

ACADEMIA DE ȘTIINȚE A MOLDOVEI INSTITUTUL DE FILOLOGIE UNIVERSITATEA PEDAGOGICĂ DE STAT „ION CREANGĂ” DIN CHIȘINĂU FACULTATEA DE FILOLOGIE	METALITERATURĂ Revistă științifică trimestrială a Institutului de Filologie al AȘM și a Facultății de Filologie a UPS „Ion Creangă”
--	--

Fondată în anul 2000

Anul VIII, nr. 3-4 (18), 2008 (serie nouă)

SUMAR

ESEU	
MIHAI CIMPOI. Nietzsche și noi, postmodernii	3
ADRIAN DINU RACHIERU. Paul Goma și „barbaria interpretării”	18
ALEXANDRU BURLACU. Vladimir Beșleagă: tragedia lui Filimon (II)	24
AURELIU BUSUIOC – 80 DE ANI	
ALIONA GRATI. <i>Învățăturile</i> octogenarului Aureliu Busuioc	29
ANDREI ȚURCANU. Găinarii și ochiul atroce al râsului	33
ALEXANDRU BURLACU. Tehnica poliecranului în <i>Hronicul găinarilor</i> de Aureliu Busuioc	43
TEORIE LITERARĂ	
SERGIU PAVLICENCU. Teoria polisistemului și literatura tradusă	53
JEAN FIRICĂ, CRISTIAN MANUEL FIRICĂ, CAMELIA FIRICĂ. Conceptia demiurgică despre natura limbajului	57
ALIONA GRATI. Principiul dialogic de interpretare a textului literar	61
DIANA VRABIE. Semnificații filozofice ale conceptului de autenticitate	73
ISTORIA LITERATURII	
IGOR MOCANU. Stilul lui <i>Ionică cel Prost</i>	80
LILIA PORUBIN. <i>Revoluția rusă</i> de Leon Donici	83
FELICIA CENUȘĂ. Verosimilitate și realitate în proza lui Nicolae Popa	92
LITERATURĂ COMPARATĂ	
DUMITRU APETRI. Receptarea prin traduceri a creației eminesciene în spațiul cultural rusesc	98
OLESEA GÂRLEA. Matricea mitică în romanul <i>Povestea cu cocoșul roșu</i> și nuvela <i>Surâsul lui Vișnu</i> de Vasile Vasilache	103

CRITICĂ

DIANA VRABIE Simulacrele literaturii române (<i>Iluziile literaturii române</i> de Eugen Negrici)	112
ALEXANDRU BURLACU Palimpsestul lui Grigore Cantâru	115
TIMOFEI ROȘCA Investigația Ninei Corcinschi despre Nicolae Dabija	117

Director fondator:

Alexandru BURLACU

Redactor-șef:

Aliona GRATI

Redactori-șefi adjuncți:

Tatiana CARTALEANU

Anatol GAVRILOV

Secretar de redacție:

Vlad CARAMAN

Tehnoredactare și design:

Galina PRODAN

Colegiul de redacție:

Ana BANTOȘ

Alexandra BARBĂNEAGRĂ

Nicolae BĂIEȘU

Nicolae BILEȚCHI

Mihai CIMPOI

Theodor CODREANU (Huși)

Inga DRUȚĂ

Nicolae LEAHU

Dan MĂNUCĂ (Iași)

Sergiu PAVLICENCU

Elena PRUS

Adrian Dinu RACHIERU (Timișoara)

Andrei ȚURCANU

Maria ȘLEAHTIȚCHI

**Adresa colegiului de redacție: Bulevardul Ștefan cel Mare și Sfânt, nr. 1
MD – 2001, Chișinău, Republica Moldova, biroul 416.**

Tel: 022-27-21-50

E-mail. metaliteratura@gmail.com

- Articolele sunt publicate în redacția autorilor
- Volum recenzat, aprobat și recomandat de Consiliul științific al Institutului de Filologie al AȘM și de Senatul Universității Pedagogice de Stat „Ion Creangă”.

Apologia contradicției și devenirii se alimentează dintr-o concepere a opunerii spiritului german celui latin. Este opoziția dintre *Wirklichkeit* (realitatea ca acțiune) și *Realität* (realitatea lucrurilor). *A deveni*, străin latinescului *a fi*, este modul german de a înțelege lucrurile.

Sufletul german este multiplu, eterogen, semănând mai mult cu o combinație de elemente decât cu o construcție bine articulată. De vină este ordinea și originea, covârșită de amestecul extraordinar al raselor.

E un suflet *labirintic* cu multe galerii, peșteri și colțuri tainice. Neorânduiala trădează atracția misterului, a drumurilor ascunse ce duc spre haos. *Norii* sunt simbolul germanului, se spune decis în *Dincolo de bine și de rău* (§ 244): „Și așa cum orice ființă își iubește simbolul, germanului îi sunt dragi norii și toate cele nebuloase, mișcătoare, fumegoase, jilave și învăluite: tot ce este nesigur, neisprăvit, pe cale de dizlocare sau dezvoltare este resimțit de către german ca fiind „profund”. Germanul, el însuși, nu este, el devine, „evoluează” (*op. cit.*, p. 175).

Contradicția stă la baza sistemului hegelian și a muzicii lui Wagner. Pentru profunzimea marcată de contradicție, de aparența și „digestia” greoaie și șovăitoare poporul german trebuie să-și onoreze renumele de *das tiusche Volk* (creație lexicală derivată din *deutsch* = german și *tauschen* = a înșela).

Înainte *drumurilor întrerupte* heideggeriene există *drumurile furișate* nietzscheene.

Grecia lui Nietzsche este o Grecie a culturii pentru geniu (Grecii înșiși fiind „geniul între popoare”) și individualitate, pentru cultură, pentru religie („cultul grec ne întoarce înapoi la un sentiment și o moralitate premergătoare lui Homer”), pentru eroi și „oameni răbdători” (Prometeu, Heracles), pentru realitate (Pindar, bunăoară, a amplificat lucrurile prezente în uriașe și eterne). La greci există ceva foarte aproape de sfințenie, ei fiind întruchiparea oamenilor morali („mai morali decât oamenii moderni”). Ei preamăresc puterea, focul, muzica (prin prisma odei pythice), puritatea observației istorice; sărbătoresc focul și cerealele.

Au „trup sănătos, ager, sens clar și adânc în contemplarea lucrurilor celor mai evidente, purtare liberă, bărbătească, credință în originea aleasă și în educația bună, destoinicie războinică, gelozie, în *αριστεύειν* (= vitejie), plăcerea pentru arte, respectul timpului liber, simțul individualității libere, al simbolicului” (*Noi, filologii*, Cluj-Napoca, 1994, p. 88). Grecii nu au luciditate, fiindu-le caracteristice „sensibilitatea exagerată, viața nervoasă și cerebrală intensificată la maximum, violența și pasionalitatea voinței” (*op. cit.*, p. 89). Totuși în concepția lor morală, în *sophrosyne* e previziune, luciditate, e cumpătare în simțuri și plăceri (ne întrebăm ad hoc dacă această *sophrosyne* nu e analogul dreptei

cumpene românești), în jocurile olimpice divinizate. E seriozitate, dar și disponibilitate ludică echilibratoare.

Fiind singurul popor genial, grecii au darul de a învăța de la alții ceea ce e esențial (bunăoară polisul, care e invenție feniciană), spre deosebire de romani care preiau „decorul și zorzoanele”.

Evident, Grecia neitzscheană e idealizată, simbolizând – în spiritul viziunii lui Winchelmann îmbrățișată de Goethe, Schiller, Hölderlin –, seninătatea împăcată în sine, „nobila simplitate și măreția liniștită”, virtuțile și însușirile enumerate e în *Noi, filologii* și puse sub simbiotica *sophrosyne*.

Există, însă, și o altă Grecie, cea a lui Hugo, reprezentând „o lume organică, tragică și eroică”, după cum nota Tudor Vianu, care remarca și faptul că la prelegerile lui Burchardt, ce accentuau aspectul negativ al viziunii grecilor asupra valorilor vieții, asupra existenței și destinului determinat de zei, asista un tânăr profesor al Universității din Basel pe nume... Friedrich Nietzsche. (Germanistul francez Charles Andler a și demonstrat în studiile sale impactul lui Burchardt asupra *Nașterii Tragediei* (*Die Geburt der Tragödie*)).

Să consemnăm, în context, cu nota firească de mândrie sentimentală, că dăm de o Grecie neitzscheană senin-tragică și în poezia românească.

Prima viziune este cea a lui Eminescu din *Memento mori*; e a unei Grecii în cădere cu toată armonia ei transpusă în afara lui Orfeu (cădere cauzată de faptul că însuși cântărețul o aruncă în mare). Ecurile rezonante ale căderii aduc, în chip hiperbolic, întreaga durere a universului. E în profunđa și ciudata reprezentare eminesciană o dublă negativitate neitzscheană; e o cădere în cădere, e de fapt o triplă cădere - a cântării (rostirii), a Greciei și Universului. Sensul negativ se răzvrățește contra sensului negativ, astfel încât negativitatea se încarcă cu un sens pozitiv atunci când apare un echilibrator „poate” care sporește vraja iluzoriului, făcând-o plăcută prin neașteptatul efect cathartic. Se conține în subsidiar o plăcere a căderii, „fiindcă știm de nu trăim pe-o lume, ce pe nesimțite *cade*”. La această subliniere a autorului suntem tentați să adăugăm și sublinierea lui *pe nesimțite*, care sugerează și senzația de eliberare (prin cădere), augmentată de rezonarea „armoniei din pleiade”.

Dacă Orfeu ar fi aruncat arfa direct în haos, toată lumea „de-al ei sunet atârnată, / Ar fi curs în văi eterne, lin și-ncet ar fi căzut” și în spațiul despopulat nu s-ar fi putut întrezări „nici un atom luminat”.

Cântărețul o aruncă, însă, în mare, păstrând puterea ei magică de a atrage cel puțin ecourile disparente ale muzicii sferelor. Totul e axat pe o prezență ce-și prăbușește – în chip neitzschean – sensul prin actualizarea absenței (a negativului cu funcția redobândită din partea pozitivului): „Dar el o zvârli în mare... Și d-eterna-i murmuire / O urmă ademenită toat-a Greciei gândire, / Împlând halele oceanici cu cântările-i de amar. / De-atunci marea -nfiortă de sublima ei durere, / În imagini de talazuri, cânt-a Greciei cădere / Și cu-albastrele ei brațe țărmiî mângâie-n zădar... // Dar mai știi?... N-auzim noaptea armonia din pleiade? / Știm de nu trăim pe-o lume, / ce pe nesimțite cade? Oceănele-nfinirei o cântare-mi par c-ascult. / Nu simțim lumea pătrunsă de-o durere lungă, vană? / Poate-urmează-a arfe-antice suspinare-aeriană, / Poate că în văi de haos ne-am pierdut de mult... de mult” (*Memento mori*).

Pentru Blaga, Nietzsche reprezintă „o mare încrucișare de drumuri” („poate cea mai importantă în jumătatea a doua a secolului al XIX-lea”), o personalitate a unei epoci de tranziție, e „punctul de interferență a tuturor stilurilor de viață din veacul său; este

răsturnătorul tuturor valorilor și creatorul supraomului care corespunde „în multe privințe, și cel puțin pe planul consensurilor stilistice cu dinamicul și dionisiacul Van Gogh”. „Da”-ul pe care-l spune existenței este diferit de cel al naturaliștilor, căci vrea nu numai „să fie”, ci „să fie mai mult”: „El vrea o existență potențată, ascendentă. El nu are numai instinctul existenței ca naturaliștii, el are elanul existenței. Mitul supraomului e expresia acestui incoruptibil, invincibil elan” (Lucian Blaga, *Zări și etape*, București, 1990, p. 103).

Amoralismul nietzschean este o revoluție coperniciană, o inversiune a legii morale care trebuie să îndrumeze după om, după „linia inerentă a vitalității. Prin energia vitală debordantă, învederată în predica morală a lui Zarathustra (ca și tablourile lui Van Gogh) Nietzsche apare ca un promotor *avant la lettre* al noului stil (expresionist): „Față de Nietzsche nu se poate concepe entuziasmul cosmic, nici tragica isterie, nici graiul frământat și cu atât mai puțin invenția verbală a expresioniștilor de mai târziu” (*op. cit.*, p. 105).

Pe temeiul mitului, al filosofiei schopenhaueriene și al muzicii lui Wagner, al apolinicului și dionisiacului Nietzsche ne dă o filosofie a culturii care e de fapt o „psihologie a culturii”.

A gândi mitic e mai mult decât a gândi mitologic, căci e una să continui linia vizionară a mitului și alta să preiei doar hainele convenționale oferite de mitologie. Ilustrul înaintaș al „melodiei mitice” este Goethe care caută „fenomenul original” în botanică. „Urphäomenul” este identificat în dicotomia apolinic/dionisiac:

„1. Concepția despre „dionisiac-apolinic” e vie, intuitivă, câtuși de puțin construcție abstractă.

2. Concepția implică o polaritate de termeni. Dionisiacul – cu ruperea oricărei măsuri și exaltarea sa lirică, de o parte, și apolinicul – cu calculul, prevederea și orânduiala sa, de altă parte, constituiesc o polaritate. Termenii polari se condiționează reciproc. Apollo nu poate trăi fără Dionysos, nici Dionysos fără de Apollo. Ei se ocolesc din mare iubire și se apropie unul de altul din neîmpăcată ură” (*op. cit.*, p. 148).

Lucian Blaga se proiectează în mod aliterativ în odiseea mutațiilor lui Nietzsche în care nu se întrezărește o evoluție logică: el este mai întâi metafizicianul ce gândește în marginea tragediei grecești, apoi liber-cugetătorul din notele despre „omenesc, prea omenesc”, mai apoi profetul din *Așa grăit-a Zarathustra* și din *Anticristul*, ca să sfârșească cu metafizica primei tinereți. E greu să găsești un fir conducător în „labirintul sălbatec”, în „jneapănul des” al gândirii nietzscheene.

Blaga însuși parcurge un drum sub semnul lui Dionysos, zeul expresioniștilor, apoi sub semnul lui *Lucifer*, care sporește sensurile problematizante, metafizice ale liricii (în această a doua fază Dionysos se pregătește pentru o asociere lui Apollo) și se pune apoi sub imperiul lui Apollo, apolinicul fiind identificat de noi cu mioriticul.

În ipostaza dionisiacă Blaga apare, fapt observat de Tudor Vianu, în *Poemele luminii* (1919), unde se configurează dansul extatic al lui Zarathustra: „Eu vreau să joc cum niciodată n-am jucat / Să nu se simtă Dumnezeu în mine / Un rob în temniță încătușat”. Odată cu căderea sa „în tristețea metafizică”, pricinuită și de descoperirea transcendenței goale, a unei nietzscheene morți a lui Dumnezeu în fond, devine dionisiac/apolinic, cu accent oscilant pe cei doi poli, în *Lauda somnului* (1929). „Unde ești, Elohim / Drumul întoarcerii nu-l știm, Elohim, Elohim”. Apolinismul deslocă dionisianismul în *Nebănuitele trepte* (1943) în care poetul redobândește echilibrul, se reintegrează în structura divină a Universului și are sentimentul „lărgirii ființei” peste limite și margini

curmătoare („Izvoarele toate și focul, trabanții, / îi poartă deasupra în mână, Înaltul. Aducă tu pasului numai încrederea, / evlavie și saltul. // Lărgește-ți ființa și peste / cea margine crudă, care te curmă. / Vezi, pulberea pragului ține de tine / La fel ca și sfera și luna din urmă” (*Monolog*).

Dionisianismul este o manifestare a „voinței de putere”, opusă absurdei, neorientalei voințe schopenhaueriene. Ea presupune o răsturnare a valorilor creștine nenaturale, căci creștinismul e „voința de putere a celor slabi, subminatoriilor celor tari. „Categoriile fundamentale ale intelectului uman (scop, mijloc, cauză, lucru în sine, apariție) nu corespund unor fapte reale, ci sunt interpretări subiective ale realității, fiind toate puse în serviciul voinței de putere a omului” (*op. cit.*, p. 151).

Lucian Blaga recurge la gândirea *intuitiv-mitică*, în care excelează Nietzsche, pentru a transfigura lumea dintr-un spațiu al transcendenței goale, al „marii treceri” într-unul al participării la absolutul cosmic. George Gană observă că Blaga nu pleacă ci ajunge la mit, acest nivel fiind ontologic în *Lauda somnului* există întregul evantai al miturilor: mitul paradisului, al vârstei de aur, al lui Pan, mitul cristic (al refacerii acestei condiții) (a se vedea George Gană, *Poezia lui Lucian Blaga*, prefață la *Blaga. Opere*, vol. I, București, 1982, p. XXXIV).

Ion Barbu surprinde prin mijloace simbolist-instrumentaliste o Grecia orgiastică, trăind cu freamăt interior taina inițierii în misterele eleusine. Poetul român figurează chipul lui Dionysos cu ajutorul înălțării unor coloane sonore și a unor dezlănțuiri extatice ale simțurilor. Beția acestora se traduce în „beția” instrumentației verbale: „Dar, ascultați cum crește ascuns sub orizont / Tumultul surd de glasuri mereu mai tunătoare, / Se clatină în tremur al înălțimii tron; / – Și iat-o înspumată, sălbateca splendoare. O, nesfârșita hoardă și hohotul sonor! / Un viu puhoi coboară colinele Helade. / Un clocot peste care strident, străbătător, / Vibrează-nfricoșata chemare a Monadei”. Sunt chemările lui Dionysos de cufundare totală în extazul mistic al „vinului desfătării” și de zdrobire a „centurii ființei” și de topire în stihiiile htonice: „El, El, aprinsa torță al cărei scrum sunteți, / În vinul desfătării, El vine să vă scalde, / În vinul viu și tare al noii sale vieți... / Mulțimi prinse în vârtoarea efluviilor calde / O, voi, înfiorate noroade, la pământ! / Zdrobiți centura ființei, topiți-vă cu glia / Și peste lutul umed și trupul vostru frânt, / Enorm și furtunatic să freaște Orgia!”.

În eseul despre Jean Moréas, Ion Barbu vorbește despre aptitudinea de a imagina o Grecia antică, asemenea aptitudinii de care a dat dovadă Nietzsche ca despre o calitate eminentă a unei culturi: „Succesiunea anotimpurilor, îmbucătățirea lui Dionysos în peisaj, misterul germinării sunt resimțite de Moréas într-un chip sacru: ca un adevărat inițiat, gâfâind pe drumul care-ajunge de la Cefis la Eleusis. Această miere atică atât de nouă, pe care o aduce poeziei franceze, e mai degrabă spicul triptolemic: propria cunoaștere a unei Grecii mai profunde, pe care numai geniul lui Nietzsche ar fi știut s-o presimtă. Eminentă unei culturi umaniste se măsoară după aptitudinea pe care-o are în a-și făuri o imagine pregnantă a Greciei antice. Franța *Pleiadei*, cea a secolului al XVII-lea și-au avut fiecare viziunea ei: drăgălașă, afectată sau eroică. Dar cu Moréas, chiar sufletul acestui farmec și-al acestui mister, insesizabil ca o rază de soare, tot ceea ce a fost antica Eladă, vine să viziteze plaiurile Franței, poate pentru ca să rămâie” (Ion Barbu, *Poezii*, București, 1970, p. 352-353).

Ion Barbu îi face lui Nietzsche, într-o inspirație de cafea în noiembrie 1919, un contur de portret, figurat din propriile lui concepte și postulate și realizat sub formă de

odă antică triumfală: „– Războinic dur și aprig cuceritor de zări – / Să fi-întreprins asaltul temutelor portale / Purtând înfrigurată mândria forței tale / Mai sus și mai departe, spre noi evaluări; / Să fi străpuns penumbra letargică și ceața / Ce împloteau pe norme un neguros dedal / Ca, adâncind cu groază abisul numenal, / În seara biruinței să-ntrezărești cum Viața / Întoarce somnoroasă, în ciclul ei steril / Sub fard și mască, inima unei absurde arte... // Și, totuși, pe deasupra rotirilor deșarte, / Făuritor de sensuri, să te ridici viril; / Și beat de aderare activă și adâncă, / – Aplauze unice în searbădul decor - / Smulgând ardorii tale cuvântul creator, / Eternei reîntoarceri a Vieții să chemi: „Încă!” (Nietzsche).

Ion Barbu este semnatarul și altor poezii „nietzscheene”, în care evocă patetic Marile Eleusinii care prilejuiesc topirea în apa adâncilor mistere și orgia panteistă a „ritmurilor vii, de lavă, de freamăt infinit” pe care o oferă „calda, impudica Cybelă” (Pentru Marile Eleusinii și Panteism, scrise tot în anul 1919). În *Pytagora* poetul privește spre „sânul adâncimii fluide”, „multipla aparență și veșnica schimbare”, apoi - prin golul nopții – spre „Cetatea siderală” care „în stricta-i descărnare / Îi dezvește-n Număr vertebra ei de fier”.

Ne transferăm – acum – în conceptul modernismului și postmodernismului, căci Nietzsche ne oferă prilejul de a glosa în marginea *cuvântului slab, ființei slabe și gândirii slabe*. Anume el ne furnizează niște argumente plauzibile pentru o discuție pe care o resuscită noile moduri de cunoaștere a lumii.

Nietzsche, invocat de Umberto Eco cu lucrarea lui scrisă la treizeci de ani *Despre adevăr și minciună în sens extramoral (Über Wahrheit und Lüge in aussermoralischen Sinne)*.

Conform aserțiunii nietzscheene, cuvintele sunt metafore care nu denumesc esențele originare ale lucrurilor. Natura nu cunoaște concepte sau genuri, ci numai un X incognoscibil și indefinibil. Adevărul, prin urmare, nu-i decât „o armată în mișcare de metafore, de metonimii, de antropomorfisme” elaborate poetic și solidificate în știință, „iluzii căror li s-a uitat natura iluzorie”, monade cu chipul tocit, din care a rămas doar metalul. Ce facem noi în acest caz? Mințim, mărunțim metaforele în scheme și concepte. „Și de acolo, o ordine piramidală cu caste și grade, legi și delimitări, construită în întregime de limbaj, un imens „columbar roman”, „cimitir al intuițiilor”. Că acesta este un optim tablou al felului cum edificiul limbajului înregistrează peisajul ființării, sau poate o ființă ce refuză să fie încorsetată în sisteme categoriale, nu încapă îndoială” (Umberto Eco, *Kant și ornitornicul*, Constanța, 2002, p. 54).

Întrebările – două – pe care le pune Umberto Eco privesc constrângerile columbarului care nu se știe dacă ne ajută să reușim să ne dăm seama de lume și care – nu se știe dacă ajută lumii să ne impună restructurarea columbarului.

Care este modul nietzschean de a ne da seama de lume? Este unul holistic care nu permite ca o nouă judecată să modifice sistemul. Constrângerile apar ca niște „forțe îngrozitoare” care aduc mereu alte adevăruri, de altă natură. Schimbarea e posibilă doar ca revoluție poetică, nu ca restructurare. (Eco amintește de enunțul programatic al lui Rimbaud, proclamat cam cu doi ani mai înainte „Le Poète se fait voyant pur un long, immense et raisonné *dérèglement de tous les sens*”. Urmează un citat din lucrarea sus-numită în care se spune că arta (și mitul) confundă conceptele și prezintă noi transpuneri, metafore, metonimii care trădează „dorința de a da lumii stătătoare a omului treaz o figură atât de felurită, de neregulată, lipsită de consecințe, incoerență, excitantă și veșnic nouă, care e dată de către lumea visului”). Or, neputând să ordonăm lumea după cum dorim,

recurgem la vis ca să fugim de realitate. E o înșelătorie. Nietzsche însuși vorbește despre o înșelătorie în cazul admiterii domniei artei asupra vieții.

Aici arta, prin esența ei, rostește ființa slabă, „schimbătoare, visătoare, extenuat-viguroasă și victorios slăbită”. Prin stabilirea acestui arc voltaic între Nietzsche și Vattimo Umberto Eco ne aruncă direct în modul de a cunoaște lumea postmodernismului cu deschiderea speculativă spre pluriperspectivitate. Ceea ce s-a însușit din Nietzsche după Umberto Eco ne spune decis că este conștientizarea faptului că arta rostește ceea ce poate să rostească, adică *ființa slăbită*: „Ori, și asta-i ceea ce posteritatea nietzscheană a reținut ca lecție adevărată, arta poate să spună ceea ce spune pentru că este ființa însăși în lănceda-i slăbiciune și generozitate, cea care acceptă și această definiție, și se bucură văzând că este văzută ca schimbătoare, visătoare, extenuat-viguroasă și victorios slăbită. Totuși, în același timp, nu mai e văzută ca „plinătate, prezență, fundament, ci gândită ca fractură, absență de teme, în definitiv travaliu și durere” (Vattimo). Ființa se va da doar „ca suspendare și sustragere”.

Deoarece ființa poate fi concepută în mai multe feluri, din perspective multiple, ea nu ne apare numai ca efect de limbaj, ci este numai și numai efect de limbaj. E vorba nu de efectul oricărui limbaj, ci al celui cu multe neregularități, care este limbajul poeziei și al mitului. „Atunci ființa, conchide Eco, pe lângă că e „cariată”, maleabilă, slabă, ar fi pur *flatus vocis*. În acest sens ea ar fi cu adevărat opera Poetilor, înțelegi ca imaginatori, mincinoși, imitatori ai nimicului, capabili să pună iresponsabil un grumaz de cal pe un trup omenesc și să facă din orice ființare o Himeră” (*op. cit.*, p. 55).

Hugo Friedrich (în *Structura liricii moderne*), Georg Steiner (în *Limbaj și tăcere - Langage and Silence*) și Ihab Hassan (în *Literatură și tăcere - The Literature of Silence*) și, bineînțeles, Heidegger (în *Ființă și timp - Sein und Zeit* și în eseurile despre Hölderlin) ne-au revelat rostul *tăcerii* ca modalitate esențială (metafizică) a discursului. *Tăcerea* în relație cu *cuvântul* a constituit și la noi un subiect de meditație și de axare programatică (paradigmatică): cazul lui Blaga care vede în tăcere o umbră a cuvântului și vorbește despre necuvânt, al lui Stănescu, autorul *Necuvintelor*, și al lui Sorescu.

Un Nietzsche apropiat de epoca postmodernă e cel din interpretările hermeneutico-lingvistice ale francezilor și italienilor.

Să încercăm să vedem, cu ajutorul lor, ce se întâmplă cu forma, stilul, cuvântul în lumina voinței de putere ca artă.

Întorcându-ne la parabola cu cămila (măgarul), leul și copilul, distingem ușor cine dintre ei simbolizează *artistul*. Din moment ce arta este joc prin excelență nimeni altul decât copilul este cel care îl poate realiza pe deplin. Mimesis-ul măgarului se reduce la un singur sunet, prin care realul descoperit cântă monocord, strident. Leul, chiar dacă e despovărat de real, dă dovadă doar de ambiția de a-i spune „Nu” și nu dispune de forțele necesare de a-l recrea, inclusiv – bineînțeles – prin artă. (Re)creatorul e doar copilul care știe a râde, a se juca și a dansa. El este cel mai apropiat de Dionysos.

Ludicul de esență nietzscheană vină să se impună, astfel, cu statut paradigmatic în avangardă și postmodernism, unde construcția „copilărească” se identifică cu deconstrucția.

Convingerea că arta este modelul de manifestare dionisiacă a spiritului în ciuda tuturor amurgurilor, decadențelor și crizelor, este o convingere-cheie în toate fazele „labirintice” ale gândirii nietzscheene. Știința va urmări adevărul, arta este o formă a spiritului ce se mișcă pe tărâmul aparenței. Artistul, mai slab sub aspectul moralei decât

omul de știință, după cum se spune în *Omenesc, prea omenesc*, are o credință statornică în „fantastic, mitic, incert, extrem, sensul simbolicului”.

Copilul lui Nietzsche este auroral, vine de-a dreptul din copilăria omenirii. El reactualizează valoarea artistică intrinsecă a poveștii și mitului, înveșmântând realul cu reprezentări simbolice, fantastice. Grecii sunt, evident, niște copii, căci știu a travesti și transfigura realitatea cu povești”.

Elanurile dionisiace ale artei se pun sub semnul excedentului, astfel încât Apollo trebuie să intervină spre a le potoli.

Axându-se pe triada exces-excedență-excepție, arta (în special în cea de a treia ipostază, după cum observa Vattimo) apare cu un semn de slăbiciune și de „irealitate”, suspendând doar provizoriu legile realului. Realitatea, în contextul evoluției gândirii genealogice nietzscheene, nu este nici ea decât poveste.

Această transformare a lumii în poveste desființează „faptele” care sunt substituite prin interpretări, prin imagini, simboluri, mituri care apar, până la urmă, ca niște rezultate ale „forțelor impulsionale”. „Tocmai acest joc de a se pune în valoare niște „interpretări” fără „fapte”, adică niște configurări simbolice ce rezultă din jocuri de forțe și care devin ele însele agenți ai stabilirii de configurări de forțe - este ceea ce Nietzsche numește lumea ca voință de putere. Această lume e ca „o operă de artă care se face de la sine” (Gianni Vattimo, *Aventurile Diferenței*, Constanța, 1996, p. 110).

Nietzsche ne apare, prin accentul pus pe exces și excepție, pe „interpelările” ce înlocuiesc faptele, ca părinte al „destructurării” avangardiste și postmoderniste. Totul se pune, în artă, pe seama pasiunilor și instinctelor dezlănțuite sub formă de dans al lui Zarathustra-Dionysos, „stilul” („marele stil”) și „forma” nemaicontând.

E o eroare, ne preîntâmpină Vattimo, să considerăm voința de putere ca o voință de formă. Simbolurile, miturile, imaginile, poveștile sunt forțe impulsionale dezzechilibrante, generatoare de destabilitate dionisiacă, de haos (din care nu mai apar stelele). În ele „voința de putere se revelă în esența ei de structurantă”.

Forma rotundă, ideală, „clasicistă” cedează locul unei forme care e aruncată în aer de către forțele pasionale și instinctuale (beția, senzualitatea, exuberanța, excitația sexuală, energia animală). Artistul trebuie să trăiască „stări bolnăvicioase”, „stări explozive”.

Fragmentul 14 (170) din *Omenesc, prea omenesc* este elocvent în acest sens. Stările de excepție care îl condiționează pe artist sunt profund înrudite și întrețesute cu cele bolnăvicioase, constatare care duce la concluzia că „nu pare posibil să fii artist și să nu fii bolnav”. Stările fiziologice sunt dezvoltate în artist (fiind inerente și omului în general) în așa măsură încât aproape constituie o „persoană”. Nu e vorba aici, după cum precizează Vattimo, de o analogizare cu „morbozitatea” lui Schopenhauer care identifică geniul cu nebunul; maladivitatea nietzscheană presupune intensificarea impulsurilor și emoțiilor care ne face să trăim „alte vieți” și dezzechilibrarea structurală a subiectului („persoanei”).

Iată descrierea detaliată a stărilor de excepție înrudite/întrețesute cu stările morbide:

„1. *beția*: simțământul sporit de putere; nevoia intimă de a transforma lucrurile într-o răsfrângere a propriei tale plinătăți și perfecțiuni.

2. *extrema ascuțime* a unor simțuri, până-ntr-acolo încât ele înțeleg – și creează – un cu totul alt limbaj de semne, același ce pare să fie legat de diferite boli nervoase; extrema mobilitate ce se transformă într-o extremă comunicativitate, faptul de a voi să vorbești în numele a tot ceea ce poate da semne... o nevoie de a te elibera, ca să

spun așa, de tine, cu ajutorul semnelor și a gesturilor; capacitate de a vorbi despre tine cu o sută de mijloace expresive... o stare *explozivă* – trebuie mai întâi de toate să gândim această stare ca o constrângere și un impuls de a-ți ușura prin orice fel de mișcare musculară și de mobilitate exuberanța tensiunii interne; apoi ca o *coordonare* involuntară a acestei mișcări către faptele interioare (imagini, gânduri, dorințe) – ca un soi de automatism al întregului sistem muscular sub impulsul stimulilor ce acționează dinlăuntru; incapacitate de a *împiedica* reacția; aparatul de control e, ca să zicem așa, *suspendat*. Orice mișcare intimă (sentiment, gând, afect) e însoțită de *modificări vasculare* și deci de variațiile de culoare, de temperatură, de secreție; forța de *sugestie a muzicii*, a ei „suggestion mentale”;

3. *trebuința de a imita*: o extremă iritabilitate, prin care un anumit model se comunică ca o contagiune – o stare este deja ghicită și *reprezentată* pe bază de semne... O imagine care înflorează interior acționează deja ca o mișcare a membrilor... o anume suspendare a *voinței*... (Schopenhauer!!!) Un fel de surzenie, de orbire către exterior – regnul stimulilor *admiși* este net delimitat”.

Estetica nietzscheană, axată pe comunicare de semne și gesturi conform stărilor de excepție lăuntrice („bolnăvicioase”), dar fără a ține cont de ascultătorul-consumator de artă: „El nu trebuie să privească îndărăt, nu trebuie să privească deloc, trebuie să dea. E un lucru ce-l onorează pe un artist, faptul de a fi incapabil de critică... altfel e jumătate-jumătate, e „modern”...”.

Găsim în acest fragment din primăvara lui 1888 și din alte scrieri târzii un Nietzsche care pare să accentueze programatic contrastul dintre „clasicism” și „romantismul” stimulator de decadentă. (Vattimo e de părerea că reducerea la acest contrast este indiscutabilă.)

Faptul că artistul este chemat să fie „o persoană” bine structurată, căci îl paște mereu primejdia de structurării, destabilizării și să nu privească îndărăt, să dea și să nu primească (deci să nu fie femeie, să nu practice o „estică feminină”, generează aspectul paradoxal al posturărilor nietzscheene privind arta.

Artistul nu trebuie să se înțeleagă pe sine, trebuie să fie incapabil de critică, de „filosofare”, altfel rămâne jumătate-jumătate, un „modern”. Dar (mereu necesarul „dar” care se impune în lecturarea lui Nietzsche!), rămânând prizonierul total al impulsurilor emoționale, reduce chiar la ascuțimea lor fiziologică, se alege cu o „persoană” modelată în exclusivitate de aceste stări explozive. Mecanismul pulsional, la care se reduce arta, îi destructurează „persoana”, o dezechilibrează, o destabilizează, îi periclitizează ierarhiile lăuntrice.

Estetica deconstructivă a avangardismului și postmodernismului e, prin urmare, nietzscheană. Funcția neantizatoare a dansului lui Zarathustra este învederată.

Arta nu poate fi concepută fără o voință formativă, asupra căreia meditează și Blaga al nostru.

„Nisus formativus” este apetitul formei, nevoia invincibilă de a întipări lucrurilor aflate în imaginarul uman structuri articulate. Termenul e împrumutat din biologia teoretică, denumind factorul creator și dezvoltator de formă. Ea este de puterea a doua și cunoaște trei moduri: 1. Modul individualizant; 2. Modul tipizant; 3. Modul stihial (elementarizant).

Modul individualizant, manifestat în grade diferite de-a lungul întregii istorii, este întruchipat și în arta primitivă sau renescentistă germană. Tendința „tipizantă” o realizează

cu deosebire vechea cultură grecească, în care e urmărită expresia ideală a organicului și eliminarea accidentalului și individualului. Modul stihial relevă elementarul și universalul în lucruri, fiind ilustrat cel mai bine de arta lui Van Gogh, care exprimă un „stoicheion”, adică elementarul, cosmicul. Efortul de a căuta transcendentul pune sub același semn arta, metafizica și morala.

Nietzsche se referă la aceeași nevoie de formă în artă, numai că la el *voința formativă* apare mai degrabă ca *voință deformativă*.

În ce chip apare această inversare de tendințe?

