul și sensibilul Hanno, care îndură tirania profesorilor Hückopp și Mantelsack și a înfricoșătorului director Wulicke. „O dată cu acest prusac mutat în orașul hanseatic, un spirit nou intrase în bătrână școală. Acolo unde odinioară cultura clasică fusese privită ca un scop în sine, senin, spre care se tindea liniștit, pe-ndelete, cu un idealism plin de voie bună, noțiunile de autoritate, de datorie, de putere, de serviciu și de carieră ajunseseră la cea mai înaltă demnitate, și „imperativul categoric al filozofului nostru, Kant” era stindardul pe care directorul Wulicke îl desfășura amenințător în fiecare discurs festiv. Școala deveni un stat în stat, în care rigoarea oficială prusacă domnea atât de puternic, încât nu numai profesorii, ci și elevii se simțeau ca niște funcționari, nu se gândeau decât la avansare și nu aveau altă ambiție decât să fie bine notați de cei ce dețineau puterea...” [3, p.335-336].

Și profesorul Unrat are ceva prusac în felul lui de a fi: în roman se face doar o aluzie la faptul că nu cunoaște dialectul din nord, cu toate că profesează acolo de douăzeci și cinci de ani. El are unele trăsături comune cu profesorii din *Casa Buddenbrook* și este, desigur, o figură sintetică, combinație din mai mulți despoți ai școlii.

La început el apare sub chipul unui tiran mic și ridicol, care ține sub teroare pe copii încredințați lui. Ca orice tiran, Unrat suferă de halucinația puterii, are în permanență coșmarul răzvrătirii și hiperbolizează misiunea încredințată lui în sistemul educativ oficial. Om cu suflet pusit, singuratic și întărit de singurătate, Unrat vede în fiecare manifestare spontană a indisciplinei copilărești un atentat împotriva autorității și personalității lui și în fiecare ștrengărie, oricât de nevinovată, a unui copil i se năzarește o nesupunere față de puterea de stat și un îndemn la revoluție. „Când trimitea pe un elev la „zdup”, se simțea ca un autocrat care deportează încă un grup de răzvrățiți într-o colonie de pedeapsă și care-și dă seama, cu teamă și cu bucuria izbânzii, de întreaga sa putere, dar și de răcăitul neliniștit care roade temeliiile acestei izbânzi. [2, p.6].

De aici și până la a declara război tuturor „răzvrătiților” și „imoralilor”, de la teroarea pedagogică până la instaurarea unei dominații *sui-generis* asupra locuitorilor adulți și asupra orașului, nu este decât un pas, un pas imens, e drept, un pas, pe care autorul îl descrie cu adevărată virtuozitate, marcând dezlănțuirea forțelor oarbe, tipice, până atunci cu greu comprimate la conștiința acestui mic-burghez turbat, cuprins de ură maniacă față de oameni.

Unrat este impregnat de spiritul vremii. Acest maniac periculos este la început gata să slujească pe cei care-l plătesc și se prezintă ca un supus executant al voinței lor. Nici un bancher, nici un monarh nu era mai pasionat de putere decât Unrat, scrie H. Mann, nici unul nu credea mai mult în caracterul imobil al orânduirii existente. Apărător din oficiu al oricărei autorități, nutriend o ură cruntă și primitivă față de muncitori – ale căror revendicări îi apăreau drept cauza principală în menținerea salariului său la un nivel mizer, urându-i și pe negustorii orașului, care refuzau să-l primească în cercul lor, Unrat are o conștiință murdară și echivocă, în care supunerea oarbă alternează cu dorința neputincioasă de a ajunge la putere, iar imbecilitatea seacă, evlavia acceptării necondiționate a prejudecăților curente intră în conflict cu invidia scrâșnită.

Așadar, în *Profesorul Unrat*, demascarea realității burgheze nu este epuizată prin satira anumitor vicii individuale specifice unor persoane izolate sau unor categorii restrânse. Scriitorul tinde mai sus, la critica – prin simbolul Unrat – a sistemului politic și de stat al Germaniei de atunci. De aceea, cu toate că Unrat, ca apartenență socială, descinde din mica burghezie provincială, el reflectă prin tendințele, aspirațiile, meschinăriile și ferocitatea sîngeroasă, prin tendința nesaturată de expansiune a ego-ului, prin lipsa de scrupule, prin violența presiunilor ca și prin lașitatea sa, trăsăturile fundamentale ale politicii și ideologiei imperialismului german, și împreună cu el, toată acea lume care viermuia prin micul oraș de provincie, toți acei consilieri municipali, negustori de bretele, profesori de latină, cheflii de duminică, exprimă câte o latură caracteristică a celui de al doilea Reich.

Făcând din Unrat întruchiparea laturilor ideologice și politice monstruoase ale imperiului, Heinrich Mann îi conferă profesorului și un întreg șir de trăsături personale aparținând conducătorului acestui imperiu, kaiserului Wilhelm al II-lea. După cum se știe, venind după epoca lui Wilhelm I și a lui Bismark, *der Junge Kaiser* (tânărul împărat) suferea de un proces patologic de grandomanie exprimat uneori prin gesturi dezordonate și irepresibile, de un comic irezistibil. Considerîndu-se atotputernic, fără conștiința limitelor propriei sale personalități, simțindu-se lezat în personalitatea sa nu numai în fața diverselor atacuri, ci și în fața unor aluzii adeseori inofensive, Wilhelm al II-lea și-a subliniat exasperatul său complex de inferioritate în gesturi de o mitomanie indescritibilă, gesturi pe care poporul german le-a plătit cu sânge și suferințe enorme.

Heinrich Mann parodiază în chipul eroului său până și un asemenea detaliu ca exercițiul diletant al lui Wilhelm în câmpul literaturii, poza sa pretențioasă de „*iubitor al artelor*”. Tonul grav pe care-l ia Herr Professor ori de câte ori vine vorba de o aluzie livrească, importanța pe care și-o dă pronunțând cele mai anodine maxime, amintește banalitatea paralizantă pe care Thomas Mann o nota în legătură cu conversațiile literare ale lui Wilhelm al II-lea. Cu toată ignoranța sa extremă, Unrat își alege ca deviza maxima *Adevărate nu sînt decât prietenia și literatura* și întreține ani de-a rândul ideea de a scrie o lucrare științifică: *Despre particulele lui Homer*, temă de disertație care este caracteristică pentru micimea ideilor lui Unrat.

În gimnaziul clasic, unde lucrează Unrat, li se inoculează elevilor sentimente monarhice și un bigotism fățarnic. Metodele de educare se disting printr-o sălbăcie extremă și au drept unic țel să inspire tinerei generații teamă și respect pentru violență. Bătrânii dascăli nu cunosc nimic altceva decât textele *preparate* de ei, decenii de-a rândul. Tinerii profesori sunt preocupați numai de propria carieră, manifestă o indiferență criminală față de obligațiile lor pedagogice, directorul gimnaziului se aseamănă leit instituției pe care o conduce – excelând în denunțări și în spionaj, crescându-i pe elevi într-un spirit asemănător. Uscăciunea cenușie a canonului sterp, lipsa de talent și o plictiseală paralizantă și-au pus amprenta asupra întregului sistem de predare. Dacă din întâmplare în mâna pedagogilor pică și câte o autentică operă literară, ei o *prepară până când din ea este stoarsă și ultima rămășiță de poezie și de sens*. Așa de pildă, Herr Unrat se îndeletnicește decenii de-a rândul cu schimonosirea operei lui Schiller *Fecioara din Orléans*.

Iată câteva dintre metodele de predare: „Să acopere un anumit număr de pagini cu fraze despre lucruri de a căror existență elevii erau departe de a fi convinși, cum ar fi spiritul de datorie, binefacerile învățaturii și bucuria de a servi sub arme, era o treabă pentru care elevii fuseseră pregătiți de mai mulți ani prin exerciții de compunere. Tema nu-i privea, dar scriau...”

Cu *Fecioara din Orléans* clasa se ocupa de la Paști, de trei sferturi de an. Repetenții o cunoșteau bine încă de anul trecut. O citiseră de la cap la coadă și iarăși de la coadă la cap. Învățaseră scene pe dinafară, dăduseră explicații istorice, îi studiaseră poetica și gramatica, transpuseseră versurile în proză și proza iarăși înapoi în versuri. Pentru cei care la prima citire simțiseră vrajă și strălucire în aceste versuri, ele deveniseră de mult serbede. În cântecul de flașnetă care se repeta în fiecare zi, nu mai deslușeau nici o melodie” [2, p.8-9].

Înfățișarea metodelor și a atmosferei școlii le coroborează pe cele redată în scenele de clasă trăite de tânărul Hanno (*Casa Buddenbrook*), pentru care o oră de curs însemna plictis și frică, mai ales frica de a fi întrebă și de a nu ști, fiindcă materiile, predate arid, n-aveau nimic în comun cu viața și cu cercul de interese ale copiilor; de altfel, ce se cerea nu era interes și gândire, ci toceală.

În *Profesorul Unrat* relațiile profesor-elev comportă însă mai mult decât o tensiune firească. „Unrat, care se știa dușmănit, tras pe sfoară și urât de elevi, îi trata, la rândul lui, ca dușmani ereditari, dintre care cât mai mulți

trebuiau „băgați la apă” [2, p.10]. Heinrich Mann subliniază faptul că Unrat la catedră nu reprezintă un fenomen singular, ci un educator tipic din școala germană a vremii. Apariția în roman a altor chipuri de profesori și a directorului gimnaziului este în deplină armonie cu ținuta și atitudinile lui Unrat. Așa cum subliniază autorul, sarcina școlii în Germania de atunci era pregătirea unor „supuși” ascultători, producția în masă de Diederich Hessling-i (eroul din *Supusul*).

În acest sens sânt semnificative chipurile a doi elevi tipici nu numai pentru asemenea școală, ci și în general pentru tineretul burghezo-aristocrat din Germania wilhelmiană: figura contelui Ertzum, un amestec *de miles gloriosus* de ofițer fanfaron și de ins vulgar aфон, și figura de escroc precoce a lui Kieselack, care se transformă într-un experiment ticălos. Primitiv și prost până la idiotism, Ertzum, acest vlăstar de aristocrați, își închipuie că toate problemele de viață se rezolvă cu ajutorul pumnilor.

Un rol deosebit îl are în roman figura de adolescent independent și inteligent a lui Lohmann. Din primul moment Unrat îl urăște pe Lohmann, intră în conflict cu acesta fiindcă elevul său este realmente cult, gândește independent, apreciază uneori cu luciditate și justete oamenii și circumstanțele înconjurătoare. Unrat îl urăște pe Lohmann fiindcă vede în acesta un fenomen periculos care amenință întreg sistemul său de pseudovalori și pseudocertitudini, întreaga rețea a prejudecăților care constituie sistemul său de educație. În spiritul său capabil de enormități absurde, Unrat îl consideră pe Lohmann drept inamicul public numărul 1, un pericol social care amenință rutina, mărginirea, lașitatea, automatismele, într-un cuvânt, tot ceea ce slujea, și tot în ceea ce credea Herr Professor. De fapt însă îngrijorările lui Unrat sunt neîntemeiate: Lohmann este numai un „*raisonneur*” care meditează abstract pe marginea întâmplărilor pe care le trăiește, exercitându-se în *Witz*-uri (glume) la adresa profesorului, el se cantonează în poza unui observator și psiholog.

În figura lui Lohmann H. Mann caracterizează intelectualitatea liberală germană, care se delimita de reacțiune și despotism, însă nu rareori recurgea la un compromis de facto în raport cu ea. În intenția lui Mann, oameni ca Lohmann au într-adevăr sarcina să lupte cu forțele reacțiunii întruchipate în Unrat.

Unrat se deosebește de tipul curent de profesor aspru nu prin gradul mai înalt de severitate, ci prin atitudinea lui interioară față de elevi: „Când aplica pedepse, nu o făcea gândind în sinea lui cu superioară înțelegere: Sunteți ștregari, cum e firesc, dar disciplina trebuie păstrată, ci pedepsea serios și cu dinții încheștați”. Cu o lipsă totală de umor, atribuie micilor lor delict gravitatea unor crime: „neatenția și răsul însemnau rezistența împotriva autorității de stat, o pocnitoare era început de revoluție... Când trimitea pe un elev „la zdup”, se simțea ca un autocrat care deportează încă un grup de răzvrățiți într-o colonie de pedeapsă. Unrat nu știe să ierte: cum aparține instituției de un sfert de veac, orașul și împrejurimile lui erau pline de foști elevi ai săi, dintre cei pe care-i „prinsese” pronunțându-i porecla sau dintre cei cărora „nu putuse să le-o dovedească ...”

Animozitatea sa față de elevi se extinde astfel cu timpul și asupra locuitorilor de orice vârstă ai orașului. I se întâmpla câte unui elev nou să-l audă spunând la prima greșală: „Am mai avut aici trei din neamul dumitale. Urâsc toată familia asta [2, p.10-11]. Setea lui de a domina chiar și dincolo de școală, sau ranchiuna de a nu o putea face sunt sentimente ieșite din comun; o vagă tendință dominatoare, frecventă în germene, este de obicei reprimată de rațiune sau de considerente morale și autocritice, aici însă întâlnim ceva ce se va amplifica până la monstruos, vom asista la un crescendo susținut al unui instinct tiranic ce va contropi întreg psihicul personajului și va deveni instrumentul destinului său. Limbajul lui Unrat este împetrișat cu expresii grecești și latinești, dezvoltând perioduri retorice și expresii mitocănești, supunând întreg jargonul școlar pe care Herr Professor l-a împrumutat de la elevii săi. Chiar declarația de dragoste către Rosa Fröhlich începe cu expresia *Atențiune*, reminiscență a orelor sale de curs.

Instinctul său tiranic se manifestă și în dragostea pentru cântăreața Rosa Fröhlich, însă nu față de ea (îi este sclav), ci față de publicul din cabaret, care la un moment dat o fluieră. Într-un acces de furie neputincioasă, Unrat simte că nu poate face nimic. „Teribil lucru! Putea să-i închidă pe elevi „la zdup”, să le impună compuneri despre lucruri inexistente [...], să le prescrie credințele, iar când unul dintre ei îndrăznește să aibă un gând propriu, să se răstească la el: „N-ai voie să gândești!” Dar nu-i putea sili să găsească frumos ceea ce, după părerea și porunca lui, era frumos [...] Instinctul despotice al lui Unrat se ciocnea aici de limita extremă a puținței omenești de supunere [...] Se zvârcolea sub impulsul de a crăpa o dată unul din aceste cranii și de a orându-i înăuntrul lui, cu degetele lui strâmbe, simțul frumosului” [2, p.107-108].

Momentul culminant al luptei dintre profesor și elevi se joacă în fața tribunalului: câțiva elevi au deteriorat un monument, iar profesorul e audiat ca martor. Cu acest prilej, scriitorul lovește în treacăt într-o altă instituție: justiția germană a vremii. Procurorul aruncă priviri care cer parcă scuze celor doi cetățeni de vază (părintele și tutorele câte unui elev implicat); cazul celui de al treilea elev, sărac și neprotejat de nimeni, este judecat cu o severitate ce nu se aplică celorlalți, cărora li se găsesc circumstanțe atenuante – până la urmă li se aduc chiar laude. Cum, în cursul dezbaterii, elevii dau în vileag relațiile lui Unrat cu cântăreața, aceasta e solicitată să depună mărturie. Astfel ies la iveală interesele și mentalitatea fiecărui personaj în parte. Bătălia împotriva profesorului e câștigată. El va fi concediat. În această scenă, unde profesorul se ciocnește din nou cu foștii săi elevi, folosește involuntar expresii din *Catilinarele* lui Cicero, *Catilinare* pe care de mulți ani le preda *gata-preparate* elevilor săi. Limbajul pedant și uscat al lui Unrat, corespunde integral naturii sale despotice.

Învins, Unrat pare să fie demn de milă. Epilogul firesc ar fi fost ca, distrus pe plan moral și social, Unrat să dispară de pe scenă. Dar autorul a vrut să ducă până la capăt analiza dușmăniei față de oameni, în desfășurarea ei

absurdă, ura fiind forța prin care operează aici destinul spre a mâna personajul înainte, până la autodistrugere. Drama continuă deci după acel pseudo-epilog – concedierea profesorului și oprobriul public – dovadă că romanul este mai mult decât povestea unui bătrân maniac încurcat cu o femeie ușoară și decăzut din pricina ei. Însuși subtitlul, *Sfârșitul unui tiran*, arată că în centrul atenției autorului stă acest fenomen: pornirea de a tiraniza și ultima ei consecință, dezlănțuirea anarhică a urii pe care o conține în germene, a urii care nu e altceva decât resentiment ajuns la paroxism și care-l împinge spre furia distrugătoare.

Instrumentul de care se va folosi Unrat în acțiunea sa dementă, dar sistematică, de răzbunare asupra cetățenilor orașului – în ochii lui rămași mereu elevi pe care nu i-a putut „prinde” – va fi artista, acum soția lui. Prin puterea ei de seducție, „o semiramidă”, ea atrage lumea în casa lor, transformată în tripou, unde se trișează și unde au loc tranzacții dubioase. Unrat contemplă cu satisfacție degradarea operată perfid: „Tiranul dăduse în sfârșit naștere anarhismului” [2, p.237.].

Tragedia lui e însă ciocnirea dintre setea de putere și pasiune. „S-ar fi simțit mai fericit dacă ar fi fost mai puternic încă; dacă, într-o criză a destinului său, destin care nu era altul decât de a urî omenirea, el nu ar fi căzut pradă artistei Flöhlich...” [2, p.241]. Surprinzându-l pe Lohmann în casa sa, unde fusese invitat de femeia tentată să încalce interdicția severă de a-l întâlni, Unrat, într-un paroxism al furiei, comite o tentativă de omor asupra ei și apoi un act de baditism, însușindu-și banii lui Lohmann.

Sfârșitul inventat de scriitor pentru tiranul său cuprins de demența distrugerii e rușinos și grotesc: din înălțimile dominației pe care o exercită prin știința de a specula slăbiciunile omenești, este ridicat de poliție, împreună cu eleganta sa soție, și, ca niște răufăcători de rând, sunt huiduiți de privitorii de pe străzi. Arestarea lui Unrat e soluția dictată de bunul simț pentru a pune capăt demenței dezlănțuite.

La capătul drumului parcurs, maniacul aparent inofensiv și-a dezvăluit latențele. Caracterizarea sa finală, formulată de comentatorul care reprezintă punctul de vedere al autorului, confirmă faptul că era în intențiile acestuia să confere personajului Unrat o valoare simbolică: „El e tipul tiranului care preferă să piară decât să se supună vreunei îngrădiri. E de ajuns o simplă vorbă de batjocură [...] ca să-i provoace pete vinete pe piele, de care nu se poate vindeca decât printr-o baie de sânge. Este născocitorul crimei de lezmajestate: ar inventa-o el, dacă ar mai fi nevoie [...] Ura de oameni devine pentru el un chin mistuitor. Faptul că plămâni oamenii din jurul lui aspiră și expiră un aer pe care nu el îl potrivește, îl umple de poftă de răzbunare [...] Nu mai lipsește decât un impuls [...] și tiranul căzând pradă panicii, cheamă vulgul în palat, îl îndrumă la omor și pârjol, proclamă anarhia!” [2, p.257-258].

Romanul *Profesorul Unrat* reprezintă una dintre culmile operei lui H. Mann: zugrăvind drumul existenței eroilor săi, autorul a arătat modul în care societatea generează și favorizează dezvoltarea unor asemenea specimene-tirani de tipul lui Unrat, conași de tipul elevilor săi (Erztum, Kieselack), iar procesul acestei descompuneri este zugrăvit cu strălucire.

Referințe bibliografice

1. Jehring H. *Heinrich Mann. Sein Werk und sein Leben*, Berlin, Aufbau-Verlag, 1951.
2. Mann H. *Profesorul Unrat*, București, E.P.L. 1961.
3. Mann Th. *Casa Buddenbrook*, vol. II., București, E.L.U., 1962.
4. Șora M. *Heinrich Mann. Omul și opera*, București, E.L.U., 1966.
5. Șora M. *Despre... despre... despre...* București, Nemira, 1995.
6. Schulz, G. *Geschichte der Deutschen Literatur*. München, Beckische Verlagsbuchhandlung, 1993.

Ecaterina Crecicovschi

**Creația lui Sir Arthur Conan Doyle
din perspectiva neoromantismului**

De cele mai multe ori numele lui Sir Arthur Conan Doyle (1859-1930) este asociat de cititori cu renumitul său personaj Sherlock Holmes și mai puțini sunt acei care recunosc în personalitatea acestui scriitor pe unul dintre cei mai reprezentativi neoromantici englezi. În același timp, este binecunoscut că popularitatea personajului său a plasat într-un con de umbră celelalte lucrări ale autorului, valoarea cărora ca specie literară, problematică, tehnică narativă este, de asemenea, substanțială. Din moment ce este considerat al treilea scriitor neoromantic, ca importanță, după Robert Louis Stevenson (1850-1894) și Joseph Conrad (1857-1924) [1, p.144], în cele ce ne propunem urmează să stabilim aportul creației lui A. C. Doyle la propagarea doctrinei neoromantice.

Așa cum s-a remarcat nu o dată, diversitatea caracteristică vieții scriitorului și-a găsit o reflectare pe potrivă în operele sale. A. C. Doyle a fost medic, și-a luat doctoratul în 1881, la Universitatea din Edinburgh, experiența sa profesională îmbinând-o cu cea dobândită în cursul călătoriilor pe mările arctice și sudice ca medic în marina britanică, a campaniei din Sudan, a războiului anglo-bur și a primului război mondial. A înconjurat Europa și

Africa, iar spre sfârșitul vieții a ținut un curs de lecții în Australia. Firește că afirmația trebuie considerată în limite largi, viața lui A. C. Doyle servind drept sursă de inspirație care prefigurează oarecum opera.