Simțul realului (pe care îl au măgarul și cămila) presupune, în artă, prezența puterii de a structura lucrurile după placul nostru (prin „Nu”-ul Leului și jocul copilului). „Simțul realului” se întâlnește cu „simțul adevărului, fiind mijlocul de a lua în mână puterea și a structura lucrurile după gustul nostru. „Plăcerea de a da forme și a reforma - o plăcere ancestrală! Putem *înțelege* numai o lume pe care noi singuri *am făcut-o*.”

Doar grecii au putut trăi în toată plenitudinea ei bucuria de a se simți pe sine însuși și integral ca pe o formă divinizată a naturii, numind-o cu un nume de zeu: *Dionysos*”.

Universul care se expune văzului și pipăitului poate fi perceput în toată inteligibilitatea, frumusețea și claritatea lui prin intensificarea simțurilor, de care am vorbit. Pătrunzând, însă, în el cu acest aparat senzorial deosebit de rafinat îl deconstruim de fapt, îl punem sub semnul *lipsei de sens*. Forța *formativă* atât de creatoare și inventivă se transformă într-o forță *deformativă*. Iată o cugetare nietzscheană ilustrativă din anii 80: „În sfârșit, cu cât privești ansamblul lucrurilor într-un mod mai superficial și mai grosolan, cu atât mai *valoros* (subl. în text – *n. n.*), mai bine definit, mai frumos, mai semnificativ *apare* universul. Cu cât privești mai în adâncime, cu atât mai mult dispare aprecierea noastră – *lipsa de sens se apropie!* Noi am creat universul care are valoare! Recunoscând aceasta, recunoaștem și că cinstirea adevărului este *urmarea unei iluzii* și că, mai mult decât acest adevăr, se cuvine să prețuim forța formativă, simplificatoare, creatoare, inventivă. „Totul este fals! Totul este permis!”. Abia o dată cu o anume tocire a privirii, cu dorința de simplitate se instalează frumosul, „valoarea”; în fond este vorba aici de *un nu știu ce*” (Friedrich Nietzsche, *Aforisme. Scrisori*, București, 1992, p. 19).

Marele paradox al structuralismului, evident de natură nietzscheană, este încercarea de a salva... structuralismul. Asumându-și rolul de a spune „Nu” autorului și conținutului, structuralistul s-a erijat în ipostaza Leului, neputând să dea acțiunii sale un sens finalizator. Demonstrările au un scop în sine, vădindu-și gratuitatea și transformându-se într-o vrăjitorie menită să demonstreze abilitatea însăși a demontării. Operația de desamblare a ansamblului discursului (narativ) nu ne face decât să ne convingem de *ambiguitatea* sauriană a semnului (în timp ce în alte structuri raporturile sunt *naturale*) și chiar de *incomprehensibilitatea* textului.

Suntem martorii unei priveliști neobișnuite: textul apare ca o cetate care încearcă să fie asediată prin diferiți berbeci de spargere; nu ni se oferă descrierea propriu-zisă a cetății-text, ci însuși modul de a acționa a acestor berbeci.

Textul nu este abordat, astfel, pentru el însuși, ci pentru ideologia lui, pentru variațiunile interpretative pe care le naște.

Structuralistul (semiologul) se dedă astfel unei fantezii combinaționale, apărând deja în rolul Copilului nietzschean. El reglementează discursul în unități narative minime, în nuclee conținutistice, caută sisteme înăuntru și înafară, procedează la o împăcare

a sincroniei și diacroniei, în fond irealizabile, la precizările valorii paradigmatică sau sintagmatică și funcțiilor, urmărește nivelele descriptive (discursul, intriga, fabula, modelul narativ), elaborează modele structurale (sistem închis de relații, sistem de relații latente articulat în ansamblu cu legi unice, sistem de relații supus raporturilor reciproce „corecte”, sistem metaforic).

Libertatea modelelor interpretative structuraliste se aseamănă, așadar, libertății modelelor morale promovată în postmodernism.

„Nietzsche, după cum remarcă o tânără cercetătoare, fundamentează un principiu de bază în post-modernism: morala ta nu e aceea pe care o înveți, ci aceea pe care o „digeri”, ceea care te „hrănește” (Niadi-Corina Cernica, *Eseuri de istoria filosofiei și filosofia culturii*, Timișoara, 2006, p. 63).

Vechea morală, aplicabilă tuturor în chip automat, nu mai este operațională în postmodernitate cu împărțirea ei în diferite „grupuri morale” și disponibilitatea acestora de a alege „moralele” care li se potrivesc.

Important e să ai „vocație morală” și să-ți alegi morala, conform opțiunii libere. Se impune, în postmodernism, principiul nietzschean al pluralismului moral, care nu e totuna cu „relativismul moral” sau cu „amoralitatea”.

Se reactualizează, în postmodernism, acea „morală real existentă cu adevărat trăită”, cu mereu noi întrebări și privită cu un ochi nou, care, în *Despre genealogia moralei*, era opusă moralei tradiționale care venea ca „o consecință, un simptom, o mască, o tartufferie, o maladie, o neînțelegere, dar și morala ca antecedent, remediu, stimulent, inhibiție, otravă”.

Nietzsche întrezărea un mare spectacol al *morții moralei* în Europa viitoarelor două secole, survenită ca o consecință a voinței de adevăr în proces de „devenire-conștiente-de-sine”: „Din cauza acestei deveniri-conștiente-de-sine a voinței de adevăr începe de acum înainte - fără nici o îndoială - să *moară* morala: este marele spectacol în o sută de acte, rezervat viitoarelor două secole, dintre toate spectacolele cel mai teribil, cel mai încărcat de îndoieli, dar poate și cel mai plin de speranțe” (*Despre genealogia moralei*, III, 27).

Perspectivile semiologice cu seriile lor interpretative readuc umbra lui Nietzsche. Umberto Eco vorbește despre o structură absentă, îndemnându-ne să comparăm și să asociem fenomenele și să le punem sub un cod original al tuturor codurilor care să reveleze Realitatea Ultimă.

Structuraliștii din „tabăra” lui Lévi-Strauss, Lacan și Foucault descoperă la extrem un Nimic, nemărturisind că dau de umbra lui Hiedegger și, în spatele lui, de acea a lui Nietzsche. Structuralismul (precizează Cesare Segre), neîncrăzător în rolul subiectului, descoperă adevăratul discurs în inconștient: este discursul unui Altul, cu desăvârșire intersubiectiv, al acelu Cineva, despre care Eminescu zice că-i spune povestea vieții pe de rost. Nu scriitorul-subiect vorbește discursul, ci discursul acestui Altul îl vorbește pe scriitorul-subiect. „Inconștientul este acea parte din discursul concret înțeleasă ca transindividuală, de care subiectul nu dispune pentru a restabili continuitatea discursului său conștient”, remarcă J. Lacan. În lanțul de simboluri, pe care-l conține acest discurs, intervin întreruperi, inhibiții, neliniști, fiindcă Eul caută să se unească - în mod metonimic - cu Altul.

Inconștientul care nu poate fi dominat transpune Eul într-o zonă a dorințelor de a obține consistență, realitate. Nu reușește, însă: rămâne „o umbră rău mascată” a celui

Altul, după cum comentează Segre (Cesare Segre, *Istorie – cultură – critică*, București, 1986, p. 357).

Spectrul lui Nietzsche, asemenea celui al tatălui lui Hamlet, re apare și în meditațiile asupra destinului culturii de azi, mereu amenințată de pericolul unei duble morți: dinafară și dinlăuntru. Căci se iscă întrebarea, dramatică, dacă nu cumva arta își neagă propria esență și pune sub semnul întrebării capacitatea de a crea valori.

Se contrapuntează o încredere, încă neslăbită, în potențele ei constructive și o neîncredere de ordin deconstructiv. Temerea că arta numai rostește ființa bine înrădăcinată într-o patrie, într-o tradiție.

Heidegger vorbea despre această contrapunție într-un interviu dat lui Rudolf Augstein și Georg Wolff în ziua de 23 septembrie 1966 și publicat în revista *Spiegel* pe 31 mai 1976 (variante românească în traducerea lui Daniel Stuparu a apărut în *Caiete critice*, nr. 6–7 din 2007).

Epoca tehnică, ce de abia începe, nu mai poate fi înțeleasă prin gândire și, adăugăm noi, prin gândire mitopo(i)etică.

Să urmărim firul demonstrației filosofului de la Basel pusă în rama paradoxului.

Mai întâi el se referă la ceea ce a dat măreție și esență artei rostitoare de ființă: „Din istoria și experiența noastră umană, cel puțin atât cât îmi este mie cunoscută, știu că tot ce este esențial și măreț a luat naștere atunci când ființa umană a avut o patrie și era înrădăcinată în tradiție. Literatura de azi, de exemplu, este în mare parte *distructivă*” (sublinierea ne aparține – *n.n.*).

Interviewerii mărturisesc că sunt deranjați de cuvântul „distructiv” mai cu seamă pentru că termenul de nihilist a dobândit o accepțiune foarte largă la nivel semantic tocmai datorită lui Heidegger. Ei remarcă faptul că și în filosofia propriu-zisă heideggeriană sunt deconcertați să audă termenul de distructiv în legătură cu literatura pe care ar putea sau ar trebui să o privească drept parte a acestui nihilism.

Interlocutorul precizează faptul că literatura la care făcea referire (*Nietzsche*, II, p. 335 ff.) nu este nihilistă în sensul definit de el.

Precizările filosofului se desfășoară, însă, în evantai, demonstrând într-un registru al radicalității, că modul de gândire al metafizicii tradiționale, care se încheie cu Nietzsche, nu mai oferă nici o posibilitate de a înțelege prin gândire ceea ce se întâmplă fundamental în era tehnică ce abia începe.

Nu se știe ce loc mai ocupă azi arta. Filosofia, reflecția și aspirația omenească sunt neputincioase.

Stăruie bănuiala, confirmată de declarații programatice și de realități concrete, că omul postmodern reactualizează *autoironia* și *cinismul* care justifică mersul istoriei conform canonului cinicilor („așa cum merg acum lucrurile, așa și trebuie să fie”) și promovează ca mod de a trăi în actualitate „totală dăruire a personalității față de procesul universal”. Nu se mai vorbește despre om, ci despre univers, univers, univers.

Adresându-se europeanului prea orgolios din secolul al XIX-lea, care „a luat-o razna” prin încredințarea că pe razele de soare ale științei lui se cațără la cer dar, de fapt coboară în haos, Nietzsche enumără toate căderile în prăpastie: „destrămarea și fărâmițarea necugetată, furioasă a tuturor fundamentelor, dizolvarea lor în procesul unei devenirii din ce în ce mai lichefiată, neobosita rețesere și istoricizare a trecutului de către omul modern, imensul păianjen aflat în centrul pânzei universului”, „conștiința de sine ironică”, „ideea devenirii”, prezentarea lucrurilor „din unghiul de vedere atât

de inteligent inventat al sursei de inspirație a inconștientului și iluminat de o strălucire apocaliptică”, imitarea.

Este ora apariției parodistului filosof de felul lui Hartmann, care vorbește despre „vârsta bărbăției”, dar și despre stadiul fericit în care nu mai există decât „mediocritatea temeinică”, arta fiind ceea ce pentru omul afacerilor de bursă burghez sunt seara vodevilurile, geniile nemaifiind necesare, iar muncitorul ducând o viață confortabilă. Dedându-ne procesului de devenire și procesului universal, nu observăm că suntem distruși (Nietzsche, *A doua considerație inoportună, despre folosul și neajunsurile istoriei pentru viață*, București, 1994, cap. 9, p. 80-93).

Zeul, mort (și a cărei moarte o demonstrează și felul de a face istorie), ar putea totuși să reapară. În ce mod? Prin gândire, printr-o gândire poetică totuși: „Doar un zeu ne mai poate salva. Singura posibilitate a unei salvări o văd în a realiza o anumită pregătire, prin gândire și creație poetică pentru sosirea zeului sau pentru absența zeului, când vom intra în declin: așa încât să nu murim, ca să mă exprim plastic, „degeaba”, ci atunci când vom capota, o vom face în lumina acestui zeu absent” (*Ibidem*, p. 26).

Poetul se află într-o situație similară aceleia a gânditorului: „Dacă luăm „producția de cultură” drept cadru referențial pentru clasificarea artei, poeziei și filosofiei, atunci acest semn de egalitate este justificat. Dar dacă nu doar această producție, ci și ceea ce denumim „cultură” este pus sub semnul întrebării, atunci reflecția în marginea acestei interogativități aparține de asemenea domeniului sarcinii gândirii, a cărei stare precară abia dacă mai poate fi apreciată”.

Cauza nu este lipsa ca atare a gândirii, ci lipsa unui gânditor suficient de „mare”. Numai acesta ar fi în măsură să plaseze gândirea, în mod nemijlocit și într-o structură clară: „Pentru noi, cei de azi, măreția a ceea ce trebuie gândit este prea mare. Dar poate că ne putem da silința să realizăm poduri mai înguste și nu foarte mari pentru o trecere” (*Ibidem*, p. 30).

Neajunsul gândirii este că nu este impulsionată de un gânditor „mare”. Tot astfel, neajunsul gândirii poetice este lipsa unui poet „mare”.

Nu cumva se are în vedere, în aceste mărturii interviuistice, un Supraom erijat în postură de Gânditor și Poet investiți cu forța demiurgică de a reda Gândirii și Artei rosturile tradiționale și de a asigura ființei umane o „patrie”, un „temei”. De a-i reda, în plus, esența *constructivă* și de a nu-i permite să fie *distructivă*, decadentă (în sens nietzschean).

Gândirea și Creația trebuie să apuce pe „drumul cel bun” și să fie „înaintea obiectului”. Ele au menirea să fie „suficiente de mari”, căci doar prin această calitate pot pregăti (re)venirea zeului.

Oamenii mari, denumiți de Zarathustra supraumani, pot să se impună în toate domeniile. „Cel de pe urmă om”, care atrăgea atenția lui Constantin Rădulescu-Motru, este idealul culturii, dar și al istoriei, al științei în genere, al moralei. Filosoful român citează un fragment de Nietzsche la vârsta de 18 ani: „Tot ceea ce e mare și sublim este ieșit dintr-o inimă adâncă și plină; naturile mici și slabe, necapabile de a se dezvolta cu putere, și în a căror fapte se oglindește numai propria lor mărginire, au obiceiul de a-și râde sau de a face morală asupra caracterelor pline de patimi: dar totdeodată se îngrozesc când încep a bănuși ceva despre o putere demonică, care are să facă să tresară și cer și infern, și abisurile de iubire și ură, să sfârâme și ceea ce e mai sus pus, și să realizeze ceea ce e mai presus de curajul omenesc... Numai naturile pline și adânci se pot năpusti cu atâta pasiune, încât par a ieși din cadrul omenesc; mă înfiorez de sălbăcia acelor cari

vor azvârli cu piatra contra acestor nefericiți” (*Das Leben Friedrich Nietzsche 's von Elisabeth Förster-Nietzsche*, p. 332).

Bineînțeles că filosoful român se întreabă: „Stă oare în firea unui caracter de aristocrație etică disprețul pentru democrație și în genere pentru direcțiunea în care e pornită cultura noastră din prezent?”. Și răspunde, punând accentul pe importanța raportării la „temperamentul puternic” al filosofului german: „Aceasta e o întrebare care poate rămânea și nerezolvată, când e vorba a se înțelege filosofia lui Nietzsche. Important pentru noi este de a preciza înfățișarea ce o iau ideile și practica noastră de până acum, văzute prin prisma unui temperament așa puternic cum începem a-l bănuși într-însul, fără grija de altfel de obiecțiunile ce i s-ar putea aduce”. Afirmatie ilustrată cu o altă frază nietzscheană despre cei mari și cei mici: „Erorile oamenilor mari sunt de respectat, pentru că ele sunt mai rodnice decât adevărurile cele mici” (*op. cit.*, p. 344).

Anume acești „oameni mari”, identificați *supraumanilor* lui Zarathustra, sunt niște „singulari care alcătuiesc un pod peste fluxul sălbatic al devenirii”. Ei nu duc mai departe un proces, ci trăiesc în shakespeareana republică a geniilor sfidători ai gloatei gălăgioase și răutăcioase de pitici: „Este sarcina istoriei să fie mijlocitoarea acestor spirite, impulsionând astfel mereu zămislirea lucrurilor de seamă și împărțind puterile necesare în acest scop. Nu, scopul omenirii (subl. în text - *n.n.*) nu poate sta într-un final, ci numai în *exemplarele ei cele mai alese*” (*A doua considerație inoportună*, cap. 9, ed. rom., p. 87).

Militanții clipei de față, „ultramoderni”, sunt ineficienți în comparație cu Rafael, a cărui moarte la 36 de ani jignește morala, cu Goethe care sunt plini de virtute, căci s-au revoltat împotriva forței oarbe a faptelor, tiraniei realului și legilor fluctuației. „Acest om va înota întotdeauna contra valurilor istoriei, fie că își combate pasiunile ca fiind cea mai apropiată realitate prostească a existenței sale, fie că se străduiește să fie cinstit, în timp ce în jurul lui minciuna își țese plasele ei strălucitoare” (*op. cit.*, cap. 8, p. 79).

Din moment ce în calculul istoric apar foarte multe „lucruri false, crude, inumane, absurde, violente”, se impune necesitatea „credința necondiționată în perfecțiune și dreptate”: „oricui i se impune să renunțe la iubirea absolută, i se taie cu aceasta rădăcinile puterii; se va ofili, adică va deveni necinstit. În contextul unor asemenea efecte arta este opusă istoriei; numai când istoria va suporta transformarea ei în operă de artă, deci va deveni o pură plăsmuire artistică, ar putea să păstreze instinctele sau chiar să le trezească” (*Ibidem*, p. 63).

Istoria adevărată e cea *constructivă* deoarece cea *distructivă* „își blazează și artificializează instrumentele de lucru”: „O astfel de istoriografie ar contrazice cu totul caracterul analitic, neartistic al epocii noastre, ba chiar ar putea fi resimțită ca o falsificare. Istoria însă care doar distruge, fără să fie condusă de un impuls constructiv interior, cu timpul își blazează și artificializează propriile instrumente de lucru; deoarece astfel de oameni distrug iluziile, iar „cel care distruge în sine însuși sau în alții iluziile, pe acela natura îl pedepsește ca pe cel mai aspru tiran” (*Ibidem*, p. 63-64).

Geniul, „omul mare” nu se poate impune decât printr-o „atmosferă”, printr-un „halou tainic”; ca și constelațiile care se rotesc în univers el poate ușor decădea dacă nu are „atmosferă”.

Nietzsche recunoaște, pe de altă parte, că „epoca personalităților formate, mature” ar putea fi substituită și printr-o „epocă a muncii în comun, pe cât posibil utile” cu condiția ca oamenii să cunoască țelurile epocii și să nu fie orbiți de mijloace infame.

Apare absolut logic omagiul adus conceptului grecesc al culturii (opus celui roman) ca o nouă și superioară „*physis*” care nu face „deosebire între interior și exterior, fără artificii și convenții, un concept al culturii ca unitate între viață și gândire, între aparență și voință”.

Cultura autentică nu poate fi doar o *podoabă a vieții*, ca să legitimizeze prefăcătoria și mascarea: „Atunci vom învăța din proprie experiență că forța superioară a naturii *morale* (subl. în text – *n.n.*) a fost aceea prin care grecii au reușit să învingă toate celelalte culturi și că orice creștere a iubirii de adevăr trebuie să fie o încurajare a *adevărului* culturi, chiar dacă această iubire de adevăr poate, ocazional, să fie foarte nocivă pentru un mod de a fi cult apreciat la un moment dat, chiar dacă a putut să contribuie la decăderea unei întregi culturi decorative” (*Ibidem*, cap. 10, p. 105).

Există o deosebire de nuanță între oamenii superior și supraom. Acesta din urmă e capabil de iubire, compasiune și detașare ironică, prezentă în sărbătoarea măgarului. Gianni Vattimo găsește, însă, o înrudire între oamenii superiori și supraom, denumit de el ultraomul. Bun creator de simboluri, cu care nu se identifică totuși total, ultraomul e „gravid de viitor” și sfârșește prin a avea ceva analog cu aceia. Analogia e asigurată de modul de organizare a raporturilor cu natura și societatea, faptul că e complet purificat de înfeudarea lui *ratio*. Omul superior e nereușit și dezechilibrat, e lipsit de „formă”; încolo el anticipează ultraomul.

Partea a patra a lui *Așa grăit-a Zarathustra* denotă niște raporturi complexe de iubire-ură, de compasiune-dispreț și de ironie substanțial benefică și binevoitoare, zice Vattimo, fiind alungați de o ultimă acțiune a animalelor, a leului în special.

Ultraomul nu face decât să redefinească raportul cu natura, el fiind un „subiect natural”. „Din omul superior al tradiției, așa cum s-a văzut, Zarathustra preia mai ales esența intimă ironic-utopică, dar într-un sens ce transcende modul în care omul superior a știut s-o trăiască, și într-o astfel de depășire ultraomul întâlnește natura” (*Gianni Vattimo, Subiectul și masca. Nietzsche și problema eliberării*, Constanța, 2001, p. 378).

„Raportul natural” nu presupune ceva idilic, arcahic, ci o renaturalizare sub aspectul întoarcerii la barbarie, la lupta pentru supremație și existență în care sunt angajate animalele de pradă, după cum dovedește *Voința de putere*. Sensul acestui proces trebuie dedus din noțiunea de eternă reîntoarcere, care nu înseamnă stagnare a istoriei ci o reluare a unei scheme. Societatea reproduce în chip indefinit forma ei actuală. Eterna reîntoarcere se pune sub semnul unui *amor fati*, al necesității și insensibilității, al negării devenirii, căreia trebuie să i se imprime caracterul ființei. Unitatea dintre ființă și devenire este, astfel, caracteristică „noii lumi eliberate, la care omul accede printr-o răsturnare totală a propriei existențe istorice”.

Tipul de existență nou care să asocieze organic mobilitatea și staticitatea, nouitatea și lipsa de devenire, creativitatea și reîntoarcerea este asigurat de știință și tehnică.

Zarathustra este plăsmuit, nu din aventură și nesiguranță, ci dintr-o siguranță a spiritului, necunoscută de unii oameni superiori. Ilustrarea acestei deosebiri se face printr-un fragment din *Despre știință*:

„Frica, într-adevăr – acesta-i sentimentu-adânc și moștenit de om; cu frica se explică orice lucru, păcatul original și virtutea moștenită. Din frică cresc și *virtutea mea*, ce se cheamă: știință”. Dar Zarathustra, la auzul acestor cuvinte, i-o-ntoarce pe dată: „Cum, exclamă, ce-mi este dat s-aud?”. Nu zău, îmi pare mie, ori tu ești nebun, ori eu: iar cât despre „adevărul” tău, acum pe loc o să ți-l pun cu sus-n jos. Frica

de fapt - e un lucru de excepție la noi. Curajul, el, și spiritul de aventură, și gustul de nesiguranță și isprăvi necutezate încă - curajul mi se pare mie că-i tot ce poate fi *preistoria* omului. El, cu râvnirea-i prădătoare, într-adevăr, luat-a de la sălbaticile fiare, de la ele mai curajoase, virtuțile lor, și doar așa putut-a să se facă om. Curajul *ăsta*, pân-la urmă, rafinat, spiritualizat, intelectual, acest curaj al omului, cu aripi de vultur și cu prudența șarpelui: tocmai *curajul* îmi pare mie se numește azi..." (*Așa grăit-a Zarathustra*, IV, „Despre știință”).

Zarathustra este întrerupt de hohotele magului și celorlalți oameni superiori, dovadă că este greu să numești știință cunoașterea curajoasă, pozitivă opusă cunoașterii dominate de frică. Știința, amenințată de pericolul identificării cu metafizica, presupune libertatea dionysiacă a spiritului.

Prin știință se instalează un fel de *hybris* în natură care „e poziția noastră în fața lui Dumnezeu”, adică „în fața aceluia presupus păianjen etico-finalist ascuns dedesubtul marii țesături și împletituri a cauzalității” și „poziția noastră în fața noastră înșine fiindcă încercăm experiențe pe care nu ni le-am permite pe nici un animal, și satisfăcuți și curioși nimicim sufletul tăind în carne vie” (*Nașterea tragediei*, III, 9). Știința mântuiește de griji și stimulează inventivitatea tehnicii și a creației de simboluri, de moduri de viață mereu noi. Ea modelează, în fond, omul dionysiac, care reconstituie condiția omului grec: „Libertatea simbolicului se traduce în fapt numai într-o situație de *partnership* cu natura, într-o întrecere cu o rivalitate care are în sine toate caracteristicile jocului. Tocmai pentru că trebuie menținută în alteritatea ei ca termen al unui dialog și a unei provocări ludice, natura nu trebuie travestită în forme omenești; trebuie mai degrabă înfruntată și suspusă cu conștiința clară a abisului care o separă de noi, și tocmai asupra acestui abis cuvântul și simbolul și activitatea practică a omului aruncă continuu punți noi” (*op. cit.*, p. 398).

Nu trebuie să identificăm în Nietzsche un profet al tehnocrației și neocapitalismului dinamic de azi ce ia locul profetului nazismului. „Dramatismul pe care-l opune Nietzsche optimismului animalelor lui (și celui al sociologilor neocapitaliști) constă integral în chestiunea semnificației ce trebuie atribuită mușcăturii cu care păstorul taie capul șarpelui. Decizia eternizantă ca decizie eliberatoare este singura capabilă să creeze o ființă nouă, care să mai sufere ca noi, și care să știe să trăiască marea aventură a științei și a tehnicii în afara schemelor de dominare, care blochează știința și tehnica, chiar și considerate ca atare, în forme fetișiste și repetitive, oricum în stare doar să producă, ca organizare capitalistă (precum și pseudo-socialistă) a muncii în fabrică, nu eliberare, ci nevroze noi, care ajung să se adauge la „figurile” fenomenologiei multiforme a spiritului de răzbunare” (*Ibidem*, p. 400-401).

Nietzsche vede în știință și tehnică o sinteză a lui Dionysos și Socrate, a ludicului și raționalului, a posibilităților eliberatoare și a folosirii lor inumană și subumană. Societatea dominării, conchide Vattimo, a ajuns la maxima ei desfășurare în administrarea economică totală a pământului: „Așa-zisul iraționalism al lui Nietzsche se dezvăluie astfel drept ceea ce este cu adevărat, revolta creativității dionysiace care astăzi s-a maturizat în om, împotriva tuturor formelor de oprimare exterioare și inferioare care încă se mai opun liberei sale dezvoltări” (*Ibidem*, p. 401).

E un „astăzi” postmodern al lui Nietzsche, evident antiheideggerian.

Adrian DINU RACHIERU

(Timișoara)

PAUL GOMA ȘI „BARBARIA INTERPRETĂRII”

„Interpretul rău intenționat este,
de fapt, barbarul interpretării”

(Nicolae Râmbu)

Din unghiul sociologiei recepției se spune, cu îndreptățire, că *opera este ceea ce devine*. „Legile” jocului literar, strategiile de contact, oglinzile epocii, jubilația critică, primenirea criteriilor, oboseala recepției și inerția clișeistică întrețin numeroase conexiuni (fluctuante) și îi asigură, inevitabil, o *existență mediată*. Sociologic vorbind, cauza finală a oricărei literaturi nu este scriitura ci destinația, ecoul social; comunicarea, altfel spus, câtă vreme fenomenul cultural se consumă în doi timpi: creația, respectiv receptarea (consumul). Fie și înțeleasă ca produs derivat, critica nu poate fi taxată ca o îndeletnicire parazitară, ca o „umbră incoloră a literaturii”. Ea este – spuneam cu un alt prilej – spectacol de idei, nu vegetație metaforică (1, p. 258); opera este „săvârșită” (închisă) doar privind spre autor. Altminteri, ea rămâne o structură incitativă, o platformă de virtualități invitând la *adecvare*. Fiindcă orice critic (ca „citor esențializat”) se vrea un *excitator mentis* înțelegând că ipotezele vin din interiorul operei. Chiar dacă lectura critică este una apăsător personală devinind (uneori) într-o paradă personalistă. Adevărat, critica e mai bogată decât opera (iradiind axiologic) dar libertatea interpretativă (multivocă) e totuși limitată de obiectualitatea operei, stopând – în pofida infidelităților lecturale – vagabondajul imaginativ.

Să nu uităm apoi „drepturile textului”, jocul de oglinzi al lecturii, cum avertiza U. Eco. Gestul valorizator cere supunerea la obiect dar și o „simpatie pătrunzătoare” (cf. Marcel Raymond), infiltrarea subiectivității. Adică participarea la text și, corelativ, o percepere contextuală. Fără a îmbrățișa ravagiile relativismului (un deconstructivism care proclamă inexistența „identității” operei) dar și fără a gândi în categoriile definitivului, repudiind schimbarea, erodarea canonului, prefacerea ierarhiilor și a hărții literare.

Cum *textul*, după H.G. Gadamer este un „concept hermeneutic” iar lumea de azi trăiește sub / cu obsesia manipulării, *relația de lectură* este / poate fi deformatoare. Polisemia nu îngăduie o lectură ultimă, definitivă, „epuizând” textul. „Revizitarea” lui provoacă, prin medierea interpretării, răsturnări axiologice, alte puncte de vedere, implicit fluctuația recepției, alte lecturi „în ramă” (în orizontul socio-cultural al epocii) încât putem vorbi de o *sarcină infinită* în acest caz. Cu inevitabile erori și abuzuri de interpretare,

cu furii nihiliste atacând „coloana vertebrală” a textului, cu asaltul „asasinilor rafinați”, capabili de barbarii intelectuale (2, p. 83). Mai cu seamă în epoca pe care o traversăm când un precept anarhic, sub flamura postmodernismului (*anything goes*), face ravagii. *Intentio lectoris* intră în conflict, dintotdeauna, cu intențiile autorilor; încât binomul „funcțional” *interpretare-barbarie* nu trebuie privit doar ca o bizarerie. Mai mult, lumea de azi, „plată” (G. Steiner), plurală, în dispersie, evacuând transcendența și sensul suportă acuza unei „barbarii moderne” în care „relativismul și culturalismul sunt barbarii autentice ale reflecției” (3, p. 229). Conversia civilizațională și, concomitent, „venirea imundului”, recăderea umanității, întreținând *barbaria internă*, confirmă o veche constatare: „vom fi întotdeauna barbari” (Schiller). Frecvent invocată, *debarbarizarea* pare o imposibilitate. Îndeosebi în lumea scriitoricească, acolo unde „pumnalul invizibil al cuvântului” (Cioran), orgoliile în clocot, ura, invidia (ca boală profesională) încurajează și întrețin *adversitatea*. Fie în exercițiile interpretative (exegetul devenind un „barbar al semnificațiilor”), fie în etichetologie (când sentințele evaluative cad nemilos, de la expirare la decapitare, cum se întâmplă, vizibil, și în stricta contemporaneitate). Să fie scriitorul un „soldat al urii”? Parcă ura – aflase Cioran – era combustia omului politic. Dar „discursul urii” (André Glucksmann) defilează în lume...

*

Am propus această (pregătitoare) incursiune în „barbaria interpretării”, reflex, probabil, al interiorității barbariei (de care, vai, nu ne vom lepăda) pentru a discuta, cu argumente pro și contra, *cazul Goma*. Or, despre Paul Goma, cel condamnat la un „exil perpetuu” s-a scris abundent și, deseori, nedrept. Recent, ivit la editura *Vremea*, volumul *Dialog* aduce în fața cititorilor o lungă discuție „sugrumată” (care, firește, va continua), mijlocită de Internet, între faimosul nostru dizident și „gomista” Flori Stănescu. Acest *dialog internetic* ridică, din start, o întrebare pe care o formulează răspicat chiar cea care l-a provocat: *sunt, oare, femeile mai sensibile la subiectul Paul Goma?* (4, p. 55). Răspunsul pozitiv pare la îndemână; în afara op-ului semnalat au mai apărut câteva titluri sub semnături feminine. Să amintim aici pe Mariana Sipoș cu *Destinul unui disident – Paul Goma* la *Universal Dalsi*, în 2005 (plus un film TV) și, tot atunci, volumul *Paul Goma – 70*, la *Criterion Publishing*, aparținând Elivirei Iliescu. Judecând superficial-psihanalitic, o observație se impune; spiritul maternal, protector s-a răsfrânt asupra unui brav erou (și el, vai, vulnerabil) într-un mediu istoric agresiv și opresiv. Încât, compensator, veghind la destinul unui însingurat, cel care (singurul!) s-a opus „pe față” dictaturii ceaușiste, astfel de reacții feminine încearcă să anihileze tentativele de discreditare, coborând *cazul Goma* (să recunoaștem, și cu largul concurs la împlicințului) în bălăcăreala cotidiană.

Născut în Mana-Orhei (2 octombrie 1935), Paul Goma debuta cu proză scurtă în *Luceafărul* barbist, spre sfârșitul anului 1966, sub un titlu dat de redacție (cumva premonitoriu): *Când tace toba*. Fiindcă „afurisitul de Goma”, de fibră contestatară, condamnând ezitățile și lașitățile co-breslașilor s-a bătut „cu forurile” și n-a tăcut. Editorial,

Camera de alături (EPL, 1968) ar marca debutul propriu-zis. După scurta exaltare din august, „pușcărizatul” Goma, un „basarabean rătăcitor”, un ins „în plus” în propria-i țară, hăituit, cunoscând experiența solitudinii va scrie, cu hărnicie, împotrivindu-se castrării memoriei. Va transforma în „ficțiunile (sale) realiste” oglinda în instanță morală (devenind „oglundibil”) și va condamna vehement delațiunea, exersarea vasalității, calomniile și vânzările, delirul dictatorial. Or, „Gomiță” n-a cedat. Va fi, așadar, izolat, evitat și, mai apoi, expulzat (1977), „bucurându-se” de solidaritatea lașă a confrăților. Și declanșând un teribil scandal politic. Cazul *Ostinato*, carte în traducere germană lansată la Târgul de la Frankfurt (editura *Suhrkamp*, 1971) este prea bine cunoscut. Ascunzându-și scrisul de „seci” (cum mărturisește), trimițându-și manuscrisele peste hotare, transformând – fără voia sa – cărțile ivite în *ne-românește* în veritabile „delicte literare”, condamnând – din interior – regimul, Goma reprezenta *un simbol*. Treptat, scriitorul a fost eclipsat de acțiunile disidentului, opunându-se fățiș coabitării cu sistemul opresiv al comunismului oriental. Și blamând – prin atitudini tranșante – inacțiunea, tăcerea și „tremuriciul” scriitorimii, celebrul nostru „așteptorism”, compromisurile unui neam amnezic, tranzacțional și, îndeosebi, reacțiile elitei, incapabilă de a se smulge din brațele „lașității majoritare”. Ori de a sfida consemnul tăcerii.

Cum iarăși se știe, în aprilie 1977, Goma a fost exclus din Uniunea Scriitorilor. Încât, pentru lumea scriitoricească, cazul Goma a devenit *complexul Goma*. Un *mărturisitor* al istoriei netrucate, Paul Goma era, observa V. Podoabă, „indicatorul propriei noastre vinovății”. Evident, după ’89, alibiurile inteligenței noastre (rezistența prin cultură) deveneau jenante pentru dilemioți; vecinătatea lui Goma era inconfortabilă, „măștile eroice”, înmulțindu-se spectaculos, defilau în preajmă și „detronarea” celui care luptase *pe față*, îngropat acum în tăcere ori calomniat, înjuriind vârtos, la rându-i, pe toată lumea, funcționa ca un comandament implicit, reducând meritele sale la publicizare (prin scandal politic), opera fiind lipsită, chipurile, de suport axiologic.

Dat „pe mâna exilului” (cum se laudase generalul Pleșiță), urmând a fi „halit”, Goma s-a confruntat cu virusul suspiciunii și, desigur, cu „brațul (lung) al Revoluției”. Trimis să-l lichideze, agentul securității Moțu Haiducu s-a predat însă, lucrând în contraspionajul francez (D.S.T.). Iar Goma, torturat cu amenințarea cu moartea, s-a răzbunat trimițându-i în *neuitare* prin depozitiile sale beletrizate. Ciclul autobiografic, reconstituind odiseea studenților „ungariști”, ororile marca Gh. Enoiu ori ale pomenitului Pleșiță sub această deviză a crescut: Goma „nu vă va cruța de uitare”! În primii ani ai exilului, în *neromânește*, e adevărat; în „haină străină”, cum zice, privat de „ecouri”. Dar și după seismul decembrist când produsele sale literare, puse eruptiv la îndemâna cititorului român nu s-au bucurat de „o abordare normală” (4, p. 132), de vreme ce el era prizat, în multe comentarii, doar pe latură militantistă, ca animator al Mișcării din 1977. Și taxat, în pofida „cantității de disperare” din proza „așa-istă”, drept autor al unor scrieri „pișăcioase”. Încât *nescrivorul-scandalagiu* a fost, din nou, „carantinizat”, îndeosebi de către cei încondeiați cu vervă pamfletară, Goma afirmând răspicat: „cine nu are memorie nu are dreptul la viitor”.

„Excepțional poet al cruzimii”, observa I. Negoïtescu, întors din infern și mânat de nerăbdarea „spunerii”, într-un limbaj sacadat, străin de metaforită, Goma nu a rostit adevăruri „pe jumătate”. Prudența, autocenzura, limbajul esopic au făcut epocă, alimentând – în decor totalitar – epidemia romanescă a „obsedantului deceniu”. Or, Goma s-a rostit „cu toată gura”, corectând proza „de curaj” într-o vreme în care producția romanescă, plătind, totuși, tribut infecției ideologice era, realmente, mai aproape de adevărul documentaristic, compensând-o istoriografie lacunar-mincinoasă. Constatând, de pildă, că „despre Pitești se tace”, semnatarul volumului *Le Tremblement des hommes* (editat de *Seuil*, în 1979) și la *Humanitas*, în românește (*Culoarea curcubeului*, 1990), imediat retras, Goma și-a asumat datoria de a scrie, știind că „nu poți scrie doar cu talent”. „Piteștizarea” scriitorilor se manifesta și prin simptomul „întrecenzurii”; neo-intelectualii / „culturrezistiștii” fluturau stindardul rezistenței estetice asumându-și / arogându-și un nimb eroic.

Repus în circulație, „recuperat” în avalanșă, suportând – credem – o receptare excesiv politizată, Goma și-a încheiat, astfel, *exilul literar*. Dar nu și cel propriu-zis. Cărțile sale, cu accent autobiografic, vădesc o memorie prodigioasă și dezvoltă luxuriant oralitatea. „Respectul pios” (chiar dacă încălcat), cerut – de unele voci – pentru opozant, nu trebuie transferat – fără examen critic – scriitorului. Suspectat de a fi exploatat scandalul politic, vinovat, așadar, de seducție publicitară, prozatorul Goma dovedește – crede Vasile Baghiu – și „exelență literară”. Alții, dimpotrivă, consideră că, ținut lungă vreme „sub obroc”, beneficiind de aura disidenței, scriitorul a fost umflat valoric. Oricum, contondentul Goma, punându-ne oglinda în față inconforțează; el ne arată *cum nu suntem* și, firească, diatribele lansate cu îndârjire veninoasă i-au pus în cap „scriitoricimea”. Contemporanii ignari, elitarzii, „literatorii carpatini” s-au iritat în numele etichetologiei. Goma a fost supus antisemitizării, „smântânimea României” s-a dezlănțuit și „otrăviciosul” autor, provocat, a devenit, iute, *incontrolabil* (apud Monica Lovinescu). Folosind un limbaj violent, divulgând indiscreții, colecționând amănunte picante și jenante, Goma face figura unui „demolator”, ruinând pe bandă rulantă, prin portretizări negativiste, în aqua-forte, numeroase prestigii. Holocaustologii, editorii „ticăloși” sunt puși la zid sub tirul unei inclemente nevindecabile, hrănită de excese temperamentale și pusee umorale. În replică, dacă nu va fi înconjurat de o „tăcere mortiferă”, scriitorul riscă a fi taxat, cu un diagnostic reluat, drept un veleitar lipsit de talent; și suspectat că ar acuza un nefondat „delir de persecuție”. Goma, după noi, suferă însă de un deficit de generozitate; „excesul care deranjează” (cf. O. Șimonca) nu vine nicidecum din această direcție, îmbrățișând tandru și reușitele confrăților.

Un mare auditiv, narând istoria trăită sub interdicția de a uita, cu experiența detenției și a șocurilor unei existențe care își exorcizează amintirile, Goma dorește să înregistreze *totul*. El se vrea un „dezvăluitor”, încât literatura sa, nutrită de o memorie fabuloasă, pornește de la document. Spirit justițiar, incomod, incisiv-radical, blamând ipocrizia breslașilor și culpa colectivă în care ne-am bălăcit, Goma – trecut prin supliciile izolării – știe că „a fi scriitor înseamnă a nu minți”. Încât grozăviile epocii trec, cu severitate și sinceritate, în cărțile sale, dorite a fi o „criptă transparentă”. Chiar detenția pare / poate fi o „binevenită” documentare, prozatorul înregistrând cu minuție toate detaliile. Și

livrându-le, apoi, febricitant, într-un nemilos rechizitoriu, dezvăluind indignat violențele universului concentraționar, dezastrul moral, absența revoltei civice.

Dar prozatorul Goma, un captiv al memoriei, refuzând să tacă știe că Istoria se scrie „cu pana”. Nu pare capabil să părăsească Țarul biografic, cum cred unii? O biografie care, ciudat, pare „oprită” la borna 1977 și care, „epuizându-se”, a provocat spaima unor comentatori, îngrijorați că epicul secretat, sub imperativ etic, redundant pe alocuri, de „scoica resentimentară” (cf. Marta Petreu) ar proba tocmai lipsa de imaginație a controversatului autor. Dar la Goma există nu doar coșmarescul univers concentraționar, golit de metafizică ci și un „dincolo de dincolo”, vădind – chiar străin fiind de elanuri celeste, pe temeiul regresivității amniotice – o recuperare paradisiacă, reverii diurne, impulsul „fantasmării”. Totul însă pe temelia trăitului, să recunoaștem. În fond, copilăria basarabeană, aflând în rusismul *calidor* (v. *Din calidor*) un „punct de observație” (pridvorul – simbol întreținând sentimentul de siguranță) ori *Arta refugii*, discutând soarta „basarabeților”, încercând, sub tăvălugul Istoriei, a trece „râul blăstămat” (Prutul, bineînțeles) probează că radicalismul său vindicativ rămâne egal cu sine; și că narcisiacul Goma, intransigent, culpabilizator, cunoscut ca un „cal breaz” și, negreșit, ca *autor liber*, sfidând conjuncturile, se raportează mereu la sine. Într-o vreme a uzurpării simbolurilor, reconsiderarea lui Goma se impune (5, p. 1). „Oribil”, zicea Monica Lovinescu (în faza post-Goma) ori, dimpotrivă, un reper istoric și moral? „Un Soljenițan român?” (v. *Literatura și arta*, nr. 48/28 noiembrie 1991, p. 1) ori un feroce antisemit, cu „onoarea pierdută”, cum ne asigură Mihai Dinu Gheorghiu? În fine, un vanitos încrâncenat, ruinându-și capitalul moral prin sarcasmul parisian revărsat „nediferențiat” sau un dezamăgit, blamând gena etnică și ticăloșirea semenilor? Cele trei volume ale *Jurnalului* tipărit la *Nemira* dovedesc, credea Alex Ștefănescu, „o selecție tendențioasă” și transformă statuia lui Goma într-un „morman de moloz” (6, p. 646). Să nu uităm însă că foiesc și gomafobii lansând cu hărnicie bârfeme mistificante, urmând o directivă ocultă: „decizia de a-l tăcea pe Goma, de a-l inexista” (cum citim în interviul-carte). Și cum crede, neclintit, excedatul și suspiciosul Goma, văzut de unii drept un disident deghizat, narând, într-o operă esteticește debilă, despre gulagul băștinaș.

Explozia depozițională a primilor ani postdecembriști a încurajat eruptiv memorialistica. Fie, s-a observat, pe linia unor iluminări îndurătoare și izbăvitoare, a experienței mistice și cristificării, a muceniei întorcându-și „inima de la rău”; fie, dimpotrivă, pe direcția unei suferințe masochiste, pornind de la cruditatea scenelor penitenciare, tutelată de pilda și notorietatea lui Goma. Lunga sa retrospectivă dovedește (spun cărcotașii, fără a greși prea mult) apetit digresiv, ostentativitate, mahalagism. Și, uneori, chiar o memorie deficitară, colportând informații și falsând. Oricum, „e ceva paradoxal feminin” în proza sa, observa Marian Popa în Istoria sa „de azi pe mâine” (7, p. 730), debordând de pălăvrăgeală vervoasă și propunând, totuși, izbutite personaje feminine. În chip concludiv vom nota că, până la urmă, „beneficiar” al incredibilei șanse istorice (răsturnarea comunismului), acest „mic Soljenițan român” (7, p. 726), mereu în așteptarea *ipoteticului cititor român* chiar a avut parte de această râvnită întâlnire. E drept, sub bruiajul „barbariei interpretării”, partitură susținută cu aplomb din toate direcțiile și sprijinită masiv de Goma însuși. „Asasinii rafinați” ai textelor trăiesc lângă / printre noi.

*

Dacă înțelegem trecutul ca element (ingredient) al identității culturale și dacă stratul memoriei colective intervine în definirea conștiinței de sine a oricărei comunități, rescrierea Istoriei (proces filtrat, de regulă, prin prisma ultimelor consecințe) ni se înfățișează – sublinia Pierre Nora – „întotdeauna problematică și incompletă”. Ceea ce, firește, nu poate zădărnici eforturile de reconstrucție istorică, încercând a corecta prin reflecție critică tentativele de deformare (oficializată), de cosmetizare, încărcate cu grade variate de nostalgie ficționalizantă. Cunoașterea „redobândită” a trecutului suportă, s-a spus, inevitabilul *tangaj* dintre memorie și uitare, existând – igienic – și „uitări fericite”, după vorba lui Paul Ricoeur. După cum există fapte, întâmplări, procese etc. care nu au dreptul la uitare. Memoria, spunea Aristotel, „are ca obiect numai trecutul”. Iar „spunerea” lui îmbracă numeroase chipuri, deoarece tot stagiritul avertiza: „ființa se spune în multiple feluri”. Și, negreșit, avem în vedere nu doar ce se spune ci și cine și cum o face. Fără a uita însă distanța dintre istorie și memorie, prima schițând / propunând o „arhitectură a sensului”, depășind resursele memoriei (fie ea și colectivă), instituind *paradigma „indiciară”*. Or, „travaliul memoriei își va fi atins scopul dacă reconstrucția trecutului ar reuși să provoace un fel de înviere a trecutului” (8, p. 605). Firește, doar în sens scriptural, animând competiția „între dorința de fidelitate a memoriei și căutarea adevărului în istorie”.

Note

1. Adrian Dinu Rachieru, *Orizontul lecturii* (Eseuri de sociologia literaturii), Editura Facla, Timișoara, 1983.
2. Nicolae Râmbu, *Barbaria interpretării. Reflecții despre hermeneutica lui Schleiermacher*, în *Limba română*, nr. 7-8 (157-158), 2008.
3. Jean-François Mattéi, *Barbaria interioară. Eseu despre imundul modern*. Traducere de Valentina Bumbaș-Vorobiov, Editura Paralela 45, Pitești, 2005.
4. Flori Stănescu / Paul Goma, *Dialog*, Editura Vremea, 2008.
5. Mircea Martin, *Un simbol*, în *Vatra*, nr. 6(255)/iunie, 1992.
6. Alex Ștefănescu, *Istoria literaturii române contemporane (1941-2000)*, Editura Mașina de scris, București, 2005.
7. Marian Popa, *Istoria literaturii române de azi pe mâine*, vol. II, Fundația Luceafărul, București, 2001.
8. Paul Ricoeur, *Memoria, istoria, uitarea*, traducere de Ilie Gyurcsik și Margareta Gyurcsik, Editura Amarcord, Timișoara, 2001.

Poetica și po(i)etica romanului. Reușita acestui excepțional roman se explică prin reușita personajului principal, a cărui inițiere rămâne evenimentul cel mai sfâșietor și misterios din toate metamorfozele protagoniștilor și ale marilor învingători (învingători falși, cum îi numea scriitorul) din tot romanul basarabean. Cu un erou ca Filimon, un ins anodin și insignifiant, Beșleagă **dez-eroizează** nu numai clasa muncitoare (alegerea originii sociale a protagonistului a fost privită cu multă „înțelegere”, dar și cu prea mare ușurință chiar de către criticii redevabili), el dezmințe mitul despre fericirea unei societăți, a noii orânduiri. O polemică în surdină cu principiile literaturii de comandă.

Nefericirea, frigul existențial de care suferă Filimon și celelalte personaje nu puteau interesa pe cei care au construit o societate bazată pe crime. Lucrul acesta nu putea fi exprimat decât într-un regim aluziv, parabolic. Romanul se constituie dintr-o suită de simboluri și parabole, dintr-un fel de *ars combinatoria* de elemente folclorice și mitologice, arhetipuri și topoi pe o temă veșnică: părinți și copii, de altfel, o temă fundamentală în creația prozatorului (care i-a dat interpretări neobișnuite și care a trecut oarecum neobservată de critică), dar noutatea esențială a poeziei romanului stă în **bogăția relațiilor dialogale**, în explorarea abilă a „**cuvântului bivoc**”, a **jocului de alterități**, a **ciocnirii punctelor de vedere**, a **construcțiilor hibride**, a **plurilingvismului**, toate – luate în ansamblu – constituind o polifonie rar întâlnită în romanul românesc.

Romanul are foarte multe puncte de tangență cu *Zbor frânt*, mai ales în planul dualităților interne ale protagoniștilor, dar cel de al doilea roman se deosebește favorabil printr-o mai mare extindere a libertății de manifestare a „omului din om” (Dostoievski).

Într-un dialog cu Serafim Saka, fiind provocat, Vladimir Beșleagă ține să accentueze anumite similitudini și diferențe dintre aceste două romane. O „continuitate, susține el, ... trebuie să existe măcar și prin faptul că e scris de același autor. Același procedeu: rememorarea, reconstituirea unei realități consumate. În acest sens și există acea continuitate pe care o cauți. Cât privește procedeele artistice, maniera de exprimare, e cu totul altceva. Și acestea au fost dictate, pe de o parte, de subiectul romanului, pe de altă, de un ceva care se numește – teama de o eventuală autorepetare. De aici și multe avantaje, dar și tot atâtea dificultăți... Spre deosebire de procedeele narativului, așa-zis tradițional, de exprimarea aproape orală din primul roman, în cel de-al doilea am căutat să nu pictez, să nu aglomerez detalii care să îngreueze lectura. Am dat doar anumite impulsuri, sugestii, pe care urmează să le întregesc, completez, să le continui însuși cititorul și pe care țin să-l antrenez într-o mai mare măsură. Să-l prefac, cum se spune, într-un colaborator al meu. Adevărat, felul acesta

de literatură face mai dificilă lectura, dar dacă, totuși, se face, este, cred eu, mult mai rezultativă și interesantă”.

Se pare că în descifrarea romanului autorul a contat pe un cititor avizat. **Dialogul dintre autor și cititor** (cititorul conceput ca un colaborator al autorului) este, în pofida aparențelor, mult mai productiv decât s-ar fi așteptat scriitorul. Eroii lui Beșleagă sunt mult mai aproape de adevărul istoric. Opera lui începe a fi reinterpretată din alte unghiuri, mai potrivite pentru structura ei intimă.

Nefericirea lui Filimon nu e un caz ieșit din comun, un caz anormal, patologic. „Nefericirea” vieții lui Filimon și moartea „fericită” (dezlegarea de tată și regăsirea mamei pe celălalt țărm, înaintând ca pe scara lui Osiris, cu treptele care coboară sau urcă, și soarele simbolic din finalul romanului) sunt de o expresivitate elocventă în afirmarea adevărului, a unui act de inițiere de o mare forță de generalizare.

Relațiile dialogale dintre personaje conduc la alte soluții decât cele pe care le propuneau prozele poetice cu „cărăbuși”. E adevărat, o bună parte a societății, **filimonizată**, întârzie în nostalgiile unui Nichifor Fătu. Lucruri foarte evidente în această mult prea întinsă perioadă de tranziție pe care o parcurge societatea. De aici rezultă și actualitatea, necesitatea acută a dialogului scriitorului cu cititorul, a cititorului cu personajele romanului. Despre **relația dintre autor și erou** am reprodus mai multe fragmente. Ceea ce deducem din aceste mărturisiri e că romanul, (repetăm, scris ca într-o stare de transă, că la început nici personajele nu aveau nume) fără un efort de construcție conștientizat, denotă o intuiție sigură a **structurii dialogice a protagonistului**.

Structurat dialogic în XVI capitole, romanul se prezintă ca o lungă silepsă care încadrează „povestirile” (**glasurile, viziunile**) lui Filimon (privilegiat în capitolele I, II, IV, VI, VIII, XI, XV), ale lui Nichifor Fătu (în capitolele III, V, VII, IX, XIII), ale Cristinei (în capitolul X), a lui Guja (capitolul XIV). În celelalte capitole (XII și XVI), de altfel ca și pe tot parcursul romanului, „vocile” sunt orchestrate polifonic, intervenind pe spații și durate mai scurte „vocile” lui Chior și Guja, a studentului, a Străineii, a Renei, a Gafei, a Șchioapei, a bunelului Andrei, a bunicii Ștefana, a mamei și a altor figuri episodice.

Ca și în romanul dostoevskian (în lectura lui Mihail Bahtin), și în „Viața și moartea nefericitului Filimon sau anevoioasa cale a cunoașterii de sine” se aud voci la tot pasul. Polifonia romanului rezultă din confruntarea subtextuală a perspectivelor, a vocilor, a relațiilor dintre **personaje, narator și autor**.

Tehnica punctului de vedere este explorată (ca la Aureliu Busuioc, Nicolae Esinenco) cu o virtuozitate mai rar întâlnită în romanul basarabean. În ceea ce privește natura relațiilor dintre personaje lucrurile se clarifică treptat odată cu elucidarea raporturilor dintre Filimon și Nechifor, două epicentre, două puncte de vedere antitetice. Dar deosebit de remarcabilă, în acest roman, este totuși **dedublarea protagonistului** în scene cu un du-te-vino între real și ireal. Filimon este pus să scrie tot ce s-a întâmplat cu el. Scena parcă e dintr-un roman cu realități de o cruzime cunoscută prozelor despre gulag: „Filimon stătea culcat pe o coastă, pe dreapta, cu capul dat pe spate, nemișcat – unde-s? – și doar cu pielea feței, a mâinilor, cu tălpile – sunt desculț? – simțea undeva departe niște pereți, care deodată veneau aproape, aproape de tot, și numai tavanul greu, deasupra, părea să rămână nemișcat, dar și el se clatină atunci când se duceau sau veneau pereții – respirația... odată cu respirația? – încerca să și-o rețină – să opresc pereții în loc! – și când credea că a izbutit, auzea pe cineva de alături:

– Iată creionul, iată hârtia...

Acel cineva se apleca la urechea lui, vorbea încet, dar răspicat, el însă nu pricepea ce i se cere, continua să lupte cu respirația ce ieșea ascuțită șuierând pe lângă ureche... – s-o opresc că s-or prăvăli pereții – o oprea, pereții se opreau și ei, dar erau gata să pornească iar.

– Scrie. Trebuie...

Capul vuia încontinuu înăuntru ca în horn, iarna – taci, vântule, cineva vrea să-mi spună ceva – erau cuvinte închipuie, nu spuse, dar acel cineva le auzi sau i le citi în ochii larg deschiși privind la peretele din față.

– Cât de scurt. Tot ce a fost, ce s-a întâmplat.

Acela se mută, acoperindu-i pătratul albastru asupra căruia își fixase privirea, ceea ce îi provocă o durere neașteptată, profundă. Închise ochii”.

Jocul planurilor real – ireal generează o stare de halucinație, pregătind dedublarea „firească” a protagonistului: „... așa cu capul dat tare pe spate stă să asculte, reținându-și respirația – pereții s-au oprit! – o secundă, două, trei – unde-s? de când stau aici? cine-mi vorbește la urechi? – patru, cinci, șase, - unde am mai văzut acest pătrat făcut din pătrățele mici? – nouă, zece, unsprezece... deodată pereții porniră din toată părțile asupra lui – am scăpat respirația: hrrr-iuuuuu, hrrrrrr-iuuuuu! – horcăitul răsună chiar în urechi – nu-i decât o coală albastră de hârtie fixată pe perete în fața ochilor mei, ca să-mi pot aminti mai lesne...

– Tot ce a fost. Tot ce s-a întâmplat. Scrie!

...parcă niște semne negre împrăștiate pe o foaie albă vor spune ele ceva? și apoi nu mă pricep...

– Încearcă.

...dar ați uitat să-mi dezlegați dreapta, s-o scoateți de sub mine...

– ori cu ochii.

...cu ochii? pentru asta ați aranjat pătrățelele acelea? așa aș putea, dar nu știu de veți pricepe voi ceva: iată ciotca, în unul; iată femeia, în altul; iată candela arzând în colț și bătrâna îngenuncheată, în al treilea, iată obrazul pe care l-am palmuit... nu, nu pot, vedeți, se surpă pătrățele... – închide ochii – nu pot, lăsați-mă! – și peste o vreme îi deschide iar: pătratul albastru, împărțit în mici și multe pătrate stă în același loc – le-ați prins la loc, aveți destule pioaneze! credeți că... nuuuu! De acum el nu se poate opri... nu putu opri să nu apară de la sine în alte pătrățele; cotiga răsturnată pe marginea ulicioarei strâmbe, în unul; stiva de scânduri din mijlocul casei, înaltul; Cristina cu lemnul aprins în mână, când a pășit el pragul în al treilea; amândoi îngenuncheați, cap la cap, cu ochii uscați, peste mormânt... – maaamăăă! – dă capul convulsiv pe spate, cât poate de tare, pârâitul vertebrelor cefei sparge horcăitul din gât... hrrr-iuuuu! hrr-iuuu! – mă hrăniți cu furtunul... dar ce vreți să aflați de la mine? – geme și țeava de cauciuc cade, încolocindu-se roșie împrejurul gâtului, peste caietul și creionul lăsate alături”.

Protagonistul are revelația dedublării, descoperindu-și, în ultimă instanță, conținuturile **identității** și **alterității** sale palpabile într-un lung și chinuitor periplu de trei zile și trei nopți, cu situații și fantasmagorii ca acestea: „... Filimon se scoală, se ridică mai întâi pe un genunchi apoi de pe celălalt, își scutură pantalonii cu palma – praf de piatră de pe jos, piatră sfărâmată – și ia aminte: de jur-împrejur se înalță pereți verticali, de piatră – cinci, zece, o sută de metri înălțime! Își dă seama: sunt pe fundul unei uriașe

fântâni cu pereți de piatră, dar ... răzbate o lumină prin ei. Se apropie de unul, pune mâna – peretele e moale, cum îl atinge – piatra se macină și curge sunând sec, la picioarele lui. Își retrage mâna – să ies de aici, acuși se surpă și mă acoperă. Dar nu vede nici ușă, nici scară, iar pereții sunt așa de înalți! Își dă capul pe spate – lumina vine de sus – să urc, dar cum? – Se apropie iar de perete, dă cu degetul, degetu-i intră în piatră, vrea să-l scoată – nu poate. Trage și – drăcie! – degetul i se rupe, rămânând în perete. Deodată simte o boare răcoroasă în față – este vreo spărtură pe aproape? vre-un gang? – se uită: da, cum de nu am observat? sunt galerii acuma știu unde-s, în carierele de piatră! să ies mai repede cât n-a venit careva să-mi declare că așa fi fost iar judecat și băgat aici... – Se repede la dreapta prin gangul tainic, spart demult, încă pe vremea turcilor și tătarilor, pe unde se scotea piatra cu căruțele, iar după aceea s-a surpat și a rămas părăsit, iar ei, pușcăriașii, îl știau și fugeau uneori pe acolo”.

Aproape tot ce e memorabil în roman ține de **metamorfozele** lui Filimon, care încearcă să afle cine a fost, cine este, și care e răsplătit cu numeroase revelații:

„A! țipă Filimon. Aista-s eu!”

Filimon cel culcat stătea cu ochii pironiți la peretele din față și nici n-a clintit când acesta, ieși de sub podeaua de sticlă, a țipat. Acesta își astupă gura cu palma – nu cumva să țip iară și să mă audă cineva! – dar își zice mirat că nici prima dată nu și-a auzit glasul – n-am glas! – ci numai suflarea grea aceluia culcat – nu-i nimeni aici, numai eu și... era să zică: și el, dar își aminti pe loc că acela e tot el – sunt tot eu – și unde zise:

„rău, frate?”

„d-apoi nu vezi?”

„de, întreb și eu, poate măcar tu vei fi având glas!”

„dacă l-aș avea! Auzi cum horcăiesc?”

„aud, cum să n-aud? și cine mă rog ți-a făcut-o?”

„ei... la început noaptea, acolo pe stiva de scânduri din casă... când mi-au descleștat dinții, n-am priceput ce vor, da pe urmă...”

„pe urmă?”

„zic, pe urmă, când s-a oprit mașina în pădure și mi-au zis dă-te jos și du-te un’ te-or duce ochii și să nu mai calci în sat...”

Tensiunea conflictului interiorizat este creată de refuzul de a crede că viața sa este condusă de altcineva, de întâmplări oarbe, de puteri nevăzute. Tot romanul de la un capăt la altul e pătruns de o anxietate cotropitoare, sugerată pe calea nenumăratelor obsesii, **obsesii orchestrate într-o tehnică a contrapunctului**. Felicia Cenușă observă foarte exact: „Toate personajele sunt angoasate de ceva: Filimon are teama disecării, căderii în zbor, prăbușirii în labirinturile subpământene, a târârii și a surpării pereților, teama de a nu afla adevărul în timpul sortit; Nichifor Fătu are teama „ochiului negru” care crește și vine să-l înghită să se răzbune, a căderii în fântâna în care se mai aruncă pietre (de fapt, la o analiză freudeană are loc frica de a fi pedepsit de nenorocirea fiului și a tuturor fărădelegilor); Cristina e apucată de un frig și un junghi de neînțeles, baticul mamei ba îi diminuează nevroza, ba i-o întetește, are frica bărbii roșcate, ce stă la geam, încearcă să se salveze, dar un strigăt, auzit și de Nichifor Fătu, un strigăt în șoaptă o răscolește”.

Dar mai întâi de toate, personajele sunt puse în fața „**oglinzii**” lui Filimon, în același timp Filimon e „**oglindit**” de Nichifor Fătu și de celelalte personaje. Un statut aparte are „**oglinda**” naratorului. Modul în care este conceput și reprezentat protagonistul este specific poeziei moderniste, prin intermediul căreia viața socială este interiorizată,

intimizată, redusă la trăirile individului. Diferite sunt și formele de transfigurare și de redare a vorbirii personajelor. Stilul direct e îmbinat cu stilul indirect și indirect liber. **Fluxul conștiinței** (la interiorizarea lumii lui Filimon), **memoria involuntară** (la Nichifor Fătu), **monologul interior** (al Cristinei), privilegiate într-un caz sau altul, alternează cu vorbirea directă, cu intercalări de scene legate între ele prin asocieri hazardate.

Vladimir Beșleagă dezvăluie esența ființială a protagonistului în raport cu Nichifor Fătu. Aname cuplul Filimon – Nichifor Fătu este cel mai relevant, dar nu mai puțin revelatoare sunt și cuplurile: Filimon – Dionisie Oprea, Filimon – Cristina, Filimon – femeia cu copil, Filimon – Guja etc., dar și Filimon, eu – Filimon, el (alter ego-ul său).

Alteritatea, ca formă de cunoaștere, constituie temeiul descoperirii eului și a lumii: „Doamne, își zise Filimon cel ieșit de sub podeaua de sticlă și prinse a tremura tot, cuprins de un zgâlțâit des, Doamne, și când șopti așa simți o putere nevăzută ori o greutate vărsându-i-se în mădulare, în toată ființa, apăsându-l în jos către Filimon cel culcat, tot mai mult, tot mai tare; încercă să se opună ca să rămână pe marginea patului de scânduri, dar greutatea-i așa de mare, Doamne, ce greu mi-i, ce greu! – și iată că, fără să știe cum, aduce picioarele încovoiate, se lasă pe o coastă, pe dreapta, și se culcă cu mâna sub dânsul, intrând puțin câte puțin cu trupul în trupul celui culcat până se fac un singur trup. Așa trebuia, doar eu sunt el și el este eu – își zise cel ce... Dar de acum nu se mai știa care dintre ei vorbi, pentru că ambii erau culcați și erau unul”.

Incertitudinea alternează cu fermitatea de a nu renunța la luptă, fie și în plan metafizic: „și Filimon fuge spre peretele pe care e fixat pătratul albastru, ridică mâinile, se apucă de marginea pătratului mare, și, sărind ușor, se așează sus pe pervaz. Se uită de aici la cel de pe pat care-l privește țintă, fără a clipi – vezi? pe aici am să ies – pe acolo – prinde cu mâinile două linii care taie pătratul mare în pătrățele mici – printre gratiile aiestea – și aici gratii? – am să le rup și... – cum să le rupi dacă-s de fier? – uite așa, zice Filimon și izbește mâinile-n părți – cum a rupt ea scândura din ușă! – cine: ea! – femeia ta, aceea care te-a fermecat – m-a fermecat? – da, și când a zis: hai! te-ai dus după ea ca un cățeluș, și când a zis: stai! te-ai oprit ca un măgăruș, și tot numai pentru că ți s-a arătat o dată goală și te-a fermecat cu soldurile-i albe-albe – acum vezi: întinde mâinile! auzi ce strigă? de-al cui gât e vorba? – de gât... Filimon dă din cap: ne lămurim... – ne lămurim – ies pe aici, printre gratiile aiestea...”.

Anevoioasa cale a cunoașterii de sine e străbătută nu numai de diversitatea punctelor de vedere, de plurivocitatea cuvântului, dar și de ambiguitatea mai multor situații, acțiuni. La început de periplu imaginar, într-o pornire de conștientizare a destinului său tragic, dublul său îl avertizează pe Filimon: „Fiecare faptă omenească e o ghicitoare cu nouă răspunsuri și pentru cine vrea să pătrundă cu adevărat... – dar taci odată, de ce mă răvășești, glas necunoscut! – dar sunt glasul tău – al meu? Nu te recunosc, nu te-am auzit niciodată – pentru că totdeauna când am vrut să-ți vorbesc, m-ai înăbușit, m-ai împins în adânc...”. Pe bună dreptate, în roman fiecare faptă omenească e o ghicitoare cu nouă răspunsuri și cine vrea să le pătrundă cu adevărat trebuie să însușească structura dialogică a romanului de la nivelul cuvântului bivoc la nivelul poeziei personajului, la nivelul poeziei subiectului, la nivel de construcție a romanului. Acest scenariu inițiativ, prin care se ascunde ceea ce trebuia să rămână secret (dar enigme întâlnim la tot pasul), pentru că totul este expus fragmentar, din diferite perspective (adică în regim relativist), iar motivația arbitrară a acțiunilor (când relația dintre cauză și efect nu mai are o justificare rațională), ne introduce în sfera ambiguităților specifice antiromanului modern.

Aliona GRATI

ÎNVĂȚĂTURILE OCTOGENARULUI AURELIU BUSUIOC

Unul dintre cei mai prolifici scriitori români dintre Nistru și Prut, Aureliu Busuioc a atins anul acesta, la 26 octombrie, privilegiata vârstă a rostirilor fundamentale și a îndrumărilor testamentare. „Roadele” înțelepciunii sale – poezie, proză, teatru, scenarii de film, traduceri din engleză și franceză – sunt expuse generos spre discernământul tinerilor postmoderniști dornici să emuleze în literatură. Activitatea sa literară desfășurată de peste cinci decenii presărate cu ispite ideologice compromițătoare le oferă acestora un model de relevanță etică și frondă politică și, în același timp, de certă raportare la criteriile artistice.

Identitatea literară a lui Aureliu Busuioc începe să se profileze odată cu apariția primului său roman, *Singur în fața dragostei*, în 1966 – an care a însemnat, și prin concursul altor câteva romane importante din spațiul interriveran, o resurrecție a esteticului. Din acest motiv poate, dar și datorită faptului că autorul preferă să scrie proză după '90 încoace, critica literară îi urmărește evoluția cu predilecție pe acest segment. Dacă primele romane au avut parte de multiple abordări care au pus în evidență nonconformismul acestei scriituri la uzanțele realism-socialismului, aparițiile recente: *Local – ploii de scurtă durată*, *Lătrând la lună*, *Pactizând cu diavolul*, *Spune-mi Gioni!*, *Hronicul Găinarilor* rămân încă în așteptarea validărilor exegetice în stare să contureze noua imagine a scriitorului în literatura ultimelor decenii. Materia epică a acestor romane este sinistra istorie a Basarabiei, epocile de tranziție și schimbările de regim ce au bântuit acest pământ al românilor de-a lungul secolului trecut. Ancorate solid în unele evenimente memorabile, evocările lui Aureliu Busuioc nu sunt scrise în formula tradițională de frescă istorică, ci glisează între ficțiune politică, memorii și literatura de documentare. Lumea prefigurată este una a tranziției interminabile și a repercusiunilor acesteia asupra aspectului moral al unor indivizi. Intenția subversivă, de denunțare a răului social, a formelor maladive pe care puterea o exercită asupra individului într-o societate totalitară raliază această scriitură la preocupările cehului Milan Kundera, ale polonezilor Czesław Miłosz și Adam Michnik, ale românilor Paul Goma, Norman Manea, Nicolae Steinhardt, Gabriela Adameșteanu etc. sau ale rușilor Aleksandr Soljenițan și Vladimir Bukovski. Ca și aceste notorii expresii artistice ale adevărului, romanele lui Aureliu Busuioc prezintă o modalitate alternativă de narațiune și descriere a experiențelor traumatizante ca efecte ale discursului totalitar.

Spune-mi Gioni! Învățăturile veteranului KGB Verdikurov către nepotul său este o orchestrație epică reprezentativă pentru felul în care autorul încheagă genurile de ficțiune politică și literatură de documentare. Romanul se instalează în ficțiune prin crearea unei trame narative care concentrează experiența unui aservit regimului proletcultist, preocupat la o anumită vârstă de instruirea moștenitorilor săi. Pe schema afirmată a testamentului literaturizat, parafrazând titlul primului document de spiritualitate românească, *Învățăturile lui Neagoe Basarab către fiul său Theodosie*, autorul improvizează un model în negativ, diabolic și didacticist în fața căruia urmașii testatorului ar trebui doar să se crucească. Veteranul KGB Verdikurov, în vârstă de șaptezeci și șapte de ani, semnează o lungă epistolă ce înseriază memoriile, comentarii pe marginea unor evenimente istorice, îndemnuri și sfaturi: toate destinate să servească nepotului său de învățătură în viață. Cu o existență plină de refuzări în copilărie și de săvârșire cu vârf și îndesat a șase dintre cele șapte păcate fundamentale (căci de cel de al șaptelea păcat l-a mântuit, pentru totdeauna, câinele lui dom'Ghiță), „bildungsromanul” bătrânului se vrea unul pilduitor pentru tânărul său nepot de la Litere cu „înclinații naționaliste”, proaspăt bursier într-una din universitățile Americii.