Poet, dramaturg, publicist, nuvelist și romancier, A. C. Doyle este autorul a 60, iar potrivit altor surse, a 70 de titluri. Dintre speciile practicate, poezia și piesele autorului nu s-au bucurat de popularitate, cu excepția dramei *Waterloo* (1895), singura cu priză la public, publicistica sa purtând un caracter reacționar (*At three Fronts*, “Pe trei fronturi”, 1916) [2, p. 293], deși mai târziu A. C. Doyle își va schimba părerea față de acțiunile imperiului britanic expuse în aceste studii.

În opinia cercetătorilor, trei cicluri de povestiri, nuvele și romane reprezintă contribuția fundamentală a scriitorului: *holmesian*, *istoric* și *științifico-fantastic*.

Indiscutabil, *ciclul holmesian* este cel mai celebru din activitatea literară a lui A. C. Doyle și din literatura engleză, în general. Este și mai impresionabil că iarăși întâlnim situația când, asemeni cazului lui R. L. Stevenson și romanului de aventuri, o specie literară „minoră” – de data aceasta nuvela sau romanul polițist – încetează de a mai fi astfel considerată, dacă este cultivată de un creator autentic. Pe de o parte, perfecționarea nuvelei sau romanului polițist anume de neoromantici se explică, probabil, prin posibilitățile tematice și formale oferite. Pe de altă parte, popularitatea acestei specii, în special, la A. C. Doyle, se datorează și altor aspecte. Unul dintre ele ține de personajul principal – Sherlock Holmes – care apare în romanele *A Study in Scarlet* (“Un studiu în roșu”, 1887), *The Sign of Four* (“Semnul celor patru”, 1890), *The Hound of the Baskervilles* (“Câinele familiei Baskerville”, 1902), *The Valley of Fear* (“Valea groazei”, 1915), și în culegerile de povestiri și nuvele – *The Adventures of Sherlock Holmes* (“Aventurile lui Sherlock Holmes”, 1892), *The Memoirs of Sherlock Holmes* (“Memoriile lui Sherlock Holmes”, 1894), *The Return of Sherlock Holmes* (“Întoarcerea lui Sherlock Holmes”, 1905), *His Last Bow* (“Plecăciunea lui de adio”, 1917), *The Case-book of Sherlock Holmes* (“Agenda lui Sherlock Holmes”, 1927). Mai mulți cercetători atestă [1, p. 145] că, la crearea personajului său, A. C. Doyle a continuat tradiția inițiată de A. E. Poe (1809-1849), Ch. Dickens (1812-1870) și W. Collins (1824-1889). Este la fel de adevărat că autorul nu doar a preluat tradiția anterioară, dar a dus-o la desăvârșire în ceea ce privește subiectul palpitant, caracterul cerebral și farmecul neobișnuit al personajului central – detectivul – un om cultivat, un intelectual, un gentleman [3, p. 254].

De asemenea este curios, după cum remarcă Z. Grajdanskaia [1, p. 145] în studiul citat, că, deși povestirile și romanele sale polițiste au cunoscut succese remarcabile din start și mai ales pe parcursul perioadei 1891-1927, când lucrările au fost publicate cu o oarecare regularitate de revista *Strand Magazine*, A. C. Doyle nu le acorda o atenție deosebită, considerând că ele îl distrăgeau de la practicarea altor genuri și specii. În pofida acestei atitudini „neserioase”, ciclul holmesian l-a suprasolicitat pe autor, chiar dacă a lucrat cu multă plăcere și entuziasm. La un moment dat, A. C. Doyle, obosit de ultraluciditatea și vitalitatea personajului său, a încercat să scape de Holmes și în povestirea *The Last Case of Holmes* (“Ultimul caz al lui Holmes”, 1893) sinistrul profesor Moriarty – „Napoleonul lumii interlope” – îl aruncă pe erou într-o prăpastie din Alpi. Cititorii au fost indignați, iar scriitorul și redacția revistei au fost inundați de un potop de scrisori de protest. Ca rezultat, câteva luni mai târziu, în vitrinele magazinelor a apărut *Întoarcerea lui Sherlock Holmes*, unde se vorbește despre salvarea lui Sherlock Holmes în confruntarea cu Moriarty, iar din acel moment, renumitul detectiv și-a însoțit creatorul până la sfârșitul vieții. După cum susține H. Matei [3, p. 255], nu este de mirare că după atâtea decenii, cititorul din zilele noastre este la fel de fascinat de imaginea acestui titan al raționamentului deductiv cu o personalitate distinctă: foarte înalt și slab, cu nasul coroiat, cu o forță musculară uimitoare, mare meșter în box și jiu-jitsu; acasă poartă un halat lung, iar în deplasări o șapcă din stofă în pătrățele; mizantrop și ușor misogin, cântă la vioară, pedant în unele privințe și chiar tipic, nu numai conștient de propria sa valoare, dar și orgolios; uneori recurge la cocaină; dar pipa este cea care-l însoțește în fiecare clipă – învăluit în fumul ei, reflectează asupra cazului de rezolvat și găsește infailibil soluția corectă (totdeauna surprinzătoare); vizitează sălile de morgă și trage unele concluzii care par a prefigura medicina legală modernă; citește enorm, din domenii foarte variate, încât a dobândit o cultură enciclopedică favorizată de memoria lui excepțională; este un chimist priceput și la domiciliul său din Baker Street 221 și-a instalat un laborator; a studiat numeroase cazuri reale, formându-și o cultură juridică de care se folosește în stabilirea comparațiilor ș. a. m. d. Este imposibil să rămâi indiferent față de asemenea descrieri minuțioase, bazate nu atât pe observația riguroasă cât pe un adevărat cult al detaliului, uneori insolit (de altfel, aceasta este o caracteristică a neoromantismului englez care apare și în creația lui R. L. Stevenson). Imaginea schițată a lui Sherlock Holmes ar fi fost, totuși, incompletă, fără acele caracteristici care îl înscriu cu certitudine în contextul neoromantismului englez, dar și care îi conferă complexitate. Dintre acestea ar putea fi evidențiate omenia, generozitatea și noblețea spirituală a personajului lui A. C. Doyle. Pentru personalitatea lui Sherlock Holmes sunt definitorii și principiile binelui și dreptății, despre care nu reflectează atât de des, dar de care se conduce mai ales când colaborează cu poliția engleză, a căror metode și scopuri diferă esențial de cele pe care le practică. De fapt, „misiunea” detectivului se reduce la combaterea viciilor sociale, care încă mai constituie o problemă irezolvabilă pentru oficialități. Cu toate acestea, rămâne o fire optimistă, după cum observă unii comentatori [2, p. 293], și nu-și pierde credința în statornicia imperiului britanic, servindu-i interesele ori de câte ori apare necesitatea, trăsătură dată asociindu-l nemijlocit cu „literatura acțiunii”, direcție specifică doctrinei neoromantice engleze. Nu este mai puțin semnificativ că toate caracteristicile menționate și multe altele sunt remarcate de medicul Watson, un interlocutor banal, care-l pune pe Sherlock Holmes în valoare prin contrast. Lui îi revine funcția de *port-parol* al

scriitorului, deoarece anume el narează aventurile detectivului. S-ar părea că toate întrebările referitoare la caracterizarea personajului au fost epuizate, cu excepția uneia. A existat Sherlock Holmes aievea? Într-o lucrare autobiografică, A. C. Doyle a indicat că la crearea extravagantului său personaj a avut un model real care l-a inspirat – doctorul Joseph Bell, profesor la facultatea de medicină a Universității din Edinburgh, cu profilul său de vultur, apucături bizare și darul său ieșit din comun de a remarca anumite detalii. Nici elementul autobiografic nu poate fi exclus, atât în cazul lui Sherlock Holmes, cât și în cel al lui Watson. Unii cercetători, printre care A. Petrescu, precizează că au existat și alte prototipuri [4, p. VII]. Dar chiar dacă au moștenit unele trăsături de la modelele care i-au inspirat, personajele sunt, înainte de orice, rodul imaginației autorului.

Despre problematica romanului polițist, în mod generic, s-au formulat și aprecieri nu tocmai măgulitoare, ținând seama de locul speciei respective în ierarhia genurilor literare. Reprezentând o etapă relativ nouă în evoluția genului discutat, romanul polițist al lui A. C. Doyle contravine evident punctului de vedere vehiculat, oferind o tematică valoric deosebită, îmbogățită cu valențe neoromantice. Proeminentă în această privință este dorința de a descifra misterul care planează asupra diferitelor cazuri, nu doar ca preocupare dominantă, ci ca sens al vieții. Drept urmare, „*gestul polițist*”, esențial pentru tipul de roman analizat, devine, după cum afirmă A. Petrescu [4, p. VIII], mijlocul „*de descoperire a misterului cotidian*”, propulsând „*un adevăr romantic, din rândul acelor rămasse perene, ilustrate mai întâi în arie germanică prin Novalis și Goethe, trecut apoi în spațiul înrudit anglo-saxon*”. Tot aici pot fi invocate fiorul descoperirii și cutezanța de a te apropia de necunoscut, subiecte care absolvă romanul lui A. C. Doyle de o posibilă penitență în raționalism, deschizându-l spre infinit și imprevizibil. Se impune astfel ideea că romanul polițist îmbină ultraluciditatea cu un lirism veritabil, ceea ce, de asemenea, este o trăsătură tipic neoromantică. De fapt, cerebralitatea romanului lui A. C. Doyle nu este decât un alt mijloc, „*o sondă cu care*” scriitorul „*forează în nemărginit*” [4, p. XII]. Cele expuse sunt suficiente pentru a justifica și faptul că problemele propuse spre discuție îl apropie pe scriitor și romanul său de filosofia începutului de secol al XX-lea, care a influențat considerabil neoromantismul englez.

În ceea ce privește *tehnica* romanului polițist, în general, și a romanului lui A. C. Doyle, în particular, aceasta este demnă de luat în seamă cu atât mai mult cu cât ea a pătruns și în romanul clasic al unor scriitori celebri, printre care A. E. Poe, H. de Balzac (1799-1850), V. de L'Isle Adam (1838-1889), F. Dostoevski (1821-1881). Prezintă interes în acest context așa-numita „*tehnică a celor două serii întretăiate*” care funcționează în majoritatea romanelor polițiste. Formula tehnicii este următoarea: există două serii, una de la A la C, iar alta de la B la C, C fiind punctul final pentru ambele serii. Seriile, însă, nu sunt paralele, ci se întretaie, fără a face momentul observabil cititorului, care este plasat cu grijă pe o pistă falsă; numai seria A fiind adevărată, sporește echivocul, suspansul, melodramaticul, tensiunea necunoscutului etc. Dificultatea acestei tehnici, care cere o mare abilitate artistică, constă în momentul de încrucișare a seriilor, în care cititorul pe nesimțite trebuie trecut de pe platforma unei serii în alta. Detaliul menționat ține oarecum de însuși procesul de dibuire detectivistă, dar poate ajunge la o adevărată finalitate, doar dacă e susținut de alte strategii narative. Așadar, coeficientul creator nu poate fi ignorat, deoarece anume el conferă originalitate multitudinii de romane polițiste existente. La o analiză atentă a povestirilor și romanelor polițiste ale lui A. C. Doyle, putem constata că ceea ce-l deosebește de alți reprezentanți ai genului este capacitatea de sinteză, de implicare organică în acțiune a personajelor cu consecința firească a realizării echilibrului de situații și episoade, dar și a limitării explorării psihologicului. A. C. Doyle este și un mare realizator de *atmosferă* în sensul atribuirii locului și momentului a unui *halo* cu rezonanță interioară, perfect acordat cu tonalitatea și tensiunea faptelor și care-l însoțesc pe cititor de-a lungul acțiunii și după încetarea ei. Noutatea tehnicii narative a lui A. C. Doyle este determinată și de *metoda de investigare a cazurilor criminale*, care pentru Sherlock Holmes se reduce la o combinație a deducției logice și imaginației, și de relatarea unor părți din întâmplările narațiunii prin intermediul *dialogului* dintre Sherlock Holmes și Watson. În esență, nu este doar un dialog, ci o *artă a replicilor*, care se impune prin fraza măsurată, evitarea „*prolixității difuze*”, a laconismului ermetizat, „*scalparea carnației metaforice*” [4, p. X] etc. În cele din urmă, prin perfecționarea atât a caracterizării cât și a tehnicii narative în nuvela și romanul polițist, A. C. Doyle a reușit să contureze și o imagine clasică, chiar tipică, a temperamentului britanic, definitorie pentru „*literatura acțiunii*”.

Exotismul, caracteristic neoromantismului englez, nu lipsește nici în povestirile și romanele despre Sherlock Holmes și ține de acțiune sau, mai cu seamă, de locul acțiunii. De obicei, acțiunea se petrece în Anglia, Londra fiind prezentată ca un oraș al crimelor și misterului, iar evenimentele care au provocat-o se referă la o țară îndepărtată, exotica, de cele mai multe ori India. Anume de aici vin criminalii sau victimele [1, p. 146], iar crima se dovedește a fi ultima etapă a tragediei survenite în trecut în acea țară îndepărtată. Chiar și mijloacele și metodele criminale sunt deseori de origine exotica: spini otrăvitori, săgeți otrăvitoare, rădăcini africane otrăvitoare, șerpi dresați, câini uriași etc. Alteori, acțiunea se petrece în castele seculare, în acest caz fiind resimțită influența lui Sir Walter Scott (1771-1832) și a romanului gotic. De fapt, A. C. Doyle preferă exotismul altor aspecte decât ceilalți neoromantici englezi, mai ales pentru intensificarea atmosferei misterioase, ce-l preocupă, în special, pe scriitor. Motivul crimelor, însă, nu are nimic în comun cu exotismul, ci poartă mai degrabă un caracter tradițional – banii, puterea banilor, setea de îmbogățire – întâlnindu-se nu numai la A. C. Doyle, ci în romanul polițist în genere.

Deși toate aspectele ciclului holmesian sunt în egală măsură valoroase pentru doctrina neoromantică, până în zilele noastre se bucură de popularitate doar personajul central, Sherlock Holmes continuând să fie considerat

„cel mai celebru detectiv din istoria romanului polițist” [3, p. 254], uneori în defavoarea creatorului său, care pur și simplu este trecut într-un con de umbră în conștiința publică. „Căderea în anonimat a autorului”, după cum au denumit-o H. Matei și A. Petrescu în studiile citate, se datorează, probabil, mai multor factori. Factorul literar, care presupune măiestria autorului în arta de caracterizare a personajelor, reeditarea, precum și traducerea lucrărilor despre Sherlock Holmes în multe țări ale lumii, ar fi unul din ele. Dar există și un factor extraliterar, care promovează imaginea lui Sherlock Holmes prin existența unor numeroase muzee în Anglia, Elveția, SUA, nemaivorbind de faptul că „cinematografia l-a adoptat foarte devreme” [3, p. 257], toate lucrările despre personajul în cauză fiind ecranizate. Totuși, afirmațiile care atestă „problema” dată nu sunt numeroase, ceea ce ne permite să constatăm că numărul cititorilor avizați pentru care contează atât personajul cât și creatorul lui, și care constăntizează importanța ambilor, este mult mai mare.

În spațiul anglo-saxon este vehiculată o opinie întrucâtva asemănătoare celei menționate anterior, deosebirea constând în accentul plasat nu pe popularitatea personajului în detrimentul lui A. C. Doyle, ci pe dezaprobară scriitorului de a fi considerat doar creatorul lui Sherlock Holmes [5, p. 470]. Ideea a fost preluată și în spațiul literar estic, mai ales că toți exegeții creației lui A. C. Doyle confirmă existența a trei personaje principale în creația scriitorului și nu doar a unuia: profesorul Challenger, brigadierul Gerard, detectivul Sherlock Holmes [1, p. 144]. Ajungem, în consecință, la celelalte cicluri de romane ale lui A. C. Doyle. Cronologic urmează ciclul povestirilor și *romanelor istorice*, care include *Micah Clarke* (1889), *The White Company* (“Detașamentul alb”, 1891), *Rodney Stone* (1896), *The Exploits of Brigadier Gerard* (“Isprăvile brigadierului Gerard”, 1896), *Uncle Bernac* (“Unchiul Bernac”, 1897), *The Adventures of Gerard* (“Aventurile lui Gerard”, 1903) și *Sir Nigel* (“Domnul Nigel”, 1906). *The Tragedy of the “Korosko”* (“Tragedia lui Korosko”, 1898) este clasificat de unii critici drept roman de aventuri. Dintre titlurile enumerate prezintă interes romanele despre brigadierul Gerard, ofițerul care, alături de alte personaje, întruchipează credința neoromantică în posibilitățile și afirmarea ființei umane. Asemeni lui R. L. Stevenson, în romanele sale istorice, A. C. Doyle nu acordă prioritate istorismului, contextului istoric, care în acest caz vizează perioada războaielor napoleoniene, ci aventurii, caracterelor. Scrise mai târziu, sub influența lui H. G. Wells (1866-1946), povestirile și romanele cu caracter științifico-fantastic – *The Lost World* (“Lumea dispărută”, 1912), *The Poison Belt* (“Brâu otrăvit”, 1913) și *The Land of Mist* (“Tărâmul ceții”, 1926) – constituie al treilea ciclu important al autorului. Cu toate că nu se numără printre speciile literare practicate de neoromantici, acest gen s-a dovedit a fi oportun pentru aplicarea unor principii ale doctrinei cercetate. Astfel, este acceptat unanim că imaginea talentatului și impulsivului profesor Challenger reprezintă o altă realizare a lui A. C. Doyle, care, asemeni lui Sherlock Holmes, se impune prin echilibrul interior, spiritul de aventură, optimism, individualism, în timp ce lordul Roxton, însoțitorul lui Challenger, promovează niște principii care-l apropie considerabil de „literatura acțiunii”. Misterul, dorința de a depăși limitele condiției umane, descifrând enigmele universului, completează substanțial lucrările acestui ciclu. Mulți dintre comentatorii citați ai creației lui A. C. Doyle consideră că persistența misterului în scrierile autorului se datorează în special interesului pentru spiritism, care, pe lângă faptul că l-a marcat, s-a soldat cu publicarea studiului *History of Spiritualism* (“Istoria spiritismului”, 1926).

În urma celor expuse, putem constata cu certitudine că nu este justificată afirmația potrivit căreia creația lui A. C. Doyle s-a bucurat numai de un public specializat, pasionat de criminalistică, doritor de senzațional sau de un public adolescent. Este incontestabil și adevărul că celebritatea scriitorului este strâns legată de nașterea „mitului holmesian”. Dar ar fi incorect să-l limităm doar la aceasta, fără a lua act de ceea ce conferă complexitate lucrărilor sale – valorificarea principiilor neoromantice. Apelând la această doctrină, A. C. Doyle a încercat să demonstreze că niciunde misterul lumii nu stă mai bine ascuns decât în faptul cotidian, iar a te coborî în cotidian și uneori în josnicia lui pentru a descoperi un înțeles adânc, înseamnă a te racorda la un ritm cosmic ce ne stă la îndemână.

Referințe bibliografice

1. Гражданская З. *От Шекспира до Шоу*. – Москва: Просвещение, 1982
2. *Зарубежная литература XX века. 1871-1917. Хрестоматия*. – Москва: Просвещение, 1981
3. Matei H. *Literatura și fascinația aventurii*. – București: Albatros, 1986
4. Petrescu A. *Prefața la Doyle A. C. Sherlock Holmes*. – București: Editura literară Wottan, 1992. Autorul studiului citat afirmă că au existat și alte modele reale ale eroului. Printre aceștia se numără Sydney Paget, fratele lui Smith, ilustratorul de la *Illustrated London News*, ducele de Guise ș. a.
5. Sanders A. *The Short Oxford History of English Literature*. – Oxford: Oxford University Press, 2000

Ludmila Balțatu

Actul traducerii în viziunea traducătorilor din Moldova

Abordând problema traducerilor în activitatea primilor clasici ai literaturii noastre (Gh. Asachi, C. Stamati, C. Negruzzi, A. Hâjdeu ș.a.) S. Pânzaru apreciază munca lor în felul următor: „Supunându-se anumitor legități obiective de dezvoltare a literaturii noastre, acești scriitori își îndreaptă privirile spre literaturile popoarelor vecine, însușind din ele tot ce se potrivea personalității lor artistice, tradițiilor naționale ale poporului și necesităților curente și de perspectivă ale procesului literar din Moldova acelor timpuri. Ne pomenim, astfel, față în față cu

faptul că Asachi traduce din literatura rusă, dar mai ales din cea poloneză, Stamati – din franceză și îndeosebi din cea rusă, Donici – din rusă, Negruzzi – din franceză și rusă. Deci, toți clasicii noștri timpurii (cu unele excepții) au fost, în același timp, și traducători din alte literaturi, unii dintre ei chiar începându-și calea de creație anume prin traducere” [1, p.79]. Cercetătorul se referă la aspectul practic al activității scriitorilor noștri clasici în domeniul traducerilor artistice.

Dar mai există, după cum se știe, și al doilea aspect al problemei – cel teoretic, adică ce loc ocupă problema traducerilor în concepția istorico-literară și estetică a scriitorilor respectivi, cum apreciau ei această formă de creație artistică, care era atitudinea lor față de traducerile din alte literaturi, cum priveau ei traducerile în raport cu problema originalității naționale a literaturii noastre clasice din prima perioadă a dezvoltării sale.

Din păcate, acest aspect a fost studiat la noi mai puțin decât primul, fapt care nu numai că ne permite, ci ne și obligă să trecem în revistă câteva opinii ale scriitorilor noștri privind problema traducerilor artistice.