Valoarea literară a acestui roman se relevă prin capacitatea de a surprinde mentalitatea unui om fabricat de mașină securistă. Soluția ingenioasă de a nara evenimentele din perspectiva unui adversar ideologic îi dă posibilitate autorului să atace din interior paranoia proletcultistă, disimulată în formele discursului confesiv. Deraparea de la invariantul narativ de confesiune ca rostire fundamentală despre adevărurile vieții pe care îl ilustrează faimoasa lucrare din secolul al XVI-lea (*Învățăturile lui Neagoe Basarab...*) este cu atât mai evidentă cu cât înaintăm în lectura romanului lui Aureliu Busuioc. Dacă începutul traiectului existențial al lui Ionel Tarabanțu sensibilizează prin ultrajele pe care acesta, fiind copil încă sau tânăr inocent, e nevoit să le suporte acasă, unde e comparat în permanență cu fratele său, eminent la învățătură, mândria dintotdeauna a părinților și a directorului de școală, în cizmăria evreului Berl și la tăbăcăria jupânului Ghiță, din momentul în care Ionel devine un Ivan Alecsandrovici, ilegalist, ucigaș, trădător de prieteni și de părinți, om al puterii, criminal, kaghebit, el provoacă doar repulsie.

Periplul lui Verdikurov este o autentică diagramă a degradării morale, frustrările din tinerețe, teroarea politică și ideologică având un efect invers în cazul lui, nefiresc pentru o ființă umană care respectă codul moral edificat de veacuri. La fel ca portretul celebrului personaj Dorian Gray, identitatea romanescă îi înregistrează metamorfozele fizionomiei etice. Român în România Mare, moldovean în Republica Socialistă Sovietică Moldovenească, tătar pentru ruși și rus pentru consăteni, cu un nume fluctuant până la formula expresivă Verdikurov, mutilat fiziologic și spiritual, implicat activ în masacre colective, deportări, șantaje și stratageme kaghebiste, personajul lui Aureliu Busuioc este figura exemplară a mizerabilului. El reprezintă, în fapt, acea putere malefică și agresivă care a generat drama atâtor personaje din „romanul obsedantului deceniu”, dar și a atâtor autentice existențe traumatizate de utopia stalinistă, perseverența activiștilor de partid și a „dascălilor” universului concentraționar.

Romanul expune o întreagă galerie de personaje ce ilustrează destinul unor indivizi cu existențe mutilate tocmai din cauză că au urmat orbește surlele și trâmbițele marxist-leninist-staliniste. Ion Tarabanțu, Riva Rosenberg, Onufrie Moscalenco, Nicolai Afanasievici Somov ș.a. sunt tot atâtea exemple de inexorabilă eșuare a utopiei comuniste despre societatea desăvârșită, ai cărei membri conviețuiesc în armonie, bunăstare și fericire deplină. Instrumente docile și caraghioase ale puterii, plasate în monotonia și banalitatea cotidianului tern, acestea ilustrează reversul personajelor stereotipe, proferate de scriitorii proletcultiști: activiști devotați cauzei, partizani și ilegaliști infailibili, vorbitori înflăcărați de la tribune etc. Săgețile parodiei demolează pilonii construcției iluzorice a literaturii realist-socialiste, autorul propunând o variantă alternativă de viziune asupra acelei lumi în agonie – Basarabia în secolul XX.

Deși realitatea istorică este trecută prin prisma unei conștiințe tot mai alterate de năluca comunismului, romanul lui Aureliu Busuioc suplinește și funcția de document al unei epoci ce reflectă fapte autentice și evenimente ce reconstituie starea de lucruri în orașul Chișinău înaintea celui de-al Doilea Război Mondial, retragerea trupelor românești în 1940, venirea rușilor, instaurarea noilor reguli ale regimului proletar, revigorarea monstruoasă a armatei bolșevice după refugiul ei în partea cealaltă a Nistrului, colectivizarea forțată, deportările țăranilor înstăriți, masacrul evreilor și alte atrocități din perioada postbelică. Cea mai mare parte a romanului descrie perioada de du-te-vino de regimuri dintre anii 1918-1944, încât e posibilă o paralelă cu transcrierea aceluiași eveniment din romanul lui Paul Goma (*Din calidor*) și eseurile biografice ale Elizabetei Isanos (*În căutarea Magdei Isanos și Cosânzenii*). Acești trei autori recompun atmosfera din interbelicul basarabean: disperarea generală cauzată de ordinul de evacuare grabnică a armatei române de pe teritoriul Basarabiei, starea de spirit apocaliptică instaurată în gara din Chișinău, infernul bombardamentului însoțit de retragerea armatei bolșevice și chiar povestea cu parașutele aruncate ba de ruși, ba de legionarii români pe teritoriul dintre Nistru și Prut, din a căror stofă basarabencele își coseau rochii și fețe pentru perne. Dincolo de aparenta neutralitate a relatărilor bătrânului securist, transpare vocea autorului care derulează un dialog cu cei care au adoptat o poziție disidentă față de regimul bolșevic, voce a unui îndurerat de soarta intelectualilor și a țăranilor basarabeni, bântuiți și devastați de molimele istoriei, împrăștiați în lume și devorați de nostalgii.

Valoarea documentară a romanului se relevă mai ales prin descrierea autentică a mecanismelor diabolice de racolare a denunțătorilor și a noilor membri ai organizațiilor secrete. Putem spune că avem de a face cu veritabile instrucțiuni în vederea însușirii teoriei și practicii enkavediste. Falsa predispoziție de comunicare și de confesiune, bunăvoința teatrală (*Spune-mi Gioni!*), escamotarea realității în numele unei utopii, cultivarea infantilismului și a spiritului gregar, extragerea meșteșugită a informațiilor compromițătoare sunt doar câteva stratageme ale securiștilor, pe care autorul le denunță cu aciditatea-i specifică și în articolele de publicistică. Mizeria structurală și aspirațiile nostalgice ale veteranului devin evidente în tiradele patetice și limbajul lozincard tot mai des utilizat de el spre sfârșitul „epistolei”, secundat și de alte registre stilistice, de

o mulțime de alte voci, printre care și cea refractar ludică și ironică a autorului, care au rolul să-l deconstruiască, să-i perturbe fixitatea.

Pe de o parte, avem o structură epistolară de suprafață a romanului, care demască, în fond, o insuficiență dialogică de principiu a personajului semnat, discursul său fiind o mostră a comunicării distorsionate, închise în dogmă și în monologism ideologic. La interferența acestui orizont limitat se află cel al autorului având intenția să multiplice registrele lingvistice și să creeze breșe în blindajul discursului totalitar și al ideologiei utopice. Respingerea prescripțiilor oferite de fabricanții „societății perfecte a comunismului” se exprimă prin interpolări lexicale sistematice, prin bruiaje ironice în registrul fals amical al veteranului.

Conștient de țesătura plurilingvă și plurivocă a culturii contemporane, prozatorul își anunță apetența pentru estetica postmodernistă, instaurând în discursul românesc un regim al plurivocității limbajului literar și extraliterar. Așa se întâmplă că unitatea de ansamblu, coerența epică și paralelismul metaforic, specifice romanului modernist, se împacă bine în *Spune-mi Gioni!* cu limbajul direct, pe alocuri, al reportajului de ziar, ficțiunea alternează cu pasajele de reflectare autentică a evenimentelor istorice, iar memoria individuală (scriitorul a fost martorul ocular al unor evenimente descrise în roman) face apel la cea a literaturii (memorie viciată de livresc, cum se exprimă teoreticienii postmodernismului), la abordările artistice precedente. Ironia savuroasă, deconspirarea, demitizarea poeticii sincerității și a angajamentului grav, parodiarea ludico-sarcastică a formelor de distorsionare a spiritualității românești fac valabile *Învățăturile* lui Aureliu Busuioc în contextul noii paradigme culturale.

Apropiindu-se de vârsta de 80 de ani (între timp evenimentul s-a și produs!), Aureliu Busuioc, scriitorul „cu un cap de împărat roman” (Alex. Ștefănescu), s-a cocoloșit, princiar, într-un uriaș ochi de ciclop, care nu e altceva decât propria sa interioritate desprinsă de iluzii, de nostalgii, de proiecții evazioniste, de himera unor idealuri romantice, de dorințe ușor ironice, ușor sentimentale și de regrete elegiace. Departe de toate acestea, el este *acum* ca niciodată mai liber și ca niciodată mai aproape de Absolutul inaccesibil al scrierilor sale de la începuturi. Fără patosul autoiluzionării cu vise și idealuri și fără tristețea eșecurilor (fie și cenzurate de o superioară ironie), cu un adânc sentiment al totului căzut în deriziune, lumea i se arată în adevărurile ei fundamentale, neantizată, grotescă. „Simt enorm și văd monstruos”, ar fi putut să spună și Aureliu Busuioc, răsând cum numai zeii homerici pot râde, în timp ce-și pune pe hârtie „profețiile” (cu un motto semnificativ, „Pe NostrAdamus părăsindu-l seva, / Va profeți de astăzi NostraEva”) din poezia „Heraldică”: „Văd Asia cu nația chineză / Crescând solid prin partenogeneză./ Doar cu orez, sub soarele ce arde, / E greu să te-nmulțești la miliarde, / Iar când durezi o societate nouă / Nicio Viagră nu-ți ajunge-n ouă!/ Deci stema ei, a Asiei, firește, / Va fi un falus galben strâns în clește. // Oceania, cu lipsa-i de popoare, / Va crește prin marsupializare./ Cum va fi unul apt de viață lungă, / Alt embrion se va târî spre pungă, / Și folosind cu cap recipientul, / Va popula femela continentul. / Deci stema Australiei e fermă: / În nitrogen lichid – un stoc de spermă. // În Africa de SIDA născătoare / Nu pot prezice niscava schimbare: / În deficitul de imunitate / Se vor spăla hotarele-ntre state, / Iar cafrii, hotentoții, beduinii / Vor fi înlocuiți cu babuinii. / Deci stema ei: un HIV micuț în lesă/ Și-un cimpanzeu călare pe-o negresă. // În vechea Europă, poponarii / Vor câștiga ca număr prin clonare./ Heterosexualii însă, blegii, / Vor fi vânați și dați pe mâna legii, / Pe ruguri arși, ca fum vor trece-alene/ Peste orgii de ghei și lesbiene. / Deci – stema ei: pe-un fond de cer apatic - / Un clitor flasc și-un anus singuratic. // Cât despre-Americi eu, vizionara, / Nu-i văd decât pe ăia, cu ghitară/ Și cu lampada lor în faptul verii/ Tot mai plătind tribut împerecherii/ Pe când ceilalți, din Miază-noapte-anume, / Importă prunci calici din restul lumii / Deci stema lor cea dreaptă, mi se pare, / Că-i o banană regulând dolarii... // Nu voi uita de Rusia cea mare: / Nici partenogeneză, nici clonare. / De unde sperma, clonul sau vaginul?/ Frumoasele își fac prin lume plinul, / Cât despre ei, Ivanii, ce foloase/ Când spirtul li se scurge și din oase?/ Deci stema ei: pe-un câmp, trântit pe-o rână,/ Un spermatozoid c-o sticlă-n mână. // Ce-a mai rămas? Japonia, desigur: / Copiatorul face treabă singur:/ El ia copii cumiți și scoate copii. / Nici tu clonare, nici tu pofta popii, / Doar niște soia pentru proteine, / Iar restul –

știu dischetele mai bine./ Deci stema ei: modest, pe o măsură, / Un foarte mic computer, dar cu puță. // Nu, n-am uitat Moldova, plaiul mitic, / Va crește năzdrăvan, deci mioritic: / Va sta cu fundul gol la drumul mare/ S-o reguleze liber fiecare, / Născând apoi în foarte lungi coloane / Oligofreni cu seceri și ciocane. / Deci stema ei: cât coșcoagea dulapul – / Un cap de bou. Cum îi și este capul...”

Tăios, dar deloc excesiv, adică în limitele „erei plăcerii”, a „juisării feminine, eliberată de obligația maternității”, a „mondializării plăcerii” prin vibratoarele firmei lui Doc Johnson, și a „progresului nemaiauzit al sexului neprocreator” (am citat din *Robert Muchembled, Orgasmul și Occidentul, Cartier, 2006*) și în consens cu alte extravagante ale lumii de azi, pe care autorul le creionează detașat, cu o tonică maliție, scoțându-le în evidență liniile esențiale. Caricatura nu cade în satiră. Distanța este mereu păstrată printr-o atitudine de superioară dignitate sau e acoperită de candoarea unui râs reconfortant, victorios, care nu e altceva decât „văzul monstruos” fără prejudecăți raționale sau sentimentale, în care se reflectă hilaritatea universală a unei „lumi ieșite din țâțâni”, râsul adevărului spus cu voce tare. Nici chiar limbajul licențios nu are efectul unei „coborâri” auctoriale: nimic trivial, nimic vulgar în sexualizarea parodică și ambiguitățile acestei lumi întoarsă pe dos. Ce mai lecție pentru amatorii de crudități pornografice dintr-o anumită „literatură” mai nouă, în care dincolo de bravada facilă nu se regăsește altceva decât opacitatea unei ordinare obscenități!

Același ochi atroce al râsului îl redescoperim și în *Hronicul Găinarilor*, roman-parodie a istoriei Basarabiei din ultimele două secole, narațiune-parabolă a hibridizării unui popor, a căderii sale în derizoriu și neant. Este romanul deconspirării tuturor clișeelelor istoriografice (sovietice și a celor foarte recente vehiculate în jurul ideii de Istorie integrată a Moldovei) și a tuturor utopiilor (mai vechi sau mai noi) încercate pe ființa națională a românilor din stânga Prutului. Patosul demistificator, fără precedent în proza basarabeană, vizează delaolaltă caricaturi de mentalitate, de etică socială și de limbaj, ticuri ideologice, invenții propagandistice, utopii colective, conjuncturisme inofensive ori fatale, corupere de optică asupra lumii, denaturări de sens, înclinări de axe existențiale, deplasări de centri simbolici.

Precum istoria de azi a Republicii Moldova reprezintă prelungirea în absurd și tragic a Utopiei Basarabiei, cu „întemeierile” și „reîntemeierile” ei de la 1812 și 1940, *Hronicul Găinarilor* ne înfățișează moartea comică a acestui proiect al unei istorii ingrate. Istoria reală și istoria ori istoriile scrise se întâlnesc și fuzionează într-un joc de imagini fabulos-grotești, ca într-un labirint de infinite oglinzi curbe aflate față în față. O adevărată sarabandă a „lanțului slăbiciunilor”, o lume a deformărilor succesive, o realitate în degradare, desfigurată, care în final nu mai poate fi desprinsă de imaginile suprapuse ale unei mitologii falsificatoare impusă din exterior. Și, în acest univers al „întemeierilor” pe dos, al devorării omului și omenescului de stihia „găinarului”, în această *vrajă totală și totalitară* de strâmbe oglinzi paralele – incoruptibil, deci liber și, prin puterea interiorizării ei depline, stăpân peste ea, peste această forță malefică – personajul-narator, în dublă ipostază. Autorul „hronicului” *Găinarilor*, istoricul simulând o exagerată acribie, o obsesie a obiectivității și exactității, parodiind, astfel, binecunoscuta mitologie

a „științificității” din istoriografia sovietică, este dublat de un „scriitor”, un scriptor de „naive” și umile comentarii, un eseist care pune pe hârtie cam tot ce-i cade sub peniță: mirări spuse cu voce tare, năstrușnice „paralele” istorice și de altă natură, libere divagații de „amator” fără sistemă și fără pretenții. Cronicarul și scriitorul (fără nici o carte, după cum se descoperă în final!) nu sunt altceva decât vocile aceluiși Ianus bifrons – Râsul: unul „vede monstruos”, altul „simte enorm”. Și vice versa.

„Hronicul” satului Găinari, al „cătunului cu acest nume”, este concomitent o parodie și o parabolă. Dar mai întâi să-l cităm pe Mircea V. Ciobanu, care scrie pe verso copertei: „Am putea să confirmăm opinia – previzibilă – că *Hronicul...* e o parodiare a letopisețelor și romanelor istorice naționale și a mitologiei „întemeietoare” universale. Dar am putea merge și mai departe: romanul lui Busuioc este chiar mitologia noastră explicită și explicativă – cea adevărată, cea pe care o merităm (și care ne reprezintă) – expusă în limbajul timpului: savuros, detașat, ironic, sentimental, ludic, oralizant-livresc (într-un cuvânt: postmodernist), într-o structură narativă toarsă ca un ghem cu noduri: nu-l scapi din mână până nu-l deznozi, până nu-l re-depeni total”. E o opinie, îndrăznim să spunem, tipică pentru o viziune postmodernistă, care comite o îndoită eroare: scoate textul din contextul său și, pe de altă parte, nu ține seamă că dincolo de multiplele texte care s-au suprapus în această, excelent spus, „structură narativă toarsă ca un ghem cu noduri” transcende semnificația unui Destin întors, deloc „meritat”. Văzut ca o „parodiare a letopisețelor și romanelor istorice naționale și a mitologiei „întemeietoare” universale”, romanul ar reprezenta, vorba lui Noica, doar o „devenire într-o devenire”. Or, *Hronicul...* este, o spunem cu toată convingerea, o „devenire într-o Ființă”.

Există în textul romanului o trimitere la o dublă descălecare, exact ca în letopisețele noastre. Dar „descălecatul” satului Găinari nu are nimic cu mitologia întemeietoare națională, fiind doar canavaua pe care se parodiază mitologiile istoriografiei țariste, sovietice și ale recenteii „istorii integrate” privind istoria Basarabiei (idem, a R.S.S.M. și R.M.). Dincolo de parodia propriu-zisă nu putem să nu observăm voința de transcendere a „Hronicului...” către un sens adânc. Romanul e și o parabolă a degradării etnice și umane prin hibridizare, o pildă de neantizare etnică și etică, de trecere a Destinului din zodia senină, *adevărată*, a Balanței către zodia, reală, dar *lipsită de adevăr*, a Cancerului. Contextul istoriografic și istoric este, așadar, foarte important pentru descifrarea sensurilor ascunse ale acestei scrieri într-adevăr „savuroase”.

Întemeierea satului Găinari are o istorie, dar și o preistorie, o parte „mitologică”, un fel de descălecare parodică. Ambele excelează prin derizoriu și hilaritate. La mijlocul celei de a șaptea decade a secolului optsprezece plăieșul Pătru Avădanei, soție-sa Catinca și fiul Panteleu „coboară” din părțile Neamțului. Coboară *din munți*, deci, dinspre *marginia de nord a Țării Moldovei*, plăieșii fiind locuitori de graniță, și „se așază” *într-o margine a Roșcoveților*, un sat din sud, aflat în județul Lăpușna, în partea stângă a Prutului. Și „coboară”, și „se așază” este un fel de a spune eufemistic, un respect pentru jocul limbajului parodic. De fapt, Pătru *Avădăni*, având deja înscrisul unui stigmat de familie în numele ce-l poartă (*o inițială lipsă de tată*), a fugit, pentru că fusese prins când fura trei vaci și un catâr de pe pământurile comisului Oțetea. În acele vremuri întunecate, ca să fim

în tonalitatea romanului, în Moldova nu se știa încă de Curtea Europeană a Drepturilor Omului și o atare faptă se pedepsea, barbar, cu spânzurarea. Mârtoaga, cu care fugise plăieșul, a murit de cum a trecut Prutul, așa că și „descălecarea” poate fi considerată mai mult una virtuală. „Așezarea” în Roșcoveți conține și ea elementele „mitice” de rigoare, cu puternice valențe de caricatură socială realistă. „Scoborătorul” din munți se întâlnește cu domnul Moldovei, un grec care nu știa limba „prostimii”, dar care avea idee de ceea ce azi se cheamă gesturi „de imagine”. El întrebă mai întâi „cum o duc oamenii proști și, dacă o duc rău, de ce o duc rău?”, apoi îi aruncă lui Pătru la picioare o pungă cu 50 de dinari de argint, cu porunca dragomanului: să spuie oamenilor „de milostenia și bunătatea domnului Moldovei Alexandru al doilea Mavrocordat”. În final dispune să i se dea plăieșului din moșia satului din apropiere 100 prăjini de pământ. Dar, scrie cronicarul, „se știe că după ce părăsesc gura domnitorilor cuvintele scad din preț” și fugarul „descălecător” se alege cu 12 prăjini de pământ și o căsuță părăsită lângă o râpă din marginea Roșcoveților.

Preistoria se „înnoadă” în ghemul narativ alături de istoria „întemeietorului” Găinarilor, Panteleu. Fiul plăieșului a preluat de la taică-său puținele vicii cu care pe acesta l-a „împodobit” natura, două din ele fiind covârșitoare și fără vreo puțință de vindecare: hoția și beția. Cu aceste „podoabe genetice” Panteleu nu are nici o șansă să se integreze în comunitatea oamenilor din Roșcoveți. „Stihiile” sale interioare îl aruncă definitiv către niște extreme marginale de habitat și de comportament. El se însoțește cu niște țigani, hoți de vite, în riscante „afaceri” nocturne, ajungând chiar să se însoare cu sora unuia dintre ei, Rada. Însurătoarea ar fi trebuit să însemne pentru Panteleu o „așezare”, o slobozire de rădăcini în Roșcoveți. Nimic, însă, nu putea să se închege durabil, lucrurile fiind potrivite de la bun început oarecum în contra firii. Prăpastia dintre el și ceea ce ar fi trebuit să se cheme locul de viețuire, axul său existențial, se adâncește. Scârbită de inadecvata împerechere a fiului cu o țigangă de pripas, *mama*, care între timp căzuse și ea în patima suptului, *pleacă de acasă* în toiu iernii și *dispare* fără de urmă. Lăieșa, concubina, cam nătângă, se dovedește pe deasupra a fi și *sterilă*. Neamul Avădănilor, cu stigmatul în sânge, *nu are nici o șansă de perpetuare în satul Roșcoveți*. După cinci ani perechea se destramă definitiv. Rada fuge cu un țigan, lăsându-l pe Panteleu, singur în fața nestinsului său dor interior de beție. În continuare panta degradării umane a personajului înclină inexorabil. Viciile „congenitale” se exacerbează. Băutul îl ține într-o stare de obișnuită semiinconștiență, iar celălalt viciu, furatul, decade la limita abjecției „profesionale”. Panteleu devine hoț de găini, găinarul satului Roșcoveți. Culmea culmelor, după cum aflăm mai târziu, hoțul de găini Panteleu are un „complice”, câinele său, mutilat (i-a extirpat glandele vocale ca să nu hămăie) și dresat special în acest scop netrebnic. Degradarea umană, insinuează discret „hronicarul”, nu are margini, odată ce și natura firească a necuvântătoarelor este deformată și se supune puterii ei tulburi.

Printr-o întâmplare, viciul infam al găinarului se află și oamenii din Roșcoveți îl supun unei rușinoase pedepse. Este bătut cu vergile, pe rând, de toți cei pe care el i-a furat de-a lungul anilor, uns cu dohot, tăvălit prin pene și alungat din sat. Surgiunul lui Panteleu reprezintă o formă tradițional-autohtonă de justiție, un act de drept al pământului, dar este și o acțiune de curățire socială, morală colectivă. În primăvara anului 1812, când se

produceau toate acestea, satul mai reacționa încă, făcând dovada unui puternic și sănătos instinct de autoconservare.

Cu năstrușnica exilare a găinarului și începe „hronicul” romanului lui Aureliu Busuioc. Descălecarea lui Pătru, tatăl lui Panteleu, a eșuat *ca întemeiere* în Roșcoveți. Dar „sămânța” sa, pe neașteptate, dă „roade” în altă parte. Fiul său, bătut măr, gonit de suferințele trupești, dar și de teama că cineva din roșcovițeni ar putea să-l ajungă din urmă pentru o răfuială mai cruntă, *urcă* anevoie prin râpa care începea la marginea satului până, epuizat, iese la Dealul Luminăției Sale. E o urcare simbolică. Din *anistoria* Roșcovețului Panteleu urcă pentru a pune începutul *istoriei* satului Găinari. Pentru o întemeiere nu este firească urcarea, dar peste istoria „noului cătun de pe harta Europei”, dincolo de viziunea comico-parodică, domină o fatalitate de destin întors, bântuie o umbră imensă, o întunecată magie demonică. E chiar umbra istoriei de două secole a ceea ce, după 1812, s-a chemat Basarabia. Fără aceste aluzii la conjurațiile-surprize ale destinului istoric, fără marele *context*, ascuns, subânțeles, care, de fapt, dacă e să privim prin optica semnificării, este *textul* însuși al romanului, *Hronicul Găinarilor* ar fi doar o agreabilă narațiune umoristică.

Dealul Luminăției Sale, notează cu acribie „hronicarul”, nu e altceva decât dealul „pe care topografii țarului l-au considerat drept ultim tronson în calea spre nemurire a ilustrului Potiomkin”. Cercul s-a închis, putem spune. Dealul Luminăției Sale, locul morții lui Potiomkin, devine vatra viitorului sat Găinari. Favoritul Ecaterinei, țarina Rusiei, a ajuns pe aceste meleaguri mânat de visul de mărire a Imperiului. Aceasta a fost calea sa „spre nemurire” și aici a luat sfârșit ea. Aici hoțul de găini Panteleu dă cep unei „noi” istorii, tulburi, zbuciumate, marcată de viciile genetice ale „întemeietorului”, istoria mică a cătunului Găinari, care treptat va înghiți istoria mare a Roșcoveților. Și totul vine din întâlnirile și interferențele neașteptate ale numeroaselor „istorii”: istoria Țării Moldovei, istoria Rusiei, istoria Basarabiei, istoria românilor, în genere. Ce-ar fi însemnat pentru „posteritate” (a se citi pentru cititorul de azi al romanului lui Aureliu Busuioc, pentru noi, adică) geneza unui umil sătuc din câteva bordeie fără „întâlnirea” sa cu marele vis rusesc de întemeiere a celei de-a treia Rome?...

Nu numai toponimele se suprapun: denumirea sătucului, *Găinari*, peste numele locului, *Dealul Luminăției Sale*. Și destinele personajelor sugerează paralele surprinzătoare. Panteleu, aproape mort, este găsit și vindecat de Parascovia, o țigancă (tot țigancă, ca și Rada, deși ea nu-și recunoaște etnia!) venită mai demult nu se știe de pe unde în Roșcoveți. Mare vrăciuitoare, Parascovia e cunoscută în sat mai cu seamă pentru priceperea perfectă a altor lucruri. „Cine știa mai bine decât ea, se întreabă retoric „hronicarul”, cutremurătoarea dărnicie a trupului de femeie și felul în care trebuie să-l dăruiești?” Firește, nimeni. Din această cauză numele Parascovia era un tabu pentru nou-născutele din Roșcoveți. Deși avea la activ ani mulți de inițiere a bărbaților din sat în tainele iubirii, la marele belșug de sămânță, pământul ei a rămas sterp până la această întâlnire cu Panteleu. Se pare că atât „altoiurile”, cât și „portaltoiurile” străine, printr-o obscură fatalitate îndărătnică, nu au nici o șansă de fertilizare în interiorul satului Roșcoveți. *E un „cod genetic” aici care nu acceptă hibridizarea*. Alta e situația în bordeiul ridicat după înzdrăvenirea lui Panteleu pe

Dealul Luminăției Sale, în vatra întemeietoare a cătunului Găinari. Potiomkin aduse până la aceste hotare visul celei de-a Treia Rome și cu acest vis a murit aici. Era visul Ecaterinei, amanta sa, împărăteasa, care, spune legenda, putea să satisfacă poftele unor regimente întregi de soldați. A murit fizic numai feldmareșalul favorit, pentru că el (și cu el visul țărinei sale iubărețe) e perpetuat prin proiecția simbolică în toponimul Dealul Luminăției Sale. Parascovia, în fond, e o Ecaterină în oglindă. În Roșcoveți țiganka venetică are un statut *marginal*, de vrăciuitoare și femeie desfrânată. Pentru cătunul Găinari, ea devine *centrul vital*, salvatoarea lui Panteleu de la moarte, șansa fondatoare, *muma* prin care seminția nătângă și fără de așezare a *Avădănilor* prinde rădăcini, se perpetuează. În nestatornica, ușarnica, dezământată Parascovie se trezește, brusc, pe acest Deal al Luminăției Sale, lângă un proscris, lângă un găinar, un dor viu, animalic, de un bărbat numai al ei, de un copil, de un cuib. În aceste porniri neașteptate se regăsește și partea firească de lucrare a Naturii. Dar mai este altceva, un fel de magie simbolică. În destrăbălata țigancă s-a pogorât simbolic duhul fertilizator al expansiunii rusești, visul de întemeiere al împărătesei stricate. Visul rusesc de fondare a celei de-a Treia Rome, proiectat peste pământurile Țării Moldovei, devine (ironia istoriei!) întemeiere de... Găinari.

Natura e oarbă, nu are scop. Națiunile au scop și, mai ales, imperiile se cramponează de scopuri, care apasă cu spectrele lor nefaste peste micile popoare învecinate. De aceea se și întâmplă adesea ca micii vecini să ia înfățișare de strigoi, să se posteze în rol de dublură caricaturală a umbrelor străine devoratoare. Ce este actuala, mult trâmbițata, „statalitate moldovenească” dacă nu un capăt de serie de suprapuneri, intercalări și metamorfoze caleidoscopice de sens și devieri de rost, altfel spus, de infinite oglindiri și refracții în timp ale „gloriei” imperiale ruse asupra istoriei naționale a românilor basarabeni? Dar ce reprezintă, ne întrebăm, vatra Găinarilor, în care hibridul dintre un hoț de găini și o curvă „prinde” viață rapid, miraculos? E chiar momentul de geneză a unui asemenea strigoi. Dovadă e și miraculoasa putere de concepție a locului. E o putere ascunsă, obscură, sugerată indirect de toponimul Dealul Luminăției Sale, transmisă de magia simbolică a visului imperial de întemeiere a celei de-a Treia Rome. Drumul acestui vis s-a întrerupt aici, odată cu moartea lui Potiomkin. Cu Găinarii el renaște din fixitatea toponimică într-o nouă viață și o nouă extensie istorică, sfârșind cu o nouă „nemurire”, înțepenită în „monumentul” care eternizează numele unui „erou” descendent din familia Avădănilor. Monumentul din final e chiar bordeiul lui Panteleu și al Parascoviei, vatra întemeietoare a Găinarilor, din care autoritățile locale au făcut o casă-muzeu în stilul celui mai pur kitsch sovietic.

„Calea spre nemurire” este aceeași, „împărătească”, dar Marele Scop de data aceasta nu lucrează prin agenții săi naturali (feldmareșalul Potiomkin, de exemplu), ci prin clonele sale, prin strigoiul locului, pe care, în stihia extensiei sale malefice, îi produce anamorfotic și îi multiplică în serie. Să nu uităm că e vorba de anul 1812, istoric pentru teritoriul Moldovei din partea stângă a Prutului. Spunem *istoric* și imediat ne dăm seama de profunda corupere a limbajului. Cronicarul din romanul lui Aureliu Busuioc insistă în repetate rânduri asupra „evenimentului istoric” care s-a produs în acel an de grație – înființarea satului Găinari. Nu e greu să ne dăm seama că el râde subțire de meschina

„întemeiere” și de nu mai puțin mizerabilii „întemeietori”. Dar râsul său e cu țintă de ricoșeu, de la mic la mare și de la mare la mic, și vizează altceva decât insignifiantul eveniment cu personajele sale nemernice. E un râs cu reverberații ontologice, cu ecouri ascuțite, străpungând ca razele X contorsionatele, învârtoșatele țesuturi ale limbajelor amalgamate ale unui text al istoriei total corupt.

Odată cu raptul de la 1812 în istoria pământurilor din stânga Prutului se produce un fenomen de refracție structurală și substituție de sens, ea nu mai este istoria Roșcoveților, ci a Găinarilor. Or, cătunul prăpădit, hibridul străin și social degenerat, este și proiecția simbolică a ideii imperiale de extindere. Apariția acestei excrescențe morbide semnifică inițial curățirea centrului istoric autohton, dar și intruziunea simbolică, în marginea sa, a unei istorii străine. Dăinuirea ei înseamnă o extincție a hibridizărilor și suprapunerea lor lentă peste istoria naturală a locului. Marginea înghite centrul, îl neantizează ontologic. Găinarii devin o mahala a Roșcoveților, dar cu un statut aparte, privilegiat. Anume aici populația vechiului sat este adusă să aplaude evenimentul din final – inaugurarea pe locul bordeiului „fondator” al Avădănilor a muzeului „eroului” de baștină al puterii sovietice. Faptul egalează cu o consacrare oficială a Găinarilor în calitate de centru simbolic. În „hronicul” amărâtului sătuc citim noua istorie a pământurilor vechii Moldove „alipite” la Imperiul Rus, istoria Basarabiei, precum în istoria Basarabiei întrevădem spectrul caricatural, fantasmagoric, „strigoii” Găinarilor. Urcările și coborârile nu-și mai au sensul lor normal, firesc, natural. Strălucirea, gloria imperială se regăsește, întoarsă, în neamul degenerat al Avădănilor din care își va selecta „eroii” și în nimicnicia cătunului, unde le va înveșnici memoria. Investirea Găinarilor, printr-un calcul perfid de selecție negativă, cu un statut de clonă a expansiunii străine, urcarea lor istorico-simbolică, înălțarea și suprapunerea magiei lor sumbre peste Roșcoveți înseamnă coborârea ontologică a locului, prăbușirea lui în neantul inconștienței și caricaturii.

Suntem în zona unei absolute anormalități. În succintul „hronic” al descendenților lui Panteleu de până la 1940 regăsim numai hoți, pușcăriași și bețivi. Aceștia se însoțesc cu femei de aceeași calitate morală: bețive și prostituate, ultima, mama „eroului”, fiind o „profesionistă”, rusoaică, adusă de taică-său tocmai de la Odesa. În ultimă instanță, toate personajele care vin în atingere numai ori care se așază în Găinari poartă același stigmat al stricăciunii și descompunerii umane. Odată cu noua administrație rusească, de exemplu, din Sankt-Petersburg vine un armean, Levon Abramean (numele ar putea să sugereze și alte amestecuri etnice), fugit din Valahia, intendent al armatei, aducând cu sine indispensabilul duh al corupției birocratice. Neamul Avădănilor aflase ceva deja de acest viciu hălăduind pe aceste pământuri prin „grija” diferitelor cârmuiri străine în chiar momentul întâlnirii lui Pătru, „descălăcătorul”, cu domnul fanariot Alexandru al doilea Mavrocordat. Acesta fiind jefuit în modul cel mai obraznic de către dragomanul domnitorului, „hronicarului” nu-i rămâne decât să conchidă filozofic: „*Corupția la vârf nu e nici pe departe o descoperire a zilelor noastre*”. Pe la începutul secolului XX, un alt fugar, un tâlhar și un împătimit al jocurilor de noroc, Pătrunjel, vine de la București și se așază cu toată familia în Găinari, într-un bordei, alături de cel al Avădănilor. Vine ca să perpetueze printr-o fică a sa (firește, cam zăludă) neamul găinarilor într-un tânăr ofițer sovietic, ultimul

consemnat de „hronicul” romanului. (*Dar nu și cel de la urmă, adăugăm noi, care, îmbogățit fabulos din privatizările din anii '90, invidios pe un văr din actuala fracție majoritară din parlamentul Republicii Moldova, și-a cumpărat recent un partid, cu gândul să candideze la viitoarele alegeri parlamentare.*)

Nici o sămânță de omenie! Și nici o posibilitate, nici o cale de îndreptare. Ca o fatalitate! Este, de fapt, o fatalitate, un destin. E „calea spre nemurire” a lui Potiomkin, e visul țării sale, care, răsfrânt în negativ, pentru locuitorii satului Roșcoveți s-a terminat cu colhozul „Drumul lui Ilici”, o cale într-un destin întors. Nici cei 22 de ani de administrare românească nu au putut schimba ceva din viciile Găinarilor: școala nu le-a priit, de năravurile lor strămoșești nu s-au lăsat. Așa că ziua de 28 iunie 1940 îl găsește pe un Petre Avădanei trecut prin pușcăriile României, fără alte proprietăți decât bordeiul lui străbunelui-său și fără vreo îndeletnicire anume, un golan așteptând să-i dea cineva ceva de băut.