În teoria literară contemporană actul traducerii este considerat un act profund cultural, care favorizează cunoașterea și apropierea nemijlocită a literaturilor, iar traducătorul este un scriitor, pe deplin responsabil de fiecare cuvânt. Esența muncii lui este de a învinge toate obstacolele diferenței dintre două limbi, fiindcă anume el deschide largi ferestre luminii culturii universale. Deci, este într-un tot clar faptul de ce în etapa actuală teoreticienii (printre care sunt și mulți traducători) insistă și asupra necesității de a lua în considerație toate contextele situaționale, sociale și culturale relevante. Tot ei sunt adepți ai părerii că traducerea nu este o activitate secundară, mecanică, ci un proces creator. Ea trebuie ridicată la nivelul operei originale, dar aceasta presupune multă muncă, pregătire, cunoștințe, experiență, simț al limbii, intuiție și talent. E necesar de pus la baza traducerilor principiul „nici o pierdere, nici un câștig”, dar dacă apar pierderi, ele trebuie „compensate”.

Cercetările contemporane în domeniul traducerii artistice se concentrează asupra traducerii ca produs, asupra funcției traducerii, precum și asupra procesului de traducere. De altfel, elementul cultural este esențial în aprecierea opțiunilor făcute de traducător. Informațiile necesare în această privință noi le putem prelua din prefețe. După cum menționează în acest context Sergiu Pavlicencu în lucrarea sa „Tentația Spaniei”: „O importanță deosebită în receptarea unei opere traduse capătă și prezentarea acesteia. Traducerea poate fi oferită cititorului, pur și simplu, ca un text inclus într-un volum. Dar ea poate fi însoțită și de ceea ce francezii au numit „discours d’accompagnement”, iar P. Cornea – „discurs de escortă”: prefață sau cuvânt-înainte, postfață, note și comentarii, alte explicații incluse în ediția respectivă, bunăoară, referitoare la limba din care s-a tradus, numele traducătorului, eventual, tirajul etc. Toate acestea, luate împreună, alcătuiesc o întreaga concepție despre literatură și despre viața literară, stimulând receptarea adevărată a operei și integrarea ei într-un alt spațiu geografic” [2, p. 51-52].

Vom selecta un șir de informații din prefețele traducerilor. Autor al multor din ele este Vasile Vasilache – traducătorul unor opere de mare valoare universală. Anume în prefețe el își expune opiniile sale privitor la traducerea artistică. De exemplu, în prefață la traducerea culegerii „Pământeni” (de Vasili Șukșin), el ne vorbește de marea răspundere a traducătorului față de cuvântul scris: „Am avut norocul (de aici și cea ne-țărmită bucurie!) de a tălmăci prozele lui Vasili Șukșin în graiul nostru. M-am trudit cu sârg și dragoste. Slova lui e sugestivă, tăioasă pe alocuri și plină de tâlc...” [3, p. 3]. Aceeași mare responsabilitate față de cuvântul tradus Vasile Vasilache o demonstrează în articolul „Codul etico-estetic soljenitșian”, publicat în revista „Nistru” (1989, nr. 8): „...” Matrionin dvor” s-ar mai putea traduce și prin „Șâlașul...” ori prin „Lăcașul Matrionei”, ori „Izba...” ori „Gospodăria Matrionei”, chiar și prin „Vatra Matrionei”, de ce nu? Ne-am oprit la acest cuvânt simplu: „CASA”, vezi bine, la vremea când s-a scris nuvela, adică pe timpurile stalinismului, omul nu avea dreptul nici la o căsuță la țară... Datoria noastră, adică cea a tălmăcitorului „Casei...” e de a destrăma mai întâi, apoi a răsfira în graiul nostru natal scriitura soljenitșiană, dacă vreți borangicul propozițiilor... Aparențele stilului scriiturii lui A. Soljenitșin dau semne de zgârcenie și ariditate, aproape că sunt lipsite de „frumuseți încondeiate”. Din această cauză și tălmăcitorul se poticnește, se oprește locului la transpunere, nevoit fiind să descâlcească răsucita torsătură, filatura narației, ici presărată cu localisme, colo cu expresii neaoșe, dincolo cu regionalisme – toate împreună având trimitere la document și epocă, la domnia sa Poporul. Înaintând în text, în expresie, în țesătura semantică a cuvântului, ai nu rareori impresia că mergi pe un drum aparent bătătorit, dar din clipa când îl calci, imediat chiar sub talpa ta, drumul se desfundă, ținându-te în dubii și temeri. Pornesc frământările, reflexiile asupra mesajului, deoarece scriitura modernă europeană, scriitura aleasă, nu pune cuvântul în propoziție fără a-i ști numărul fațetelor semantice. Altfel zis, sunul și sonoritatea, „frumusețile” slovei sunt date la o parte” [4, p. 96].

Ținând cont de toate acestea, Vasile Vasilache menționează că „a avut drept scop ca sub ochii cititorului să se dezvăluie în orice expresie conceptul întregului, traducătorul, bietul, se vede înprizonerat, supus, căznit de însuși autorul. Desigur, traducătorul și-ar putea permite fel de fel de zburdălnicii și frumuseți beletristice. Însă tălmăcitorul trebuie să țină minte o pravilă: opera și autorul sunt o asprime și o sobrietate a frumosului adânc, străveziu și simplu... Numai așa te povățuiești într-o perfecțiune. Nu în zadar, luați aminte, marii pictori ai secolelor trecute, înainte de-a purcede la propria lor operă, făceau școala de „copiști”, adică re-pictau cu sârg tablourile celebre ale mai marilor înaintași. Insist asupra acestui amănunt, deoarece oricărui tânăr scriitor i-ar fi cu putință să-și exerseze stiletul, re-copiind, re-producând, re-tălmăcind din opera marilor scriitori. Numai astfel îți dezvăluie puterile, răbdarea și calitățile de artist, căci nu te poți crede cu adevărat creator, dacă ai chiar și patru, cinci cărți în limba ta semnate” [4, p. 99].

Privitor la actul traducerii, scriitorul și tălmăcitorul Vasile Vasilache ține să atragă atenția că „acesta e anevoios și chinuitor... Orice traducător este preocupat din capul locului să transmită sursele, nu cuvintele... De atâtea ori se observă că traducerea cuvânt cu cuvânt te momește, te duce în tărâmul spuselor fără noimă...” [4, p. 100-101].

Adept al aceleiași păreri este scriitorul și traducătorul Alexandu Gromov. În una dintre conversațiile cu domnia-sa am surprins următoarele date referitoare la actul traducerii, la funcțiile traducerilor în genere: „Se zice, că dacă traducerea e frumoasă, nu-i fidelă. Eu, parafrazând, voi adăuga, că e frumoasă numai dacă e fidelă. Se cer minime pierderi pentru original, însă trebuie să te zbați să nu ajungi la o fidelitate depășită. O maximă dificultate e identificarea cu autorul. Îi vine greu asta s-o facă traducătorului de meserie pură, pe când scriitorului – mai ușor”. Din discuția cu A. Gromov am reținut și următoarele: „Pentru a traduce o lucrare e necesar să cunoști bine personalitatea scriitorului, epoca în care el a creat, epoca zugrăvită de el în lucrare”.

În aceeași ordine de idei menționăm și afirmațiile academicianului Mihai Cimpoi, făcute în prefață la volumul „Din poezia universală” în traducere de P. Starostin: „Ca nimeni altul, traducătorul se află, aproape fără excepție, în punctele de intersecție și fuziune a timpului individual al cărții și autorului ei cu timpul general al culturii universale, cu Marele Timp al existenței culturale” [5, p. 5]. Iar Aureliu Busuioc, în acest context, susține că „fără cunoașterea istoriei, a culturii, a literaturii și a limbii poporului, care a dat naștere operei ce trebuie tradusă, traducătorul este dezarmat în fața acelei lucrări și nu va putea decât s-o redea mecanic, superficial, lipsită de coloritul ei național” [6, p. 4].

Tot Aureliu Busuioc consideră că „traducătorul, ca luptător pe frontul culturii, trebuie să fie bine pregătit, să fie un om de creație – nu un meseriaș, pentru că traducerea este creație, și creația mai puțin ca orice poate fi încadrată în anumite limite, rame, mai puțin ca orice are nevoie de etalon, de șablon. Fiecare traducător poate reda una și aceeași lucrare în felul său, păstrând totuși cu strictețe spiritul originalului” [6, p. 4].

În baza unei analize riguroase a operelor traduse Ramil Portnoi constată că „tălmăcirii reușite au izbutit să ofere cititorilor numai traducătorii dotați cu simț artistic, care au muncit cu căldură... cu frământările și bucuria creației” [7, p. 90].

Ideea că traducătorul unei scrieri artistice trebuie să fie un artist o găsim exprimată și la Agnesa Roșca, într-o recenzie la o culegere de Șandor Petöfi. Vorbind de tălmăcirile lui Igor Crețu, Aureliu Busuioc, George Meniuc din această culegere, Agnesa Roșca subliniază că ele „prezintă o pildă de adevărată creație” [8, p. 90].

În articolul său „Confluente” Pavel Starostin demonstrează că traducerea artistică este o artă interpretativă, iar traducătorul e un artist. „Traducerea, ca și orice artă, spune P. Starostin, doar reflectă și interpretează obiectul, dar nu-l coincide și nici pe departe nu-l substituie... O dovedesc multiple traduceri ale uneia și aceleiași opere, traduceri de aproximativ egală valoare, dar efectuate de diferite individualități artistice, și, deci, din diferite unghiuri de vedere” [9, p. 8].

De altfel, pornind de la o observație al lui C. Dobrogeanu-Gherea, P. Starostin menționa în prefață la volumul de sinteză editat în 1969 înrudirea sensibilității poetice între autorul originalului și tălmăcitor, adecvarea operei traduse la sensibilitatea limbii materne. Mai bine zis, el vede în actul traducerii „o exclusivă acomodare la sensibilitatea limbii în care se traduce. Valoarea artistică a transpunerii se obține nu atât prin transcriere sau reproducere, ci printr-o substituție îndrăznească ce este mai fidelă decât fidelitatea oarbă, stimulatoare la redarea mecanică sau naturalistă, vecină cu copia neînsuflețită. Adecvarea la sensibilitatea limbii materne asigură artisticul, depășirea nivelului informativ cultural... Traducătorul se erijează în postul de actor care ține, înainte de toate, să transpună „scenic” originalul printr-o substituție gravă de roluri. Teatralitatea (înțeleasă ca atare, mascare, gesticulare) este, însă, exclusă, urmărindu-se nu reproducerea culorii, realiilor, veșmintelor pitorești, a mișcărilor exterioare, expansive sau reținute, ci conturul sobru al modelului imitat” [10, p. 7].

Pavel Starostin e actorul care vrea să semene cu modelul nu printr-un simulacru exterior, ci prin concentrarea trăirii interioare, prin arderea ce ține de esență. Academicianul Mihai Cimpoi așterne următoarele rânduri despre traducătorul Pavel Starostin și actul traducerii în genere: „Atât arta scenică, cât și cea de traducător au același obiect – transmutarea unei opere dintr-un mediu în altul... Transmutarea, însă, nu e deloc o operație directă, mecanică, ci o transplantare de ordin spiritual, mijlocită de personalitatea celui care o efectuează, cu toate consecințele, aparențele și veritabilele paradoxuri, reieșite dintr-o asemenea operație, explicabile și luate ca atare pentru arta scenică, dar ne-studiate și uneori chiar ignorate în arta traducerii. Astfel, spectatorul și cititorul contemporan acceptă ca pe ceva de la sine înțeles posibilitatea pluralității interpretative a unuia și aceluiași rol (al lui Hamlet, de pildă), găsind în aprecierile lor estetice de fiecare dată o latură nouă, necunoscută a chipului, fapt care, din păcate, nu se poate spune că a devenit criteriul general de judecată și apreciere a unei opere traduse” [10, p. 8].

Așadar, traducătorul tinde mereu în traducerile sale să descopere o latură nouă, necunoscută încă, punând un accent deosebit pe liniile de forță ale stilului.

Mult apreciată este și activitatea traducătorului Alexandru Cosmescu. „Trăsătura distinctivă a lui Alexandru Cosmescu, consideră Argentina Cupcea-Josu, colega sa de breaslă, constă în aceea că el e vrăjitorul care învâluie cuvântul în mister, astfel încât ceea ce percepem, în primul rând, e atmosfera, dispoziția epică. Scrutând mereu cu

privirea, dar și cu sufletul adevăratele și tainicele sensuri ale cuvintelor, acest împătimit de carte a văzut întotdeauna în opera scriitorului pe care l-a tradus miracolul pătrunderii talentului în taina forțelor magice ale cuvântului. Pătrunzând de fiecare dată într-un alt orizont artistic, pe un alt miraculos tărâm, traducătorul Alexandru Cosmescu se pătrunde de taina acestuia, de atmosfera și tonalitatea emoțională a textului, și anume ea, taina, îi dictează, în procesul retopirii textului în limba română găsirea celor mai potrivite cuvinte. După cum mărturisea și singur, „opțiunea pentru un cuvânt ori altul depinde într-o traducere de tonul, ponderea, nuanța pentru care a „optat” și autorul în original, când și-a ales cuvântul... Vorbim de cele legate de arta cuvântului. Or, în arta aceasta, opțiunea nu e aproape niciodată, dacă nu chiar niciodată, subordonată principiului pur lexical și „strict” semantic, ce aspiră mereu spre suprasarcină, spre aura metaforică” [11, p.30].

„Traducerea, înainte de a deveni artă, încă ce mai meserie este! Ca absolut toate artele, de altfel” [12, p. 53], sunt iarăși destăinuirile lui Alexandru Cosmescu, adept al părerii că „limba, ca și literatura, ca și destinul de creație al orișicui, sunt mereu și orișicând asemeni „țipătului de triumf și de chin al unui animal marin, silit să-și ducă viața pe pământ și care ar vrea să zboare” [12, p. 53].

Și nu în zadar T. Palladi îl caracterizează pe Alexandru Cosmescu astfel: „Cuvântul era nu numai viața, dar și omenia lui interioară, în largul căruia s-a simțit liber un veac de om. El folosea frecvent anumite forme ale cuvintelor mai rar întâlnite în vorbirea de azi, deși ele, aceste forme, au existat și există în limba română: *mojicane, altcareva, a păsu, potaie, oțărucă* etc. Nemaivorbind de mulțimea aceea de frazeologisme și de expresii caracteristice graiului viu popular, pe care Cosmescu le avea întotdeauna la îndemână, găsind ușor echivalentele expresiilor frazeologice din original: „niciodată nu mi-am risipit de-asurda bani să-mi păstrez chiverniseala”, „să spăl putina la timp”, „îi sare țandăra din te miri ce”, „mi-ați făcut capul calendar” etc. [13, p.2].

Pentru a întregi personalitatea de tălmăcitor a lui Alexandru Cosmescu, viziunea lui asupra actului traducerii, vom apela și la următoarele opinii expuse de el însuși: „Nu mă voi lăsa niciodată de cele ce-mi înseamnă munca și crezul. Deși am în urmă multe sute de luni și nu știu câte zeci de mii de zile, în care nu o dată mi-am și binecuvântat, dar și mi-am blestemat lucrurile și chinurile legate de această muncă și de acest crez. Mă consolează și mă îmbărbătează cele ce ne spunea o dată cel mai mare traducător de literatură artistică Jose Ortega y Gasset în acel miraculos studiu al său „Mizeria și splendoarea traducerilor”: „Țineți minte caracterul de întreprindere măreață pe care-l poate căpăta traducerea: revelația secretelor reciproce pe care popoare și epoci le țin închise unele pentru altele... pe scurt, o temerară integrare a umanității prin traducere...” [12, p. 47].

Concepțiile lui Alexandru Cosmescu despre traducerea artistică le putem depista și din opiniile lui referitoare la munca grea de tălmăcitor a colegilor săi de breaslă. Iată, spre exemplu, ce scrie el despre Igor Crețu: „A tradus într-o limbă a cărei mlădiere și cursivitate îl învecinează cu miracolul poeziei populare. Deși o elasticitate sintactică numai lui proprie îi face accesibile construcții poate încă necunoscute gramaticii. Iar ca varietate lexicală nici un dicționar dintre cele editate nu l-ar putea cuprinde încă” [14, p. 20].

De altfel, Igor Crețu consideră că arta traducerii trebuie să se bazeze pe inspirație, pe temeinicia construcției și pe frumusețea ei. În articolul „Acel rege–al poeziei” el menționează că „traducătorul e un artist în felul său, un artist al artei cuvântului, care trebuie să cunoască cu desăvârșire duhul celor două limbi: din care traduce și în care traduce” [15, p. 4].

Nicolai Costenco, care a tălmăcit și proză, și poezie, dar a scris și o serie de recenzii la traduceri, consideră că, în afară de cunoașterea perfectă a limbilor, pentru a fi un adevărat traducător se mai cere bun-simț, înțelegere și dragoste pentru opera de care te-ai apucat s-o duci la bun sfârșit, se cere să-i fii apropiat prin temperament și, apoi, prin talent autorului scrierii originale, să ai și o cultură estetică și psihologică solidă pentru a sesiza toate acele nuanțe ce scapă la prima vedere... nuanțe care dezvăluie, ca niște ferestre, crâmpene mereu noi, inedite, în sufletul eroilor.

Traducătorul constată că „în ultimul timp se afirmă tot mai mult în teoria traducerii ideea că o operă de literatură artistică și mai ales una creată de secole sau milenii în urmă poate necesita din partea traducătorului nu numai inspirație de artist, dar și muncă de savant. Pentru a-l tălmăci, de exemplu, pe un scriitor cum este Shakespeare, care și-a creat genialele sale opere cu secole în urmă, nu ajunge talent literar și o simplă cunoaștere a limbii. Trebuie mari aptitudini lingvistice... A fi limpede, precis n-ajunge! Îți trebuie o bogăție uluitoare de cuvinte: trebuiește pitoresc, varietate” [16, p. 130].

Nicolae Costenco pune problema dreptului, pe care îl are traducătorul, în interpretarea proprie, personală a originalului, de a înlocui, bunăoară, o metaforă învechită, devenită clișeu, cu una sugestivă: „O metaforă plasticizantă, spune el în continuare, poate fi adâncită, îmbogățită cu conținut revelatoriu. Imaginea veche poate fi plasată într-o lumină nouă, dătătoare de perspective inedite, insesizabile înainte... Traducerea înseamnă realizarea identității tehnice și intenționale a originalului, în limba respectivă, iar pentru orice traducere poetică în general e recomandabilă interpretarea, adică o colaborare intimă, în folosul operei, a celui ce traduce, cu intențiile originale ale creatorului” [16, p. 130]. Nicolae Costenco critică traducerile

făcute prin intermediul unei a treia limbi. Nu în zadar el remarcă cu ironie: „Ne place cel puțin îndrăzneala de a traduce dintr-o limbă de care nu ai habar” [16, p.130].

Problemele pe care le rezolvă în munca sa orice traducător sunt variate și complexe. Ele țin și de redarea în traducere a expresiilor idiomatice, de folosire în traducere a cuvântului potrivit la locul potrivit, de redarea în traducere a numelor proprii, care sunt adeseori un mijloc important de caracterizare a personajelor etc. Pe parcursul anilor s-au format la noi, într-o anumită măsură, astfel de traducători-specialiști care tind a le rezolva cu succes.

Vedem, așadar că majoritatea traducătorilor și scriitorilor noștri consideră traducerea artistică drept o artă, iar pe traducători drept artiști, adică scriitori în cel mai adevărat înțeles al cuvântului. Sarcina lor primordială constă în răspândirea, prin intermediul traducerilor, a capodoperelor literaturii universale, în îmbogățirea nivelului de cultură și de cunoaștere al oamenilor, în completarea vocabularului lor, în înrădăcinarea noilor idei, motive, noilor curente literare.

La cele relatate vom mai adăuga că sunt scriitori (poeți, dramaturgi, critici literari, traducători) despre care s-a scris de-a lungul activității lor și continuă să se scrie cu fiecare prilej și fără. Și sunt scriitori, traducători cărțile și activitățile cărora au trecut și continuă să treacă „neobservate”, sub o ciudată tăcere, consacrandu-li-se succinte cronici, solicitându-li-se microinterviuri doar la jubilee. Printre aceste remarcabile personalități ale culturii noastre „îngrădite” de ignorare se află și traducătoarea Argentina Cupcea-Josu. Drept confirmare ne pot servi niște fragmente din interviul ei acordat ziarului „Luceafărul” (anul 2000, 23 iunie): „Am tradus pe parcursul deceniilor romane și nuvele din literatura rusă, lituaniană, ucraineană, franceză, sârbă, fie că veneam cu ofertele mele, fie că eram solicitată de secțiile de traduceri ale editorilor. Acum trebuie să te zbuciumi, să-ți cauți sponsori, să te milogești în fond, ca să-ți vezi o carte editată. Atâta energie, atâta sănătate consumate în van, în loc să stai liniștit la masa ta de scris. Căci numai acolo, în singurătatea gândurilor sale, scriitorul trăiește cu adevărat” [17, p. 4].

În final vom conchide că în viziunea traducătorilor din Moldova actul traducerii cere eforturi supreme, responsabilitate, o bună cunoaștere a limbilor, a operei scriitorilor din care traduci, a condițiilor în care s-a creat opera, fiindcă traducerea include în sine multiple funcții: cognitivă, patriotică, lingvistică, stilistică, educativă etc.