Numele de Petre, ca și al străbunelui său, „descălecătorul”, nu este întâmplător. Reprezentanții noii puteri caută pe cineva care să fie în Roșcoveți președintele sovietului sătesc. Și nu pe oricine, ci pe cineva „sărac”, pentru că, spune cu fermitate bolșevică unul din cei veniți cu rezolvarea problemei, „tovarășul Stalin a fost cel mai sărac și acum este cel mai înțelept”. Burdujan, un gospodar, șeful liberalilor din sat, îl propune în bătaie de joc pe Petre Avădăni. Gluma nu a prins. Puterea Sovietică nu știa ce-i umorul. Din aceeași cauză (a lipsei de umor), ca să facem o paranteză, nici acest roman al lui Aureliu Busuioc nu are vreo șansă să fie (măcar) pomenit de manualele scrise sub ochiul vigilent al actualilor urmași ai lui Lenin și Stalin. Deși, ne pare nouă, cartea ar putea să înlocuiască cu mare succes opul de „Istorie integrată”.

A funcționat perfect binecunoscutul criteriu de selecție negativă. Petre Avădăni, devenit între timp Piotr Avodanov, trece cu brio verificările de rigoare. Era și de prevăzut. „Numele e rigid, el este ordinea lumii” (R. Barthes). Numai că lumea la care aderă Petre și care îl selectează e una a arbitrarului. În ea toate stau „cu capul în jos”. Nu numai numele, și biografia sa de pușcăriaș se metamorfozează, după obișnuințele unei curente hagiografii „revoluționare”, în una de erou ilegalist. Urmează un simulacru de vot „popular”. De teamă să nu li se închidă biserica, câțiva oameni din Roșcoveți ridică timid mâinile și votul lor speriat e declarat triumfător de cel care numără drept „majoritate”. Așa urmașul fugarului Pătru și al găinarului Panteleu devine împuternicitul oficial al puterii sovietice în satul Roșcoveți. Cineva obișnuit să vadă voința divină în miraculoasele coincidențe ale întâmplărilor omenești ar spune: „Pentru a împlini scripturile”. Prin acest Petre cătunul Găinari are parte de o neașteptată renaștere, am putea afirma chiar, de o reîntemeiere, el fiind, în acest sens, un al doilea „descălecător” din neamul Avădănilor. Ales mai apoi pentru meritele sale revoluționare în Sovietul Suprem (bănuim, al U.R.S.S), Piotr Pantelevici devine o persoană foarte importantă. Spre Roșcoveți curg fără întrerupere alaiuri de oaspeți. Vin cu treabă, dar mai ales vin să mănânce bine, să bea vârtos și să petreacă frumos. Pentru aceste lucruri era nevoie de un așezământ mai discret. „Astfel, notează neobositul „hronicar”, se nascu, înregistrat în catastife ca sat aparte, Găinari, unde în rol de primă instituție sovietică se ridică, la dorința lui Piotr Pantelevici și într-un timp record, o „Casă de oaspeți”.

Și cu oamenii Roșcoveților încep să se producă niște lucruri ciudate. În 1940, în golul scurtului răstimp dintre plecarea autorităților române și venirea celor sovietice, s-a găsit numai unul Feșteliuc în sat, un lucrător pălmaș, bețiv, care s-a dus cu alți câțiva târâie-brâu ca și el la conacul boierului Filimon, l-a omorât pe vechil, au scos cepurile la butoaiele cu vin și au băut până unul dintr-înșii a și murit înecat în pivniță. A trecut însă doar un an de putere sovietică și iată că din comportamentul plin de cuviință și respect al roșcovețienilor nu mai rămâne nimic. În 1941, după trecerea prin sat a ultimilor soldați sovietici în retragere, „când prinse a se întuneca, se lăsă liniștea. O liniște ireală, plină de spaime”. Apoi cronicarul adaugă: „Atunci încep”. Într-o dezlănțuire de isterie colectivă întreg satul, cu mic, cu mare, parcă toropiți de un descântec rău, jefuiesc cele două prăvălii rămase de izbeliște. Vechi atavisme rămase după trecerea pe aceste locuri a „pecenegilor și cumanilor, a hunilor și tătarilor, a cazacilor” s-au trezit la viață, stimulate pe parcursul unui an de zile de duhul unei puteri, reprezentantul căreia a fost, în satul lor, un golan, un bețiv, un pușcăriaș. Morbul Găinarilor i-a contaminat pe toți, boala s-a generalizat, a devenit cronică. Reîntors în 1944, odată cu armata sovietică, Petre Avădăni este întâlnit cu urale: „Trăiască Piotr Panteleevici! Trăiască tovarășul Stalin!”. Strigă agentul sanitar, un fel de strigător de serviciu al satului, cel care a mai strigat și altădată. Dar când un bătrân șoptește vecinului: „Azi pe Stalin și pe găinarul ăsta, dar mâine pe cîn-ar' să-l mai pupe-n cur?...”, vecinul „se făcu a nu auzi”. După un sfert de secol, la inaugurarea în Găinari a casei-muzeu „Piotr Avadanov”, locuitorii Roșcoveților aplaudă cu o frenezie de inconștiență colectivă, mecanic, fără să vadă ceva și, probabil, fără să înțeleagă ceva din cele ce se întâmplă. Irealitatea utopiei s-a înstăpânit deplin peste ei. Criza de identitate este totală. Au rămas doar niște automatisme gesticulare. Corul (vocea satului) a amuțit. Locul semnificării istorice a Roșcoveților trece către mahalaua sa rău famată. Găinariii devin ceea ce Jean-François Lyotard numește „instanța normativă”.

Cercul iar s-a închis.

Numai cercul istoriei s-a închis. Cel al Destinului, în romanul lui Aureliu Busuioc, îl ține mereu deschis un personaj „nobil și cinstit”, cum îi spunea Gogol. E Râsul, singurul erou pozitiv al cărții, care, ca să cităm iar din Gogol, „izbucnește în întregime din firea luminoasă a omului”. Aureliu Busuioc râde subțire, fin. „Dacă se joacă, observă Alex. Ștefănescu, o face ca un aristocrat, nu ca un clovn”. El chiar este un aristocrat, al spiritului. Jocul lui nu este de agrement, ca să înveselească publicul și să stimuleze digestia. Este un joc grav, „pe muchie”, în ciuda șarjelor jucăușe și a tonalităților de vioșie caustică. E ceea ce o cercetătoare din Franța, Joanna Nowicki, referindu-se la o anumită literatură din Europa Centrală, numea „umor al supraviețuirii”, adăugând că acesta este „o întregă filozofie a existenței, care constă în a hotărî că trebuie să râzi într-o situație în care ești amenințat de nebulie sau de dispariție, pentru a salva bunul simț și, făcând aceasta, să te salvezi și să-ți salvezi comunitatea. Trebuie făcut acest lucru prin alegere și nu prin resemnare. Este vorba deci de a râde nu în ciuda unei realități insuportabile, ci pentru a restabili realul.” (*Mituri și simboluri politice în Europa Centrală, Cartier, 2003, p. 326*). De reținut că fenomenul a apărut și s-a manifestat plenar în literaturile popoarelor care s-au aflat succesiv sub opresiunea mai multor imperii, îndeosebi în literaturile cehă și

polonă. „În lumea aceasta nu poți fi liber decât dacă ești idiot”, spunea bravul soldat Švejk. Din păcate, sănătosul, ingenuul idiot la noi (numai în Basarabia, oare?) s-a contaminat de morbul „găinării”, s-a instituționalizat. Selecția socială negativă a operat fără greș decenii la rând, așa că azi avem prea mulți idiști notorii. Există chiar forme de prostie colectivă, cea mai răspândită și mai la vedere fiind idiotismul de partid. Iar când idiotismul devine instanță oficială și idiotul persoană publică, antidotul poate fi numai aristocratul, eleganța intelectuală, noblețea etică, distincția spiritului. Toate aceste calități le are râsul seniorial al lui Aureliu Busuioc.

Utopiile inhibă și imobilizează, închid în dogmă și-n irealitatea proiectului, râsul eliberează și înalță, deschide ecluzele imediatului, palpabilului, trezește la viață. În apele râsului Hимера imperială, cu reprezentările și creaturile ei anamorfotice, se caricaturizează, capătă un aspect hilar grotesc, concret și recognoscibil (un găinar, un cătun prăpădit din câteva bordeie etc.). Astfel ea își pierde puterea malefică, este luată în înstăpânire umană și re-dată realității. Distanța care se instituie prin ritualul râsului față de constanta obsedantă a unei istorii făcută și scrisă de unii și suportată de alții deschide drum *comuniunii* și *comunicării*. De aici și infinitele adresări către cititor, caldele apelative cu care „hronicarul” îl împodobește pe acesta într-o nemărginită afecțiune ușor ironică (probabil, pentru a ascunde niște efuziuni sentimentale jenante, nepotrivite cu datele unui subiect atât de lipsit de umanitate): „atotștiutorul”, „răbdătorul, dar și curiosul”, „iubitul”, „onorabilul”, „dragul”, „instruitul”, „eminentul”, „perspicacele”, „venerabilul”, „răbdătorul”, „bunul și condescendentul”, „neprețuitul”, „atentul”, „vigilentul”, „informatul” etc. Actul de reconstituire parabolică a unei istorii de aproape 200 de ani este și unul de inițiere, de transferare a puterii eliberatoare a râsului către cititor. Râsul devine instanță publică informală (spre deosebire de cea oficială a idiotului găinar). *Singurul* personaj nobil și firesc în această lume a hibridizărilor și derizoriului *nu este*, de fapt, *în singurătate*. Alături, confident și copărtaș, se află întotdeauna prezent „dragul” și „onorabilul” său cititor. El este șansa, ușa, calea către o altă lume decât cea a „găinarilor”, seminția cărora, după cum notează cronicarul în final, „nu va avea sfârșit și, cu siguranță, nu se va sfârși niciodată!”.

** Țin pe această cale să-mi exprim adâncă recunoștință distinsei Doamne Elena Vulpe și tuturor lucrătorilor bibliotecii „Onisifor Ghibu”. Îndemnul și sugestiile dumnealor au contat mult la scrierea acestui studiu.(A.Ț.)*

Un roman se face memorabil prin forța adevărului, prin tehnica și ontologia sa. Cu cât tehnica e mai complexă, cu atât ontologia romanului e mai variată, mai nuanțată și mai profundă, adevărul artistic mai deplin. Neadevărurile nu mai interesează pe nimeni, azi lumea nu mai acceptă utopiile sociale de altădată. Nu întâmplător, după '90 încoace, foarte puțini prozatori basarabeni și-au pus în primejdie onoarea, transliterându-și opera completă, iar cei care au riscat au eșuat lamentabil. Nu ne referim numai la Ion Druță. În a doua jumătate a secolului trecut, te-ai mira să găsești trei-patru romane mai mult sau mai puțin remarcabile, iar trei-patru romane (și acestea cu multe semiadevăruri) nu fac o literatură.

Exista o părere falsă precum că Aureliu Busuioc, ca majoritatea prozatorilor basarabeni, rămâne autorul unui singur roman, cu o largă receptare în epocă, *Singur în fața dragostei* (1966). Celelalte – *Unchiul din Paris* (1973) și *Local – ploii de scurtă durată* (1986) – ne întăreau în această idee. Într-o inerție a prejudecăților, ne-am apropiat cu sentimente amorțite chiar și de *Pactizând cu diavolul* (2000), *Lătrând la lună* (1997) sau de *Spune-mi Gioni!* (2002). Revelatorii și neașteptat de proaspete s-au dovedit a fi „povestirile vânătoarești”, *D'ale vânătorii* (2005).

Cu referire la proza lui A. Busuioc, Mihai Cimpoi face un diagnostic critic foarte exact: „Dotat cu inteligență și spirit de observație și umor, Busuioc reprezintă tipul rar de scriitor „urban” care valorifică cu predilecție un material de viață rural. Proza sa refuză relatarea domoală moldovenească, fiind dinamică, „cinematografică”, eseistică și având nerv ironic” (Mihai Cimpoi, *O istorie deschisă a literaturii române din Basarabia*, B., 2002, p. 179). Cam în același sens se pronunță și Alex Ștefănescu: „Aureliu Busuioc contrazice imaginea consacrată a scriitorului basarabean. Nu este patriarhal, ci monden, nu este patetic, ci ironic... În scris are eleganță și o autoritate firească. Dacă se joacă, o face ca un aristocrat, nu ca un clown... Genul său predilect este proza (romanul, dar și proza scurtă sau foarte scurtă). Raționalismul incoruptibil, spiritul de observație mereu activ, curajul de a regândi adevărurile aflate în circulație, distanța ironică față de scris, ca și o anumită nesupunere calmă, de om de bună condiție, față de orice constrângere, la care se adună vasta cultură literară și plăcerea jocului, fac din Aureliu Busuioc un prozator sigur pe el și rafinat” (Alex Ștefănescu, *Aureliu Busuioc, România literară*, nr. 41, 17 octombrie 2008, p. 16).

Nu putem nega stilul elegant, ironicul select, în genere limbajul elevat și variat, în regim ludic, al lui Busuioc, care fac tot deliciul prozelor și romanelor sale. Dar toate

acestea pentru un roman nu sunt destule. Chiar și în pofida unor adevăruri sociale, un aer de lejeritate și superficialitate persistă în textele sale, până și în transfigurarea realităților crâncene. „Spune-mi Gioni”, spre exemplu, deraiază, în partea a doua, într-o melodramă, iar prin destinul securistului, un protagonist de roman politic, se încearcă, de fapt, o soluție, de bine, de rău, rezonabilă pentru o societate totalitară. O eroare de concepție asupra anilor '60-'80 sau reflexele unei slăbiciuni, să zicem, pentru a doua tinerețe a venerabilului scriitor? Oricum am încerca să explicăm dilatățile și comprimările temporale, totuși finalul romanului e neașteptat de slab, chiar dacă se mizează pe autenticitatea individului.

Ceea ce lipsește, fundamental, romanelor din Basarabia, cu foarte mici excepții, e **construcția**, iar romanul fără construcție nu are șanse de existență. În cazul cu „Singur în fața dragostei”, esența e foarte ne semnificativă. Căci, în ultimă instanță, ce face Radu Negrescu? Așteaptă marele semnal! Să plece... Unde credeți?... La academie!

Tehnică jurnalului (utilizată în subiectul liniar al romanului) salva în bună parte aparențele unei construcții. Acest tip de construcție (cu paralelisme și antiteze pe mai multe planuri, cu jocul timpului artistic) stă la baza recentului roman *Hronicul Găinarilor*, apărut la *Viața Basarabiei* (nr. 3-4, 2006 – nr. 1, 2007), amintește, mai întâi, prin forța adevărului, de romanul-enciclopedie *Basarabia* de Paul Goma. Mai apoi, inedită e și structura lui neordinară, cu o încărcătură de mesaj exprimată în stiluri diferențiate, realizând, într-un fel, **relatări simultane**, pe potriva timpurilor noastre.

Într-un capitol de **metaroman**, autorul își dă cu părerea asupra tehnicii sale narative (cum o făcea altă dată Camil Petrescu în pledoariile sale pentru autenticitate), invocând mijloacele televiziunii: **poliecranul** cu o narațiune bogată în relații dialogice: „Știu și cei mai informați cititori ai mei că, dintre toate artele, cea mai importantă este cinematografia. Prin extrapolare, putem acorda același statut și televiziunii... Genială invenție televiziunea!... În Statele Unite ale Americii, de exemplu, „Happy-end-ul” (altă invenție epocală!), adăugat tuturor emisiunilor televizate, păstrează mereu în conștiința cetățenilor idealul „visului american”. Televiziunea din Rusia sovietică, prin rescrierea inversă a Istoriei (încă o găselniță epocală!), a reușit să-și convingă poporul că trăiește deja în viitorul luminos, oferindu-i gratis mese copioase pe micile ecrane și votcă berechet în magazine... ”.

Aceste atitudini antiliterare prefigurează un început de antiroman, care presupune o reînnoire la literatura documentară, la principiile anticompoziției, antificțiunii. Cu alte cuvinte, nu se mai acceptă ficțiunea ca modalitate dominantă în romanul scriitorului de azi. Ea este parodiată, damnată. Mai mult, sub presiunea cutremurătoarelor realități, se dă prioritate cinematografului, televiziunii. Pentru a supraviețui, în această acerbă concurență, scriitorul împrumută de la alte arte tehnici absolut noi. Una dintre acestea, în exprimarea autenticului, este tehnica poliecranului.

Persiflând o foarte răspândită mentalitate despre rostul cărții în viața noastră, despre raportul dintre literatură și televiziune, scriitorul insistă ironic: „Dar cel mai mare câștig de care se bucură lumea întreagă este fărăde cât timpul liber. Unde pui luna pierdută asupra lui *Don Quijote* la citit în comparație cu același hidalgo prezentat pe peliculă în decurs de numai două ore? Și unde-l pui pe același cavaler rătăcitor care pe micul ecran poate birui în lupta cu morile de vânt în funcție de conjunctura politică, lucru imposibil în carte fără

a o redacta? Vă puteţi imagina citind despre o Annă Karenină care nu se aruncă sub roţile trenului? Televiziunea o poate obliga să-şi administreze o supradoză de cocaină sau o poate trimite la un azil de ticniţi! Ca în zilele noastre!”. Cochetând cu cititorul postmodernist, autorul precizează: „Răbdătorul meu cititor se poate întreba, şi pe drept cuvânt: ce are sula cu prefectura? De unde şi până unde şi de ce într-un hronic, un letopiseţ, care desigur nu se va tipări în mii de exemplare şi care oglindeşte vremuri şi moravuri de până la apariţia televizorului – aceste speculaţii privitor la mijloacele electronice de informaţie?

Răspunsul e cât se poate de simplu: în scris – un eveniment mai aparte, să zicem, două încăierări care se petrec concomitent, dar în locuri diferite, nu le poţi prezenta simultan. Vrei, nu vei, descrii mai întâi o încăierare, abia apoi pe a doua. Şi efectul stereoscopic de ansamblu dispare... La fel – descrierea culorilor. Mare brânză, veţi zice. Dar într-adevăr e mare. Fiecare individ are galbenul lui, roşul lui şi albastrul lui. Cel puţin ca nuanţe.

Şi aici mi-am amintit, adică m-am gândit la unul din mijloacele folosite în asemenea cazuri de televiziune: poliecraful (nu sunt sigur că se numeşte aşa, dar cred că mă înţelegeţi) – un ecran împărţit în două sau în patru, îi în fiecă jumătate sau sfert de ecran simultan şi paralel tot tabloul, deşi componentele lui se află la kilometri depărtare una de alta.

Pe hârtie nu poţi scrie aşa ceva, de aceea voi ruga cititorul ca tot ce va urma să fie citit cu gândul la poliecraful – ceva consum de fantezie în plus, dar un ajutor imens acordat modestului dumneavoastră autor...”

Aici am putea împrumuta procedeele autorului, care e obsedat de detalii, amintind cititorului că în explorarea **autenticităţii** (în romanul românesc din Basarabia s-au „ars etapele”) s-a sărit de la tehnica jurnalului (şi de la tehnica dublei perspective la Mircea Eliade) peste tehnica player-ului (la Augustin Buzura, sau la Vladimir Beşleagă într-un roman în manuscris) direct la ultimul strigăt al modei în televiziune. Viaţa e concepută nu numai în evoluţie, ci şi ca o manifestare concomitentă a conţinuturilor ei, pentru care această tehnică e cât se poate de potrivită. Hronicul e remarcabil prin utilizarea ingenioasă a figurilor narative ca în romanele cele mai moderne şi postmoderne. Neobişnuite pentru romanul basarabean sunt relaţiile dintre narator şi naratar.

În această operă de defăimare autorul-narator apelează foarte frecvent la naratar, pe care îl „nemiluieste” cu adresări dintre cele mai adulate, ca la un moment dat cititorul să se simtă cu adevărat important, păcat că nu i s-a acordat şi lui cuvântul ca să ştim ce crede şi el despre autorul-narator. Şi totuşi, cum să nu ți se înmoaie inima când autorul te măguleşte cu..., haideţi să le trecem în registru, aceste adresări, să zicem, din cartea întâi: „atoateştiutorul meu cititor”, „răbdătorul, dar şi curiosul cititor”, „cititorul acestor amatoriceşti rânduri”, „iubite cititorule”, „nepreţuitul meu cititor”, „onorabilii cititori”, „foarte instruitul meu cititor”, „fidelul meu cititor”, „eminentul meu cititor”; din cartea a doua, pe lângă frecventul „răbdătorul meu cititor”, mai reţinem: „perspicacele meu cititor”, „ştiu şi cei mai slab informaţi cititori”, „bietul cititor”, „bunul şi condescendentul meu cititor”, „nepreţuitul meu cititor”, de parcă cititorul ar fi un cretin şi nu înţelege că autorul recurge la această convenţie (a **naratarului**) ca să facă mai lejer joncţiunea dintre evenimente, şi în cartea a treia şi ultima (deci de sinteză, ce urmează firesc după teză şi antiteză): „venerabilii cititori” (şi aici facem o paranteză, pentru că o altă funcţie

a naratarului consistă în evidențierea unui eveniment, un subterfugiu narativ, cusut cu ață albă; cine nu înțelege că e vorba de o banală atenționare: „atentului, aș spune chiar vigilantului meu cititor nu i-a scăpat, desigur, sintagma „frumoasa dimineată a zilei de...”, de parcă i s-ar adresa în continuare unui confrate octogenar (accidental și el Pantelevici), care mai încurcă lucrurile: „Nu dimineată zilei de douăzeci și opt iunie una mie nouă sute patruzeci a fost una însořită. Din punct de vedere meteorologic. Din punct de vedere istoric, data, nu ziua era neagră...” și în continuare tot așa: „dragule cititor” încheind cu, până la urmă, cu „fariseica” intenție, cum aflăm de la un alt autor-narator următoarele: „Iar cronicarul era pe punctul să mulțumească mult răbdătorilor săi cititori și să lanseze în zbor liber manuscrisul „copt în sertar” ...”.

Lucrurile nu sunt atât de limpezi nici cu naratorul hazliu sau naratorii comici. Câți sunt ei? În epilogul romanului, înainte de **post scriptum**, ni se aruncă în ochi fragmentul: „Dacă e să facem abstracție de faptul că în urma lui rămânea un vlăstar, un copil de trei ani, dar care nu mai locuia în Găinari, aici se termină Hronicul Găinarilor și al dinastiei Avădanilor, Avadonovilor, sau Avodanovilor.

Iar cronicarul (sic!) era pe punctul să mulțumească mult răbdătorilor săi cititori și să lanseze în zbor liber manuscrisul „copt în sertar” până în anul de grație 1970 (?), când o întâmplare bizară l-a făcut să revină cu un epilog...”. Cu siguranță, Busuioc apelează la un procedeu încercat pentru a aprofunda autenticitatea romanului, mai bine zis, a hronicului, ivit lumii de către grămăticul Aureliu Busuioc.

Relatările despre „evenimentele” hronicului, reflexele „teoretice”, parada de erudiție, digresiunile și nenumăratele paranteze din romanul despre roman aparțin scriitorului-narator. Deși între aceștia nu există vreo diferență de limbaj, cum ne-am fi așteptat, ei se completează de minune.

Tehnica poliecranului presupune un stil al relatărilor, dictat de specificul genului, cu pledoariile sale pentru obiectivitatea maximă. Pentru Busuioc „feliile de viață” sunt un prilej de generare a reflecțiilor politice, sociale, de meditații asupra destinului unei părți a neamului românesc. Acestea sunt susținute prin inserția în textul de bază a textelor sau a citatelor străine, care abundă cu precădere în metaroman. De aici rezultă și disoluția dintre speciile genului românesc.

Meditând asupra autenticității hronicului, autorul-narator ne îndeamnă să-l citim cu încredere, el „e rodul iubirii față de adevărul istoric, atât de prețuit de conducătorii lumii noastre de azi!”. **Ironiile și parodiile**, pretinsele **pastișări și descrierile de „vieți paralele”** și alte forme dialogice atât în hronic, cât și în metaroman, alternează cu comentarii asupra specificului artei sale, având grijă de strategii și tehnici narative, atenționându-ne mereu la detalii. Iată un exemplu: „Aici se termină descrierea paralelă, în culori, a două evenimente petrecute simultan, dar în locuri felurite. Rămân dator cititorului care a depus un anumit efort de fantezie ca să-și imagineze poliecranul, fără de care, posibil, n-ar fi avut în fața ochilor întreg tabloul tragicelor evenimente desfășurate pe parcursul a vreo două săptămâni, precum sunt recunoscător și televiziunii, de la care am împrumutat și adaptat la scris metoda ecranelor paralele...”.

Tehnica poliecranului este foarte potrivită pentru tipul de **roman total**, interesat de autenticitate, care cuprinde elemente de roman istoric, social, politic, erotic, publicistic, roman despre roman, roman-enciclopedie etc. Ea favorizează abordarea **simultană**, caleidoscopică a evenimentelor, contribuind esențial la democratizarea genului. De aici și lejeritatea cu care se trece de la un subiect la altul, de la o modalitate de relatare la alta, de la un stil artistic la unul publicistic, de la un stil științific la unul pseudoștiințific etc.

Tehnica poliecranului stă, de fapt, la baza acestei „construcții” sau, cum o definește Alex Ștefănescu, „monografii vesele”. Romanul se constituie din „hronic” și „romanul despre roman”, conceput foarte inventiv, într-un regim al simultaneității relatării (divagațiile din metaroman sunt, uneori, eseuri despre natura artei, a fenomenelor sociale și politice în cele mai neașteptate aspecte, despre mituri și legende, și alte subiecte, alteori, replici acide la manualele alternative de istorie).

Pentru a înțelege mai bine specificul acestui tip de scriitură, reproducem un capitol de metaroman: „Ar fi ciudat să nu se fi mirat venerabilii mei cititori de amănunțimea cu care am relatat în hronicul de față unele momente ce mi s-au părut cruciale. Dacă cititorul găsește că e necesar, aș putea să-mi cer scuze, dar l-aș ruga mai întâi să-mi asculte argumentele.

Există, cel puțin trebuie să existe, o responsabilitate fermă a cronicarului față de cititor, și mai ales – față de Istorie. Orice abatere de la acest principiu poate duce la urmări imprevizibile, uneori chiar fatale. Cronicarul nu poate, nu are dreptul să omită în scrisurile sale detaliul! Un singur detaliu omis, și...

Dar mai bine voi exemplifica:

Ilustrul și bătrânul meu coleg Miron Costin a scris că „nasc și la Moldova oameni”, dar a omis să scrie ce fel de oameni și la ce Moldovă! Și iată, trei sute și cincizeci de ani mai târziu un grup de indivizi din Republica Moldova, autointitulați „comuniști”, îmbată poporul cu apă rece și îl fac să creadă că pe ei i-a avut în vedere moșul-cronicarul, punând astfel mâna pe putere!

Urmările acestei – hai să-i spunem civilizată – neglijențe se cunosc. Și mai ales se simt...

Nu există scăpări în hronicul care să nu fie speculate, ca în cazul nostru, chiar peste secole, de tot felul de ipochimeni ce pot întoarce mersul firesc al Istoriei!

Iată de ce, uneori chiar riscând să fiu numit chițibușar, voi continua să pedalez pe amănunt...”

În prim-planul romanului se află o întreagă galerie de Avadanovi (la vedere), reconstituindu-se artistic arborele genealogic al unor găinari, iar în alt plan, în stratul profund al acestei descoperiri, intuim geneza mizeriei noastre. Hronicul lui Busuioc este expresia unei „enciclopedii vesele” despre spiritul de lumpen în Basarabia ultimelor două secole, dar și o replică acidă, distrugătoare, dată nu numai galimatiilor oficialităților comuniste, falsificatorilor de tot soiul (care azi se plodesc ca rozătoarele lui Albert Camus).

A afirma că hronicul este o operă cu mare forță de generalizare și sugestie înseamnă a nu spune mare lucru. Nu am mai întâlnit altundeva în spațiul basarabean o viață socială

mai intensă, mai ticăloasă, josnică și abjectă, mai nenorocită și mai dezabuzată, mai absurdă și mai brutală decât în paginile **documentare** și **naturaliste** ale acestui hronic. Este un roman care polemizează nu numai cu „Biserica albă” a lui Ion Druță, ci și cu o întreagă literatură despre trecutul nostru.

Materia romanului e structurată în trei părți (cărți), trei filmulețe documentar-artistice și se întinde pe o perioadă de aproape două sute de ani, având în centru momentele cruciale din istoria Basarabiei, o istorie ilustrată prin destinul satului Găinari despre care, din start, ni se relatează următoarele: „La treisprezece ani împliniți ai secolului XIX, satul Găinari, comuna Roșcoveț, de fapt, cătunul cu acest nume, o așezare anapoda cu vreo cinci-șase bordeie, dintre care numai două mai puțin bicisnice, nu avea rădăcini, ca să poată fi căutate, și, mai cu seamă, descoperite prin cronici îngălbenite de vreme. Mai mult: răsărise pe vremea războaielor și împăcărilor dintre ruși și turci dintr-o sămânță aruncată întâmplător într-o văiugă strivită între două dealuri întinse, populate de dropii și potârniche și acoperite doar de netrebnica și trufașa colilie”.

Nimănui nu i-a trecut prin cap că se pot scrie cronici nu numai despre „vlădici”, dar și despre „opinci”, și cu atât mai mult, despre găinari și hoțomani: „Sămânța avea nume omenesc, își zicea Pantelei Avădanei, pe atunci încă locuitor al Roșcoveților, și fusese aruncată întâmplător, pentru că abia la cinci ani de la fuga nevesti-si Rada cu un țigan din geambași, când începuseră să dispară misterios și periodic orătăniile din bătăturile gospodarilor, niște copleși descoperiră în dosul casei lui o groapă comună bine mascată, plină de penele, de clonțurile și scurmușele boghetelor și moțatelor pierdute în atâta amar de ani”.

Scena din debutul romanului cu demascarea și executarea făptașului hoțoman (de altfel, plăsmuită în **tehnica contrapunctului** cu scena din finalul romanului, ce e foarte important pentru înțelegerea lui) este de o rară expresivitate în transfigurarea colectivității unei comune cu mentalitatea și legile justițiere ale societății românești de la începutul secolului al XIX-lea, provocând cititorul la un dialog asupra justiției în scena din epilogul romanului.

Verdictul, strigat în unanimitate de mulțimea adunată în jalnica bătătură a hoțului de găini, fu „să-l spânzurăm!”. Iată câteva detalii din această scenă foarte caracteristică pentru spiritul de observație al autorului-narator: „Panteleu, care stătea nici viu, nici mort, rezemat de prispa înaltă, privind tâmp la gloata în care se putea observa și un număr impresionant de tovarăși de pahar, acum însă și ei strigători ai sentinței, făcu în sfârșit o mișcare ce ar fi putut fi luată la fel de bine ca o încercare de a cădea în genunchi, precum și o tentativă de fugă.

Cei doi justițieri îl prinseră imediat din ambele părți:

– Șezi binișor! îl îndemnară ei. Ori ți-i poftă să te faci lumea fărăme?

Mulțimea însă nu se putea ogoi:

– La ștreang cu găinarul!

Panteleu reuși, în cele din urmă, să cadă în genunchi:

– Oameni buni, șopti el cu gura uscată de spaima morții. Fraților... Mă rog...

Dar vorba i se pierdu pe loc în urletele gospodinelor care veniseră înarmate cu făcălețe, cu tigăi și alte arme potrivite puterilor părții femeiești:

– La ștreang, ștreangul! Necuratul ți-i frate!
Unul dintre justițiar, care se dovedise a fi și mâna dreaptă a vornicului satului, ridică brațele, și mulțimea, cam temătoare de putere, tăcu.
– Eu unul așa cred: pentru faptele lui, și spânzurătoarea-i puțină...
– Așa-i, așa-i, încuviințară păgubiții.
– Să-l închidem în casă și să-i dăm foc! Strigă cât o țineau baierile o zdrahoancă, agitând în aer un țăpoi de care atârna neștiut de ce un scutec de tort.
– Bine-i și cum zice muierea, numai că...
Ajutorul vornicului făcu o pauză lungă. Mulțimea îl așteaptă în tăcere să-și mântuie gândul.

– Numai că iaca buba: turcii taie mâna pentru furtișag, așa-i scrisă legea lor. Legea noastră spune că pentru hoție să se dea vergi și să se poarte lotrul cu dărăbănica prin fața lumii ca să-și strige singur vina. Și numai pentru moarte – moarte să se deie! Bine, îl spânzurăm ori îl ardem. Și ajunge vorba la isprăvnicie... Câte capete au să cadă pentru că am pedepsit fără voia puterii un pârilit de găinar?”

Scena continuă cu alegerea pedepsei ca până la urmă un bătrân ce se bucură de stima consătenilor să decidă soarta găinarului: să-i tragă o bătaie bună, să-l ungă cu dohot și să-i facă vânt din sat, să uite drumul înapoi în vecii vecilor! „Peste câteva clipe în mijlocul curții apărură o capră de tâmplărie. Vreo patru săteni mai voinici îl umflară pe găinarul care se zbătea de mama focului, strigând vorbe de iertare, și-l legară de capră cu fața în jos. Îi smulseră țării, dezgolindu-i șalele și bucele, și neștiut de unde alături de masa de lemn apărură pe loc o grămadă de nuielușe de lozie, cât să împletești vreo cinci panere... Urletele lui Pantelcu păreau a fi covașă de moarte al unui godac înjunghiat. Câteva muieri mai înimoase ieșiră din curte crucindu-se. Dar bărbații se înghesuiau la rând, lovind și strigând suduieli dintre cele mai alese. S-ar fi părut că e o întrecere de flăcăi la dat cu îmblăciul în snopii de secară.

Curând Pantelcu încetă să mai țipe și când veni rândul bătrânului, acesta frânse în mâini nuiua...

– Întoarceți-l cu fața în sus, zise bătrânul.
Flăcăii îl întoarseră.
– Ia uitați-vă, oameni buni, ce melestiu are! strigă uluită o muiere ce se afla mai aproape de eșafodul improvizat.
Bărbatul de alături, se vede că omul femeii, o apucă de cot:
– Mergi tot amu acasă, căteaua naibii! Moare un om, dar ea tot la pulă se gândește!...”

Aceasta este, de fapt, preistoria apariției satului Găinari, ajuns în final un sat-muzeu („Mare plească, citim în metaroman, istoria unui sat, de fapt – cătun, ajuns în două sute de ani până la numărul cinci-șase cu gospodăriile”). Autorul, modest din fire, printr-o prolepsă avertizează cititorul că „va putea citi pentru prima oară o relatare veridică, aproape un reportaj despre felul și împrejurările în care a luat naștere o veche așezare umană. E vorba de ceva unic în literatura istorică mondială!”. Scenele picante cu detalieri minuțioase au totdeauna nenumărate subtexte, comunicând intens între ele, antrenând în dialog și „textul lumii”: „Într-adevăr, ce știm noi despre, să zicem,

orașul nostru? Data când a fost pomenit pentru prima oară în letopisețe. Și atât. Mai departe – se inventează o legendă privitor la denumire (în cazul nostru, un peceneg sau alt ungurean care își împrejmuiește o chișlă nouă!), se scad două-trei sute de ani din cel al pomenirii în document, ca să arate totul mai vechi, se născocoște o stemă (în cazul nostru, un izvor bătând din piatră și semănând mai degrabă cu organul prin care o vacă elimină produsul rinichilor!) – și dă-i înainte: hramul orașului, beție generală, entuziasm debordant, diplomă de cetățean de onoare unui descendent improvizat al pecenegului cu stâna...”