Referințe bibliografice

1. Pânzaru S. *Opinii provond problema traducerilor // Cultivarea limbii*, 1974, nr. 8.
2. Pavlicencu S. *Tentația Spaniei*. – Chișinău, 1999.
3. Vasilache V. *Către cititor // Șukșin V. Pămînteni*. – Chișinău, 1976.
4. Vasilache V. *Codul etico-estetic soljenicițian // Nistru*, 1989, nr. 8.
5. Cimpoi M. *Traducătorul în marele timp*. _ În: *Antologie de poezie universală* de P. Starostin. – Chișinău, 1987.
6. Busuioc A. *Traducere și creație // Moldova Socialistă*, 1956, luna? Data?.
7. Portnoi R. *Traducerile din literatura artistică și specificul limbii // Octombrie*, 1953, nr. 3.
8. Roșca A. *Sandor Petöfi în moldovenește // Octombrie*, 1955, nr. 4.
9. Starostin P. *Confluențe // Cultura*, 1968, 29 martie.
10. Cimpoi M. *Traducătorul în marele timp // Antologie de poezie universală* de P. Starostin. – Chișinău, 1987.
11. Cupcea-Josu A. *Ferestre spre cultura universală // Basarabia*, 1997, nr. 3-4.
12. Cosmescu Al. *Bibliografie*. – Chișinău, 1997.
13. Paladi T. *Omul de cuvinte: Alexandru Cosmescu // Tinerimea Moldovei*, 1996, 25 mai.
14. Cosmescu Al. *Igor Crețu // Nistru*, 1972, nr. 9.
15. Crețu I. *Acel rege – al poeziei // Literatura și Arta*, 2002, 21 martie.
16. Bruhis M. *O artă dificilă*. – Chișinău, 1972.
17. Cupcea-Josu A., Cibotaru M. Gh. *Doamna care nu se teme de vârstă // Luceafărul*, 2000, 23 iunie.

Între durere și bucurie,
Între cruzime și omenie,
Între uitare și amintire
Pe nevăzute trece-n neștire...

OMUL din cartea *Infiniri*
De Dumitru Constantin

În așa-numita „postmodernitate”⁶ aproape că nu se mai vorbește despre lirică sau dacă se și spune câte ceva, se face în ton depreciativ, ironic și în treacăt. Prea multe nu pot spune despre autorul acestor rânduri, versurile fiind cele mai indicate pentru a o face. Prioritatea e de partea lor.

În anul 2002 la biblioteca „Alba Iulia” (mun.Chișinău) avea loc o lansare de carte. În colecția *Poesis* apăruse volumul *Moartea Văz-Duhului* (redactor-coordonator Ana Manole). De pe copertă lipsea numele autorului (fapt intrigant, fiindcă de îndată obliga să fie deschis și să se constate dacă e vorba de o greșeală sau e altceva). Nu era un truc, autorul considerând că numele său era mai puțin important în axiologia poetică, prioritate dând *bunei cinstiri a vieții/ Reînvierii cuvântului* (subl.n.). De fapt, era a doua carte a lui Dumitru Constantin (prima, *Infiniri*, fiind publicată în anul 1997 conform parametrilor editoriali de rigoare). „Palparea” filologică a acestei ediții provoacă mai multe incitații. Prima nedumerire venea din ignorarea pe cel de-al doilea volum a numelui; a doua, din preferarea imprimării în negru-alb (titlu-copertă); a treia, din separarea *Văz-Duhului*; a patra, din insistarea (scoaterea în titlu) pe *Moartea Văz-Duhului*; a cincea, din arhitecturarea cărții în cele șase *Simfonii* (cinci dintre ele fiind la singular - *Simfonia Revelației, Simfonia Anontimpului, Simfonia Mioritică, Simfonia Dorului, Simfonia Înstrăinării* și doar una, a patra, pluralizată – *Simfonia Dragostelor*). A fost o revelație. De atunci am urmărit aparițiile acestui autor, propunând studenților și masteranzilor lecturarea volumelor sale, decodificarea lor în cadrul cursului opțional *Decodificarea textului artistic*. O absolventă de la filologia engleză chiar a tradus o bună parte din *Moartea Văz-Duhului* în limba engleză și a constatat că „verbul” lui Dumitru Constantin se pliază perfect și pe aceste registre fonoritmico-intonaționale.

Ar fi un lucru ingrat să recomand vreun fel de strategie/strategii în lecturarea/tălmăcirea scriiturii/texturii/țesăturii imaginii verbale constantiniene. Un lucru însă pot afirma cu certitudine: din momentul când i-ai descoperit „cuvântul” și felul în care îl grafiază/înșiruiește/zice/varsă în falduri-file ești urmărit de tentația revenirii la una din cărțile sale.

După *Moartea Văz-Duhului*, din care se desprinde sacrala și fundamentala idee că moartea dă naștere: *Vecia – Nesfârșitul Duh - / Desfîințându-se-n Văz-Duh* și este izvor al preexistențelor (p.9-10) au fost publicate *Cupele* (2003), ediție îngrijită și coordonată tot de aceeași neobosită „adulmecătoare” de carte bună Ana Manole, autoare a mai multor cărți pentru copii (și copii adulți: *Deocamdată...*, 2003; *Cu alte cuvinte...*, 2004), în care Dumitru Constantin transformă *preexistențele./ Fluajul primului cuvânt* (p.10) într-o feerie sălbatecă, într-un mare ospăț și dezmaț al stărilor de iureș verbal îmbătător/îmbietor care-i taie respirația cititorului, smulgându-l din trivialitatea comodității și apropiindu-l de savoarea sevei străbune/nebune, vechi/noi, vertebrată/umilă, dar tristă și iremediabil de plăcută și frumoasă.

Următoarea prezență editorială este *Ler*⁷-ul (2006), care fiind, dorindu-se parcă un final de trilogie (împreună cu *Moartea Văz-Duhului* și *Cupele*), culminează în polifonia, polisemia și dramatismul simfonic al îmbinării *cuvintelor-nimburi, cuvintelor-cupe, potire curate ale Măiestrei* din *Cupele* cu *Licărul* din *Ler* (cu și fără mister), făurind pentru eternitate *miriade*, dar anunțat deja în primele rânduri din *Cupele: Lerul-eter. E ler și e cert. E cert și e lin. E lin și-i senin. Senin și-i deschis. Deschis și-i abis. Abis și e stare. E stare și-i soare. E soare și-i zare... E semn și e sens. E sens și e clar. E clar și e har... E văz și-i simț... E glas și-i gând, ...și-i cânt, ...și-i sfânt, ...și-i blând, ...și-i bun. ...Glasuri vii care exprimă pe viu stare de lumină* (*Cupele*, p.9). *Ler*-ul e o proiecție, o inevitabilă perspectivă a *simfoniilor* din *Cupele*; e rezultatul luminozității cuvântului plămădit din zările Vieții-Carte și a Cărții-Viață, care în viziunea autorului are *atâtea file rupte, ...atâtea stele stinse, atâtea taine-n sine, atâtea frunze rupte, ...păsări ce n-au să mai cânte*, dar care mereu plăsmuiește întruchipări senine, frumoase, chiar dacă sunt *cu și fără tulpine, cu și fără suspine, ...Și deși-s cu fără mamă/ Și deși-s cu fără tată/ ...Nenăscătorule ce ești/ ...Făuritorule de roade*. Ele se nasc ca niște proiecții amalgamate ale luminii în întuneric, preocuparea obsedantă a autorului însă

⁶ S.Pavlicencu și-a intitulat prefața la cartea *Cupele* de D. Constantin *Nostalgia pre- într-o epocă post-*

⁷ *Ler* - cuvânt care apare ca refren în colinde; le dă un anumit colorit eufonic. Probabil vine din latinescul [Ha]llelu[iah, Domine]; mai înseamnă și vreme, timp; floarea vârstei; farmec, haz.

rămânând pentru *cine*? *va strânge roadele*. Căci *viața-i moarte-n acțiune* și într-o lume în care ceața devine tot mai densă (mai ales se încetează gândul, simțurile; dispăre credința) totul e posibil: copiii să crească *fără hrană sufletească*, bărbatul să ia chip de femeie, *să citorești fără credință, ...Și fără dragoste se poate, / Și adevăr, și libertate*. Se poate chiar... și om să fii *pe jumătate*.

Dumitru Constantin nu retușează, nu se autoizolează, nici nu se dezice de existența pestilențială, de mușcăturile profunde, care trece-vor în purulențe obsedante mai târziu și care din abundență inundă lumea. Pentru că și acesta e un fenomen firesc. Mai puțin firească i se pare însă scriitorului capacitatea de a descoperi și aproape imposibil de a menține poezia/scrișul în sfera frumosului, care firesc fiind și el, mereu necesită eforturi suplimentare pentru a admite deschiderea către lumea *dragă, dar amară*, ea, la rândul ei fiind mai degrabă preocupată în ce și în care *cineva* să se deghizeze sau să fie: *Don Quijote, Don Juan, cineva, Iduom, Lucifer, Cristos, Icar, Făt-Frumos sau Narcis, Arlechin, Aladin sau Micul Prinț, Ghilgameș, Prometeu, Degețel sau Orfeu*, sau un *bun visător, un înșelat, trădător, cerșetor, ghiftuit, un bun luptător, un bun vrăjitor, un bun domnitor, un bun creator, un bun salvator sau neînsemnați, ignorați, sau uitați doar de noi*,... printre toate rămânând ca fiind esențială, primordială calitatea de Om, care se edifică pe *hrana sufletească*. Dacă se va ține cont de aceasta, atunci copiii nu vor mai putea să se transforme *în sabia care-l poate lăsa oricând pe om fără viitor*, după spusele scriitorului.

Pentru Dumitru Constantin noi suntem *vampirii zorilor* și a *florilor*; versurile – *versuri-vene*; splendoarea-i *hăituită de tăcere*; taina - metamorfoză a *pantomimei în versuri*; viitorul *e prezent*; cuvintele – *jucăriile lui Dumnezeu*, iar poetul e cel care se joacă cu ele suferind, negând, căutând, descoperind scaldându-se-n lumină (fiindcă bezna-i trecătoare) și clădind o lume multidimensională fără ură în care orice femeie e o *veșnică fecioară*.

La a patra carte (*Ler*), autorul acestui zăbucium tulburător, deși neobservat (fiindcă versul, dimpotrivă, parcă stăruie să impregneze continuitatea imaginii de ansamblu), încearcă totuși ușor-ușor să se desprindă de plâsmuirea cea dintâi, de *Înfiniri* (1997), prin detectarea altei dorințe/bolți: *Îmi doream doar să-mi recapăt/ Forțele. Însă alt proaspăt/ Limpede, sau mai funebru,/ Înfiniri mă-încercuiam./ Mă luptam din răsputare/ Să scap de asediere*.

În realitate obsesia *zărilor îndepărtate, haosului/ordinii cosmice, noilor orizonturi, licărului astral*... care mereu *cifrează* un nou *legământ/ Reîmplinind un sacru ritual* când pe *galbenul frunziș/ lumina* (gândul) *patinează*...îl apropie la maximum de vibrația fazei în care *cosmosul* (sufletul, copacul, floarea, vântul, soarele, culoarea) *nu atât fantastic/ ... cât holofrastic* (subl.n.; *holofrastic* este și cuvântul *piatră, sângele în orice grai*... *holofrastic legământ*) este comprimat în *frază (îl rescriu)*, în *Viață*, în *Lumină: Ne trebuia lumină/ Una nouă/ O alta decât ceea ce era/ Se aduna/ Se închea/ Și ni se revela*.

Deosebit de interesante sunt poemele/dialoguri (dialogul fiind omniprezent) autumnale din (*Penel cromatic*); surprinderea impresionistă a stărilor naturii-mamă/naturii umane în clipa „dezlegării” (*Văzduhul sparge; iese la lumină/ ...Un greu parfum ieșind din arhetip și Obloanele glisante le deschid;/...Cât e de greu să stai în sine tot mereu;*) și apoi în dansul stropilor grei/istoriei neamului: *Zdup! Se-auzi căzând lovit un strop de roșu-n față/ De unu verde-rece...*care își arogă dreptul de a rămâne *avere pentru toți, / Ținând pe verticală pe nepoți*.

Cromatica versului constantinian rămâne în așteptarea talmăcitorului, care să se aplece cu migală asupra paletelor galben / roș / portocaliu / roz / violet / verde/ albastru / plumburiu / alb / auriu / nacru / ocră / cafeniu-brun / negru-roșu, dar mai ales asupra vastității simbolice a gri-ului și al licărului-giuvaier, argintiu, auriu, luminos. Licărul (ca și *hrana sufletească, vecia, mlada*) este o imagine-cheie nu numai a acestui volum de versuri.

Scriitura lui Dumitru Constantin reverberează, maxima revelație conducând spre sufletul dezgolit, care simte pe viu (*Ascultă-mi-te carne vie/ Scrâșnirile/ Scrijeliturile/ Da, spiritul îmi este bisturiu*) procesul de citire și care atestă o dramatică și dementială neliniște pentru misterul Măiestrei, secretele Creatorului – prezențe indispensabile și percepți sensibile/sublime care insistent *se preling* în stranii fapte verbale, construite într-un fel anume în paginile cărților sale și impregnează stilului o incontestabilă și puternică conotație/conținut filozofic.

Totuși ar fi de remarcat trei comori (prezente și în *Ler*) instrumentale (ca instrumentar operațional: imagistic, lingvistic, filozofic, istoric), care vin să susțină bolta-coif a mondoviziunii constantiniene și care par a se întrezări și printre aceste temple verbale: *Micul Prinț, Don Quijote*, iar substanța care le unește și le transformă într-un aliaj inconfundabil, temeinic și de o probitate indubitabilă este Izvorul Inițiativ.

Ion Ciocanu

Fascinația începuturilor (Viața Basarabiei – 75)

Cărțile își au soarta lor se zice de la Terentianus Maurus încoace, și volumul de poezii, proză, critică și publicistică literară, la care ne referim în rândurile de față, nu este o excepție de la această regulă. Apărut în 1990, pe urmele proaspete ale deschiderii ușilor, ca să nu zicem punților, de acces la bogăția, originalitatea și importanța nenumăratelor vestigii ce constituie o parte semnificativă a patrimoniului nostru cultural, florilegiul despre care ne propunem să vorbim aici a fost – de la bun început – un ghid arhinesec prin lumea de scriitori, opere, ziare și alte publicații care, luate împreună, varsă o lumină puternică asupra începuturilor sănătoase și rodnice ale procesului literar basarabean interbelic.

Am făcut și cu altă ocazie remarcă absolut relevantă că în anii imediat postbelici ni se inocula cu o insistență diabolică opinia că începuturile literaturii moldovenești fuseseră puse de Ion Canna cu „Râșnița” și celelalte schițe publicate la Tirișpolea, fără să se pomenească măcar fugitiv despre Constantin Stere, Leon Donici-Dobronravov, Magda Isanos și alți scriitori care au activat cu succes în Basarabia. Nu facem nicidecum greșea ideologilor „literari” ai timpului de a aprecia numai literații basarabeni: începuturile scrisului nostru de azi trebuie cunoscute în toată amploarea lor de origine, adică și cele din fosta republică autonomă sovietică socialistă moldovenească, și cele din Basarabia anilor '20-'30. Altceva e faptul că, evidențiindu-le, ne convingem fără nici o îndoială de superioritatea tranșantă a poeziilor, nuvelor și romanelor datorate scriitorilor basarabeni, și nu numai ale celor trei nominalizați de noi ceva mai devreme.

Cartea *Scriitori de la „Viața Basarabiei”*, pe care ne propunem s-o evaluăm/reevaluăm, își reconfirmă actualitatea și importanța în contextul comemorării celor 75 de ani de la apariția dintâi a revistei supranumite pe bună dreptate „plămâni spirituali ai Basarabiei”. La 1990 alcătuitoarii ei Alexandru Burlacu și Alina Ciobanu au pus în circuitul literar și, îndeosebi, în cel critico-istorico-literar o seamă de informații, aprecieri și texte de o utilitate indiscutabilă nu numai la ora apariției cărții în cauză. Este adevărat că pe parcursul anilor cunoștințele noastre în domeniul fenomenului literar basarabean interbelic s-au lărgit și aprofundat considerabil grație unor cercetări asidue și adânci datorate lui Iurie Colesnic, începând cu cartea lui *Doina dorurilor noastre* (1990) și continuând cu seria de volume *Basarabia necunoscută* (primul datat 1993), Mihai Cimpoi (*O istorie deschisă a literaturii române din Basarabia*, anul primei ediții 1997) și aceluiași Alexandru Burlacu dezgropând din negura sovietizării criminale o mare, diversă și de-a dreptul incitantă literatură românească basarabeană, pe care a repus-o în drepturile ei firești în paginile cărților lui *Critica în labirint* (1997), *Mișcarea literară din Basarabia anilor '30: atitudini și polemici* (1999), *Literatura basarabeană: fascinația modelelor* (1999), *Literatura română din Basarabia. Anii '20-'30* (2002) și *Tentația sincronizării* (2002). Dar rolul de pionierat în acest proces de recuperare a unei întregi fășii de istorie literară, proces din care noi nu neglijăm contribuția unor alți cercetători, ca Veronica Bâtcă, Sava Pânzaru ori Vlad Chiriac (în ceea ce-l privește pe Alexei Mateevici), revine totuși cărții *Scriitori de la „Viața Basarabiei”*.

Lectura și chiar lerectura acesteia ne oferă posibilitatea înnoirii și consolidării impresiei de-a dreptul covârșitoare pe care am simțit-o la conștientizarea dintâi a fascinației începuturilor literaturii române la est de Prut, în particular – la cunoașterea rolului și a importanței revistei „Viața Basarabiei” în realitatea culturală a ținutului nostru.

Că înaintea publicației despre care vorbim intelectualitatea din spațiul interriveran avese posibilitatea de a savura, în 1913-1918, revista „Cuvânt moldovenesc”, este adevărat. Aceasta a fost unica publicație literară în limba noastră, ca o concesie făcută de țarismul rus populației românești est-prutene. Dar anume și mai cu seamă „Viața Basarabiei” s-a afirmat ca purtătoare fidelă a spiritului basarabean în literatură începând cu chiar primul ei număr, din 24 ianuarie 1932.

Revista s-a impus atenției publicului larg prin valorificarea și popularizarea creației scriitorilor români de origine basarabeană Alecu Russo, Bogdan Petriceicu Hasdeu, Constantin Stamati, Constantin Stamati-Ciurea, Alecu Donici, Alexei Mateevici ș. a.

Ea a fost o tribună literară de mare importanță în procesul afirmării unor scriitori tineri, care aveau să constituie curând faima literaturii române din Basarabia (și nu numai): Constantin Stere, Nicolai Costenco, Alexandru Robot, Magda Isanos, Petre Ștefănuță, Gheorghe Bezviconi, George Meniuc, Bogdan Istru, Ștefan Ciobanu...

De o valoare netrecătoare s-a dovedit spiritul autohtonismului, cultivat cu perseverență de colaboratorii revistei, printre aceștia evidențiindu-se Nicolai Costenco.

În tustrele direcțiile consemnate „Viața Basarabiei” a perseverat și a contribuit esențial, fapt lesne verificabil la lectura cărții în discuție. Găsim în paginile acesteia poezii de Nicolai Costenco, Bogdan Istru, Andrei Lupan, Ion Buzdugan, Vladimir Cavarnali, Pantelimon Halippa, Magda Isanos, George Meniuc, Teodor Nencev, proză de Sergiu Victor Cujbă, Gheorghe V. Madan, Dominte Timonu, Mihail Curicheru, critică și publicistică

literară de Ștefan Ciobanu, Constantin Stere, Vasile Harea, George Meniuc, Petre Ștefănuță, Vasile Țepordei – lista autorilor antologați de Alexandru Burlacu și Alina Ciobanu poate fi lesne continuată.

Nu ne propunem să dezvăluim tematica și modalitățile de realizare a acesteia în creația tuturor autorilor revistei „Viața Basarabiei” incluși în carte, ci scoatem în planul din față câteva texte deosebit de concludente atât pentru întuirea justă a politicii literare a publicației, cât și pentru înțelegerea clară a importanței cărții întocmite de harnicii și competenții cercetători contemporani. Acestea sunt studiile *Un cuvânt înainte și Prinusul Basarabiei în literatura românească* de Pantelimon Halippa, *Din istoria mișcării naționale în Basarabia* (fragment) de Ștefan Ciobanu, *Variantele poeziei „Limba noastră”* de Vasile Harea, *Limba și geniul național* de Constantin Stere și *Anul literar 1938 în Basarabia* de Nicolai Costenco.

Textul numit de noi în capul listei este chiar articolul de program al revistei „Viața Basarabiei” și nici nu ne închipuim ca el să fi lipsit din antologia prezentată. Lectura lui face limpede esența însăși a apariției și dăinuirii publicației conduse de Pantelimon Halippa și Nicolai Costenco (partea literară). „Viața Basarabiei”, constată întemeietorul și însuflețitorul acesteia, „este rezultatul acordului intervenit între o seamă de cărturari basarabeni, care prin viața lor de până acum au dovedit că s-au identificat cu provincia noastră și au înțeles că lor le revine sarcina de a se pune pe munca scrisului, care să aibă ca scop: 1) desțelenirea paraginii trecutului de robie, care mai persistă în unele privințe în Basarabia; 2) dezvăluirea și înfățișarea sufletului românesc basarabean în ceața vremurilor apuse și în splendoarea luminii de astăzi; 3) cercetarea pământului Basarabiei din punct de vedere geografic și etnografic; 4) îndrumarea fiilor Basarabiei pe căile românismului și ale statului național român; 5) crearea de legături sufletești între locuitorii Basarabiei fără deosebire de naționalitate și religie; 6) cimentarea legăturilor dintre românii din tot cuprinsul României Mari și cei din afară de hotarele ei politice; 7) urmărirea mersului instituțiilor de cultură spirituală și materială în Basarabia și chiar în Țara întregă, în măsura în care înregistrarea faptelor poate ajuta aducerea de lumină în problemele basarabene; 8) dezbaterea nevoilor economice ale Basarabiei; 9) revista presei care tratează chestiuni obștești ce privesc și regiunea noastră; 10) împărtășirea cititorului uitat și izolat pe meleagurile basarabene la problemele de cultură generală și de civilizație umană, care frământă capete, popoare, universul întreg; 11) orice alte probleme și chestiuni care în cursul muncii vor fi găsite că răspund scopurilor Asociației „Cuvânt moldovenesc” și revistei „Viața Basarabiei”.