Dacă despre apariția orașelor București sau Paris s-au inventat legende, ficțiuni, apoi despre Găinari avem un adevărat „reportaj”. Panteleu Avădanei „în anul de la Christos una mie opt sute doisprezece, în ziua de vineri de după Paștele Blajinilor, va îmbogăți harta Europei cu o nouă așezare, ce va purta cu mândrie numele ingratei lui meserii...”. Discursul, evident, **parodiază stilul patriotard** al moldovenismului primitiv. De altfel, însuși autorul metaromanului ne asigură: „totul e făcut cu bună știință, mobilul acestei riscante întreprinderi nu a fost altul decât acela de a da, în lipsa unor cronici latine sau slavone, oarecare virtuală patimă sărăcuței relatări prezente”. Și pe loc un rezumat persiflant: „Altfel cum s-ar putea înțelege și chiar aproba (!) – în veacul nostru împănat cu compasiune, umanism și vegheat de o justiție echidistantă – unele scene mai degrabă de un Far-West decât de centrul Europei?!...”. Aceste fragmente din capitolul unu și doi intră în dialog nu numai cu epilogul romanului, dar și cu alte scene centrate pe evenimentele cruciale din istoria găinarilor.

Cartea (filmulețul) întâi e despre Panteleu și Parascheva, curva, farmazoana și doftoroaia satului, o țigancă de vreo treizeci și mai bine de ani, frumoasă foc și a naibii rea de muscă. Plecată în căutarea sculățelului cu noaptea în cap, vrăjitoarea, doftoroaia, știutoarea tuturor farmecelor, nu bănuia ce-i ținea tănuț soarta. Îl descoperă pe Panteleu cu fața în glod, îl întoarce pe spate și îl recunoaște pe bețivan mai mult mort. Îi zărește „mădularul care-o uimise pe muierea de la judecată. Îl privi parcă speriată, chicoti și îl clătină cu degetul:

– Oho! Acum chiar să știi că te pun pe picioare! Așa bogăție...

Sări și o luă la fugă spre sat, de parcă nu călcase atâta drum. Strigă peste umăr la câine:

– Ai grijă de stăpân, că te omor!”

În replică la o asemenea scenă, autorul reflectă asupra unor „fleacuri”: „în proza zilelor noastre se evită un milion de amănunte ale prozei de odinioară, cum ar fi descrierea așezată (de obicei, poetică sau realist sumbră!) a locurilor...”

Romanul abundă în nenumărate detalieri, negându-se ceea ce s-a afirmat ceva mai înainte sau, viceversa, afirmându-se ceea ce s-a negat ceva timp înainte. În descrierea cadrului sau a personajului, spre exemplu, se procedează în sens opus „teoretizărilor”: „La marginea satului se opri să-și tragă sufletul, prea se încărcase, dar imaginea spatelui acela sfârtecat de nuiete și a făcălețului gigant o făcură să sară în picioare și nu se mai opri până nu zări tufa de măceș.

La capătul depărtat al văiugii răsărea o lună plină și grasă cât un bostan de plăcinte, luminând bine distins dar și părelnic împrejurimile”. Descrierea scenei pune în valoare

dialogismul prozei de calitate. Subiectul – sau mai bine spus subiectele – celor trei cărți sunt, în ultimă instanță, mai puțin importante decât limbajul, construcția romanului. Subiectul abundă în divagații, paranteze, prolepse ca acestea, în care autorul-narator nu-și poate stăpâni impaciența, utilizând aceeași logică și tehnică a poliecrafului: „(Aici se cere o nouă paranteză, deși, cred, bietul cititor e sătul peste poate de aceste, ca să le zic așa – divagații. Dar nu sunt pure abateri de la subiect.

Vorba e că fratele lui Alexandru II Mavrocordat – Constantin, și el fost domn al Moldovei de vreo patru ori și al Munteniei de vreo cinci – desființase de douăzeci și ceva de ani, prin lege, institutul șerbilor, adică al *rumânilor și vecinilor*, așa că țărani nu mai datorau nici un fel de *boieresc* stăpânilor de latifundii. Ori boierul Filimon îi poruncise vechilului să șteargă câte trei zile de boieresc celor ce veniseră de bunăvoie să-l apere de cazaci... Nu mai pomenesc de faptul că vechilul le-a iertat voluntarilor numai o zi, o șmecherie gravă! – e de mirare altceva: anume că legile nu funcționau, exact ca în zilele noastre! Parlamentul propune, iar boierul dispune! Și mai de mirare că nu protesta nimeni, cum nu protestează nici azi!

Dar asta-i soarta unui popor întunecat, care refuză cu încăpățănare să-și toarne lumină în cap!” Se schimbă stăpânirea, dacă biruie turcul, logofătul scrie scrisoare de supunere la Poartă, în care explică vizirului ori sultanului că Țara Moldovei de mult plănuia să intre în componența măritului imperiu. În altă situație, când biruia rusul, scrie țarului că Țara Moldovei nici nu-și închipuie cum a rezistat atâta vreme fără dezinteresată protecție rusească.

Evenimentele din 1918, 1940 și 1944 sunt **vizualizate** în imagini vii, relatările pline de senzațional insolit, cu „democrația” și „justiția” „eliberatorilor ruși” întrec prin atrocitate orice imaginație. Mai multe scene de natură carnavalescă, ingenios găsite, se fac extraordinar de memorabile prin pitorescul tipajelor, limbajul „savuros” al securiștilor, al lumpenilor ajunși, ca prin minune, la putere, aplicând justiția unei lumi pe dos, instaurate cu forța și anapoda.

În cartea a treia Petre, o projenitură a Avădanilor, la venirea rușilor, a bolșevicilor, nu poate înțelege un lucru: „dacă alungi domnii și boierii, de la cine să mai furi?... De la ai tăi? Ori să-ți furi căciula din cap?... Era ceva ciudat, neobișnuit și putred în toată afacerea asta, trebuia să mai aștepte până să înțeleagă... Ori poate aveau dreptate aceia, de la ocnă, care tot vorbeau de Rusia ca de o țară unde toți oamenii sunt bogați și fericiți, și că noi trebuie să luăm exemplul lor?”

Petre nu știe ce îi sortiseră ursitoarele. „Primele alegeri libere” îl fac pe „luptătorul” Piotr Panteleevici Avodanov, „călit politicoș în ocnele boierilor românești, care nu s-au temut pe față să lupte contra aistora explotatori” președinte al sovietului sătesc. Scena este esențială pentru democrația în înțelesul noii puteri. Despre acesta știe tot satul că „un puturos mai mare nu se află, a stat prin pușcării încă de mititel, numai hoții și jafuri a făcut. De sărac, a fost sărac și el, și neamul lui, dar au pus ei măcar o dată mâna pe sapă? Ia întrebați-l!

– Ia stai, tovarășe, îl opri președintele. De ce faci demagogia? Ești cumpărat de români? De boieri? Aiasta este provocația! Iaceika de partid s-a cunoscut cu biografia lui tovarăș Avodanov, el a stat la katorga cu Pavel Tkacenko! Cine a făcut școala politică la

Pavel Tkacenko nu are nevoie de demagogia! Tu ești mai călit ca Pavel Tkacenko, eroul de la Bender? Cum te cheamă?

– Burdujan. Eu nu știu cine a fost Tacacencu, dar îl știu pe Avădanei! Eu sunt contra!

– Și noi vedem că ești un contra. La noi cu contra socotelele sunt repede!”

De cele mai multe ori autorul-narator face rezumate ridiculizând cultura bolșevicilor „eliberatori”: „În scurtă vreme, băștinașii aflară că o familie poate trăi într-o singură cameră, ea și dormitor, ea și bucătărie, ea și salon, celelalte trei sau patru fiind luate de la proprietari fără discuții și umplute cu indivizi care tot veneau și veneau din cele mai îndepărtate colțuri ale Rusiei.

Femeile acestor nou-sosiți învățară și ele în scurtă vreme să folosească cu șic șifonierele abandonate de refugiate, ieșind în stradă, la cinema sau concerte îmbrăcate în peniuare sau cămăși de noapte transparente...”

Caracterizările neamului nostru (de mâna a doua) este făcută fără un pic de cruțare: „săraci, dar leneși; inculți, dar suficienți; mândri, dar servili, gata de orice compromisuri”; „cu prea multe neamuri am împărțit femeile noastre”; „A fost o experiență reușită hibridul daco-roman. Dar nu poți hibridiza la infinit!”; „Noi am ieșit întotdeauna în calea dușmanilor cu flori și cuvântări de bun venit, cu unii ne-am învățat să bem fără noimă, cu alții să furăm fără rușine, cu ceilalți – să batem temenele și să acceptăm, fără a cârti, toate condițiile lor...”

În polemicile cu „istoria integrată” sunt aduse nenumărate argumente, satirizând „știința oficială”: „Zicea bătrâna vulpe Maksim Gorki după fatala greșeală de a se fi întors în țara de baștină: „Realismul socialist prezintă realitatea nu așa cum este, ci așa cum ar trebui să fie!”

Păi, în cazul acesta, ce poate fi mai simplu? Inventează o națiune, inventează-i o limbă, inventează-i „conștiința unității istorice” cu eschimoșii, uzbekii și, firește, cu rușii, și servește-i oricărui viitor drept proprietate a ta orice bucată de pământ, ruptă de la oricine, de preferință de la vecini. Și atunci, desigur, „hoardele românești” nu vor mai intra în casa lor, ci vor „da năvală” în inima imperiului...”

Destinul lui Piotr Panteleevici Avadanov este cel al unui criminal, sfârșind ucis de un tovarăș de ocnă. Suntem martorii nașterii unui mit cu „un fost ilegalist și un tovarăș al lui Pavel Tkacenko (mort, de altfel, cu vreo zece ani înaintea condamnării inculpatului Petre Avădanei)”

Aureliu Busuioc a dat un hronic care este foarte concentrat în esențe. În epilogul romanului fiul lui Piotr Panteleevici, Pantelei Petrovici Avodanov, locotenent superior, fură de la un mare șef ceasul de aur dăruit de Ivan Ivanovici. Se pare că istoria dinastiei celui care a întemeiat Găinarii nu mai sfârșește niciodată.

La sfârșitul secolului al XX-lea în știința literară mondială s-a consolidat o direcție de cercetare axată pe abordarea sistemică a fenomenelor socio-semiotice, la a cărei constituire au contribuit, după cum susține cercetătorul canadian S. Tötösy [1, p. 21], semiotica culturii (îndeosebi prin lucrările lui Iuri Lotman), studiile de sociologie literară (în primul rând, cele elaborate de Pierre Burdieu, având la bază noțiunea de *champs littéraire*, sau cele ale lui Jacques Dubois bazate pe noțiunea de *institution littéraire*), dar mai ales așa-numita știință empirică a literaturii (*Empirische Literaturwissenschaft*), promovată de Siegfried J. Schmidt și teoria polisistemului (*Polysystem Theory*) a lui Itamar Even-Zohar. Ultimele două, aproape în mod independent, deși de pe poziții și abordări puțin diferite, dezvoltă studii care au la bază conceptul de *sistem literar*. O asemenea abordare presupune definirea literaturii din punct de vedere funcțional: literatura se structurează ca un ansamblu sau rețea de relații de elemente interdependente în care rolul specific al fiecărui element este determinat de relația lui cu celelalte, adică de funcția pe care acesta o joacă în cadrul întregului ansamblu sau rețele. Textul literar, ca obiect de cercetare, așa cum era conceput până atunci, începe să-și piardă statutul. Astfel, în studiile literare se încerca o depășire a ceea ce fusese numit *textocentrism*.

Teoria polisistemului se revendică din concepțiile formaliştilor ruși, după cum a subliniat în repetate rânduri I. Even-Zohar, această teorie fiind considerată „o prelungire a funcționalismului dinamic” [2, p. 265]. „Ideea că fenomenele semiotice, adică modelele de comunicare umană guvernate de semne (cum sunt cultura, limbajul, literatura, societatea) pot fi înțelese și studiate mai ușor și mai adecvat dacă acestea sunt considerate mai curând sisteme decât conglomerate de elemente disparate, s-a transformat în una dintre ideile predominante ale timpului nostru în majoritatea științelor umanistice” – menționează I. Even-Zohar în studiul său *Teoria polisistemului* [3, p. 9], studiu publicat în 1972 în revista *Poetics Today* (nr. 1-2, p. 287-310), ulterior republicat, într-o versiune revăzută și actualizată, în aceeași revistă (*Poetics Today*, 1990, nr. 1, p. 9-26). Un relativ recent *Dicționar de literatură comparată* (2007) conține și un articol referitor la termenul *polisistem* [2, p. 165-173], la care trimitem pe cei interesați de teoria polisistemului în viziunea lui I. Even-Zohar și de impactul ei asupra cercetărilor contemporane.

Teoria polisistemului a fost elaborată de I. Even-Zohar și de adepții săi din *Grupul de Cercetare a Culturii* (*Culture Research Group*) de la Universitatea din Tel-Aviv, constituit în anii '70 și cunoscut ca școala sau axa de la Tel-Aviv. În afară de Itamar Even-Zohar din acest grup mai făceau parte Gideon Toury, Zohar Shavit, Shelly Yahalom și Rakefet Sheffy. Ideile școlii de la Tel-Aviv au căpătat o mare răspândire îndeosebi în

țările cu interferențe lingvistice, literare, culturale, inclusiv politice (Canada, Belgia, India ș.a.). „De la abordarea polisistemică se așteaptă să servească ca și mediu teoretic pentru studiul culturii, permițând dezvoltarea unor instrumente versatile care să facă posibilă utilizarea eterogenității și dinamicii cu ajutorul principiilor care au condus la lărgirea cadrului cultural. Miza lui Even-Zohar este aceea de a propune un program pentru un astfel de cadru cultural” – menționează C. Constantinesu [2, p. 168]. Programul lui Even-Zohar pornește de la modelul analizei funcționale al lui Roman Jakobson și propune următoarea schemă a factorilor constitutivi implicați în orice fapt socio-semiotic (cultural), între paranteze păstrându-se termenii utilizați de Jakobson:

INSTITUȚIE [context]

REPERTORIU [cod]

PRODUCĂTOR [emițător] ————— [receptor] CONSUMATOR

(„scriitor”) („cititor”)

PIAȚĂ [contact/canal]

PRODUS [mesaj]

Teoria polisistemului a fost aplicată de mai mulți cercetători la studierea diferitelor aspecte ale culturii și literaturii universale, inclusiv în studiile de literatură comparată. Un interes deosebit a suscitat teoria polisistemului din partea cercetătorilor care se ocupă de studierea traducerilor. I. Even-Zohar însuși a abordat această problemă în studiul *Poziția literaturii traduse în cadrul polisistemului literar (The Position of Translated Literature within the Literary Polysystem)*, publicat în numărul monografic al revistei *Poetisc Today* (1990, nr. 1, p. 45-51), în care cercetătorul izraelian a inclus un șir de lucrări publicate anterior, revăzute și actualizate (inclusiv studiul menționat mai sus despre teoria polisistemului), din care se poate forma o idee clară despre starea cercetărilor școlii de la Tel-Aviv după două decenii de activitate.

În ceea ce privește poziția literaturii traduse în cadrul polisistemului literar I. Even-Zohar consideră că în pofida faptului că istoricii culturii și literaturii recunosc rolul esențial jucat de traduceri în cristalizarea culturilor naționale, lucrările dedicate acestei probleme sunt relativ puține, de cele mai multe ori în istoriile diferitelor literaturi naționale traducerile fiind menționate doar la modul general, fără o incorporare coerentă a acestora în studiul istoriei literaturii [4]. De obicei, se fac referințe la importanța traducerilor, în general, în diferite perioade ale istoriei unei literaturi naționale sau la unele opere traduse abordate aparte. În consecință, consideră Even-Zohar, nu există o idee clară despre funcția literaturii traduse sau despre poziția ei în cadrul unei literaturi naționale, deoarece nu se încearcă în mod serios conștientizarea faptului că literatura tradusă poate fi concepută și ea ca un sistem literar particular. Pentru aceasta ar trebui să vedem dacă există vreo rețea de relații culturale și verbale în cadrul unui grup de texte traduse, ceea ce a demonstrat

Even-Zohar în cazul literaturii originale abordate ca sistem sau sistem de sisteme. Ce tip de relații se stabilesc între operele traduse, importate din alte literaturi, desprinse din contextele lor de origine și, în consecință, neutralizate într-un fel sau altul din punctul de vedere al luptei sau tensiunii între centru și periferie în cadrul noului context în care sunt incorporate? – iată o întrebare care ar trebui să-i intereseze nu numai pe specialiștii în problema traducerilor, ci și pe istoricii literari.

I. Even-Zohar consideră că operele traduse intră în anumite relații între ele, cel puțin prin două modalități: 1) prin felul cum sunt selectate operele ce se traduc într-o literatură națională, deoarece nu poate să nu existe o legătură între principiile de selectare a acestora și co-sistemele locale ale literaturii receptoare și 2) prin felul cum sunt adoptate, normele, obișnuințele (*habitos*) și criteriile specifice, într-un cuvânt, prin utilizarea repertoriului literar ce rezultă din relațiile lor cu alte co-sisteme locale. Aceste relații nu se reduc doar la nivelul lingvistic, ci se stabilesc de asemenea la orice alt nivel al selectării. Astfel, literatura tradusă poate dispune de un repertoriu propriu și excesiv până la un anumit punct, așa cum a demonstrat G. Toury. Toate aceste argumente nu numai justifică, ci și impun necesitatea de a studia literatura tradusă din punctul de vedere al teoriei polisistemului. Altfel cum s-ar putea descrie și explica științific funcționarea polisistemului literar în sincronie și în diacronie? Literatura tradusă, în opinia lui Even-Zohar, este „nu numai un sistem integrant al oricărui polisistem literar, ci și unul dintre cele mai active din cadrul acestuia”. Tocmai de aceea este importantă stabilirea poziției literaturii traduse în interiorul polisistemului literar, a raporturilor ei cu natura repertoriului global al acestuia.

Dacă pornim de la poziția periferică pe care o are literatura tradusă în cadrul cercetărilor literare, am putea conchide că ea ocupă o poziție periferică și în interiorul polisistemului literar, însă lucrurile nu stau tocmai așa. Faptul că literatura tradusă are o poziție centrală sau periferică în cadrul unui polisistem literar și că aceasta este conectată la repertoriile novatoare (primare) sau la cele conservatoare (secundare) ale unei literaturi sau polisistem literar va depinde de ordonarea specifică a acesteia (acestuia). Când literatura tradusă ocupă un loc central în polisistemul literar aceasta înseamnă că ea participă activ la configurarea centrului polisistemului respectiv, integrându-se tendințelor înnoitoare. În asemenea cazuri textele „originale” aproape că nu se deosebesc de cele „traduse”, traducătorii fiind ei înșiși scriitori importanți și apreciați. Astfel, traducerile contribuie la crearea unor noi modele literare, transformându-se într-un instrument de elaborare a unui nou repertoriu literar. Prin intermediul traducerilor se introduc în literatura receptoare nu numai noi modalități de reprezentare artistică a realității, noi universuri artistice, ci și un limbaj poetic nou sau noi tehnici narrative și compoziționale. Este evident că și criteriile de selectare a operelor ce se traduc sunt determinate în mare măsură de starea de lucruri din cadrul polisistemului local receptor, operele traduse fiind compatibile cu noile tendințe din literatura receptoare. În asemenea cazuri, când literatura tradusă ocupă un loc central în polisistemul literar receptor, se impune o precizare importantă: care sunt condițiile ce generează situații de acest fel? Even-Zohar distinge trei cazuri: 1) când o literatură (un polisistem) încă nu s-a constituit, nu s-a cristalizat definitiv, adică atunci când e vorba de o literatură „tânără”; 2) când o literatură este „periferică” în cadrul unui grup de literaturi interrelaționate sau când o literatură este „slabă” (5), sau când o literatură este și „periferică”, și „slabă”; 3) când într-o literatură există puncte de inflexiune, crize sau

goluri. În primul caz literatura tradusă satisface necesitățile unei literaturi tinere de a-și valorifica potențialul artistic al limbii literare recent create sau renovate.

Apelînd la traducerea unor modele literare străine, în lipsa unora proprii, literatura tradusă transformându-se într-un sistem literar important în cadrul polisistemului literar receptor. Același lucru se întîmplă și în cel de al doilea caz, al unor literaturi care ocupă un loc periferic în cadrul unor ierarhii literare existente, asemenea literaturi beneficiind de experiența literaturilor vecine mai avansate și cu un repertoriu literar mult mai bogat. În literaturile „slabe” se instalează uneori ideea că ele nu dispun de capacitatea literaturilor centrale de a produce inovații, ceea ce conduce la stabilirea unor relații de dependență față de acelea. În literaturile europene literaturile periferice coincid, în general, cu literaturile țărilor mici, relațiile ierarhice între ele fiind stabilite încă aproape de la începuturile lor, ceea ce demonstrează că literaturile periferice s-au configurat în baza unor literaturi străine, din afară. Literatura tradusă constituie pentru asemenea literaturi nu numai un canal ce le permite incorporarea unor repertorii noi sau la modă, ci și un mijloc de reajustare și de trasare a unor alternative. În timp ce literaturile centrale, mai bogate și mai puternice, dispun de capacitatea de a adopta inovații din sistemele periferice ale propriului polisistem, literaturile slabe depind în cea mai mare parte de importul de inovații. Al treilea caz se dă atunci când, de exemplu, dinamica polisistemului creează puncte de inflexiune, adică anumite momente istorice în care modelele stabilite nu mai sunt acceptate de generațiile mai tinere, iar literatura tradusă poate să-și asume o poziție centrală, lucrul posibil inclusiv în literaturile centrale. Acest fapt este și mai relevant când în punctul de inflexiune nu se acceptă nici unul dintre elementele propriului repertoriu ceea ce poate conduce la crearea unui „vid” literar. În condițiile unui asemenea „vid” modelele străine se infiltrează mai ușor și literatura tradusă poate căpăta o poziție centrală. Situația aceasta se accentuează și mai mult în cazul literaturilor „slabe” sau al literaturilor în stare permanentă de însărăcire, deoarece în ele lipsesc elementele existente în literaturile vecine sau în literaturile străine accesibile.

Note

1. Tötösy S., *Systemic Approaches to Literature // Canadian Review of Comparative Literature*, 1992, March-June, p. 21-93.

2. Constantinescu C., Lihaciu I. C., Ștefan A-M., *Dicționar de literatură comparată*, Iași, Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza”, 2007.

3. Even-Zohar I., *Polysystem Theory // Poetics Today*, 1990, nr. 1, p. 9-26 (studiul lui I. Even-Zohar este citat după traducerea în limba spaniolă a lui Ricardo Bermúdez Otero).

4. Even-Zohar I., *La posición de la literatura traducida en el polisistema literario // Teoría de los polisistemas*, Madrid, Editura Arco, 1999, p. 223-231. Am consultat acest studiu al lui I. Even-Zohar în versiunea spaniolă realizată de Montserrat Iglesias Santos, căruia îi aparține, de asemenea, selecția textelor, studiul introductiv și bibliografia.

5. Conceptul de literatură „slabă” a fost argumentat de Even-Zohar în articolul *Interference in Dependent literary Polysystems (Poetics Today*, 1990, nr.1, p. 79-83).

Jean FIRICĂ,
Cristian Manuel FIRICĂ,
Camelia FIRICĂ
(Craiova, Zagreb)

CONCEPȚIA DEMIURGICĂ DESPRE NATURA LIMBAJULUI

În concepția demiurgică despre natura limbajului sunt cunoscute varianta magică și mitică. Prima variantă are legătură cu concepția *cuvântului-semnal*, mai exact cu cea instrumentalistă, deoarece își are originea în „necesarul” ființei umane. Una dintre deosebiri ne arată că un cuvânt nu se adresează altui om, el se adresează unor forțe supraindividuale naturale sau supra-naturale. Prin exprimarea unui cuvânt magic omul se simte stăpân pe forțele reale sau considerate „reale”, iar prin aceasta se simte stăpân și peste semeni. După cum știm primii împărați ai lumii se considerau și erau considerați stăpâni pe forțele naturale și supranaturale. Numai în aceste situații li se încredințau țări și armate. A doua variantă considera cuvântul drept creator de realitate, nu doar un instrument de înstăpânire a acesteia. Scopul miturilor constau în instituirea unui timp al originilor, calitativ superior timpului profan, datorită investirii sale cu sacralitate.

Monografia lui Ernest Bernea cu privire la cultura arhaică românească este dedicată și reprezintă timpul la țăranul român, dubla funcționalitate a calendarului în satul românesc tradițional în măsurarea timpul sacru și timpul profan. În această lucrare autorul scrie: „pentru mentalitatea satului tradițional, calendarul a fost un dat care venea de dincolo, dintr-o zonă unde e obârșia lucrurilor”.

În urma unui gest fondator orice mit conține o poveste sau o parte a acesteia despre nașterea lumii. Drept mărturie, în lucrarea *Aspecte ale mitului*, Mircea Eliade afirma: „... mitul istorisește cum, grație isprăvilor Ființelor Supranaturale, o realitate a căpătat existență, fie ea realitatea totală, cosmosul, sau numai un fragment: o insulă, o specie vegetală, o comportare umană, o instituție. Ele este deci întotdeauna povestea unei creațiuni”. Cu mult timp în urmă, încă din 1943, în *Comentarii la legenda Meșterului Manole*, Mircea Eliade susține că toată creația repetă actul cosmogonic prin excelență, adică Creația Lumii.

În *Mitul eternei reîntoarceri*, Eliade caracterizează ontologia „primitivă” a culturilor arhaice prin două idei fundamentale. În primul rând, susține că omul culturilor tradiționale nu se recunoaște ca fiind real decât atunci când încetează de a exista el însuși pentru un observator modern, mulțumit să *imite* și să *repete* gesturile *altuia* (zeu, strămoș sau erou). În al doilea rând, susține că atunci când actul sau obiectul obține o *realitate* precisă prin repetiția gesturilor paradigmatică și numai prin ea, este abolit implicit timpul profan, durată, „istoria”, și cel ce reproduce gestul exemplar se află astfel transportat în

epoca mitică în care a avut loc revelarea gestului exemplar. După concepția lui Eliade, „toate actele religioase sunt presupuse ca fiind fondate de zei, eroi civilizatori sau strămoși mitici. Actele umane au realitate și eficacitate numai în măsura în care ele *repetă* exact o acțiune săvârșită la începutul timpului de un zeu, un erou sau un strămoș”. În viziune lui Eliade, Sabatul iudeo-creștin este o *imitatio dei*, în care mesajul Mântuitorului este *exemplu* drept de urmat, riturile matrimoniale reproduc unirea Cerului cu Pământului, mit cosmogonic ce oferă un model ceremoniilor care urmăresc restaurarea *plenitudinii totale*: fecunditatea, procreația, lucrările agricole, vindecarea etc.

Mircea Eliade comentează și susține că „se poate spune că toate activitățile responsabile și care urmăresc un țel bine definit sunt, pentru lumea arhaică, ritualuri. Dar cea mai mare parte a acestor activități au suferit un lung proces de desacralizare și au devenit, în societățile moderne, activități profane”. Autorul prezintă această ultimă idee cu numeroase exemple din societățile „istorice”: conflicte, dans, lupte, încoronări ale regilor, justiția, războaie. Dacă punctul de vedere al lui Eliade s-ar opri aici și ar rămâne unul „pur constatativ”, poate că nu am fi nici noi obligați să încercăm valoric „concepția mitică” despre natura limbajului. În acest sens, poate ezităm să o considerăm drept „umanistă” concepția „sincretică” și să nu o considerăm pe cea „mitică”. După cum știm, Eliade ridică problema „rezistenței” culturilor arhaice în fața istoricității, ca argument capital împotriva istorismului și îndeosebi a ideii de „istorie ireversibilă”.

Tot în lucrarea *Mitul eternei reînnoiri*, Eliade scrie: „Dar interesul pentru ireversibilitatea și «înnoirea» istoriei este o descoperire recentă în viața umanității. Din contră, umanitatea arhaică se apără cum poate împotriva a ceea ce istoria propune ca *nou* și *ireversibil*”.

Încă, după apariția în 1935 la București a primei fascicule intitulată *Alchimia Asiatică*, Eliade își manifestă dezamăgirea față de modul în care a fost întâmpinată și comentează acest aspect în partea introductivă a cărții *Cosmologie și alchimie babiloniană* și mai ales, față de cartea sa *Yoga. Essai sur les origines de la mystique indienne*. Autorul își exprimă mirarea față de poziția intelectualilor în care problema destinului culturii românești este o „nobilă pasiune” și de faptul că aceștia nu au înțeles importanța acestor lucrări pentru „problematika actuală a culturii românești”. În aceste împrejurări, Eliade crede că aveam de a face cu „*autohton*ia, adică rezistența elementelor etnice împotriva formelor de cultură străină”.

După ce îi recunoaște ca premergători pe Hașdeu și Pârvan, iar dintre contemporanii săi îl menționează pe Blaga, Eliade formulează concluzia: „Ori, unul din rezultatele precise la care ajungem în *Yoga* este tocmai această rezistență a fondului autohton, pre-arian, și suprimarea lentă a formelor spirituale impuse de către năvălitorii indo-europeni”.

Am constatat că Eliade nu se rezumă numai la „problematika actuală a culturii românești”, el include concluziile sale într-o paradigmă disciplinară de anvergură europeană și susține: „Astăzi, când istorismul este depășit, și în cultura europeană încep să-și recapete prestigiul formele de sensibilitate pre-alfabetică, și să se înțeleagă așa cum trebuie gândirea simbolică – cultura românească poate să-și valorifice zone rămase până

acum inerte și obscure”. Eliade observă că idealul metodologic este specific european și acceptat „pretutindeni”, că este vorba de un ideal metodologic și de unul practic, aproape politic, care în alte părți este deja „promovat” și susține: „Astăzi, știința românească întâlnește prilejul unic de a valorifica spiritualitatea și istoria secretă a neamului nostru. Pentru că, după cum spuneam, istorismul a apus pretutindeni. Se pune preț pe preistorie și extraistorie; sunt cercetate și promovate formele colective ale vieții, simbolurile, tradițiile orale etc. Ori, în acest domeniu, poporul nostru este bogat”.

Prin urmare, înțelegem de ce „concepția mitică” nu se consideră o concepție umanistă. Una dintre implicațiile sale ideologice este *autohtonismul*, care la noi s-a concretizat fie în plan politic (Mișcarea legionară), fie în plan cultural (protocronismul și regimul din ultimul deceniu). Dacă de multă vreme autohtonismul a eșuat ca soluție alternativă la modernizarea de tip occidental, după anii 2000 nu mai putem spera ca el să reprezinte o soluție de schimb la mondializare. Obstinația de a-l impune ca ideologie dominantă nu poate duce decât la o nouă catastrofă socio-economică și politico-militară, precum situațiile din Kosovo după anul 1999 și deznodământul din 2008. Mișcarea Legionară, adversară declarată a „raționalismului dogmatic” de sorginte occidentală, nu a reușit să re-unifice subiectul *discursului* cu subiectul *acțiunii*: ea a parcurs întregul drum de la cele mai nobile intenții la crima politică organizată.

Mitul creației prin *Logos*, prin cuvântul-gând divin este un mit al miturilor ce exprimă modul mitic de a concepe rolul creator al cuvântului. Astfel, „mitul miturilor” este mitul *Limbii Originare* prezentat în cele mai diverse variante de Umberto Eco în „Pe urmele limbii perfecte în cultura europeană”. Autorul observă legătura dintre mitul Genezei și al Limbii Originare în prima carte a *Vechiului Testament*, unde arată că Dumnezeu l-a condus pe Adam în fața animalelor, iar acesta le-a dat nume .

De multă vreme se dorea apariția unei limbi universale și perfecte, astfel nașterea acesteia este legată de mitul *Turnului Babel*. Abia în secolul V sau VI în timpul construirii turnului din Babel, Cartea Sfântă amintește de apariția ei și de faptul că Dumnezeu amestecă limbile. Umberto Eco susține că „Tocmai când încep să se înțeleagă aceste noi limbi, apar și primele imagini ale Turnului Babel”. Autorul face legătura între apariția acestui mit cu momentul decăderii și alterării limbii latine ca limbă universală și afirmarea noilor limbi europene.

Dante era curios să cunoască limba vorbită în Paradisul terestru de către Adam și Dumnezeu. În *De Vulgari Eloquentia* este formulată următoarea variantă interesantă despre mitului Limbii Originare: „Dumnezeu nu i-ar fi dat lui Adam o limbă gata făcută, ci doar un dar al limbii, ceva mai abstract și mai primitiv decât o limbă, adică o *forma locutionis* (gramatica universală)”. În varianta lui Dante, Umberto Eco întâlnește problema competenței generative universale ce ar preceda, ontogenetic și filogenetic, învățarea unei limbi naturale.

În prezent, concepția demiurgică se manifestă la nivelul psihologiei populare și se regăsește în formațiuni ideologice de tip modern și premodern. Prin intermediul ultimei sunt transmise cultura, tradițiile și obiceiurile folclorice.

În acest articol am intenționat să prezentăm cele mai importante surse cu privire la concepția demiurgică al limbajului în tradiția culturală europeană și a imaginarului la popoarele europene. Cu toate încercările modernității, concepția demiurgică rămâne un aspect de referință pentru o zonă importantă a culturii. Mai multe aspecte referitoare la concepția demiurgică despre natura limbajului în varianta ei mitică sunt tratate mai pe larg în teoriile despre limbaj.

Note

1. Bernea, E., *Spațiu, timp și cauzalitate la poporul român*, Humanitas, București, 1997.
2. Eliade, M., *Le mythe de l'éternel retour. Archetypes et repetition*, Gallimard, Paris, 1969.
3. Eliade, M., *Cosmologie și alchimie babiloniană*, ed. a II-a, Editura Moldova, Iași, 1991.
4. Eliade, M., *Yoga. Essai sur les origines de la mystique indienne*, Paris-București, 1936.
5. Eco, Umberto, *Pe urmele limbii perfecte în cultura europeană*, Editura Pontica, Constanța, 1996.
6. Sălăvăstru, C., *Raționalitate și discurs. Perspective logico-semiotice asupra retoricii*, EDP, București, 1996.

Hermeneutica secolului al XX-lea este strâns legată de conceptul de dialog. De la Schleiermacher care aduce interpretarea textului la transpunerea fără rezerve în lumea eului auctorial până la impunerea definitivă a ideii gadameriene de structura dialogică a oricărui act de comprehensiune e un drum lung și meandric, parcurs într-un fel aparte de Dilthey, Bahtin, Heidegger, Ricoeur și alți gânditori. Evoluând în timp, discuțiile despre dialogul dintre interpret și opera literară ca *intenție* a unui autor au fost înlocuite treptat de cele referitoare la dialogul dintre cititor și text, ultimul element fiind considerat, sub influența teoriilor structuraliste, un caz de distanțare și obiectivare a subiectivității autorului. Datorită caracterului proteic și a structurii dialogice, textul artistic a constituit – și pentru cei care neagă subiectivitatea, și pentru cei care o consideră indispensabilă sistemului de semnificații – un teren de aplicare, verificare și colectare a eșantioanelor în susținerea propriilor teorii poziționate pe contrasens cu altele. Modelul dialogic propune un demers interpretativ ce ține cont în permanență de omniprezența poziției diferite a *celuilalt*, cercetarea textului devenind în consecință întrebare și răspuns, adică convorbire între două personalități.