Pantelimon Halippa înțelege să propage în revista fondată și îngrijită de el însuși adevărul deplin și curat despre oamenii ținutului nostru: „Prin pagini de beletristică, versuri, folclor și studii de orice natură, care ar oglindi sufletul moldoveanului basarabean, ne propunem să-l arătăm fraților lui de aiurea, care nu ne cunosc nici astăzi îndeajuns, așa cum se prezintă cu însușirile lui caracteristice, precum: cumințenia pilduitoare, bunătatea îngăduitoare și iertătoare, omenia neafișată și neotărâtă, răbdarea tăcută și creștină, modestia sinceră și netrâmbițată și atâtea altele. N-am dori însă să ne ascundem nici defectele și mai ales întârzierea în atâtea domenii ale vieții. Suntem doar trup din trupul unui popor de țărani și nu avem nici o vină că, mulțumită vremurilor de urgie din trecut, purtăm pecetea primitivității cu care, de altfel, sunt pecetluiți țăranii din tot cuprinsul sud-estic european”.

Îndrumătorul revistei adresa scriitorilor afirmați și începătorilor în ale scrisului artistic apelul „să brăzdeze adânc, de-a lungul și de-a curmezișul, Basarabia virgină, spre a scoate în evidență însușirile poporului ei și spre a pregăti terenul unde va crește și va înflori sufletul românesc basarabean, vrednic de plantatorii acestui suflet pe aceste meleaguri, din antichitatea tracică și romană și din vremurile de mai încoace, când s-a plămădit neamul nostru românesc”.

Unul dintre scopurile noii publicații era ca ea să devină „acea revistă românească de cultură generală, care să cultive pe cititorul basarabean pentru scrisul și literatura românească”.

Și e cazul să subliniem că celelalte două studii ale lui Pantelimon Halippa sunt niște contribuții concrete la realizarea dezideratelor enumerate de el în articolul de program. După ce numește o seamă de scriitori clasici români descendenți din Basarabia (Constantin Stamati, Alecu Russo, Bogdan Petriceicu Hasdeu ș. a.), apoi pe câțiva afirmați la începutul secolului al XX-lea, autorul studiului *Prinusul Basarabiei în literatura românească* conchide că „Basarabia, cu toate greutățile vremii prin care a trecut și cu tot regimul de apăsare, de mai bine de o sută de ani sub Rusia țaristă și despotică, n-a fost un pământ sterp spiritualicește și a rodit destulă holdă literară românească”. Pe urmele scriitorilor înaintași, autorii revistei „Viața Basarabiei” erau îndemnați să contribuie la dezvoltarea scrisului românesc în spațiul dintre Prut și Nistru – „să turnăm cu credință și neconținut puținul untdelemn pe care îl avem în candela frumosului, a gândirii înaripate și a simțirii înalte omenești”.

Studiul lui Vasile Harea *Variantele poeziei „Limba noastră”* este util tuturor iubitorilor de literatură prin referințele concrete la procesul de redactare a capodoperei mateeviciene în laboratorul intim al autorului, dar și printr-o deslușire esențială a semnificației titlului acesteia. Cercetătorul citează o mărturisire a poetului însuși: „Mă gândesc la o poezie despre limba noastră. Poeziile lui Sion și Coșbuc îmi par cam sărăcicioase în conținut ca să poată fi privite drept o cântare a limbii noastre”.

De vreme ce poezia lui George Sion are titlul *Limba românească*, iar George Coșbuc nu poate fi considerat nicidecum scriitor moldovean, e limpede că Mateevici n-a avut în vedere limba „moldovenească”, după cum își închipuie azi adepții moldovenismului primitiv și separatist, ci aceeași limbă la care se referiseră poeții citați, adică limba *română*.

Eseul lui Nicolai Costenco *Anul literar 1938 în Basarabia* este prețios îndeosebi prin referințele la romanul *În deal la cruce* (care nu s-a păstrat) de Mihail Curicheru și la cartea de povestiri *De la noi din Basarabia* a lui Gheorghe V. Madan.

Apoi nenumărate poezii și nuvele și alte eseuri critice și publicistice, retipărite în florilegiul comentat aici, asigură cărții *Scritori de la „Viața Basarabiei”* prestanța scoaterii din bezna uitării a unei semnificative părți a literaturii basarabene interbelice. Dacă adăugăm că Alexandru Burlacu și Alina Ciobanu retipăresc aici o poezie publicată în 1940 de marele lingvist al contemporaneității noastre Eugen Coșeriu și alte încercări poetice și prozastice care au constituit primii pași în arta cuvântului, făcuți de autori locali, conchidem că nu numai la 1990, dar și în prezent cartea alcătuită de domniile lor prezintă un real interes literar și istorico-literar. Ea face să fremete în imaginația noastră fascinația începuturilor de bun augur ale procesului literar basarabean interbelic.

Alexandru Burlacu | Lecturi mai puțin fidele (II)

6. EM. GALAICU-PĂUN SAU POEZIA DE DUPĂ POEZIE

Literatura română în accepția noastră de azi include patru canoane. Canonul pașoptist, junimist, modernist și postmodernist. Trecerea de la un canon la altul, de la o paradigmă la alta nu înseamnă altceva decât trecerea de la un sistem de convenții la un alt sistem, de la un tip de imagini artistice ale omului și lumii la alt tip de imagini. Despre dominantele literaturii postmoderniste se vorbește cu foarte puțin profesionalism. Cu excepția lui Eugen Lungu, Andrei Țurcanu, Nicolae Leahu și Maria Șlehtițchi, critica de la noi este mai puțin receptivă la noua literatură. Iată de ce tot mai mulți optzeciști își comentează scriitura.

Unul dintre cei mai talentați poeți optzeciști de la noi (care știe în ce lume se află și despre care știe ce scrie) este Emilian Galaicu-Păun, care ne dă volumul de eseuri critice *Poezia de după poezie. Ultimul deceniu*, Ed.: Cartier, 1999 (280 p.). Volumul este, de fapt, un auto-portret de grup, în care îi regăsim pe Eugen Cioclea, Arcadie Suceveanu, Leo Bordeianu, Călina Trifan, Teo Chiriac, Grigore Chiper, Nicolae Popa, Valeriu Matei, Lorina Bălțeanu, Irina Nechit, Ghenadie Nicu, Nicolae Leahu, Ghenadie Postolache, Dumitru Crudu, Nicolae Spătaru, dar și pe Aurel Pantea, Ioan Flora, Nichita Danilov, Daniel Corbu, Gellu Dorian, Caius Dobrescu, Andrei Bodi, Simona-Grazia Dima, Ioan Es. Pop, Rodica Draghinescu și care constituie compartimentul II, cel mai amplu și mai consistent în definirea paradigmei postmoderniste. Am făcut această trecere în revistă atât de detaliată pentru a nu scăpa niciun nume care trebuie luat în calcul la definirea *poeziei de după poezie* a lui Em. Galaicu-Păun. Remarcabile sunt afirmațiile poetilor care vin să confirme un program al unei generații zgomotoase, până mai ieri nu prea luate în seamă, astăzi deja clasicizate.

În partea a treia, *Poetul promis*, sunt adunate medalioanele debutanților Iulian Frunțașu, Ștefan Baștovoii, Mircea V. Ciobanu, Lucian Scurtu, Margareta Curtescu, Mihai Vaculovschi, Igor Guzun și Horațiu Ioan Lașcu. Eseul *Poezia de după poezie* despre cărțile *de căpătâi* ale poetului încheie un volum omogen de critică literară jucăușă.

Post-restantul, cu care se deschide volumul, este o panoramă originală, neașteptat de optimistă (din perspectivă postmodernistă!) a literaturii române din Basarabia. Unii *clasici în viață* de la Chișinău sunt priviți în *istoria-conspect* a lui Em. Galaicu-Păun cu multă simpatie persiflantă (lucru firesc, la noi în Basarabia, pentru un tânăr întemeietor și îndrumător de școală) *post-restantul* e, din păcate, cam puțintel. De altfel, atunci când aduce vorba de moderniști, Em. Galaicu-Păun e mereu în criză de cuvinte de laudă. Ceea ce nu înseamnă că Galaicu-Păun e un nihilist. În *Anul '68 – o „primăvară pragheză” a literaturii române din Basarabia* găsim mai multe afirmații ca acestea: „Astăzi pare aproape incredibil, dar volumele precum *Vremea lerului*, *Sînt verb*, *Numele tău*, *Aripi pentru Manole*, *Galerie cu autoportret*, *Îndărătnicia pietrei*, ca să amintim doar câteva titluri reprezentative ale liricii noastre, au fost tipărite cu chirilice. Chiar dacă poemele lui Meniuc, Damian, Vodă ș.a. vor fi editate în România în mici volume antologice (în realitate însă, toți aceștia au rămas în afara celor câtorva consistente antologii de poezie românească din anii '97- '98), ele vor alcătui alte cărți, or, după opinia noastră, anume titlurile enumerate mai sus au constituit niște pietre de temelie ale poeziei românești din Basarabia din ultimele trei decenii”.

Dintre aparițiile remarcabile ale anilor '60 reține, pe bună dreptate, patru romane – *Povestea cu cocoșul roșu* (1966), *Singur în fața dragostei* (1966), *Zbor frânt* (1966) și dialogia *Povara bunătății noastre* (vol. I – 1963, vol. II – 1968). E drept: cam puțintel pentru niște patrioți avani. Dar și aceste romane, citite cu un ochi atent, trebuie (să recunoaștem!) redactate, unele scene suprimate, altele rescrise. Tezele din *primăvara pragheză* sunt ilustrate în câteva portrete despre Vasile Vasilache, Paul Mihnea, Grigore Vieru, Nicolae Dabija, Leo Butnaru, Ion Hadârcă, Andrei Țurcanu și Teodora Bragă.

Multe dintre afirmațiile eseistului, memorabile și astăzi, nu mai deranjează pe nimeni. „Tâlmaci de rusească” pentru un „popor de hibrizi” abundă în asemenea expresii: „Odată cu „Eliberarea”, din '40 și apoi din '44, se produce o ruptură de nivel în creația generației de scriitori basarabeni care debutaseră în anii treizeci, unii din ei – Istru, Robot, Meniuc, Deleanu – ajungând chiar să întregască civilizația poetică românească a monumentalei „Istorii..” călinesciene. După volume ca „Apocalips terestru”, „Interior cosmic”, „Glod alb”,

„Moartea vulturului” aceiași poeți se „convertesc” la noua concepție estetică (e un fel de a zice), editând plachete și cicluri ca: „A-nflorit Moldova”, „Cântecul zorilor”, „Krasnodon”, „Pohoarnele” ș.a.”.

Reluând în felul său raportul dintre *Centru* și *Margine*, Em. Galaicu-Păun notează: „Caracteristic pentru această dublă marginalizare – pe de o parte, literatura basarabească rămâne, genetic, provincia de Răsărit a literaturii române; pe de altă parte, ea devine ideologic, provincia de Apus a literaturii sovietice multinaționale – e că, de fiecare dată, centrul gravitațional al culturii și spiritualității e în afara teritoriului dintre Prut și Nistru”. Pe cât de „simplistă”, pe atât de cuprinzătoare și exactă această definiție. Din nefericire pentru noi, despre o stare ca aceasta vorbea și Ștefan Ciobanu (A se vedea: *Cultura românească în Basarabia sub stăpânirea rusă*).

Dar, aparent serioase, criteriile de evaluare ale eseistului rămân, din păcate, antologiile, istoriile literare, oricât de triste sau puțin critice ar fi ele: „Abia după ’89 se poate pune în presa de peste Prut problema reintegrării culturii din Basarabia în circuitul românesc de valori. Optând pentru „o singură literatură română”, D. Micu nu se grăbește totuși să ne scoată din „tălmăci de rusească”, poate pe bună dreptate: „... cultura românilor din Basarabia și Ucraina sovietică se apropie prin anumite particularități de cea rusă și ucraineană. Acest fapt nu justifică în nici un fel ruperea artificială de cultura cu care are în comun limba”.

În *Gama do-major* a poeziei basarabene descoperim profesiuni de credință de tipul: „Dorința secretă a fiecărui critic literar este să toarne în formulele memorabile ale unei cronici, recenzii, monografii etc. o copie cât mai aproape de original a cutărui sau cutărui Mare Artist”. Este începutul unui eseu despre poezia lui Grigore Vieru cu un preambul, sau în logica eseului, un *intermezzo* despre critica basarabească care, nu e nici un secret, totdeauna a fost o mare pacoste pe capul literaturii: „... Critica basarabească din ultimii ani, cu o râvnă suspectă (aproape necrofilă), face din câțiva poeți vii (și deci căroră „nimic ce e omenesc nu le e străin”) mulaje de ceară, populând cu ele o ipotetică istorie literară a cărei fațadă arată, astăzi, ca o vitrină de Crăciun: în prim plan Fecioara născătoare de Dumnezeu cu Mântuitorul, în planul secund – trei magi venind să li se închine. Și nici nu e voie să scrii CUM ESTE, în realitate, cutare sau cutare poet, atât timp cât vitrina ÎL ARATĂ plăcut vederii”. Și în continuare: „Sonde invizibile pompează din DEX-uri, dicționare de neologisme (de epitete, de sinonime, de expresii frazeologice) și dicționare enciclopedice cantități comerciale de calificative de cea mai înaltă probă, fiindcă, da, suntem o cultură calofilă – avem o limbă „ca un fagure de miere”; fiindcă, da, suntem o cultură artizanală – din faguri modelăm cu mare iscusință figurine de ceară, lăsând să ne curgă printre degete mierea...”. E un foarte bine orchestrat poem critic. Grigore Vieru e caracterizat printr-un autoportret al său: „Mierea și ghimpii/ Pe frunte, ce dor”.

Istoria literaturii, văzută ca un muzeu al figurinelor de ceară, este deliberat deformată de simpatiile și antipatiile lui Em. Galaicu-Păun. În viziunea eseistului, majoritatea celor „care l-au zugrăvit ulterior, fie că au ignorat „ghimpii” (pentru ei poetul este un răsfățat al sorții, purtat din prezidiu în prezidiu, laureat a tot felul de premii, editat masiv când într-o capitală, Moscova, când în alta, București, în ambele cazuri opera-i fiind identificată cu însăși literatura Moldovei), fie că au ignorat „mierea” (pentru aceștia poetul e personificarea suferinței umane, „ghimpii” fiind chiar din cununa de măceș). Or, personalitatea creatorului este prin definiție contradictorie (într-un excelent eseu Ion Mureșan identifică figura arhetipală a artistului în feciorul de împărat din „Povestea porcului”, care ziua trebuia să poarte pielea de porc, altfel zis să coboare în condiția umană, abia noaptea având voie s-o scoată, recăpătându-și astfel identitatea de „ales”), orice atitudine „reducționistă” dăunând atât artistului, cât și publicului cititor. Așadar, „mierea și ghimpii”. Mierea *Stelei de vineri*, ghimpii lui Hristos nu are nici o vină: prima îmbie, a doua pare a spune „Noli me tangere!”. Între tentația orfică și cea mesianică se zbate poetul și își strunește lira după exemplul romanticilor sau al moderniștilor. Vina lui Grigore Vieru, se pare, e că nu scrie ca un postmodernist.

Este un fel de critică la noi care privește lumea de pe biserița ei. Cu atât mai normal e pentru un poet să tragă jărat la turta postmodernistă. Medalioanele despre protagoniștii basarabeni sunt drăgălașe, simpatice, chiar foarte relevante în creionarea unor destine de poeți. Em. Galaicu-Păun este dobă de carte, dar nu-și etalează erudiția. La momentul potrivit diagnosticul îi e străluminat de o foarte bună cunoaștere a poeziei universale. Nimic nu e fals, forțat, artificial în caracterizarea paradigmei postmoderniste. Totul vine din textul poetic și nu din cel exegetic sau teoretic, cum, cel mai adesea, se întâmplă în critica noastră. Exemplele sunt selectate cu un simț enorm al chintesenței poetice, dar comentariile se fac fără gravitate academică, nici nu le-ar sta bine, nu s-ar potrivi spiritului poeziei extrem de convențional, fragmentar, absurd și ludic. Pe *Falsul Dimitrie* caută să-l caracterizeze prin însemnele poeziei lui Fernando Pessoa (renumit prin heteronimii Ricardo Reis, Alberto Caeiro și Alvaro de Campos), fără a aminti de celebrul portughez: „Unitar, dacă nu chiar monocord, din punct de vedere stilistic, poetul Dumitru Crudu simte nevoia de a-și inventa heteronimi, aceștia (Academician Dimitrie Bunu, șomer Alber Maria, colonelul de poliție Evgheni Oneghin, agentul SRI Alber Kafa, prefectul județului Zigmund Movilă, stomatologul Dimitrie Crudu) „închiriind” diverse nișe ale universului poetic crud(ist?ian?), nișe care comunică între ele printr-un personaj de legătură – Dimitrie surprins în câteva rânduri într-un spațiu de tranziție (mai exact, pe holul blocului 5). Nevoia de heronimi este exprimată nu doar de structura etajată a cărții, ci și la nivelul textului propriu-zis; cităm unul definitoriu pentru poet: „eu sunt/ șobolanul eu sunt viermele eu sunt/ fluturele care zboară prin aer/ Noi cu toții suntem cei care/ mergem pe pământ și ne târâm în coate...”. La fel de jucăușe sunt și multe alte portrete ale celor mai reprezentativi poeți de azi. Foarte exact sunt prinse portretele lui

Ghenadie Nicu, Nicolae Leahu, Eugen Cioclea ș.a. Despre achizițiile poeziei de după poezie aflăm și în consistentul eseu cu care se încheie volumul lui Em. Galaicu-Păun și care se citește cu mare plăcere și mult folos.

7. MARIA ȘLEAHTIȚCHI ȘI JOCURILE ALTERITĂȚII

Literatura, în cea mai mare parte a ei, e interpretată dintr-o perspectivă monologică. Poezia, am crezut până mai ieri, e un gen monologic. Monologică e și dramaturgia. De la Mihail Bahtin încoace vorbim despre *dialogism*. Deși e mai vechi decât lumea, fenomenul dialogismului este foarte timid abordat de exegeții noștri. Cu rare excepții, structurile dialogice în literatura română sunt denaturate. Omul e văzut în dialog cu Dumnezeu, în dialog cu sine însuși. De regulă, acestea sunt identificate și valorificate exegetic în romanul modernist, preocupat preponderent de raportul dintre om și om. Raportul dintre om și om presupune descoperirea celui alt, a *identității* și *alterității*, ceea ce îi identifică și ceea ce îi diferențiază pe oameni în comunicare.

Cartea *Jocurile alterității*, Ed.: *Cartier* (2002) de Maria Șleahțițchi este o încercare temerară de a ne edifica în (re)ontologizarea imaginii lumii, a ne iniția în substanțializarea discursului narativ și a imaginii artistice a omului. O cheie în descifrarea chintesenței discursului critic o găsim într-un motto din Gheorghe Crăciun: „În realitate, în spațiul scrisului nu cred că e cu puțință, orice ai face, să te desparți de tine. Și oricât de mult ai fugi după alteritate, nu vei reuși decât să lărgești, să adâncești și mai mult cercul propriei tale identități. Până și cele mai pretins obiective încercări ale noastre de a-i înțelege pe ceilalți sunt forme indirecte de confesiune”. Materia volumului e structurată în trei secțiuni: I. *Tu ești eu: romantici în căutarea identității pierdute*, II. *Eu sunt tu, tu să fii „pășunea mea cu păpădii”: proiecții ale feminității în lirica românească modernă*, III. *Eu sunt tu, tu sunt el, el sunt eu: alterități moderniste / postmoderniste*.

Primul compartiment, care constituie o solidă reinterpretare a poeziei eminesciene din perspectiva identității, e conceput de exegetă ca un mozaic de fragmente critice: *Inițierea, dramă a ființei, Aventura eului în „Povestea magului călător în stele”, Iubirea, femeia și paradisul, Luceafărul. Recitirea accentelor, Un vers: „Norocul vă petrece”, Bastard, orfan, făr’ de noroc, Reflexele interiorității sau în interiorul templului ruinat, Sens și semnificație în poezia lui Mihai Eminescu, Timp comentativ și timp narativ în “Scrisoarea I”*. Esențială pentru poezia eminesciană, așa cum demonstrează Maria Șleahțițchi, este căutarea identității pierdute. Inițierea este o dramă a ființei eminesciene. Drept punct de reper e luat Mircea Eliade cu afirmația: „inițierea este echivalată cu o mutație ontologică a condiției esențiale. La capătul încercărilor sale, novicele apare ca o ființă total transformată: el a devenit un altul”. În genere, consideră exegeta, chiar de la primele texte care au ajuns până la noi remarcăm obsesia omului de a da sens existenței sale: „Figuri emblematice, peregrinul, vagabondul, călătorul sunt avataruri neobosite ale eului uman în accedere spre esențele discrete ale aflării sale în lume. Artistul, acest demon-demiurg, interesat deopotrivă de sacru și profan, de abisurile și iluminările conștiinței, va căuta neîncetat forme care să încapă multiplele variante ale inițierii”. Autoarea, în spiritul lui Ernst Robert Curtius, întreține un dialog cu cititorul despre călătoria arhetipală ilustrată în *Epopoea lui Ghilgameș*, în epopeile lui Homer *Odiseea* și *Ulise*, ca să ajungă în spațiul literaturii române, concluzionând: „eroul, pornit în căutarea tinereții fără bătrânețe și a vieții fără de moarte, atinge o nouă vârstă, a sinelui cununat cu universul, în *Miorița*, și a sinelui creator prin sacrificiu, în *Meșterul Manole*, culminând în scrierile eminesciene și în incursiunile amețitoare spre starea de azur a „necuvintelor” lui Nichita Stănescu... De la Eminescu încoace artistul își asumă el însuși condiția și masca peregrinului în ascensiune spre absolut. În consecință, vârstele creației se prezintă drept „praguri” ale inițierii ființei, adevărate trepte din scara lumii”. Acesta este de fapt cadrul în care sunt plasate călătoriile inițiatice ale lui Eminescu: „Conotant al destinului ca itinerar, inițierea e căutare, peregrinare, vagabondaj, aventură; e mișcare unidirecționată, circulară; e naștere, dragoste, moarte; e asceză, înălțare, cădere etc.”. Apelând la conceptele lui Freud, autoarea reia în discuție poemul *Odă (în metru antic)* prin motivul căderii ca formă inițiativă și ne aruncă lumini. Astfel, în contextul dedublărilor romantice „debutul textului include solilocviul eului și sinelui”, iar „viața echivalează, în viziunea eminesciană, cu imaginea aceluia Tu din strofa a doua (un Eu subsumabil existenței diurne), coborât de pe „soclul” veșniciei pentru „a învăța a muri” și a parcurge – „dureros de dulce” – traseul inițiativ al spiritului îmbrăcat de haina lutului. Ajuns la celălalt capăt al „învățării”, personajul eminescian rostește ultima rugă: „Ca să pot muri liniștit, pe mine,/ Mie redă-mă!”. E implorarea unei noi șanse („redă-mă”), de reunificare prin efortul absorbției metafizice a Eului în Sine”. Nuanțate și subtile sunt analizele despre alteritatea narcisiacă și cea hyperionică, reflecțiile exegetice despre lumea fictivă a poemelor eminesciene.