Unul dintre cei mai preocupați de competența dialogală a unui text s-a arătat a fi Mihail Bahtin. De mai mult timp bahtinologii vorbesc despre existența unei variante diferite de interpretare a textului, elaborată de către gânditorul rus în ultima sa perioadă de creație. Fragmentele de conspecte, publicate tardiv, au fost suficiente pentru a întrezări în ele o variantă de *hermeneutică dialogică* cu certe elemente de originalitate față de sistemele interpretative clasice. Astfel de studii-sinteză a celor mai importante idei bahtiniene ca *Problema textului în lingvistică, filologie și în alte științe umanitare; Din notițele anilor 1970–1971; Referitor la metodologia științelor umanitare; Răspuns la întrebarea redacției „Novii mir”* s-au dovedit a fi extrem de interesante din perspectiva postmodernității. Ele atestă trecerea savantului la o nouă treaptă de gândire, de la ideea de *dialog în interiorul cuvântului* la *cunoașterea și înțelegerea dialogică*, astfel că, atribuind, la începuturi, această calitate actului de vorbire, acum o transferă discursului critico-literar.

Construcțiile conceptuale ale lui Bahtin referitoare la interpretarea textului literar sunt foarte apropiate de hermeneutica germană. Mai mult decât atât, savantul rus se înscrie în tradiția așa-numitelor „științe ale spiritului”, constituită de către marii gânditori care au marcat direcțiile de gândire ale secolului al XX-lea: Schleiermacher, Dilthey, Heidegger, Gadamer. Deși savantul a criticat poziția lui Schleiermacher, concepția lui a fost totuși

puternic marcată de *hermeneutica intenționalistă*, iar abordarea textului literar după un principiu dialogic a fost pregătită în multe privințe de gândirea filosofului german. Schleiermacher și-a orientat instrumentele de lucru spre cunoașterea *intenției autorului*, considerând interpretarea textului un fel de reconstrucție a mesajului inițiat de creatorul lui („*mens actoris*”). Pentru aceasta, interpretul trebuie să „se transpună” intuitiv în interiorul autorului, să-i adopte printr-un act de *empatie* (*Einfühlung*) starea sufletească, să pătrundă în psihicul, limbajul, universul ideatic și intențiile lui. Această procedură este posibilă doar pe cale psihologică, după principiul de congeneritate a autorului cu interpretul. E vorba aici de un fel de mediere divină, de o înțelegere intuitivă, care face abstracție de materialitatea textului [1].

În lucrarea sa *Autorul și eroul în activitatea estetică* Bahtin analizează și critică așa-numitele *teorii ale expresivității* aplicate în studiul estetic, dat fiind faptul că acestea au trecut cu vederea „locul unic” pe care îl are autorul în existență. Prin intermediul teoriei despre *empatie* el ajunge la ideea despre „*existența în afară*” („*внеаходимость*”, „*неалиби в бытии*”) (termeni traduși de Todorov prin *exotopie*), îmbogățind semnificațiile termenului clasic prin aspectele socialității și dialogismului. În viziunea lui Bahtin, simpla transpunere în interioritatea altuia e insuficientă pentru a aprecia valoarea estetică a textului literar; or, aceasta nu se poate realiza pe deplin, spre exemplu, în cazul unor astfel de sentimente (ale autorului față de eroii săi) ca toleranța, compătimirea, condescendența etc., care presupun un statut emotiv diferit de cel al contemplatorului față de obiectul contemplat. Mecanismul empatiei, așa cum îl descriu adepții teoriilor expresive, se află în afara actului estetic din mai multe considerente după Bahtin: 1. estetica expresivă nu e în stare să explice *unitatea operei*, pierzându-se în încercările de a cunoaște autorul prin intermediul interiorității fiecărui personaj prezent în acțiune. Concepând autorul fără locul lui unic în realitate și doar ca pe o constelație de interiorități, acestora le scapă unitatea artistică; 2. estetica expresivă nu poate explica *forma estetică*, căci aceasta surprinde doar interioritatea, sinele celui ce privește. Iar cel care privește nu se poate vedea pe sine ca formă estetică doar din interiorul său. Din interiorul spiritului acesta nu-și poate cunoaște „granițele” orizontului propriu ori imaginea sa, acest lucru fiind posibil doar în relație cu alții, căci doar pe ei subiectul îi poate cuprinde cu privirea ca pe niște obiecte întregi, ca pe niște imagini artistice. În consecință, privitorul nu poate intra nemijlocit în orizontul propriu de viziune și doar alții îl pot analiza în calitate de obiect sau imagine.

Ceea ce le scapă adepților teoriilor expresive este atitudinea față de *altul*. Conform acestora, toate actele cognitive se realizează în limitele unei conștiințe, doar în categoria *eului*. Principala rectificare pe care o realizează Bahtin în cadrul acestor teorii este introducerea ideii de *trăire simpatetică*, care se înrudește (ca la Cohen sau Frank) cu *sentimentul de dragoste a unui om față de alt om*. Anume o astfel de atitudine trebuie să aibă autorul față de eroul său, interpretul față de „obiectul” cercetat; or, dragostea nu mai corespunde doar actului de trăire a sinelui în obiect, acest sentiment presupune și este orientat către *altul*. Eroul nu este o simplă formă contemplată, ci o „sămânță de viață”. Autorul este pus în situația de a crea forma acestui fragment de viață, însă pentru așa

ceva el are nevoie de un *surplus de viziune* („избыток видения”). Trăirea simpatetică a autorului față de eroul său modifică esențial structura vieții interioare a acestuia, ea devine mai nuanțată uman. Viața trăită simpatetic nu este limitată la categoria *eului*, ci se realizează în categoria lui *alter*, ca viață a altui om. Această viață este trăită esențial în afara *eului*, ea îi transcende conștiința. Doar trăirea simpatetică are capacitatea și puterea de a plasa într-un plan estetic unic viața interioară și cea exterioară a eroului cu gesturile, mimica și tresăririle acestuia. Iată de ce, pentru a cuprinde personalitatea omului în întregime, este nevoie de *poziția de exotopie*, de *ieșire în afara orizontului propriu* (al autorului, cititorului, interpretului), care produce un „surplus de viziune”, pusă la dispoziție de o alteritate.

De la ideea de *trăire simpatetică* se ajunge la cea de *înțelegere dialogică*. „Das Verstehen” ca metodă de cunoaștere este întotdeauna legată de *alter* la Bahtin. Sentimentul prezenței permanente a lui *alter* îl determină pe om să dialogheze, iată de ce, înțelegerea este întotdeauna dialogică – joc de întrebare și răspuns, generare permanentă de sensuri. Actul estetic presupune două conștiințe emoțional volitive în condiții de exotopie, părerile cărora niciodată nu coincid. Astfel că, în actul estetic, înțelegerea se desfășoară în câteva etape: 1. transpunerea intuitivă în interioritatea subiectivității creatoare și declanșarea trăirii simpatetice („вчувствование-вживание-сопереживание”). Aceasta presupune săvârșirea actului de empatie ca mișcare dinspre interior către exterior („situarea în afară”), pentru a mă deplasa pe mine, care mă văd și mă recunosc în orizontul *celuilalt*. A doua mișcare a aceleași acțiuni trebuie să se răsfrângă asupra-mi, adică *celălalt* să se vadă și să se recunoască în mine. În așa fel se anulează *distanța*, fapt ce asigură *întâlnirea în actul estetic*. În momentul de întâlnire cu spiritul altuia, spiritul meu își cunoaște granițele și se identifică într-un spirit cu *celălalt*. Identificarea prin intermediul întrepătrunderii spirituale este necesară pentru a mă determina să ies din limitele *eului*, spre a atinge starea de *excentricitate estetică* ce îmi va permite să-l cunosc pe *celălalt* în ceea ce e diferit de mine și sinele meu, în alteritatea lui (mai târziu Bahtin va numi segmentul – „co-apreciere”). Înțelegerea dialogică însă presupune și direcția inversă, *întoarcerea în reflecția proprie* („внезаходимость”), căci anume de pe această poziție interpretul ar putea analiza materialul obținut prin empatie; 2. realizarea acestor manevre imaginare permit, în cele din urmă, „crearea formei estetice” a discursului interpretativ.

Anume de această activitate contemplativă are nevoie *celălalt*, pentru că el vrea să se vadă pe sine în conștiința mea reflectoare. Toți oamenii sunt capabili de a se recunoaște în starea psihică a altuia, dar ei nu vor putea niciodată s-o retrăiască pe deplin. *Înțelegerea estetică* (totodată și etică) a *celuilalt* nu înseamnă dizolvarea mea totală în el. Pentru a-și construi imaginea artistică a propriei lui suferințe, *celălalt* are nevoie de imaginea pe care o am eu despre suferința lui. Privilegiul acestui tip de empatie constă în relevarea capacității textului de a produce o lume diferită și inegală cu a mea. Simpla suprapunere a lumi interpretului peste cea a autorului (eroului) este moralmente și din punct de vedere estetic incorectă, căci fiecare persoană umană are un loc concret în istorie, care îi permite să nu devină niciodată un simplu obiect de cunoaștere. Prin urmare, actul de empatie în

accepție bahtiniană, este un proces de oferire reciprocă a „surplusului de viziune” necesar în discursul critico-literar.

Varianta de hermeneutică a lui Bahtin este cu adevărat una estetică, căci însăși evenimentul înțelegerii este conceput ca o imagine mereu nefinisată a unui obiect întreg. Imaginea „omului întreg” este produsul unei activități estetice și, pentru crearea ei, se cere colaborare cu *celălalt*. În condițiile unei autentice trăiri simpatetice întreaga existență poate lua o formă. „Trebuie – susține gânditorul rus – să se surprindă vocea autentică a existenței, a unității existenței, a existenței care este mai mare decât a omului, și nu a părții particulare; vocea întregului, și nu a unui participant în parte al ei” [2, p. 78]. O astfel de viziune poate avea doar autorul în relațiile cu eroul său, interpretul în relație cu autorul operei decelate. Viziunea acestei varietăți de experiență străină și personală constituie noutatea lui Bahtin în istoria reflecției asupra activității interpretative.

Arta este o modalitate perfectă de cunoaștere a *celuilalt*. Cunoașterea dialogică este logica gândirii filosofice a lui Bahtin, ea este totodată „o justificare a propriului său demers critic, în care, mai mult decât aplicația la obiect, predomină discursul etic și speculația filosofică. Eterolimbaj, democratism lingvistic, descentrare spirituală, culturală și morală, iar peste tot *dialog*, dialogul ca expresie a ființei umane, libere, nesubordonate nici unei structuri închise, abstracte...” [3, p. 93-94] *Eu* se află în alteritatea lui *Tu* și, pe de altă parte, în *Tu* se află *Eul* meu personal. Înțelegerea este posibilă doar în condițiile unei activități prodigioase a ambelor părți aflate în dialog: „Orice înțelegere este dialogică. Înțelegerea substituie, discursului vorbitorului, un contradiscurs” [4, p. 287].

În hermeneutica lui Bahtin dialogul este *ad infinitum*, la fel și sensul. În consonanță cu metafora euristică a lui Schleiermacher despre *cercul hermeneutic*, Bahtin concepe înțelegerea dialogică ca pe o activitate principial nelimitată, supusă legii circulare și mișcării concentrice pe cercuri mereu mai mari. Întoarcerea repetată de la întreg spre parte și de la parte spre întreg modifică și aprofundează înțelegerea sensului pe care îl poartă partea și care determină evoluția permanentă a întregului. După el, înțelegerea este o activitate în stare să cuprindă cele mai profunde relații ale existenței. Aceasta este întotdeauna „gând în lume”. Adevărul se luminează, ni se relevă în discursurile confesionale și în descoperirile științifice, în marile opere artistice și în tratatele filosofice. Cei care au descoperit marile idei ale omenirii au făcut-o în contextul unei anumite viziuni asupra lumii, a unui tablou al întregului acestei lumi. O nouă descoperire se realizează doar în contextul întregului pe care îl constituie dialogul dintre conștiințele venite din diferite epoci istorice.

Preocupările istorice ale lui Bahtin au fost anticipate de Dilthey care, încă la începutul secolului al XX-lea, și-a propus să interpreteze textele într-un câmp mai larg al cunoașterii istorice, plasând modelul filologic în planul științei istorice. Istoria este considerată de filozoful german „marele document al omului”, „cea mai importantă expresie a vieții”, iată de ce ea constituie un criteriu important pentru înțelegerea textului ca produs al „științelor spiritului”. „Acțiunea noastră – menționează Dilthey – presupune în genere înțelegerea altor persoane; o mare parte din fericirea umană izvorăște din resimțirea stărilor sufletești străine; întreaga știință filosofică și istorică se întemeiază

pe premisa conform căreia această înțelegere ulterioară a singularului s-ar putea ridica la obiectualitate. Conștiința istorică construită astfel îi dă posibilitatea omului modern de a avea prezent în sine întregul trecut al omenirii: deasupra barierelor timpului său, el privește spre culturile trecute, asimilează forța lor spirituală și savurează vraja lor; din aceasta izvorăște o mare parte a fericirii sale.” [5, p. 27] Spre deosebire de entitatea abstractă din științele naturii, *viața umană*, cea cu care operează științele spiritului, după hermeneutul german, are o capacitate dinamică; ea se structurează permanent și produce forme, necesitând noi înțelegeri prin empatie și trăire. Aceste ansambluri ale vieții spirituale se exteriorizează prin anumite forme și semne (gesturi, limbaj, arte etc.) care reprezintă obiectivarea sau manifestarea sufletului celuilalt. Nu numai exteriorizările individuale ale vieții sunt supuse înțelegerii, ci și contextele plasate deasupra acesteia: sistemele culturale (arta, știința, religia etc.), la fel și formele de organizare (statul, biserica ș.a.) De vreme ce viața și emoțiile se obiectivează, exprimându-se în diverse tipuri de „sisteme culturale” și „forme de organizare”, interpretarea trebuie să-și mute accentul de pe individ pe contextul istoric, luând în discuție așa-numitele „structuri supra-individuale” – rezultate ale activității umane – limbajul, etnia etc.

Teme asemănătoare la prima vedere în lumina teoretizărilor lui Dilthey și ale lui Bahtin iau o întorsătură diferită. Mai mult decât atât, Bahtin îl consideră pe Dilthey unui dintre oponentii săi care „nu a reușit până la capăt să iasă din monologism”. Esteticianul rus contrapune ideii de relativitate și determinare istorică a sensurilor pe care le conține „elanul vital” obiectivat, ideea unității obiective de sens ca rezultat al inter-relațiilor dintre mai multe conștiințe, fiecare având o poziție istorică concretă și un loc anumit în existență. Hermeneutica lui Bahtin se bazează pe ideea de dialog dintre aceste conștiințe – centre singulare ce formează unitatea existenței. Teoria lui Dilthey despre existența obiectivă a unor „structuri supra-individuale” se intersectează cu cea a lui Bahtin despre *genurile verbale*. Diversele activități ale omului sunt legate de limbă, treptat, toate aceste sfere de întrebuintare ale limbii își generează *tipuri de expresii relativ permanente*, pe care Bahtin le numește *genuri verbale*. Aceasta ar însemna, spre exemplu, că încercarea de a povesti ceva capătă îndată caracterul unei tipologii de povestire elaborată în istorie. Interpretarea în funcție de o tipologie a genurilor a stat în vizorul disciplinei în cadrul căreia Bahtin s-a manifestat pe deplin – *poetica istorică*.

Spre deosebire de Dilthey, care a căutat cheia soluției nu în planul ontologiei, ci într-o reformă a epistemologiei, Heidegger consideră știința doar un fenomen secundar. Filosoful nu-și mai pune problema: *cum cunoaștem?*, ci: *care este modul de a fi al acelei ființe care nu există decât înțelegând?* Însuși conceptul de înțelegere capătă în sistemul filozofic al lui Heidegger o altă semnificație: dacă pentru Dilthey înțelegerea presupunea o procedură de empatie, diferită de operațiile din științele naturii, ce-și are originea în capacitatea de introspecție și intuiție a cercetătorului, pentru Heidegger explicarea pe cale psihologică nu poate avea nicio justificare. În *Timp și ființă* chestiunea comprehensiunii este complet separată de problema comunicării cu altul – *a ființării cu* –, ea este legată de problema raportului omului cu lumea – *a ființării în*. O ființă întâlnește o altă ființă

înainte de a și-o opune ca alt obiect. Heidegger considera că omul nu poate fi un subiect al cunoașterii izolat de lume, care mai apoi cunoaște această lume ca obiect. Omul concret este din start o „ființare în lume” (*Dasein*), care are o legătură cu realul mai fundamentală decât raportul subiect-obiect.

După Heidegger există trei modalități de ființare în lume – *Dasein*: în primul rând *Befindlichkeit*, adică condiția de locuitor al acestei lumi sau sentimentul situației plecând de la care poate să se realizeze comprehensiunea, interpretarea; în al doilea rând *Verstehen*, adică comprehensiunea ca sesizare a unei posibilități de a fi; și în al treilea rând *Reden*, adică rostirea. În felul acesta, el analizează fenomenele inițiale care stau la baza activităților teoretice și practice: omul ca locuitor al lumii își știe deja poziția în ea, *comprehensiunea având structură de proiect*. Analiza heideggeriană dictează schimbarea accentului în actul de înțelegere: „a înțelege un text, vom spune, nu înseamnă a găsi un sens inert pe care l-ar conține, ci a desfășura posibilitatea de a fi indicată de text”, comprehensiunea fiind „în mod esențial o proiectare sau, într-un chip mai dialectic și mai paradoxal, o proiectare într-o prealabilă *ființă-aruncată*” [6, p. 75]. Hermeneutica este, prin urmare, „gândirea adevărată” care se apropie de Ființă prin înțelegere și sentimentul situației în lume. După Heidegger și post-heideggerieni, comprehensiunea nu mai este un mod de cunoaștere ci un fel de *a fi* și de *a se raporta* la ființă și existență.

La fel ca și Heidegger, Bahtin a căutat să fundamenteze o *prima filosofie* ca o nouă învățătură despre existență – o existență în moralitate. Spre deosebire de interpretarea tradițională a existenței unei conștiințe transcendente transindividuale, a unui subiect universal care deține adevărul, Bahtin vorbește despre **conștiința activă**. Omul are conștiința apartenenței sale la această lume dintr-un loc al său singular în existență, a „unui centru responsabil de modul de emiteră a faptei” datorită căruia el capătă concretețe, încarnare, rădăcină ontologică. Ceea ce îl apropie pe esteticianul rus de Heidegger este faptul că acesta critică pretenția de universalitate și obiectivitate a metodologiei științifice și repune chestiunile de metodă sub controlul ontologiei. Heidegger consideră că arta este „casa” ființei, discursul ei fiind articularea „semnificantă” a structurii comprehensibile a ființării-în-lume. În sistemul dialogic al lui Bahtin, lumea teoretică cu categoriile ei abstracte este înlocuită cu arhitectura unei lumi noi în care conștiința activă este o realitate istorică concretă. Această lume include valorile omului întreg (atât cele estetice cât și cele etice), unitatea acestuia fiind determinată de unitatea modului de făptuire – gnoseologică, etică și estetică – a persoanei. Cu alte cuvinte, **conștiința ființării-în-lume** a lui Bahtin este una în relație cu alte **conștiințe-în-lume** cu care aceasta dialoghează în vederea cunoașterii adevărului din locul său singular în existență.

Și pentru Gadamer înțelegerea este în strânsă legătură cu istoria. Acele persoane care interpretează sunt prinși ca și cu autorul operei de artă în curgerea timpului: „nu ne putem extrage – susține Gadamer – din devenirea istorică, nu ne putem distanța de ea astfel încât trecutul să fie pentru noi un obiect... Suntem întotdeauna situați în istorie... Conștiința noastră, vreau să spun, este determinată de o devenire istorică reală, încât ea nu are libertatea de a se situa față de trecut. Vreau să spun pe de altă parte că trebuie să reconștientizăm

mereu acțiunea care se exercită asupra noastră, încât orice trecut a cărui experiență tocmai o facem ne obligă să asumăm această conștientizare, să-i asumăm într-un fel adevărul...” [6, p. 90] Continuatorul ideilor lui Heidegger elaborează o teorie a conștiinței istorice, aplicată în științele spiritului, care are un rol esențial în *teoria semnificării*. În pofida pretenției de universalitate și obiectivitate a metodologiei științifice, filosoful de la Heidelberg susține ideea unei *distanțe* pe care o dictează conștiința istoriei. Momentul de depășire a distanței îl constituie „*fuzionarea orizonturilor*” („*Horizontverschmelzung*”), înțelegerea fiind considerată nu reconstrucția intenției vorbitorului, ci *spațiul dintre orizontul existent al vorbitorului și cel nou care va apărea*.

Orizonturile sunt transmițătoare de viziune și valori, ele conțin codurile lingvistice ale tradițiilor culturale, care au capacitate de a reliefa poziționarea subiectului vizavi de discursurile altor subiecți. Spre deosebire de Heidegger, Gadamer plasează tradiția în sfera conștiinței, acest lucru făcând posibilă orice practicare a unei metodologii istorice la nivelul științelor umane și sociale. Conștiința coapartenenței „la lucrurile rostite de marile voci ale creatorilor de discurs precede și face posibilă orice prelucrare științifică a limbajului ca instrument disponibil și orice pretenție de a domina prin tehnici obiective structurile textului culturii noastre” [6, p. 88]. Gadamer nu numai că dezvoltă programul filosofic al lui Heidegger, el revine la filozofia transcendențială a lui Hegel, adoptându-i ipoteza despre depășirea dialectică a limitelor interpretării care face posibilă *interpătrunderea orizonturilor spirituale* din istorie cu cele contemporane. Scopul artei hermeneutice trebuie să devină nu pătrunderea în interioritatea autorului, ci *actualizarea orizontului lui spiritual* pentru noi înșine, pentru creșterea conștiinței de sine.

Pentru Gadamer înțelegerea reconstruiește intenția primă în text, dar acest lucru are loc doar în legătură cu „obiectul comun” al textului (despre ce vorbește textul?). Procesul de interpretare transferă textul dincolo de hotarele contextului lui psihologic și istoric; semnificațiile lui capătă, în dialogul care se stabilește între interpret și text, un caracter de idealitate. Imaginația interpretului aflat în dialog cu textul poate duce interpretarea dincolo de limitele semnificațiilor stabile la care aspira hermeneutica metodologică. În felul acesta, semnificațiile textului nu se fixează nicicând, dimpotrivă acestea de-a lungul timpului se transformă și se îmbogățesc mereu. Partea a treia a lucrării *Adevăr și metodă* constituie o *apologie a dialogului*. *Interpretarea are o structură dialogică, înțelegerea operei de artă este un dialog al interpretului cu orizontul spiritului emanat de text*. A înțelege textul înseamnă a înțelege *altfel* decât autorul sau interpreții precedenți, iată de ce acest proces presupune crearea altor orizonturi autonome, acestea la rândul lor susceptibile de a fi înlocuite de alte orizonturi potențiale.

Ceea ce îl apropie pe Bahtin de Gadamer sunt reperele tematice: problema limbajului, ontologia frumuseții, înțelegerea dialogică, problema lui *Alter*, conștiința istoriei. Atât Gadamer cât și Bahtin vorbesc despre statutul ontologic al operei de artă, detașându-se de concepțiile estetice clasice care îi văd originea în metafizic. Estetica europeană din prima jumătate a sec. al XX-lea consideră artele, în descendența filozofiei lui Platon, produse ale conștiinței universale și nu ale existenței. Gadamer afirmă însă că prin intermediul operei

de artă are loc „o creștere a existenței” și că imaginea în artă este „diferită” de cea reală. La fel procedează și Bahtin menționând că, datorită autorului, eroul se ridică la un nivel superior al existenței empirice, iar opera de artă are puterea să înalțe realitatea deasupra timpului cronologic.

Și totuși se instalează o diferență mare în felul filosofilor de a concepe opera de artă. Gadamer *depersonalizează creația*, aceasta reprezentând pentru el un *act ludic*, un *joc al existenței* în care autorul s-a implicat împreună cu personajele sale, în timp ce Bahtin se pronunță radical în vederea *rolului considerabil al persoanei*. Nucleul actului de creație îl constituie dialogul dintre autor și eroul lui: figurile-cheie ale esteticii bahtiniene. Dacă pentru Gadamer dialogul este necesar în cadrul „obiectului comun” al textului și al interpretului, punctul de vedere al altuia prezentând interes doar pentru că contribuie la descoperirea adevărului textului, atunci pentru Bahtin dialogul înseamnă **întâlnirea a două personalități**, a două conștiințe individuale care, prin intermediul dialogului, realizează discuția și înțelegerea. Gadamer îi dă prioritate orizontului care pune întrebarea („prioritatea hermeneutică a întrebării”) deci textului, înțelegerea presupunând dizolvarea în orizontul textului. Bahtin concepe interpretarea ca intersectare a două orizonturi autonome, în urma cărora se deschid sensurile, se nasc altele noi pe care textul poate nici nu le presupunea: „Vorbitorul tinde să-și orienteze discursul cu orizontul său determinat spre orizontul străin al celui care înțelege și intră în relații dialogice cu elementele acestui orizont. Vorbitorul intră în orizontul străin al interlocutorului, construindu-și enunțul pe un teritoriu străin, pe fondul apercetiv al interlocutorului” [7, p. 137].

Întâlnirea, comunicarea, discuția sunt în hermeneutica lui Bahtin momentele de vârf ale *înțelegerii*. Înțelegerea e diferită de explicație, căci: „În activitatea de explicație există doar o singură conștiință, un singur subiect; în cea de înțelegere – două conștiințe, doi subiecți. Față de obiect nu se pot stabili relații de dialog, de aceea explicația este lipsită de momentele dialogice (în afară de cele retorico-formale)” [4, p. 287]. Înțelegerea este întotdeauna *dialogică*. Înțelegerea dialogică înseamnă să nu faci din alteritate un obiect personal, să vezi și să înțelegi autorul ca pe o lume străină și diferită, ca pe o altă conștiință și altă personalitate.

Orice personalitate poate fi înțeleasă ca *un text evoluat în timp*. Omul cercetat în afara textului este obiectul de cercetare al anatomiei, fiziologiei omului și, în general, al științelor naturale, textul însă stă în obiectivul științelor umanitare. Textul (oral sau scris) este unica formă de exteriorizare a sinelui, unica modalitate de a contempla sinele ca substanță gânditoare (Bahtin vorbește și despre o altă formă de exteriorizare – *fapta*, dar și aceasta poate fi interpretat ca text). Francezul Paul Ricoeur a fost unul dintre primii teoreticieni cu renume mondial care au reorientat hermeneutica spre un dialog cu disciplinele semiologice și exegetice cu atenție sporită asupra textului. Noțiunea de text a lui Ricoeur se fundamentează pe teoriile lingvisticii discursive (generator Em. Benveniste), fapt pe care hermeneutul francez îl anunță prin spectrul de probleme analizate în studiul *Eseuri de hermeneutică*. Cele cinci teme în jurul cărora se structurează conceptul lui de interpretare

– efectuarea limbajului ca discurs, efectuarea discursului ca operă structurantă, relația vorbirii cu scrierea în discurs și în operele de discurs, opera de discurs și proiectare a unei lumi, discursul și opera de discurs ca mediere a comprehensiunii de sine pregătesc terenul pentru cercetările *strategiilor de comunicare* în vogă în a doua jumătate a secolului al XX-lea. E adevărat că în centrul interpretărilor lui textualiste stă *situația de comunicare*, dialogul dintre cititor și autor. Acest dialog este însă textualizat și are loc la distanța unor contexte diferite. În centrul istoricității experienței umane textul are funcția productivă a distanțării, datorită căreia apar în cele din urmă „lumile operei”. Textul este „mult mai mult decât un caz particular de comunicare, el este *paradigma distanțării* în comunicare; în această calitate, el dezvăluie o trăsătură fundamentală a istoricității experienței umane, anume faptul că aceasta este o comunicare în și prin distanță.” [6, p. 94]

Prin noțiunea „*lumea textului*” Ricoeur se distanțează de hermeneutica romantică care se identifica cu genialitatea autorului, în linii generale, hermeneutica textuală fiind una anti-intenționalistă, anti-husserliană și, totodată, el se desparte de analizele strict structuraliste. Faptul că Ricoeur propune o deschidere către lumile textului oferă posibilitate partenerilor la dialog să facă abstracție de viața lor psihică privată și de transpunerea simpatetică în viața altuia, căci pentru „cunoașterea și apropierea celuilalt putem pune în valoare tot ceea ce edificarea sinelui și eului propriu în situație dialogală datorează ocolului, medierii prin lumea de semne, simboluri și texte depuse (în) și transmise de culturile în care ne-am născut și am învățat să vorbim. Intenția interlocutorului, oricât ar fi de sinceră și directă, de aderență la Umwelt-ul conversației, ne va apărea ea însăși ca mediată de Welt-ul în mediul căruia s-a format interlocutorul” [8, p. 174]. Iată de ce *dialogul interpersonal este substituit de practica identificării și explicării unor strategii de codificare a diferitelor limbaje*. Prin urmare, hermeneutica textualității se situează în opoziție cu teoria dialogului, care mizează pe înțelegerea relațiilor intersubiective care alimentează substanța operei literare.

Spre deosebire de Ricoeur, Bahtin se detașează critic de lingvistica structurală și de semiotica orientată spre decodificarea sensurilor textului. Aceste discipline, după el, își limitează mult orizonturile de interpretare, căci ele caută sensuri „date” în *codurile limbii*, în vreme ce comunicarea vie generează mesajul în prezent. Restricțiile de ordin politic nu-i permiteau lui Bahtin să fie la curent cu sistemele interpretative occidentale asupra textului. Din această cauză principalul lui oponent era Vinogradov, cel mai avizat teoretician rus în probleme de textologie structuralistă la acel moment, animat de aplicarea metodelor matematice în lingvistică. Cercetătorii bahtinologi au identificat neapărat nota polemică din studiul *Probleme ale textului*, îndreptată împotriva direcției pronunțat formalizante a lingvisticii sovietice. Textul este, după Bahtin, cea mai importantă categorie a gândirii umanist-filologice, căci el reprezintă expresia verbală a faptei. În dorința de a sincroniza cu discuțiile de ultimă oră în domeniul științelor umanitare, Bahtin folosește termenul de text, acesta însă are la el alte semnificații decât cele conferite de lingviștii structuraliști care îl abordau ca pe un material lingvistic. Principala replică a lui Bahtin la analizele gramaticale impuse de Potebnea, Șpet și Vinogradov era argumentată prin faptul că imaginea artistică

nu are granițele unui concept, ale unui cuvânt sau ale unei imagini de realitate; ea nu concurează cu substanța materială, ci reprezintă o formațiune estetică obținută în urma comunicării verbale. Cea mai importantă componentă a comunicării verbale este *spațiul interuman* în care se întâlnesc și se dezvoltă sensurile. Astfel că noțiunea de text preia funcțiile noțiunilor formulate anterior în legătură cu *enunțul*, *cuvântul bivoc*, *ideologema*, iar studiile despre text continuă să dezvolte modelul dialogic de gândire la care Bahtin nu a renunțat niciodată.

Ca realitate a gândirii și trăirii omului, textul intră în relații dialogice cu alte texte, fiind în fond „gânduri referitor la alte gânduri, trăiri ale trăirilor, cuvinte despre cuvinte, texte despre texte”. Spre deosebire de Tomașevski, Bondi, Gudzii, Șclovski, Vinogradov, Vinokur și de alți lingviști care considerau *textologia* știință de cercetare a sistemului de procedee și proceduri textuale, Bahtin proiectează o disciplină care să ia în considerație „Textul ca enunț intrat în comunicarea verbală (în lanțul textual) a sferei date. Textul ca o monadă specifică ce reflectă în sine toate textele (în limitele) sferei semantice date. Relațiile dintre toate sensurile ...” [9, p. 308], în felul acesta punând bazele unei variante alternative de analiză a textului, dialogică în speță, care nu face abstracție de natura umană metalingvistică. Aceasta natură presupune condiția, conform căreia unitatea elementară a textului nu se suprapune cu o unitate lingvistică, spre exemplu, cu cea de cuvânt-lexemă sau de frază (care după Vinogradov are particularități gramaticale, semantice și psihologice), ci cu *enunțul-ideologemă* ce include în componența sa poziția axiologică a omului, expresia voinței și a intenției lui. În linii mari, Bahtin rămâne fidel concepției lui despre dialogul existențial ce se desfășoară între două persoane, a co-prezenței și co-trăirii acestora în text, aceasta împiedicându-l să-și transfere reflecțiile pe limbaj, fapt ce ar permite modelului dialogic de interpretare a textului literar să funcționeze mai operativ. Hermeneutica textuală dar și cercetările în lingvistică (spre exemplu, semanaliza Juliei Kristeva sau lingvistica pragmatică) au încercat să acopere acest spațiul gol al interpretării bahtiniene.

Afirmația „Imaginea artistică este umană. După fiecare cuvânt, după fiecare stil, după fiecare idiosincrazie fonetică stă persoana vie a omului vorbitor” [10, p. 287] va compromite mereu liniștea și popularitatea pretențiilor științifico-tehnologice de interpretare. Mărturie ne stau cercetările de ultimă oră în chiar inima lingvisticii apelând tot mai des la categoriile umanismului, la principiile dialogului social. Cu toate acestea, e adevărat și faptul că omul în realitatea actuală a culturii este în mare măsură o „ființă textuală”, cultivat prin intermediul scriiturilor, această formație făcându-l disponibil unui *praxis* și *techne* de interpretare. În polemicile sale cu partizanii hermeneuticii romantice, Ricoer propune, în mod surprinzător, câteva sugestii de conciliere dialectică a acestor poziții contradictorii prin operația de *interpătrundere a explicației textuale și comprehensiunii dialogate în procesul de interpretare*. Atunci când opera scrisă a rupt legătura inițială cu intenția autorului iar lectura ei nu e doar o ascultare ci reclamă și codurile narative sedimentate în subconștient, e nevoie, spune Ricoer, de o mediere a comprehensiunii prin explicație,

astfel ajungând „să slăbească opoziția până la un început de continuitate”. În studiul său *Omul dialogal*, Vasile Tonoiu profită de sugestiile ricoeriene pentru a proiecta cel puțin două căi de aplicație pe text a principiului dialogic contemporan: „a) căutarea a ceva primitiv, elementar care se schițează în actele de discurs – intenția de exteriorizare –, anunță fixarea textuală și cheamă interpretarea; b) zonele de interferență sunt de repetat acolo unde înlănțuirile frastice din interlocuția dialogală se apropie de statutul „discursul ca operă”. Pe calea întâia accentul cade „pe modalitățile fruste ale dialogului ca schimb conversațional care se confundă cu viața cotidiană și se desfășoară în limbajul «ordinar» al vieții cotidiene”, cea de a doua cale „ne apropie de formele mai elaborate ale „dialogului pus la cale”, anume organizat pe o temă dinainte stabilită. Participarea efectivă și eficace reclamă pregătire, calificare, posibilitatea de a mânui cu oarecare spontaneitate limbajele specializate și pertinente în raport cu tema discuției, capabile de o prestație argumentativă notabilă” [8, p. 171-172].