Criza identității eului poetic este un dat al modernității. Iată încă un argument în favoarea reinterpretării lui Eminescu din perspectivă existențialistă.

Deosebit de tehnice sunt textele din ultimul compartiment, în care remarcăm „*Pe drept sau pe nedrept*”, despre prima iubire (*Samuel Beckett cu o punte spre „Travesti” de Mircea Cărtărescu*), *Romanul unui discurs caleidoscopic (despre romanul „Papagalul lui Flaubert” de Julian Barnes)*, dar și mai interesante sunt observațiile autoarei despre romanul optzecist ilustrat prin Gheorghe Crăciun, Mircea Cărtărescu și Em. Galaicu-Păun.

Maria Șleahțițchi este mai întâi o fină observatoare a fenomenelor complexe ale procesului literar de azi, mai apoi este bine informată, doctă și se orientează lejer în proza optzecistă. Diagnosticul ei critic este, de regulă, prompt și exact, discursul e îngrijit și elevat. Alături de Nicolae Leahu, preocupat de poezia optzecistă, Maria Șleahțițchi este o autoritate redutabilă în critica prozei. Nimic din ce e valoros nu-i scapă. Ea știe să deceleze

valorile de nonvalori, să distingă generalul din particular, să redimensioneze insignifiantul, infinitezimalul, efemerul.

Alteritatea este o problemă importantă și de o acuitate indiscutabilă. Dintr-o sumedenie de teme la modă Maria Șleahțișchi a ales-o pe cea mai dificilă și nu a dat greș. Articolele *Jocul alterității în romanul românesc optzecist*, *Ambiguitatea în romanul românesc optzecist* și *Trilogia (ne-nțeleasă plină de-nțelesuri a) nimicului* alcătuiesc paginile cele mai dense, nucleul teoretic al volumului. Este drept, *alteritatea* este concepută prin prisma *noii critici franceze*.

Generația '80, susține M. Șleahțișchi, „se impune prin căutarea unor noi modele conceptuale și estetice implicând sincretizarea genurilor, un alt tip de discurs narativ, un alt personaj, atitudinea ironică, și totodată recuperatoare a trecutului literar, etc. etc. Din paradigmă desprindem spiritul și tehnica ludicului, cu orientare spre „jocul alterității”. Ideea despre alteritatea eului a constituit noutatea modernității. „Je est un autre”, afirmația lui Artur Rimbaud a bulversat conceptele tradiționale ale literaturii, impunând un nou mod de a percepe lumea, o nouă poetică a căutării, a definirii, a îndepărtării de... și, chiar poate, a abandonării acestui *Alter*. Postmodernismul continuă în același spirit ludic, dar nu neagă fețele alterității, ci și le asumă, le recuperează, cu toată atitudinea ironică față de ele, integrându-și astfel propria-i identitate”. Autoarea își centrează discursul pe teza: în romanul românesc „jocul alterității este polivalent și se produce la diverse nivele ale textului”, insistând asupra următoarelor aspecte: „alteritatea ca sumă a proiecțiilor naratoriale; alteritatea și jocurile limbajelor; alteritate sau artă poetică”.

Uneori confuziile vin, se pare, de la somitățile noii critici franceze. Este cazul cu „moartea autorului” (Roland Barthes), despre care lucrurile s-au cam limpezit. Deși autoarea citează pe Martin Buber cu eseul *EU și TU*, alteritatea este interpretată pe alocuri dintr-o perspectivă monologică. Anume de la Martin Buber pornea și Mihail Bahtin în fundamentarea *dialogismului*.

Alteritatea, interpretată în perspectivă dialogică, ar pune într-o altă lumină și ambiguitatea, și personajul, și cronotopul, și polifonismul romanului optzecist. Dincolo de unele teze discutabile, volumul Mariei Șleahțișchi este bine construit, se face distins prin acuitatea problemelor luate în discuție, printr-un limbaj tehnic și un stil elegant, ca mai toate lucrările școlii de la Bălți, scoală remarcabilă nu numai prin actualitatea și profunzimea discursului exegetic, dar și prin efortul incontestabil în împăspătarea existenței, a vieții și literaturii.

8. ELEONORA HOTINEANU: LIRICA INTERBELICĂ DIN BASARABIA ȘI POEZIA FRANCEZĂ MODERNĂ

Volumul Eleonorei Hotineanu, *Lirica interbelică din Basarabia și poezia franceză modernă*, București, Ed.: Atos, 2001 (192 p.), apărut în colecția *Academica*, are la bază teza de doctorat, susținută la București, și prezintă interes din mai multe puncte de vedere, dar esențială este perspectiva din care este interpretată poezia lui George Meniuc, Magda Isanos, Nicolai Costenco, Petru Stati, Nicolae Coban, Bogdan Istru, Vladimir Cavarnali, Iacob Slavov, Vasile Luțcan, Octav Sargețiu, Olga Vrabie, Alfred Basarab Tibereanu, Boris Baidan, Chiril Aldea-Cuțarov și alți basarabeni trecuți în anonimat.

Dan Grigorescu pe coperta a patra notează cu exactitate: „Cartea doamnei Eleonora Hotineanu, lucrată cu acribie, aduce la lumina zilei o zonă puțin cunoscută a poeziei românești dintre cele două războaie mondiale, descoperită în volume și, mai ales, în revistele – cercetate acum pentru întâia oară – din Basarabia și o așează, cu o surprinzătoare naturalitate, în peisajul general, al liricii noastre moderne. Raportarea la poezia franceză deschide un larg orizont european, pentru că autoarea lucrării izbutește pe deplin să reveleze nu doar înțelesul unor izvoare occidentale, ci și o profundă înrudire spirituală cu latinitatea, în ansamblul ei”.

Poezia basarabească din perioada interbelică a fost valorificată arhivistic și investigată oarecum izolat de contextul poeziei moderne. Eleonora Hotineanu a avut o idee inspirată să insiste asupra unor reminiscențe, reiterări, paralelisme, tangențe și afinități, topoi, argumentând primele încercări de integrare și sincronizare cu poezia românească din regat, cu poezia modernă occidentală. Este adevărat: această sincronizare e de fapt o postsincronizare.

Un impact deosebit asupra poeziei basarabene îl au simboțiștii și parnasienii, dar în anii '20-'30 ai secolului trecut nu numai parnasianismul, dar și simbolismul își trăiseră traiul. De altfel, nici Margareta Dolinescu în *Parnasianismul* (B., 1979) și nici Adriana Iliescu în *Poezia simbolistă românească* (B., 1985) nu au luat și nici nu au putut lua în discuție poezia basarabească, dar și în absența cenzurii lucrul acesta este important pentru orgoliile localiste. Astăzi, la modul serios, se vorbește despre avangardistul George Meniuc, care e un întârziat în conștientizarea artei moderniste. Mimetismul artei unui Nicolai Costenco, Bogdan Istru, Petru Stati, Teodor Nencev, Nicolae V. Coban, Vladimir Cavarnali e în afara oricăror discuții. Ei sunt remarcabili ca epigoni.

George Meniuc, unul dintre poeții cei mai reprezentativi ai perioadei, abia în *Considerații literare (Viața Basarabiei, 1939, nr. 9)* exprimă tranșant mai multe idei în consonanță deplină cu principalele teze ale simbolismului sau ale expresionismului: „Nu orice sentiment e poezie. E prea puțin să utilizezi magia metaforei și năvala sincerității, dacă nu știi din succesiunea de evenimente psihice să desprinzi unicul și bogăția unei singure vibrații poetice” (p. 114). Cu alte cuvinte, poetului i se cere *muzică înainte de toate*. O altă idee foarte cunoscută în epocă este cea despre zonele poetice de inspirație: „Poetul pune în legătură lumea întregă cu structurile eterne ale frumuseții în mod involuntar. Totul este frumos. Deoarece totul este frumos apărut în sufletul său. Frumusețea

e înăscută în poet. Și urâtul apare de asemenea frumos. Frumos e cerul înstelat, ca și lada cu gunoi” (p. 114). Desigur, un însemn al simbolismului este sporirea considerabilă a artelor poetice care, de fapt, reiau ideile comune ale epocii. Poezia nu trebuie să nareze, ci să sugereze, *ochiul* este concurat de *urechea lui Zarathustra*. Modelele simboliste sunt cele franceze, dar ele sunt stimulate de modelele Arghezi, Blaga, Bacovia, Minulescu.

O artă poetică interesantă sub raportul influențelor ne dă Teodor Nencev în poemul *Prezentare*, ce descinde direct din *Testament* de T. Arghezi: „Sunt ultimul vlăstar al unui nume / Fără blazon, fără trecut. / Pentru un crâmpel de slavă și renume / Un șir de generații s-au zbatut / Să-mi dea câte puțin din bunul lor, / Să trec prin lume în văzul tuturor.” Poemul este plin de reminiscențe ca acestea: „Străbunii mei ca și părinții” sau: „Din mizerii mici ca și din lut, / Dumnezeu și idol mi-am făcut”. Poemul e impregnat de vocabule argheziene: *smârc*, *venin*, *suferinți*, *stihuri*, *cuvinte*. Se pare, are dreptate Nencev când afirmă: „M-am răzvrătit în noaptea de osândă, / Lumina am călcat-o în pas. / Cum hoții la răscruce am stat la pândă, / Și am răs la al conștiinței glas” (Teodor Nencev. *Prezentare*).

Este o artă poetică reprezentativă pentru poeții basarabeni din noua generație. Toți tinerii intră în câmpul de atracție al *simbolismului* sau *expresionismului*. Toți imită pe poeții simbolști. Cei cu vocație și fără, chemații și nechemății, toți tinerii se vor simbolști, expresioniști sau avangardiști.

O ilustrare a convenției poetice simboliste, în cheie *bacoviană*, o atestăm, spre exemplu, chiar și la Sergiu Grosu, un poet căruia i-a lipsit structura simbolistă. Notabile – în sensul mimetic – sunt poemele *Final*, *Interior*, *Poem autumnal*. Astfel, *Poem autumnal* este cât se poate de transparentă: „A trecut pe uliță un dric; / În zadar mi-s toate, în zadar... / Plouă cu tristeți de borangic, / Plouă cu tristeți de chihlimbar. / Amintiri s-adapă-n large zări / Port pe umeri crucea lui Iisus, / Cine m-amăgește cu chemări / Care înger m-a strigat de sus?” (S. Grosu. *Poem autumnal*). Muzicalitatea e obținută prin reiterări, ritm, rimă, explorarea stratului sonor, inel compozițional.

Senzația unor tipice produse de atelier persistă și în poemul *Interior*, unde tehnica simbolistă este mimată cu multă fidelitate: „Odaie părăsită./ Sacerdotal decor./ Stă pagina-ndoită/ La cel din urmă dor./ / Amurg. Melancolie./ Cădelnițări de mort./ Tu inimă pustie./ Zadarnic te mai port !..” (S. Grosu. *Interior*).

În poemul dat *poetica văzului* este substituită de *poetica viziunii*. Limbajul *tranzitiv* – prin limbajul *reflexiv*. Substantivul își sporește intensitatea, discursul este evitat, iar degajarea verbelor este în buna tradiție simbolistă a unui limbaj sincopat. Sugestia e cultivată ca un criteriu suprem al poeticității. Corespondențele se stabilesc între eul poetului și lumea înconjurătoare. Un model stimulator este și poezia lui Blaga, fapt remarcat deja în critica basarabeană.

Eleonora Hotineanu vine să insiste polemic asupra unor evidențe tematice legate de *călătoriile imaginare* (voiajul simbolist, tentația infinitului, corespondențele universale, descoperirea poeziei), argumentând cu exemple din G. Meniuc, N. Costenco, Vladimir Cavarnali, Magda Isanos. Poetica basarabenilor este foarte eclectică. Edificator în acest sens este relevarea *reflexelor parnasiene* în poezia lui N. Costenco, Magda Isanos, Nicolae V. Coban etc.

Absolut inedite sunt capitolele V și VI, în care sunt inventariate noile „achiziții” ale poeziei basarabene. Sunt cele cu referire, mai întâi, la *parnasianismul basarabean*, ilustrat prin antichitate și exotism. Reținem aici: *Clasicismul antic – o problemă de cultură națională*, *Călătorie la Cythera (metamorfozele unui mit)*, *Transpunerea istoriei Cleopatrei*, *NORDUL exotic și NORDUL tragic*, *Între exotism și misticism: polisimbolistica șarpelui*.

În volumul Eleonorei Hotineanu într-o altă lumină apare și *simbolismul basarabean*, deși trebuie remarcat – mult anacronic la sfârșitul anilor '30. Și are perfectă dreptate autoarea concluzionând că poezia Basarabiei interbelice „a asimilat descoperirile parnasiene și simboliste cu întârziere: față de poezia franceză – aproape 80 de ani, față de cea românească – 30 de ani”. E ceea ce trebuia demonstrat.

9. INCURSIUNILE LUI IULIAN CIOCAN ÎN PROZA BASARABEANĂ

Unul dintre tinerii critici, care nu numai are idei, dar gândește și scrie bine, este Iulian Ciocan. Volumul *Incursiuni în proza basarabeană*, Chișinău, Ed.: Arc, 2004 (104 p.) include o parte din articole apărute la revistele *Contrafort*, *Basarabia*, *Sud-Est*, *Familia*, *Observator cultural*.

Mihai Cimpoi în *Istoria deschisă...* reține că Iulian Ciocan „... se vrea, în vol. *Metamorfoze narative* (Chișinău, Ed. Arc, 1996), în studiile și cronicile publicate, un critic al postmodernismului pe care – evident – îl supraapreciază, și al strategiilor narative moderne”.

Și în al doilea volum al său Iulian Ciocan rămâne în continuare fidel acelorași subiecte ale prozei de factură nouă. Chiar dacă *Incursiunile* lui Ciocan au fost luate în răspăr nu numai de sămănătoriști, dar și de postmoderniști, e un semn bun că scriitura lui, cel puțin, este urmărită și citită. Iar ceea ce scrie Iulian Ciocan deranjează mai multă lume gravă, cu orgolii de clasici în viață. Aceste incursiuni sunt în fond niște foiletoane caustice, uneori pline de sarcasm, alteori aparent neîngrijite, neordonate, de unde și impresia că ar putea fi lecturate pe sărite ca un articol de ziar la o cozerie literară.

Convențional materia e structurată în două părți: *Eseuri și Fragmente critice*. Simpaticele eseuri – *Al treilea val*, *Un roman memorabil („Martorul” de Vasile Gârneț)*, *Un prozator (pe nedrept) ignorat (reflecții despre proza lui Serafim Saka)*, *O cacealma (reflecții despre proza lui Ion Druță după o relectură)*, dar mai întâi

de toate *De la sămănătorism la postmodernism*, cu care și debutează volumul, – sunt programatic polemice, a căror strategie e reductibilă la reașezarea valorilor într-o ierarhie firească. Iată de ce Iulian Ciocan este categoric din start: „Există o prejudecată înrădăcinată în conștiința multor literați din România și anume aceea că proza basarabeană ar fi o paraliteratură, că ea este incapabilă să se sincronizeze în viitorul apropiat cu proza românească de calitate. Și mulți scriitori basarabeni, captivi ai unui complex de inferioritate moștenit din perioada sovietică, sunt de aceeași părere”. Obsesiile sincroniste alternează cu revizuirii valorice și observații penetrante, deliberat scandaloase prin modul expunerii lor: „Aproape două sute de ani Basarabia a fost mai întâi o periferie culturală a imperiului țarist, apoi o zonă destul de neglijată a României Mari și o mahala defunctă a imperiului sovietic. Resentimentele provocate de ocupația rusească și de deznaționalizare și dorința de a demonstra „unitatea vieții sufletești, specifice, a populației românești”(Zigu Ornea) de pe ambele maluri ale Prutului au determinat proliferarea sămănătorismului în perioada interbelică, dar și în zilele noastre. Atât pentru sămănătoriștii din anii '20-'30, cât și pentru neosămănătoriștii de astăzi ziși și „pășuniști” miza este una etică/ socială și nu estetică”. De fapt acestea sunt coordonatele în care se încadrează proza basarabeană, iar nuanțările se reduc, în discursul critic al lui Iulian Ciocan, la identificarea unor tehnici, foarte la modă în romanul occidental, american sau latino-american, dar fără a insista, spre exemplu, asupra raportului dintre tehnica și ontologia romanului, cum e firesc într-o analiză serioasă. Identificarea noilor tehnici e instructivă, iar un eșec artistic incontestabil este dat ca o mare achiziție. Cu siguranță, la douăzeci și ceva de ani prozatorii basarabeni, oricât de geniali ar fi, nu pot avea mare experiență de viață. De aceea literatura lor este una hrănită cu literatură, ceea ce este un lucru foarte bun, de preț, dar totuși puțin pentru un romancier adevărat. Toate experiențele textualiste sunt extraordinare dacă n-ar fi și ele deja depășite, chiar și în proza optzecistă din țară. Un roman nu se reduce la o experiență de viață, dar nici la asimilarea unor tehnici narative.

Polemica se face în logica afirmării unei noi literarități sau literalități, pentru că, din păcate, consideră Iulian Ciocan, „marea majoritate a sămănătoriștilor basarabeni care „culturalizează” masele sunt ei înșiși oameni neinstruiți. Ei se vor apăra ai valorilor naționale, dar, în realitate, cultivă exacerbat tehnofobia și autohtonismul la început de mileniu trei, împiedică valorificarea „specificului național” într-o lume în care competiția a devenit acerbă. O bună parte dintre cei care descriu în cărțile lor opoziția dintre sat(ul moldovenesc) și oraș(ul rusesc) și care avertizează că rusificarea pune în pericol identitatea noastră națională au slujit cu credință proletcultismul sovietic anterior”. A devenit o modă sau un loc comun în critica noastră întocmirea de liste cu cei mai reprezentativi prozatori. În lista lui Iulian Ciocan sunt incluși Vasile Vasilache, Vladimir Beșleagă, Aureliu Busuioc, Vlad Ioviță (recent descoperit), urmați de Vasile Gârneț, Iurie Bodrug, Nicolae Rusu, Vitalie Ciobanu, Nicolae Popa, Anatol Moraru, Constantin Cheianu, Grigore Chiper. În opinia lui Iulian Ciocan, „spre deosebire de poezie, proza basarabeană abia acum, la începutul mileniului trei, intră într-o perioadă de convalescență, de remodelare estetică”. Cu adevărat, prozatorii optzeciști „nu și-au scris textele lor cele mai bune”.

Reflecțiile despre proza lui Ion Druță sunt pe alocuri excelente. Mai exact, observațiile despre romanele lui Druță sunt mult mai nuanțate în caracterizarea chintesenței lor decât sinteza mozaicală cu sămănătoriștii și postmoderniștii de modă nouă-veche. Poți avea o sumedenie de critici și reproșuri la modul *cum* sunt expuse analizele, dar nu și la ceea ce spune criticul. Multe din prozele scurte rezistă în timp. Cu alți ochi trebuie citită și povestirea *Frunze de dor*. Romanele lui Druță, Vasilache, Beșleagă, Busuioc au păcatele lor, dar un critic nu uită să le citească într-un context concret. Iulian Ciocan arată cu degetul părțile vulnerabile, iar maestrul și-a redactat de atâtea ori opera. Cine știe cum se întorc timpurile. Din păcate, chiar și suprimarea unor scene și fragmente (pe care le-a scos în proșap critica) nu mai salvează niciun roman. Druță ar putea fi găsit în proza scurtă. Am spus aceasta și nu mai știu cui aparține afirmația. Splendoarea, dar mai ales mizeria criticii noastre, se află într-un cerc vicios de teme și probleme depășite, de figuri, figurine, figurații care mai pot interesa doar anacronicele istorii literare.

Despre Serafim Saka citim că „nu este, firește, cel mai bun prozator basarabean, dar nici cel mai rău. Meritul său este că a sfidat totalitarismul, creând o „oază” citadină mai puțin infectată de „virusul” internaționalismului proletar decât „rezervația” pășunistă a lui Druță”. E un gând adevărat pe care l-am întâlnit ceva mai înainte la Andrei Țurcanu, care vorbea de proza antidruțiană a lui Serafim Saka.

Tot de la Andrei Țurcanu vin și sugestiile la analiza romanului *Martorul* de Vasile Gârneț: „în romanul lui Vasile Gârneț pot fi găsite, în afară de fluxul proustian al memoriei și privirea panoramică marqueziană, multe procedee/ tehnici consacrate de marii scriitori ai secolului XX. Important este că nu avem de-a face cu o simplă imitație a mijloacelor de expresie specifice altora, ci cu o „încadrare conștientă în anumite filiații artistice cu scopuri de creație bine precizate”. Simplul fapt că Vasile Gârneț utilizează tehnicile consacrate, așa cum puțini scriitori basarabeni au reușit s-o facă, ar trebui să spulbere orice suspiciune în ceea ce privește epigonismul”.

În *Al treilea val* (un dialog intertextual cu criticii antrenați în disputa despre starea prozei basarabene, inițiată de revista *Basarabia* în 1997) se reduce la doi tineri furioși: Ștefan Baștovoii și Sandu Vaculovschi, care își literaturizează amintirile din copilărie.

În *Fragmente critice* remarcăm analizele despre Nicolae Popa, Vladimir Beșleagă și Aureliu Busuioc, ultimul analizat cu romanele *Lătrând la lună* și *Spune-mi Gioni!*, despre care nu este spus la fel de tranșant ca în cazul sămănătoriștilor. Se creează impresia că Iulian Ciocan, în ultimă instanță, se apropie de operă cu amorțirea sentimentului pentru alte vârste ale literaturii. El scrie ce gândește, dar nu totdeauna gândește ce scrie. Cu toate

acestea, *Incursiuni în proza basarabeană* este un volum extrem de interesant prin noile unghiuri de interpretare, prin prospețimea judecăților și pledoariile pătimașe ale unui critic care se vrea și care trebuie luat în seamă.

10. ANA GHILAȘ: MODELUL *BONUS PASTOR* ÎN ROMANUL ANILOR '60

Despre romanul basarabean din anii '60 s-a scris la noi o întreagă literatură, care depășește de câteva ori volumul romanelor lui Ion Druță, Vasile Vasilache, Vladimir Beșleagă și Aureliu Busuioc luate la un loc. De regulă, rare sunt cazurile când se mai spune ceva nou. Critica s-a trezit într-un cerc vicios, debitând exclamații și aproximații la nivel de instincte foarte explicabile într-o *sahară literară*.

Micromonografia Anei Ghilaș, *Romanul anilor '60. Modelul bonus pastor*, Chișinău, CEP USM, 2006 (120 p.), face o excepție notabilă. Autoarea găsește un nou unghi de interpretare, nemăintâlnit la noi, dar foarte productiv în critica lui Dan Mănuacă. Ideea de bază a studiului e că romanul basarabean urmează genetic un model epic și etno-etnic fundamental în proza românească, un model afirmat în a doua jumătate a secolului al XIX-lea.

În contextul tranziției de la civilizația agrară la cea industrială modelul bunului păstor este revelator în esențializarea metamorfozelor narative.

Autoarea pune în evidență contradicțiile tranziției manifestate în textul artistic la diferite paliere ale construcției epice, metamorfozele artistice ale bunului păstor, întreprinde o periodizare a romanului românesc prin prisma acestui model etico-estetic.

Pe un fundal amplu sunt luate în discuție *Povara bunătății noastre* de Ion Druță, *Povestea cu cocoșul roșu* de Vasile Vasilache, *Zbor frânt și Viața și moartea nefericitului Filimon sau anevoioasa cale a cunoașterii de sine* de Vladimir Beșleagă.

Modelul basarabean al bunului păstor este ilustrat de A. Ghilaș prin romanul *Povara bunătății noastre* de Ion Druță. Pornind de la sugestiile lui Mihai Cimpoi despre scrisul lui I. Druță că ar fi „o expresie a rezistenței spirituale și morale în fața a tot ce subminează naționalul, umanul, sacrul” sau că resortul conflictului druțian îl constituie „confruntarea valorilor etice (omenia, cuviința, onestitatea) cu realitatea”, autoarea reflectează despre viața și moralitatea țaranului, că „nu tot ce este nou e bun și frumos și că nu tot ce este vechi este neapărat rău, urât sau depășit”.

Cunoașterea românității în ipostaza ei basarabeană (Anton Cosma), caracterul tradiționalist al prozei scurte druțiene, între care remarcate sunt sentimentalismul, melancolia povestitorului în descrierea spațiului rural cu oamenii lui (Ion Simuț) sunt contabilizate cu exactitate. Autoarea face trimiteri la fiecă pas, timorată într-un fel ca nu cumva să atingă orgoliile criticilor: „... Proza rurală cu implicații sămănătoriste devine în anii '60 o caracteristică a literaturii din Moldova, „resurecția (...) curentului sămănătorist” fiind „neîndoios, un act pozitiv”(Nicolae Bilețchi), iar opera lui Ion Druță fiind una de pionierat în acest context. În scrierile lui se prefigurează elemente ale modelului *bonus pastor*, cu largi implicații epice și etno-etice. O probează conceptul întregii sale opere și, în special, personaje precum Onache Cărăbuș (*Povara bunătății noastre*), Păstorul (*Toiațul păstoriei*), Ecaterina cea Mică (*Biserica Albă*), mătușa Ruța (*Păsările tinereții noastre*), Călin Ababii (*Frumos și sfânt*) ș.a.”.

Anacronismul scrisului basarabean este explicat într-un mod ingenios și fără pretenții de mari revelații: „Generat de condițiile similare cu cele de la 1850-1860, bunul păstor relevă anumite imperative sociale și naționale din anii '60 ai secolului al XX-lea. Spre deosebire de predecesori, la care modelul epic și psihoetic era dispersat în diferite lucrări, la I. Druță el se evidențiază și se afirmă plenar în texte aparte. În romanul *Povara bunătății noastre*, de exemplu, mesajul etico-filosofic se realizează prin mijlocirea unor asemenea elemente ale modelului cum sunt: țaranul ca arhetip, satul, casa, focul din vatră, miticul, legendarul ș.a. Se pare că Druță este primul autor în literatura din Republica Moldova la care atestăm componentele modelului *bonus pastor* în lucrări aparte, și nu dispersat”.

Personajele druțiene sunt tratate într-un larg context, dar îndeosebi cu referințe la Mihail Sadoveanu, care, cum remarcă cercetătoarea, amplifică modelul prin dezertare de la datorie a țaranului, și Marin Preda cu memorabilul Moromete, „ultimul țaran”. În linii mari, modelul epico-etnic este reductibil, în interpretările Anei Ghilaș, la țaranul ca protagonist sau păstorul arhetipal, care cunoaște o evoluție printr-o serie de *ciudați, învinși, deșrădăcinați* în proza basarabeană din anii '60.

În perioadele de tranziție modelul bunului păstor nu ramâne ceva imuabil, încremenit. Romanele lui Vasile Vasilache și Vladimir Beșleagă oferă largi spații de speculații teoretice. O analiză a structurii dialogice, cel puțin la nivel de cronotop, ar fi fost foarte revelatorie în elucidarea cuplurilor de personaje: Onache Cărăbuș – Mircea Moraru, Serafim Ponoară – Anghel Farfurel. Aceste perspective, deși bine cunoscute din critica lui Nicolae Bilețchi, dar rămase deocamdată timid explorate, ar fi fost mult mai eficiente în interpretări decât catalogarea componentelor modelului într-un roman sau altul, ceea ce nu înseamnă că nu are dreptul la viață și perspectiva dată. Dincolo de un stil cramponat, un limbaj mai puțin îngrijit, materia micromonografiei este impregnată de idei esențiale pentru înțelegerea evoluției romanului basarabean din secolul trecut.

De secole, în prag de an nou, românii transfigurează, prin măști și jocuri, îndeletnicirile zilnice, momentele cele mai importante din viața omului, laudă gospodarii de seamă ai comunității și ironizează prostia și urfutul, critică asupra asupritorii. Odată cu trecerea anilor, masca tradițională a devenit obiect de artă și, cu toate că unele din ele au început să dispară din conștiința contemporanilor, s-au păstrat, în mod aproape miraculos, însemnele acestora.

Insolit prin prestanța sa, teatrul folcloric de iarnă valorifică o gamă largă de simboluri zoologice, care-i conferă plasticitate și originalitate.

Imaginea animalului o întâlnim încă în *Sfinta Scriptură*, discursurile ecleziastice precum și în operele cronicarilor și scriitorilor Gr.Ureche, M.Costin, I.Neculce, D.Cantemir ș.a.

Alegoria animalieră, însă, își are rădăcinile în cele mai vechi timpuri, fiind reprezentată de desene în peșteri, descoperite ulterior de arheologi. Imaginile omului cu cap de animal s-au dovedit a fi destul de captivante, aducând mai târziu simboluri ale magiei de vânătoare și ale înblinzirii animalelor.

Printre măștile zoomorfe ale teatrului folcloric de iarnă la români, un loc aparte îl dețin reprezentațiile: *Ursul*, *Cerbul*, *Căluțul*, *Capra*, *Berbecul*, *Vulpea* etc.

Vizual, observăm două categorii de animale prezente în teatrul folcloric:

1. Cele sălbatic: ursul, vulpea, cerbul.
2. Cele pe care omul, de-a lungul timpului, a reușit să le domesticească: calul, capra, berbecul.

Cercetătorii au constatat că tradițiile populare cu urși și cerbi sînt dintre cele mai vechi creații folclorice calendaristice românești la Anul Nou și nu numai [1, p.58]

Puternic, violent, periculos, necontrolat, adevărată forță primitivă, *ursul* a fost, tradițional, luat drept emblemă a cruzimii și sălbăciei, brutalității. Dar și aici apare celălalt aspect al simbolului. Ursul poate fi oarecum domesticit : poate dansa și jongla [2, III, p.418].

*Foie verde de mărar,
Buna sara, gospodar !
Foaie verde de smochină,
Buna sara, gospodină !*

*Intră ursul într-o casă
Cu porțile de mătasă.
Talpa, talpa, ursule,
Bate-o, bate-o, ursule !* [3, p.49]

Conform ideii mai multor cercetători, cultul *ursului* este moștenit de la geto-daci, care considerau acest animal ca fiind sacru. De altfel, chiar numele lui Zalmoxis este derivat de la blana de urs, "zalmos".

Inițial, *ursul* simboliza magia de vânătoare și, respectiv, al înblinzirii animalului, acesta devenind și prieten al omului. Ulterior ursul a fost considerat drept „leac” pentru durerile de șale, motiv preluat în unele forme ale teatrului popular de iarnă *Ursul*, *Malanca* etc. În unele variante la îndemnul ursarului, animalul joacă, se rostogolește, lovește pământul cu picioarele și, într-un final, moare. Apoi învie miraculos, moment ce sugerează metaforic succesiunea anotimpurilor, care, în credința unora, stă sub semnul acestui animal, capabil să „învingă” iarna și care „știe” cînd vine, cu adevărat, primăvara.

Cerbul, potrivit unor străvechi tradiții, era considerat animal magic, care putea să facă oamenilor bine sau rău, să le aducă fericire sau nenorociri, bogăție sau mizerie. Acest animal a fost adeseori asemuit arborelui vieții din cauza coarnelor lui rămuroase, care se reînnoiesc periodic. Este simbolul fecundității, al ritmurilor creșterii, al renașterilor. Prin jocul său energic, la Anul Nou, el purifică atmosfera satului de eventualele forțe malefice cuibărite peste an, pentru ca lumea să pășească în noul an curată.

*Cerbul ista-i cerb de munte,
N-a mîncat nici un grăunte!
Cerbușoru-i tare drag,*

*A mîncat frunză de fag.
Haide, cerbule, arată,
Haide, haide, haide, roată!* [4, p.49]

În mitologia populară românească, *cerbul* simbolizează și dreptatea, puritatea, iar la vechii traci simboliza soarele.

Conform unor credințe arhaice, *calul* a fost cea mai nobilă cucerire a omului, în cele mai vechi timpuri fiind adus drept jertfă.

Tradițiile, riturile, miturile, poveștile, poemele precum și jocul teatralizat *Căluțul*, în care este evocat calul, nu fac decît să exprime diverse semnificații.

*Foaie verde de mătasă,
Ia poftim, căluț, în casă!
Tpru, tpru, tpru, căluț bălan,*

*Că te joacă-un căpitan!
Foaie verde de nuiele
Zii, bălane, că-s podele...* [4, p.48]

Prin intermediul acestor strigături *căluțul* este îndemnat să joace în timpul „spectacolului”. Privit ca simbol, prin „ținuta sa scenică”, *calul* semnifică sagacitate, tinerețe, forță. Aceste calități le întâlnim și în portretul prezent în una din variantele culese în nordul Moldovei (Fetești - Edineț):

*V-am adus un hărmăsar,
Hărmăsarul de la munte
Cu steluță albă-n frunte!*

*Hărmăsarul-i tinereț,
Drăgălaș și frumușel.* [3, p.45]

Hiponimul *bălan* apare frecvent în strigăturile de tipul:

*Tpru, tpru, tpru, căluț bălan,
Că te joacă-un căpitan!*

sau

*Foaie verde lin-pelin,
Sai, bălane, cât mai lin!* [3, p.35]

nu sugerează decît trăsături frumoase, nobile. *Calul* alb devine, astfel, imaginea frumuseții desăvârșite, prin dominația spiritului asupra simțurilor, un simbol al măreției [2, II, p.234].

Departate de funcția magică primară, în arealul românesc calul este considerat apărător al omului și locuinței sale de spiritele rele, purtător și aducător de noroc. Așadar, calul constituie unul din arhetipurile fundamentale pe care omenirea și le-a înscris în memorie.

Un alt personaj foarte răspândit în arealul românesc este *capra*, aceasta fiind prezentă în jocul zoomorfic cu același nume *Capra* dar și în *Malanca*.

Noțiunea de capră se asociază în mintea francezilor îndeosebi cu sprinteneala acesteia sau, după cum spune La Fontaine, cu gustul ei pentru libertate. O libertate spontană, datorită căreia de la termenul de capră (*capris*) provine și cel de capriciu [2, I, p.246]. Elocvente, în acest sens, sînt mișcărilor, precum și comportamentul personajului zoomorf în timpul jocului. Uneori *capra* este supărată pe cei din jur:

*Capra tatei-mpestrițată,
De ce stai azi supărată?*
Alteori, îndemnată la joc, *capra* este plină de dorința de a juca, deoarece i se promit „mîncăruri”:
*Ha-ța-ța, căprița mea,
Eu mîncăruri că ți-oi da,
Spune-mi fără de necaz,
Ai mîncat tu ceva azi?* [3, p.26]
*Eu ți-oi da ție de toate,
Da tu'n schimb să-mi dai mult lapte.* [6, p.54]

Costumația bogată, agilitatea cu care se mișcă jucătorul, clămpăniturile ritmice scoase într-un anumit chip din botul de lemn vin să întregescă miraculosul spectacol. După cum am spus mai sus, nu lipsesc nici versurile cîntate sau strigate, aluziile la mișcărilor pe care trebuie să le facă, la darurile pe care le va primi sau la faptul că animalul socotit de bun augur, ar prevesti timpul:

*Hai, ța, ța, căprița mea,
De la munte te-au adus
Cu cercei și cu hurmuz
Și te-așază la perdea
C-ai simțit a vreme rea.* [7, p.71]

În cursul dansului *caprei* există un moment în care animalul „se îmbolnăvește” pe neașteptate și cade la pămînt. Ciobanul (jucătorul *caprei*) intră în panică și poartă un dialog cu *capra*, sau caută un doctor care să-o vindece. Cît timp *Capra* este în agonie, membrii alaiului sînt îngrijorați, dar odată cu „însănătoșirea” animalului, reapar bucuria și veselie. Acest moment din dansul *caprei* semnifică sosirea anului care bate la ușă.

La fel ca și *capra*, avîntat, viril, instinctiv și puternic, *berbecul* simbolizează forța originală ce trezește omul și care asigură refacerea ciclului vital.

*Foaie verde bob de linte,
Sai, berbecule-nainte !
Foaie verde baraboi,
Sai, berbecule-napoi !* [3, p.67]

Prin farmecul personal și prestața scenică, fiecare mască zoomorfă imprimă imaginii generale a teatrului popular de iarnă nuanțe distinctive de culoare și expresivitate.

Referințe bibliografice

1. N.Băieșu, *Date sumare privind geneza tradițiilor etno-folclorice ale sărbătorilor calendaristice // Simpozionul Perenitatea creației populare și contemporaneitatea* (IV), Chișinău, 2006;
2. Jean Chevalier și Alain Gheerbrant, *Dicționar de simboluri*, vol. I,II,III, București, 1994;
3. *Primiți Căluțul?*, *Teatru popular / Selecție și comentariu* de I.Filip, Chișinău, 1983;
4. *Teatru popular / Alcătuirea*, articolul introductiv și comentariile de Gh.I.Spataru și I.I.Filip, Chișinău, 1981;
5. *Folclor din nordul Moldovei / Alcătuitori*: G.Botezatu, I.Buruiiană, N.Băieșu, E.Junghietu, L.Curuci, S.Moraru, I.Filip, A.Hîncu, V.Cirimpei, Chișinău, 1983;
6. *Drama populară moldovenească*: (Antologie) / Colectarea, alcătuirea, comentariile și ilustrațiile de Gh.I.Spataru, Chișinău, 1976;
7. Gh.Vrabie, V.Adăscăliței, *Teatru popular // Istoria literaturii române*, vol. I, București, 1964.

Mariana Cocieru

Rădăcini etnofolclorice în proza lui Dumitru Matcovschi

Începînd cu anii 1960, relația dintre folclor și literatura scrisă se realizează la un nivel mai profund decît în anii precedenți, astfel că scriitorii după experiența de transsubstanțiere estetică a creației populare în poezie se orientează de a o valorifica și în proză. Unul din maiestrii de condei care au încercat acest lucru este și D. Matcovschi. În tendința sa de a se confirma ca prozator lirico-rapsodic, scriitorul asimilează elementele etnofolclorice și în proză, apelînd la baladă și cîntec liric în conturarea atmosferei, la motive și simboluri folclorice pentru a scoate în evidență unele episoade, la tradiții populare în plămuierea unor personaje deținătoare de înțelepciune seculare a strămoșilor, păstrătoare de credințe și obiceiuri, de valori eterne umane. Interferența prozei matcovschiene cu folclorul a fost consemnată de criticul literar M. Cimpoi cu următoarea referință: „Legătura cu folclorul este una consangvinică, ca la cei mai reprezentativi poeți basarabeni, configurînd un program etic și estetic care presupune cultul rădăcinilor, originilor, solului, casei, pragului și vetrei. Satul este un univers rotund, o cetate morală – o *axis mundi*, care sacralizează întregul univers” [1, p. 212]. D. Matcovschi, în romanele sale, într-o măsură diferită, reflectă problemele rurale și viața omului de la țară. Se potrivesc în cazul dat și spusele lui I. Ciocanu: „În străduința lor de a exprima realitatea specifică a satului, scriitorii apelează neapărat la mijloace și procedee din creația orală a sătenilor, la felul de a folosi resursele lingvistice, specifice

oamenilor de la sat, la alte particularități ale manifestării personajelor plăsmuite de scriitori pe baza contemplării și studierii exponenților populației rurale” [2, p. 321].

Scriitorul a rămas fidel vocației sale de poet creînd o proză cu desăvîrșire lirică. Particularitatea (lirismul) și-a însușit-o din graiul omului de la țară, din cîntecul folcloric interpretat la fluier sau cu vocea, din credințele și tradițiile respectate cu tenacitate de poporul român, din atmosfera vieții rurale.

Țăranul și-a cîntat întotdeauna nevoile și bucuriile, iar D. Matcovschi ca un adevărat interpretator al valorilor satului tradițional nu și-a putut imagina proza sa lipsită de acel suflu al baladei și al cîntecului liric.

Motivul *casei părintești*, al *focului din vatră*, continuitatea dintre generații, păstrarea rădăcinilor și a satului-*axis mundi* sînt reflectate în romanele lui D. Matcovschi: *Duda, Bătuta, Toamna porumbeilor albi și Focul din vatră*. Prozatorul valorifică cu insistență experiența *povestirii simple*, a *amintirilor*, iar *visele profetice, presimțirile* îl ajută la conturarea unui pitoresc fabulos, a unei atmosfere stranie, singulare.

Valorificarea folclorului în romanele lui Matcovschi se petrece selectiv, deosebindu-se prin cantitatea și calitatea transsubstanțierii estetice a acestuia. Mai calitativă pare a fi asimilarea tezaurului folcloric în *Toamna porumbeilor albi*. Titlul romanului e unul eminent simbolic: toamna „este faza maturității sau vârstei mijlocii din viața omului; coaptă și matură, ea este perioada temperată între tinerețe și bătrînețe” [3, p. 143]. „toamna frumosului și a aspirației spre înalt” [4, p. 466], e „epoca rodului agonisit de Lisandru Povară și care urmează să fie dăruit: omenia, grija pentru aproapele, bunătața originară” [5, p. 362].

Subiectele romanelor lui D. Matcovschi cîștigă prin îmbinarea reușită a motivelor folclorice: pămîntul, casa părintească, focul, drumul, pasărea, arborele; apa etc.

Continuînd linia poetică de omagiere a *pămîntului*, D. Matcovschi în romanele sale îl invocă cu sensul de „baștină a pămîntenilor” [6, p. 74], străduindu-se să-i valorifice elementele. Astfel în romanul *Bătuta* piatra, de pe care Boblev sare în apă, imaginea zarzărului crescut între ruinele unei case, arderea pădurii, flăcările mistuitoare îi generează lui Pavel Iaconi diverse stări sufletești determinîndu-l să-și aducă aminte de casa părintească, de Duda, de părinți, de Magdalena. Dorul de iarbă și plimbarea prin ea îl fac pe Sîrbu (în romanul *Bătuta*) să se transfigureze în satul său, să reflecteze asupra faptului ce-ar face vitele din colhoz la vederea acestei ierbi, ce face tata, cît grîu scot la hectar cei de-acasă etc. [7, p. 245].

Motivul *drumului* valorificat cu atîta vehemență de scriitorii basarabeni, își află ecou și la Matcovschi. Drumul eroului folcloric duce peste mări și țări, peste ape întunecate avînd diverse obstacole și popasuri. Matcovschi îi găsește aplicarea ca drum de inițiere, devenire, revenire. Personajul Valentin Povară a urmat un drum greu de treizeci de ani pînă a reveni totuși la origini. A studiat, a lucrat, ar fi trebuit să se însoare de cîteva ori și abia moartea tatălui său l-a readus la baștină. Pavel din romanul *Bătuta* la fel a studiat, s-a însurat, a făcut armata peste hotare. Toate acestea l-au călit, l-au format și, deși a rămas militar în armată, gîndul i-a rămas tot la satul de baștină – Duda, la casa părintească: „să plouă ca la Duda, ca la Moldova, să plouă cu dor de casa, cu dor de casă, cu dor de casă, cu dor de casă...” [7, p. 287].

Motivul *drumului* la Matcovschi uneori coincide cu motivul întoarcerii la sat (a lui Valentin Povară, Grigore Ciobanu). Iar „drumul spre vatră, afirmă E. Botezatu, nu are o semnificație redusă și unilaterală: e drumul continuității, al autoexamenului de viață și de creație” [6, p. 79]. Cercetarea găsește o denumire adecvată motivului drumului în creație lui D. Matcovschi numindu-l „legătura spațială sat-oraș” [6, p. 80].

Un alt motiv este cel al *pietrei*. Unii dintre poeții noștri (A. Codru ș. a.) au creat chiar un cult, axîndu-și întreaga poezie pe acest motiv.

În cultura românească piatra apare cu diverse semnificații în povești, cîntece istorice, balade, cîntecele lirice. „Legătura mito-simbolică dintre piatră și naștere e susținută în basm și legendă prin diferite transformări ale eroilor și eroinelor în pietre” [8, p. 140]. Drept exemplu avem legenda babei Odochia, care la începutul lunii martie își ia turma de oi și capre și pleacă la munte. Din cauza vîntului și frigului baba Odochia și turma ei îngheață, prefăcîndu-se în piatră [9, p. 109–110].

Piatra ca obstacol o putem întîlni în cîntecul popular: „Că vaea-i cu pietricele, / Nu pot trece de guri rele, / Că vaea-i cu bolovani / Nu pot trece de dușmani” [10, p. 111]; piatra-străinătate-singurătate: „Și din piatră nu fac taică, / Și din stîncă nu fac maică” [10, p. 23], „Peste munți și peste piatră, / Greu hîrtia-a să răzbată...” [11, p. 17]; piatra-compătimire: „Plîng pietrele din pîrâu / De traiul ce-l trăiesc eu. / Plîng pietrele-n pădurele / De traiul vieții mele” [10, p. 11] etc.

Prozatorul preia, iar uneori chiar depășește semnificațiile motivului creînd

altele noi. Personajul Grigore Rusan din *Focul din vatră* „a prins rădăcini adînci în Duda. Rădăcini adînci, crescute-n piatră, în stîncă, pentru că Duda, <...>, e așezată între pietre, între stînci” [12, p. 25]. Aici intuim că piatra simbolizează statornicie, tărie, permanență. Stîncile fac din Duda o localitate pitorescă. Fără ele ar fi un sat obișnuit, neinteresant, iar datorită lor pare a fi „o cetate din Grecia antică, crescută piatră-n piatră, albă, secetoasă, extraordinară” [12, p. 26]. Semnificația piatră-tăcere o depistăm în următorul exemplu: cînd dorești să împărtășești o bucurie sau durere unui om și acesta te ascultă, dar tace „ca o mireasă în ziua nunții, ca o stană tace. <...> Poate de aceea și nu-i sînt dragi lui Grigore stîncile Dudei – de la stînci, crede el, s-a învățat lumea a tăcea și dacă n-ar fi stîncile lumea ar fi alta” [12, p. 29–30]. Tot piatra e vinovată și atunci cînd îl părăsește soția: „Pietrele estea sînt vinovate, <...>, pietrele și numai pietrele” [12, p. 155].

Motivul *păsării* ocupă un loc important în proza lui D. Matcovschi. De la început vom preciza că în folclorul românesc pasărea are diverse semnificații: „Simbol arhetipal al elevației, al năzuinței de ridicare spre valorile absolute ale cerului și metafora constantă și universală a sufletului” [8, p. 129–130]. Ele reprezintă agenții de legătură dintre mediul ceresc și cel terestru, dintre cele două tărîmuri cel „de aici” și cel „de dincolo”. O altă semnificație ar fi spiritul și inteligența. Astfel porumbeii lui badea Lisandru din romanul *Toamna porumbeilor albi* sînt purtătorii spiritului și inteligenței bătrînului. Făcînd rost de hulubi la bătrînețe, eroul s-a simțit împlinit, viața lui a căpătat un rost doar datorită acestor păsări.

Pe lângă ciclul de semnificații pe care îl are acest motiv îl întâlnim pe cel al metamorfozei. Credințele totemice de prefacere a omului în pasăre după moarte, păstrate în colindele românești despre transformarea unor sfinți în păsări [13, p. 213], poate fi găsit și în proza matcovschiă. După moartea lui badea Lisandru Povară (din romanul *Toamna porumbeilor albi*), „un hulub alb ca bulgăru de zăpadă se oprește în vârful prăsadului, și, cum se oprește, prăsadul începe să crească văzînd cu ochii, pe urmă înfloarește, pe urmă floarea de prăsad prinde să ningă, și ninge frumos, ca într-o poveste bătrînă” [14, p. 216]. Sufletul mortului vine în întruparea hulubului alb de pe streșina casei, fiindcă toată viața badea Lisandru a visat la aceste păsări, bătrînețea și-a înfrumusețat-o crescînd și îngrijind de ele. E o aluzie și la creștinism unde porumbelul e întruparea Duhului Sfînt. Porumbelul e simbolul purității morale a omului curățit de păcate și de cele lumești, este inima celor drepiți.

În episodul cu *Arca lui Noe* din *Biblie* porumbelul cu ramura de măsline e mesagerul păcii, al speranței și armoniei. Această semnificație o găsim în exemplul: „Doi hulubi albi, ca doi bulgări de zăpadă, coboară de sub catapeteasma cerului pe nucul de lîngă mormîntul eroilor; poartă în gură crenguțe de măsline hulubii, și li-i sete, și lasă crenguțele de măsline la rădăcina monumentului și sar în uluc, și găsesc în uluc un strop de apă și-l beau, ridicîndu-și căpșoarele către soare, dar soarele e ascuns în nouri și hulubii beau și nu se satură, și apa e dulce, și hulubii sînt albi, și monumentul eroilor crește alături, și nucul de asemenea crește alături, mare, rotat, cu cîteva frunze galbene și roșii pe ramuri” [14, p. 103].

Aceste păsări frumoase și grațioase reprezintă pentru badea Lisandru ființe sfinte, salvatoare ale vieții, o permanență a sufletului omenesc: „Am scăpat viu la Königsberg numai datorită hulubilor, m-am jucat cu ei și am întîrziat la masă, dacă nu întîrziam, mă îngropa de tot mina cea nemțească...” [14, p. 22].

Albul porumbeilor e culoarea purității sufletești, a inocenței: „Albul echivalează cu puritatea imaculată a simțirii și cugetării, de vreme ce pînă și hulubii deplîng în felul lor dispariția fizică a personajului principal” [15, p. 322].

Motivul *păsării* îl găsim bine conturat și în romanul *Bătuta*. Pavel Iaconi, personajul principal se simte supravegheat de o pasăre, pasărea sfîntă: „Se vede că nu-i pasăre obișnuită, odată ce nu m-a încolțit, se vede că-i o pasăre sfîntă” [7, p. 258]. Alături depistăm metamorfoza personajului principal: „Se vedea fir de nisip pe mal aurit de mare, fir de iarbă în mijloc verde de cîmpie, verde frunză la margine de pădure sau în miez de pădure, se vedea pasăre zburătoare în stol de păsări zburătoare, fluturînd din aripi și țînînd cale în neunde sau într-un unde prea puțin cunoscut, însă ispititor” [7, p. 40]. Semnificația pasăre-om o găsim și în *Focul din vatră*: „O vedea pe Dumitra pasăre zburînd pe deasupra pădurii, altă pasăre strigînd cu care să se întrecă la cîntec. Pasărea strigată venea tot atunci, de peste mări și țări venea sau poate de undeva de mai aproape, în tot cazul venea și-i făcea tovărășie din zori în sară” [12, p. 122]. Îmbinarea de cuvinte „peste mări și țări”, venită de asemenea din folclor, precum și metamorfoza imaginată a personajului Dumitra sporesc atmosfera de fantastic din episodul romanului, apropiindu-l de basmul folcloric.

În cultura românească imaginea rîndunicii are o semnificație sacră. Rîndunica de sub streșină, barza de pe acoperiș și șarpele de casă alcătuiesc un fel de „spirite tutelare ale casei” [16, p. 534]. Sosirea rîndunecelor „e așteptată la Buna-Vestire, deși timpul e încă destul de rece. Poporul crede că „dacă fași an de an rîndunica cuib la casă, apu șea-i [casă] cu noroc; așa spun bătrînii” (*AF, 1988, ms. 397, f. 80; Tocmagiu – Grigoriopol; inf. Marta N. Ursu, 55 ani; culeg. E. Junghietu*). <...> Cei mai mulți, chiar și cei necredincioși, sînt convinși că este un mare păcat să strici cuibul unei rînduneci, pentru că „tari greu fași cuibul, și chinuiești <...>; țîrî lutu cu gura” (*AF, 1988, ms. 397, f. 19; Tocmagiu – Grigoriopol; inf. Zinovia D. Rotaru, 62 ani; culeg. E. Junghietu*). În afară de aceasta, se zice că rîndunica (la fel și cucostîrcul) se răzbună pentru cuibul stricat. „Ti blastîm și toată casa ț-o măscărește cu glod” (*AF, 1988, ms. 397, f. 80; Tocmagiu – Grigoriopol; inf. Marta N. Ursu, 55 ani; culeg. E. Junghietu*)” [17, p. 50–51]. „Ca și la alte popoare, la români, rîndunica este mesagera binelui, a fericirii și speranței, simbol al renașterii, dimineții, răsăritului soarelui, al confortului familial. Ca orice simbol al vieții și mijlocitor între lumea de aici și cea de dincolo, are anumite asociații cu moartea” [10, p. 155–156]. Din care cauză plecarea rîndunicii și părăsirea cuibului este interpretată ca un semn rău, ca un blestem, fapt care se adevărește prin moartea ulterioară a eroinei Vera Ciobanu (*Focul din vatră*): „<<Da rîndunica ceea care avea cuib sub streșină la noi, mai este ori nu mai este?>> – <<Cuibul este, – a răspuns Grigore, – dar ea nu-i, a zburat în țările calde, că-i toamnă de-a binelea>>. – <<Rău dacă a zburat, anul trecut a stat toată iarna cu mine, eram eu acasă, nu se mai ducea nicăieri, deschideam fereastra la cămară și ea intra în cămară cînd îi era frig...>>” [12, p. 10].

Ca simbol al păsărilor de noapte, liliacul se abate asupra lui Grigore Rusan (*Focul din vatră*) ca o nenorocire: „Pasăre de noapte necurată liliacul. Pasăre de noapte văduvită de cîntec. Mama lui Grigore spunea odată că liliacul șoarece a fost la început și i-au crescut aripi de aceea că a mîncat pască sfîntită. Un bun interzis” [12, p. 162]. Matcovschi apelează la imaginea ei pentru a evidenția tragismul situației create dezvăluind și un alt sens, cel al fecundității, al păcatului. „Ca singura pasăre înzestrată cu mamele, a fost asociată fecundității, aflîndu-se la vechii greci în preajma zeiței Artemis. Ambiguitatea liliacului este evidentă și în tradiția românească, unde apare ca încarnare a sufletelor morților. În această ipostază poate fi apărător al casei (era răstignit pe porți în scopuri apotropaice, iar îngropat sub prag aducea noroc), dar și un demon cu înclinații vampirice (suge sîngele oamenilor) sau agresive (poate să se încâlcească în părul oamenilor de nu-l mai poate scoate nimeni). Nu este străin nici de sfera eroticului despre care a vorbit cîndva Pliniu, considerînd sîngele acestui animal drept afrodisiac puternic” [8, p. 91].

Din toate elementele pămîntului *flora* s-a bucurat întotdeauna de preferințele autorului anonim. Ca rezultat majoritatea cîntecelor folclorice încep cu tradiționalul „frunză (foaie) verde”, iar celălalt element care definește o plantă oarecare: sulfînă, bujor, busuioc, iasomie, liliac etc., reprezintă starea sufletească a interpretului popular. În proza lui Matcovschi se observă o mai mare predilecție față de motivul și simbolul *arborelui*, acesta căpătînd semnificații legate de imaginea baștinii (zarzărul pentru Pavel din romanul *Bătuta*, nucul pentru Valentin din *Toamna porumbeilor albi*), de generozitate (mărul pentru Sîrbu din *Bătuta*, prăsadul pentru Badea Lisandru din *Toamna porumbeilor albi*), de rezistență în fața vitregiilor naturii (puilul de mesteacăn și mesteacănul bătrîn, brazii din *Bătuta*), de prietenie și ocrotire (nucul din *Toamna porumbeilor albi*), de memorie, neuitare, pomenire (nucul de la mormîntul eroilor din *Toamna porumbeilor albi*), de identificare cu arborele (Grigore Ciobanu (*Focul din vatră*) se vedea un pom crescut din pămînt fără rădăcini, rămas să înfrunte vînturile). Prăsadul lui badea Lisandru reprezintă anotimpurile vieții bătrînului, urmînd circuitul vital îi dăruie mireasma, rodul, umbra, fericirea. Scriitorul Matcovschi apelează la semnificațiile etice ale

arborilor: „împlîntîndu-și în pămînt adînc rădăcinile viguroase, ei întruchipează legămîntul”; „oferindu-și umbra și fructele, arborii semnifică generozitatea”; și avînd „semnificația verticalității” simbolizează „setea de înalt, trăirea demnă” [6, p. 103].

Motivul *pădurii*, reprezentînd colectivitatea, îl găsim valorificat în *Bătuta*. Deși acest motiv însușește în sine diverse semnificații, Matcovschi ne prezintă imaginea pădurii de brazi arse dezvăluindu-ne semnificațiile de prietenie, de solidaritate și ajutor al omului în fața vitregiilor naturii; de sfîrșit și deziluzie, pe de o parte, rezistență și eternitate, pe de altă parte.

Apa și elementele ei: *izvorul, riul, marea, fîntîna, ploaia* etc. ocupă de asemenea un loc important în proza matcovschiiană. În *Bătuta* marea apare ca devoratoare de vieți omenești, în *Focul din vatră* împărtășește zbuciumul sufletesc al naratorului, provocîndu-i aduceri aminte de copilărie, de Duda, de Nistru; riul înghite viața lui Nichita-Filaret din *Focul din vatră*, a lui Ilarion din *Toamna porumbeilor albi*, inundează Duda, dezvăluindu-și semnificația de stihie ucigătoare, legat de curgere simbolizează trecerea timpului. Fîntîna cu apă cristalină semnifică germenele vieții, potolitor al setei, rodul și mîndria gospodarului (*Toamna porumbeilor albi*).

În subiectele romanelor matcovschiene apar țesute crîmpeie de cîntece folclorice, de bocete, de poveste, povestiri simple, amintiri, vise etc., toate acestea ajutîndu-i prozatorului la crearea atmosferei adecvate. Pentru a reda atmosfera de durere în cazul decesului unui om utilizează bocetele, pentru a prezenta tristețea și zbuciumul din suflet apelează la cîntecul de jale, atmosfera de nuntă și veselie – prin cîntecele de petrecere, cadrul de evocare a războiului – printr-o baladă cîntată în timp de nepace: *Balada lui Petre Mareșalu* etc.

D. Matcovchi e un admirator al naturii, un poet al peisajului. În conturarea atmosferei pitorești prozatorul recurge la cîntecul *Nistrule, pe malul tău*, care vine să contureze imaginea plaiului natal din romanul *Duda*.

Matcovschi e prozatorul creator de chipuri înțelepte: badea Lisandru și mătușa Ioana, Badea Nicolai și mătușa Serafima, Tușa Vera. Toate aceste personaje sînt păstrătoare a credințelor și tradițiilor populare, ale valorilor umane. „Cultul rădăcinilor, originilor, solului, casei, pragului, vetrei” este evocat prin permanentul dor de casă a lui Sîrbu, Pavel (*Bătuta*), aflați în străinătate; a lui Valentin (*Toamna porumbeilor albi*) aflat la oraș; a lui Grigore Ciobanu (*Focul din vatră*), care revine în sat după moartea mamei; a tușei Vera (*Focul din vatră*) aflată la spital, care ca o adevărată țărancă nu vroia să moară departe de casă: „Du-mă acasă, Grigore, – i-a răspuns într-o dimineață feciorului, – nu mai am mult de trăit. Du-mă acasă, să mor acasă, să mă îngropi în cimitirul nostru, între oamenii noștri, pe care i-am cunoscut și care m-au cunoscut, să fim ai noștri și dincolo, cum am fost aici, pe această lume” [12, p. 11]. Fire sensibilă, superioară spiritualicește, badea Lisandru Povară (*Toamna porumbeilor albi*) are cîteva lucruri la care ține cu desăvîrșire: prăsadul, nucul, via și hulubii. Asemeni eroului liric din cîntecele noastre folclorice care le cîntă, bătrînul se simte legat de ele, de lumea ce-l înconjoară. Fimca (*Focul din vatră*) moare de dorul cîntecului, de aceea pelerinează cu scopul de a culege și învăța cîntece vechi, care de mult nu se mai interpretează. În pofida faptului că Matcovschi ni-l prezintă ca pe un personaj lipsit de caracter, Fimca este totuși cel care rîvnește spre un ideal, cel de păstrare și valorificare a tezaurului folcloric.

Proza lui Matcovschi vedește și legătură cu ritualurile de trecere. Avem prezentată nunta lui Pavel cu Magdalena (*Bătuta*), a lui Grigore Ciobanu cu Elena (*Focul din vatră*), a lui Grigore Rusan cu Dumitra (*Focul din vatră*), înmormîntările lui badea Lisandru (*Toamna porumbeilor albi*), a tușei Vera, a Elenei (*Focul din vatră*) cu respectivele tradiții de îngrijire a celui decedat.

Scriitorul citează, preia elementul folcloric în dependență de preferințele și necesitățile sale, străduindu-se să le plaseze într-o deplină concordanță cu subiectul și cu intenția urmărită în opera dată. În contextul operelor cu filon adînc folcloric, opera lui D. Matcovschi se înscrie în rîndul acelor aflate sub influența baladescului, afit prin atmosferă, cit și prin textele propriu-zise sau compuse în stil folcloric. Temele baladești reluate și valorificate de prozator ar fi următoarele: înfruntarea vitregiilor naturii și a destinului uman, dragostea și căutarea, despotismul soțului, păsările prevestitoare de rele, visele prezicătoare, metamorfozele, rezistența casei părintești etc. E cert că apelul la folclor are loc mai mult la scriitorii „cu o sensibilitate de tip <<rustic>>” [6, p. 57], la acei veniți din mediul rural, crescuți și educați în spiritul celor sfinte, al tradițiilor și credințelor folclorice.

Referințe bibliografice

1. M. Cimpoi, *Istoria literaturii române din Basarabia (compendiu)*. – București – Chișinău, 2003.
2. I. Ciocanu, *Autenticitatea „ruralismului” în „Povestea cu cocoșul roșu” // Literatura română postbelică. Integrări, valorificări, reconsiderări*. – Chișinău, 1998.
3. M. Ciobanu, T. Negriu, *Dicționar de motive și simboluri literare*. – Chișinău, 2005.
4. E. Botezatu, *Dumitru Matcovschi: între rapsodie și pamflet // Literatura română postbelică. Integrări, valorificări, reconsiderări*. – Chișinău, 1998.
5. I. Ciocanu, *Literatura română contemporană din Republica Moldova*. – Chișinău, 1998.
6. E. Botezatu, *Poezia și folclorul: Puncte de joncțiune*. – Chișinău, 1987.
7. D. Matcovschi, *Bătuta*. – Chișinău, 1979.
8. I. Evseev, *Dicționar de simboluri și arhetipuri culturale*. – Timișoara, 1994.
9. *Auzit-am din bătrîni: Legende moldovenești*, Selecție și postfață de G. Botezatu. – Chișinău, 1981.
10. *Cine-a zis doinu-doina*, Alcătuitor E. Junghietu. – Chișinău, 1981.
11. *Și cînt codrului cu drag: Folclor moldovenesc din sate nord-caucaziene*, Culegere, alcătuire, descifrare și prefață de I. Mironenco. – Chișinău, 1987.
12. D. Matcovschi, *Focul din vatră*. – Chișinău, 1982.
13. M. Brătulescu, *Colinda românească: Index tipologic și bibliografic al colindei*. – București, 1981.
14. D. Matcovschi, *Toamna porumbeilor albi*. – Chișinău, 1979.
15. I. Ciocanu, *Dreptul la critică*. – Chișinău, 1990.
16. V. Rusu, *Note la Tache Papahagi: Mic dicționar folcloric*. – București, 1979.
17. N. Băieșu, *Sărbători Domnești: (închinare Maicii Domnului și Mîntuitorului)*. Culegere de texte etnografice și folclorice, vol. I. – Chișinău, 2004.