Însușind lecția hermeneuticii textuale, dialogistul român, în fond, ne propune instrumente moderne și efective de lucru pentru interpretarea textului literar, care să realizeze idealul bahtinian de *contopire a valorilor cu viața* și, în genere, pe cel al paradigmei postmoderniste, de *estetizare a existenței*, vizavi de cea modernistă care a acreditat „ideea existenței unor universuri distincte și perfect paralele, cel al lumii și cel al artei, între care granițele sunt certe și impermeabile” [11, p. 36]. Sensibilitatea la contexte a acestor instrumente de lucru face posibil a întrezări, de exemplu, în *Craii de Curtea-Veche*, dialogul existențial dintre Mateiu Caragiale și tatăl său Ion Luca Caragiale, realizat virtuos în stilizarea parodică a limbajului didactic-moralizator al părintelui, pus pe rând în gura naratorului și, mai ales, în cea a lui Pirgu. Pe de altă parte, ele ne permit a aprecia dexteritatea cu care prozatorul mănuieste diferite limbaje, convenții și genuri verbale pentru crearea unei lumi a descentralizării, a dialogului și a plurivocității. Cea de a doua cale ne conduce cu gândul la „dialogurile fabricate” ale lui Mircea Horia Simionescu, *Ingeniosul bine temperat* fiind o splendidă enciclopedie a formelor literare ale dialogului. Autorul le experimentează cu atitudine detașat-carnavalescă, registrul grav tradițional fiind dedublat de jocul viu „cu limbajele” poezilor, savanților, filosofilor, călugărilor, cavalerilor ș.a., încât să-l zdruncine în ambiția de a constitui singurul principiu indiscutabil, imanent al limbii. În lumina acestui model, romanul lui Emilian Galaicu-Păun își relevă, dincolo de experimentarea declarată a unui „grad zero” al scriiturii, intenția de cooptare dialogică a diferitelor viziuni referitoare la creația literară (exemplele pot lesne continua).

Textul literar reprezintă o rafinată transpunere în scris a dialogului existențial, o posibilitate de a menține în timp viabilitatea, consistența și durabilitatea unei anumite problematice a omului și a întregii complexități culturale și psihosociale. Principiul dialogic de interpretare rămâne a fi una dintre paradigmele lecturii textului literar, capabilă să-i pună în evidență constituția intersubiectivă și deschiderea unei personalități către lumea celuilalt.

Note

1. Schleiermacher a descris nu numai procedurile psihologice („interpretarea tehnică”, numită și „interpretare pozitivă”) de comprehensiune, ci și cele „gramaticale” („interpretarea gramaticală” care constă în evidențierea trăsăturilor comune ale discursului în cadrul unei culturi, numită și „interpretare obiectivă”). El a subliniat importanța „înțelegerii comparative” pentru reproducerea sensului întreg prin intermediul comparației sensurilor contextuale cu acele ale timpului istoric. În felul acesta, înțelegerea pentru Schleiermacher reclamă unitatea celor două metode: istorică și a divinației. Pe de o parte, e nevoie de interpretarea obiectivă, iar pe de altă parte, de cea subiectivă. Continuatorii lui Schleiermacher însă l-au clasicizat drept fondatorul interpretării psihologice.

2. Mihail Bahtin, *К вопросам самосознания и самооценки // Собрание сочинений*, T. 5, Изд. Русские словари, Москва, 1997.

3. Marian Vasile, *M. Bahtin. Discursul dialogic. Istoria unei mari idei*, Editura Atos, București, 2001.

4. Mihail Бахтин, *Проблема текста в лингвистике филологии и других гуманитарных науках*, Изд. Искусство, Москва.

5. Wilhelm Dilthey, *Geneza hermeneuticii // Filosofie contemporană, Texte alese, traduse și comentate de Alexandru Boboc și Ioan N. Roșca*, Editura Garamond, București.

6. Paul Ricoeur, *Eseuri de hermeneutică*, Editura Humanitas, București, 1995.

7. Mihail Bahtin, *Probleme de literatură și estetică*, Editura Univers, București, 1982.

8. Vasile Tonoiu, *Omul dialogal*, Editura Fundației Culturale Române, București, 1995.

9. Mihail Bahtin, *Проблема текста // Собрание сочинений*, T. 5, Изд. Русские словари, Москва, 1997.

10. Mihail Bahtin, *Язык в художественной литературе // Собрание сочинений*, T. 5, Изд. Русские словари, Москва, 1997.

11. Carmen Mușat, *Strategiile subversiunii. Descriere și narațiune în proza postmodernă românească*, Editura Paralela 45, Pitești, 2002.

Realitate suficient de controversată, înregistrând accepții *etice, obiective, politice, psihologice, estetice*, fiind formată prin aluviuni succesive, *teoria autenticității* își conturează profilul în epoca modernă și pe fundalul *filozofic*. Termen principal în cadrul existențialismului, introdus de către Martin Heidegger, *autenticitatea* desemnează ieșirea din „inautenticitate” a omului, în fața situațiilor limită și prin trăirea acestora. În filozofia existențialistă, autenticitatea semnifică „înșușirea de a fi autentic”, starea de deplinătate a ființei umane, la care se poate ajunge în urma ieșirii din cotidian prin conștientizarea prezenței morții în toate momentele existenței. Artistul existențialist poartă angoasa vidului existențial, al solitudinii religioase, care îl va aduce până în punctul nebuniei. Omul este portretizat în centrul universului, golindu-se de toate ideile sale și imaginile sale. Curentele contemporane precum *impresionismul, futurismul, cubismul, expresionismul* exprimă momentele metafizice ale acestei angoase umane. Omul se află într-un declin perpetuu, din punct de vedere metafizic, din cauza pierderii contactului cu sacrul.angoasa kierkegaardiană constituie momentul metafizic atunci când omul pierde relația sa cu sacrul. Mircea Eliade explică faptul că sacrul penetrează mundanul prin mituri sau prin creații. Sinceritatea și credința sunt distruse pentru că omul a uitat miturile originare.

După Heidegger, ca și după alți filozofi existențialiști (Kierkegaard, Jaspers), viața cotidiană a oamenilor este inautentică, întrucât ființele umane acționează doar *așa cum acționează ceilalți*. „A face ceea ce fac ceilalți” ar fi modul tipic al comportamentului uman. Această tipicitate impune existenței noastre subordonarea față de un stereotip, o silește să fie inautentică în sine. Eugen Ionescu considera că a fi autentic „înseamnă a acționa prin tine”, dar „un act generează altul și dictează o serie de alte acte”: „E același eșafod autonom, facil, adică limitat, adică fals, în afară de realitate. Tot ce este autentic este, de fapt, inautentic, pentru că A față de absolut e identic cu B. Singura consolare este gândul că inautenticitățile și erorile noastre se vor răscumpăra, cine știe cum. Deocamdată, nu avem decât siguranța unei inautenticități; aceea a inautenticității noastre. A fi autentic înseamnă a te trăda față de o sumă infinită de trăiri posibile” [1]. Astfel percepută, autenticitatea s-ar putea capta numai în fața situațiilor limită, ca așteptarea morții, disperarea, vina, neliniștea, grija, teama etc. G. Lukacs, în eseul *Sufletele și formele*, va întreprinde, prin intermediul operei lui Montaigne, Platon, Kierkegaard, *descripția viziunii* ca o structură semnificativă atemporală, destinată să exprime autenticitatea umană în mod deplin. G. Lukacs abordează relațiile dintre noțiunea de *autenticitate*, ideea de *moarte* și *problematica esențială a individului*. Tragicul nu mai este văzut de autor ca un dat istoric, ci ca un adevăr universal ce face parte din sfera umanului. „Subiectivistă

și pesimistă, produs al înstrăinării filozofice și etice, această concepție ignoră faptul că realizarea autenticității nu poate fi un fapt eminent anistoric, strict individual, asocial; totodată ea pune autenticitatea în relație cu valori morale negative și nu cu valori pozitive, specifice idealului realizării esenței omului ca ființă creatoare” [2].

În accepția naturistă-raționalistă a secolului al XVIII-lea, profund „autentic” ar fi, ceea ce se află „în armonie cu natura și cu rațiunea pură” (Goethe). Elementul autentic reia cursul său în expresia originală, sinceră, singura care poate să recreeze creația inițială. Drumul socratic, de căutare al adevărului în propria sa ființă, este singurul drum viabil, de întoarcere la origine. Dacă Dumnezeu este mort, cum spune Nietzsche, din acest moment, adevărul se exprimă plecând numai de la propria sa ființă. Liniștea omului arhetipal se transformă, în perioada contemporană, într-o teribilă angoasă, prevăzută printr-o criză existențială. Expresia veridică se regăsește în noțiunea Dasein-ului, în sinceritate, care seamănă cu puritatea omului arhetipal al lui Eliade. Mitul este imposibil de urmărit, într-o lume care nu mai conține valori.

În concepția tradițional-simbolică, autenticitatea este fondul esențial, ontologic, al realității, „numenul” și „ideea” care ar sta în spatele fenomenelor. Teoria este de natură idealistă și poate fi atestată mai ales printre romantici, dar și la modernii de tradiție germanică, între alții la Kandinsky și Paul Klee, care sunt de părerea că adevărul autentic, de bază, este mai întâi invizibil. Adevărul este valoarea unică care poate susține structura unei opere de artă. Artistul devine un demiurg, care poartă în gândirea sa ideile creației. Legătura sacru-profan este indispensabilă în creația artistică, recreată după un model arhetipal. Operele lui Picasso și Marc Chagal exprimă ideea de credință, de mit și de reîntoarcere la naivitatea primordială. Cultura africană sau cultura orientală reprezintă sursele importante pentru artistul modern, care descoperă miturile antice și simbolurile pierdute. În acest sens, autenticitatea implică întoarcerea la original, la „izvorul” prim al realității. Nuanța apare în mod explicit și la Lucian Blaga, al cărui „orizont spațial”, constituit în „matcă stilistică”, aparține fondului original, „autentic și nediluat” al „inconștientului”. Din aceeași perspectivă, satul românesc „se învrednicește în excepțională măsură de epitetul autenticității” [3].

Simbolurile cosmice, raportul sacru-profan se abstractizează, în sensul în care arta devine un cod al semnelor figurative. Simplitatea este sugerată de rigoarea liniilor, de mișcarea exactă, precisă și de formele minimale. Wassily Kandinsky, Braque, Cézanne reprezintă în linii geometrice, simple, creații care revelează caracterul minimal și esențialist al unei arte intelectuale. Artistul este creatorul unui sistem cosmic, al purității liniilor, al noțiunii, compunând universul din elemente abstracte. Operele de artă contemporane exprimă ideea simplității originare. Forma se purifică, se abstractizează, se detașează de forma complexă a epocii renascentiste, de tensiunea Expresionismului, creând o artă a gândirii. Gândirea atinge forma sa esențialistă, utilizând puține forme sau expresii artistice. Planul uman se detașează de planul artistic, pentru că omul abstractizează arta după nevoile sale mentale.

Forma este medierea între sacru și nevoia omului de a se exprima. Știința și arta se întâlnesc și se unesc într-o viziune antropocentrică. Conform acestei viziuni, ființa umană este centrul universului. Lumea este tratată ca *objectum*, asemenea obiectului care se opune subiectului. Este concepția fenomenologiei husserliene, după care subiectul percepe

obiectul ca pe un fenomen, detașat în viziunea subiectului. Artă devine acest *objectum*, pentru că viziunea artistului este o viziune subiectivă. Idealismul în artă este concepția perfecțiunii operei, realizată prin utilizarea uneltelor și a mecanismelor artistice. Știința permite clarificarea ideilor artistice și organizează viziunea artistului. Artă clasică este un exemplu de idealism, iar Secolul Luminilor urmărește ideile unei explozii de claritate și de frumusețe în artă. Tablourile lui Delacroix și a pictorilor romantici din secolul al XIX-lea subliniază ideea de grație și de mișcare lirică.

Artă romantică înfățișează tabloul artistului care poartă măști, care creează perspective iluzorii, care devine el însuși subiect al operei de artă. Courbet apare înăuntrul unuia dintre tablourile sale, ca fiind unul dintre personaje («Studioul unui pictor - O alegorie reală»). Tendința teatrală este foarte evidentă deoarece creația romantică este iluzia perfectă pentru a ascunde simbolurile și ideile unui artist. Viziunea romantică corespunde filosofiei germane a lui Schopenhauer și Schelling. Estetica artei romantice este complexă, așa cum subliniază scriitorul german Lessing, evidența elementului poetic este fundamentală. Artă este autentică, ea exprimă ideea artistului, cu referire la viziunile și imaginile sale. Artistul se descoperă în creațiile sale, prin jocurile dintre esență și aparență, prin posturi inedite și prin dorința de a înfățișa misterul uman. Lucrul în sine este exprimat de ideea artistului, după concepția kantiană; în același timp, ideea platoniciană devine sursă a creației.

În timp ce autenticitatea exprimă calitatea fundamentală a existenței, esența, cu trimitere directă la trăirea imediată și existența adevărată, în autenticul semnifică non existența, neantul, evaziunile și automatismele de orice speță. Filozofia existențialismului, dar și istorismul orientat spre concretul originar (mitologie, etnografie, folclor, protoistorie) propagă tocmai această înțelegere a autenticității: atribut fundamental al oricăror fenomene primordiale, al purității și pulsației vitale, ireductibile, al experienței existențiale imediate, anterioare oricăror procese de cunoaștere rațională, intelectuală. Accepția, cu nuanțe pregnant iraționaliste sau antiraționaliste, deci unilaterale, duce la concluzii exterioare literaturii [4]. André Gide experimentează autenticitatea la un nivel mult mai profund. În *Fruitele pământului*, se recomandă trăirea ca posibilitate unică de îmbogățire sufletească și respingerea culturii abstracte („cultura născută din viață, omorând viața”), ajungând, în *Pivnițele Vaticanului*, la un paradox: personajul Lafcadio, căzut într-o criză de scepticism, se îndoiește de „autenticitatea vieții sale”. Așadar, dacă certitudinea conferă autenticitate existenței, îndoiala, dimpotrivă, o subminează, o neagă.

George Bataille [5] asociază autenticitatea cunoașterii Răului, iar literatura drept comunicare autentică izbucnește, în accepția sa, în intima cunoaștere a Răului, declarând-o vinovată. În literatura confruntată cu cea mai înaltă expresie a răului, George Bataille urmărește scurgerea motivelor sale fundamentale: pasiune mortală, transgresiune tragică, scăpând lumii rațiunii, libertate nelimitată. Literatura nu are sens pentru G. Bataille decât atunci când încearcă să restituie mișcarea de exces care-l poartă pe om dincolo de limitele sale raționale. Literatura devine autentică doar atunci când caută să facă să treacă în cuvinte mișcarea care îl duce pe om „cât mai departe cu putință”. Scriitorii cu adevărat autentici ar fi aceia, care, în opinia lui Bataille au cunoscut Răul: William Blake, spre exemplu, care a șocat prin operele sale cu aluri de dezechilibru, indiferente la regulile comune („ceva exorbitant, surd la reprobarea altuia, ridică la sublim aceste poeme și aceste figuri de culoare violentă” [6]); Michelet, nebun de libertate, percepând rău limitele

rațiunii; Emily Bronte, care merge până la furia mortală; Sade „posedat” de voința unei libertăți imposibile s.a.

Introdusă și impusă în limbajul critic și eseistic din spațiul românesc îndeosebi de Mircea Eliade și Camil Petrescu (deși în accepții diferite), ideea de *autenticitate* a beneficiat, în scurt timp, de numeroși adepți. Dacă pentru autorul *Solilocviilor*, autenticitatea se reducea la un mod particular, unic de a aborda existența [7], pentru Camil Petrescu ea devenea, mai aproape de valențele esteticului, un fel de „esență de viață trăită”. *Dosarele de existență* camilpetresciene încercau să extragă din cazuistica experienței nemijlocite dimensiunile tipologicului autentic. Ideea despre autenticitate a lui Eliade se deosebea prin anvergura ei, depășind domeniul strict al literaturii. Pentru autorul *Oceanografiei*, autenticitatea înseamnă singura posibilitate de întoarcere la puritatea gestului primordial (revenire ce garantează neîncetata creație, înnoire și depășire) și nu aparține expresiei ori stilului și „nici măcar personalității artistului, ci existențialului, umanului însuși, în complexa lui structurare, de la nivelul elementar-fiziologic, imediat, până la cel cognitiv, metafizic, „originar” [8]. Este, de fapt, o autenticitate a existenței prin artă. Existența insului, crede Eliade, devine autentică atunci când ea integrează în cadrele istoriei și ale modernității „eternitatea” omenescului, prin „experimentarea” în trăire-cunoaștere a ființei „originare” a omului. Chemarea spre cunoașterea experiențelor corespunde spiritului lucid al acestor teoreticieni, care doresc pătrunderea în universal a creației epice românești. Dar la Eliade semnificația infuzată experienței este similară cu aceea întâlnită în filozofia indiană: orice explorare, probă sau investigare constituie o denudare desăvârșită și instantanee a ființei. Autenticitatea se obține trăind „experiența „desăvârșitei denudări” a întregii ființe. Nu poți experimenta nimic, dacă nu știi să te dezgolești, dacă nu lepezi toate formele prin care ai trecut până atunci, dacă nu faci din tine o prezență”, de care conștiința colectivă să ia seama ca atare. Prin „forme”, Eliade înțelege inerția vieții cotidiene; prin „nuditate”, atitudinea afectivă față de existență; prin „experiență”, un ansamblu de norme și o tehnică adecvată realizării, care să favorizeze deprinderile lucrative. Trăirea, experiența presupun, mai întâi de toate, renunțarea: „... nimic pozitiv nu se poate realiza fără a renunța la anumite limite”. Renunțând la universul scopurilor, subiectul făuritor revine la locul ce îi este propriu, la modul de a se manifesta, care se traduce în creații de reală valoare. „Adevărata experiență... ajunge aproape o funcțiune a ființei tale întregi, se confundă cu însăși viața care te poartă și te îndeamnă s-o cunoști, actualizând-o, într-o infinită manifestare, într-o continuă creație” (*Oceanografie*).

O viziune modernă asupra poeticii românești se regăsește chiar în denumirea pe care Eliade o dă noului roman, supranumindu-l *oceanografic*. Aceasta înseamnă că oamenii „moderni” și „civilizați” trebuie să fie prezentați „sub aceeași culoare neutră având aceleași gânduri, aceleași tropisme intelectuale, aceleași expresii verbale [...]”. Numai biologia îi mai desparte, în scurtele ei apariții în viața modernă” [9]. Autenticitatea omului modern este de a nu fi el însuși, de a nu avea o biologie, ci numai scheme mentale și pseudo-judecăți de valoare. Realitatea omului modern constă în abstracțiunea sa, în polimorfia și amorfia lui.

În două mini-eseuri incluse în volumul *Fragmentarium*, Mircea Eliade abordează conceptul de autenticitate dintr-o perspectivă filozofică, calificându-l drept o variantă a idealismului. Prin idealism, el înțelege un set de orientări filozofice cărora dincolo de

nuanțele inevitabile, le este comună o idee generală: ceea ce numim realitate exterioară este o creație a spiritului omenesc. Opera literară finită și producerea artei reprezintă o realizare exterioară, concretă a spiritualității umane și pe această latură, apropierea dintre literatură și idealism este firească. Ca „stil de viață și gândire”, autenticitatea te provoacă să fii tu însuși și te determină să realizezi „o sumă de lucruri prin propria ta forță; lucruri care, laolaltă, alcătuiesc lumea ta”. Idealismul și autenticitatea, considerate eseistul, sunt „manifestări eșuate ale conștiinței magice”. Anterioară creștinismului, mentalitatea magică are încredințarea că „omul poate fi și face orice”: acționează asupra ființelor și lucrurilor ca un demiurg, iar în spatele fiecărui aspect al lumii obiective există o forță ce poate fi pusă în mișcare de voința magicianului. Eseistul definește autenticitatea ca „o degradare a conștiinței magice” și totodată ca „o atitudine vulgară, populară, a idealismului”: „Autenticitatea” nu este oare un aspect obscur al idealismului? A realiza *viața ta*, a realiza *gândirea și simțirea ta proprie*, intraductibilă, simplă „trăire” – nu înseamnă a o face *tu*? Mi se pare că orice idealism se fundează pe credința că omul *face* lumea în timp ce-și face *gândirea*” (*Autenticitate*). Datorită analogiilor existente între magie, idealism și autenticitate, Eliade așează noțiunea pe ultima treaptă a unei gradații descendente: „Crezi că lumea o poți face și desface prin voința ta (magie); te convingi de absurditatea acestui demiurgism și atunci crezi că lumea o faci, cunoscând-o (idealismul); te mulțumești, în cele din urmă, să trăiești „autentic” o cât de mică părticică din această lume („autenticitate”)” (*Autenticitate*). Așadar, în timp ce magia sugerează că omul poate fi și face orice, autenticitatea înseamnă a te mulțumi cu faptul că, neputând fi și face orice („nu poți fi, bunăoară, geniu, sau creator de lumi, sau Dumnezeu”), poți fi cel puțin *tu însuși* („adică, fără nici o alterare; sincer, actual, viu”) și îți poți crea propria *ta* lume.

În cel de-al doilea „fragmentarium”, Mircea Eliade sintetizează obiecțiile care pot fi aduse conceptului de autenticitate: „trăirea”, „experiența”, „documentul”, ce reprezintă niște forme noi ale unei mentalități pozitive, experimentale. „Tirania documentelor și a valorificărilor experimentale, notează Eliade, este un rest din mentalitatea pozitivistă a secolului al XIX-lea, când chiar problema (strict metafizică) a existenței sufletului postmortem se discută pe baza „documentelor”” (*Autenticitate*). Întorcându-l pe om la empirie, autenticitatea este echivalată cu o atitudine antiplatonice. Polemizând cu sine însuși, eseistul realizează în a doua jumătate a textului, o pledoarie în favoarea autenticității, esențială în privința perspectivei sale asupra realului, deci și asupra concepției despre roman, diferită de cea a congenerilor săi: „„Autenticitatea” tinde întotdeauna să exprime „concretul”; este, deci, o tehnică a realului, o reacție împotriva schemelor abstracte (romantice sau pozitiviste)”. Atât la Camil Petrescu, cât și la Mircea Eliade, tentația autenticității derivă din setea ontologică de concret și implicit, din nevoia de a smulge gândirea din automatismele logicii discursive și din tot arsenalul ei de „preconcepții”. Conceptul acordă „importanță „documentelor”, experiențelor, numai pentru că acestea participă la „real”; evită, astfel, automatismele, schemele formale, iluziile” (*Autenticitate*). „Autenticitatea” nu poate fi integrată mentalității secolului al XIX-lea, căci nu confundă „realul” cu „pipăibilul”. Asemenea lui Camil Petrescu, Mircea Eliade integrează autenticitatea unei întregi serii de tendințe din cultura contemporană lui: fenomenologia, creația lui Proust, noul hipocratism în medicină. Dar în timp ce Camil Petrescu preconiza căutarea absolutului în interioritatea conștiinței epurate de orice misticism, pentru Mircea

Eliade, *realul autentic* se identifică cu „miracolul”, ca *mister al sacralului*. Dacă pentru autorul *Oceanografiei*, miracolul este de la „intervenția lui Hristos în istorie”, capacitatea fulgurantă a omului de a-l sesiza pe „Dumnezeu irecognoscibil” și de a participa „obscur”, prin această „recunoaștere”, la divinitate (*Despre miracol și întâmplare*), substanțialismul și autenticitatea, pe care le promovează Camil Petrescu nu au nimic comun nici cu ontologia și nici cu experiențialismul mistic sau biologismul.

Secretul plenitudinii crescute, în viziunea autorului *Noaptea de Sânziene*, în esența vieții și din esența morții este buna alternanță între instinctul orgiastic, beție a infinitului, și instinctul normei, al formei – reînchiderea în gogoasă – ce împiedică ființa umană să se înece în torentul vital și să „fie trăită”, nu să trăiască. Dar oroare produce numai forma moartă, ucigașa autenticității, și nicidecum forma maleabilă. Mircea Eliade evocă, pe de o parte, ritmurile dionisiace, orgiastice, iar pe de altă parte, admiră sensul mediteranean al „semnului”: „limită”, „distingere”, „formă”, „oprirea muntelui pe granițele lui *esse*”, dincolo de care începe „devenirea”, iureșul vital, libertatea „tristă”, „orgiastică”, „delirantă”, echivalentă cu „neantul”, cu „neființă”, cu „non *esse*”. „Semnul este pecetea care distruge ființa de neființă și te ajută în același timp, să te identifici și tu, să fii tu însuși, nu să devii, „purtați de fluviul vital și colectiv” (*Un înțeles al semnelor*). „Acest monism al lui Eliade, opinează Ioana Lipovanu, care face din sacru o valoare spirituală absolută, singura reală, premergătoare existenței și, în același timp, modelul ei structurant, îl diferențiază de dualistul Camil Petrescu. Pentru acesta, reală este și lumea înconjurătoare, vizibilă, reală este și lumea spirituală” [10]. În *Doctrina substanței*, Camil Petrescu susține că „tot ce există, există în mod absolut”. „Absolute” sunt și „devenirea”, „schimbarea”, iar o explicație a totalității concrete „ar fi posibilă din orice punct de plecare al realului, cum o sferă poate fi calculată și se poate sprijini pe oricare punct al ei”. În timp ce Mircea Eliade rămâne un eleat, Camil Petrescu putea trece, în eseistica antumă, „drept un heraclitean, sedus de „mobilitatea vie”, de „inefabilul devenirii”, de „unicitatea fenomenului vital”. Putea trece, pentru că dacă este citit cu atenție se constată că, în chiar momentul în care făcea elogiul noii structuri se îndoia de faptul că „poziția actuală e definitivă, că teoriile prea accentuate de modă sunt organice științei”.

În *Doctrina substanței*, Camil Petrescu propune să corecteze viziunea impusă de Descartes [11], Kant, Hegel [12] asupra rațiunii, pe care nu o mai echivalează, nici cu logica, nici cu dialectica, ci cu gândirea concretă, modalitate flexibilă, pregătită pentru toate „surprizele necesității”. Prin această adecvare la concret, Camil Petrescu, devotat problematicii autenticității, speră să-și construiască sistemul pe măsură ce îl formulează, liber de orice preconcepție.

În *Oceanografie și Fragmentarium*, unde tema autenticității este dominantă, antonime pentru *autentic* și *autenticitate* sunt: osificat, abstract, spectru, stereotip, dogmă, eventualitate, inert, automatism, evanescență, instinctual, amorf, egoism, individual, devenire, istorie, efemer, diurn, tranzitoriu, iar sinonime: real, nud, concret, caritabil, fertil, sincer, actual, plener, integral, lucid, trăire, intensitate, substanțial, calitativ, semnificativ, esențial, universal, spiritual, transistoric, impersonal, totalitate, certitudine, ritmicizare, armonizare, deschidere, prezență. Toate conotațiile pozitive se revendică de la sacru: „Căci sacralul asta înseamnă: **esse**, realitatea absolută, opusă profanului, devenirii, vieții, într-un cuvânt lui **non-esse**”, susține Eliade, în *Drumul spre centru*. Oricât ar părea de straniu,

sacru se actualizează, în clipă, în fulgurantă, în fapt: „numai trăirea nudă, autentică” duce la „impersonal”, adică la **fapt**, la acel ceva ce „poate fi depășit, uitat” și prin aceasta poate supraviețui dincolo de memorie.

În timp ce Camil Petrescu respingea orice formă de misticism, inclusiv „formula creștină a sufletului substanțial și personalist” (*Noua structură și opera lui Marcel Proust*), dar și „întoarcerea la Evul Mediu”, considerând „Renașterea și umanismul” ca „momente de rătăcire”, Mircea Eliade acuză Renașterea, în care își are originea și „oroarea de pur, de simplu, de angelic”, de șubrezirea legăturii dintre om și Dumnezeu și, ca urmare, de subminarea tradiției sfinte, în favoarea libertății, progresiv reductibile la bunul plac.

Note

1. Adămuț, Anton, *Camil Petrescu și Descartes // Convorbiri literare*, nr. 8, 2001.
2. Adămuț, Anton, *Camil Petrescu și Kant, Convorbiri literare*, nr. 9, 2001.
3. Adămuț, Anton, *Camil Petrescu și Hegel, Convorbiri literare*, nr. 7, 2001.
4. Bataille, George, *Literatura și Răul*, București, Editura Univers, 2000.
5. *Bătălia pentru roman*, antologie de Aurel Sasu și Mariana Vartic, București, Editura ATOS, 1997.
6. Blaga, Lucian, *Trilogia culturii*, București, Editura Minerva, 1944.
7. Cosma, Anton, *Noaptea de Sânziene de M. Eliade // Familia*, an. 27, nr. 3, 1999.
8. *Dicționar de filozofie*, București, Editura Politică, 1978.
9. Eliade, Mircea, *Autenticitate // Fragmentarium*, București, Editura Humanitas, 1994.
10. Ionescu, Eugen, *Nu*, București, Editura Humanitas, 1991.
11. Lipovanu, Ioana, *Mircea Eliade și Camil Petrescu, teoreticieni ai autenticității, II // Luceafărul*, nr. 2, 1998.
12. Petrescu, Camil, *Doctrina substanței, vol. I*, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1988.

Igor MOCANU
(București)

STILUL LUI *IONICĂ CEL PROST*

Voi lămuri din start ce voi a zice cu acest titlu, deloc academic la prima vedere. Pentru cine a citit *Povestea lui Ionică cel Prost (poreclit și Irimiea)* [p. 455-468], diegeza (cu sentință cu tot) ce rezultă din caracterul oarecum parabolic al istorioarei s-ar cam rezuma la replica vlăjganului Vasile, resorbită *ad-hoc* în manevra stilului indirect liber: „Ia, așa, zise Vasile: cu prostul ți-i în cârd; cât nu știe, cică, nu știe, d-apoi și când începe a învăța, dă de tocmală...” [2, p. 465]

Cam în spiritul acestei zicale a funcționat opera lui Ion Creangă în contextul preponderent conservator, dar de o vădită efervescentă lingvistică a culturii, al „Junimii” anului 1876. Să zicem că rolul lui Vasile din „poveste” l-ar fi jucat un Titu Maiorescu, la acea vreme tartorul stilistic al „căracudei din Junimea îmbătrânită în zile rele, la prilejul aniversării a treisprezecea, numărul dracului.” [2, p. 467] Se știe deja că surpriza textelor lui Creangă, la acea dată, o constituiau, mai întâi de toate, asperitățile stilului „țărănesc” (Creangă însuși susținea, într-o scrisoare către unul din colegii de comunitate academică, că limba în care-și scrie „poveștile” este „țărăneasca”), intruziunile aparent redundante de materie orală (proverbe, zicători, fraze cu tâlc), frazeologismele de largi proporții. Înc-o dată în plus, surprinzătoare li se vor fi părut celor de la Junimea și așa-numitele „povești «corosive»” [3, p. 1395] citite „pe ulița mică” la sfârșitul ședințelor de lungi și plictisitoare digresii înalt culturale, când până și Titu Maiorescu ar fi răs pe sub mustața-i sobră de profesor, în timp ce Eminescu și alții mai nescorțoși abia-și puteau trage răsuflarea printre hohotele de răs sănătos care-i învăluia. *Underground*-ul anticlerical în *Povestea poveștilor*, sau cel de întâmplare exemplară rurală în *Povestea lui Ionică...*, ale lui Creangă a prins și numai cei hipertradiționaliști în orientare nu ar fi putut observa izbitoarea sincronizare a scriitorului humuleștean cu segmentul european al acestei literaturi de nișă, foarte bine analizată de Luca Pițu în prefața ediției bilingve a *Poveștii poveștilor...*, lângă cea a lui Mircea Nedelciu, apărută la Editura Nemira.

Abia mult mai târziu, G. Călinescu iar apoi Vladimir Streinu vor scoate în evidență adevărata față a textelor lui Creangă. Acum, în postmodernitate și dacă nu și mai departe, textele lui Creangă au negociat cu brio creanțele de pe frontul inovației literare mai ales la capitolul stilului. Construcția elaborată a prozelor lui adoptă ținută înaltă, paradoxal,

în cele două extreme ale oricărei scriituri, adică în stilul oral, pe de o parte, și în strategia narativă de basm nuvelistic, pe de altă parte.

În cele ce urmează mă voi opri la rolul pe care îl are figura în demersul narativ, în una dintre prozele cel mai puțin discutate ale lui Ion Creangă, supomenita *Poveste a lui Ionică cel Prost (poreclit și Irimiea)*.

Degeaba debutează textul cu o introducere tipică basmului („Amu cică era odată într-un sat un băietan...”) că naratorul, contemporanul lui Balzac, recurge tot la o contextualizare obiectivată a evenimentului, de la particular (Ionică și legenda lui „cel Prost”), în primul paragraf, la general (satul), în următorul paragraf, apoi iarăși la particular: „În satul acela erau o mulțime de feciori de gospodari, care de care mai chiaburi și mai țăntoși – tot de cei care umblă cu chebea între umere și poartă căciula pusă de-a căteaua. Și Ionică cel prost n-avea cap să se amestece în vorba lor, c-apoi ce pătea cu nime nu împărtea, sermanul!” Numai că schema este subminată de modul în care naratorul surprinde, în puține rânduri, foarte puține, caracteristica personajelor ce urmează a intra în scenă, „de cei care umblă cu chebea între umere și poartă căciula pusă de-a căteaua”. În locul unei descrieri ample, cu importante detalii privind caracterul și felul de a fi al personajelor cum ar fi procedat orice balzacian care se respectă, avem un frazeologism care suplinește surplusul de detalii. Naratorul știe că un frazeologism nu este creditabil pentru rolul pe care îl are o descriere verosimilă și atunci instituie o nouă regulă naratologică, cea a legitimării actului evenimential prin recursul la o instanță extratextuală – datul popular, în sensul culturii populare. Nici naratorul, nici personajele sale, care, așa cum observa Tudor Vianu, îi seamănă, nu compun discursuri mari, bazate pe grele tertipuri retorice de persuasiune. Vasile îl asigură pe Ionică cel prost că satul vrea să-l „deie la oaste” pentru că Ionică umblă „ca un fulău prin sat de colo până colo” asta după ce Ionică l-a convins pe acesta să-i deschidă ușa în toiul nopții nu că ar fi dat „turcii în țară” ci pentru că „ba mai rău decât turcii”. „Ioana Todosiicăi din deal” în viziunea aceluiși Vasile ar fi gata oricând să se mărite cu Ionică cel prost „că doar n-o să umple borș în vașca ceea a ei...”. Meșteșugul gospodăriei trebuie musai învățat „că dacă nu-i ... / casa nu-i sătulă.” Când „Catrina nu prea voia să se așeze”, naratorul ne asigură printr-o figură etimologică, antanaclază în același timp, că stratagema lui Ionică nu poate da greș: „Șopârcai cu cine șopârcai, / Însă cu Ivan, nu șopârcai.”

De cealaltă parte a baricadei, naratorul lucrează cu un arsenal întreg de marcaje textuale, de presupoziii și implicaturi cu reverberație stilistică, toate pentru a câștiga bunăvoința cititorului abstract, ca s-o zicem pe limba lui Jaap Lintvelt. Când naratorul consideră că s-a îndepărtat de subiect nu va ezita să-și facă singur mustrele stilistico-naratologice: „Dar să revenim iar la vorba noastră”. Uneori își curtează clientela: „Dar parcă văd că vă țineți să întrebați că de ce-i ziceau lui Popa Cioric, Cioric? Mai aveți puținică răbdare că îndată veți afla și asta.” Iată o prolepsă bine controlată. Apoi din nou: „Acum să revenim iar la vorba noastră de unde am lăsat.”

Precum Calul Troian, nu-mi vine altă comparație în minte, funcționează tot angrenajul stilistic în proza lui Ion Creangă. Iar construcția, care fără contribuția stilistică ar fi rămas beteagă, nu este deloc una facilă, simplist populară prin pronunțatul caracter de oralitate, ci una mai degrabă savantă. Dar nu savantă în sensul conținutului care trage cu ochiul la înaltele științe și arte, ci în sensul elaborării strategice a narațiunii, în sensul eșafodajului bine gândit. Oralitatea nu face decât să umple golurile marii scheme, să pună pinionii textului în mișcare, să infiltreze danaii dincolo de zidul troian al textului.

Note

1. vom cita din ediția de *Opere*, de Ion Creangă, ediție îngrijită, note și variante, glosar de Iorgu Iordan și Elisabeta Brâncuș, însă ediția revizuită și adăugită, cu o introducere de Eugen Simion, scoasă la Editura Univers Enciclopedic, București, 2000.

2. Ion Creangă, *Povestea lui Ionică cel Prost (poreclit și Irimiea)*, în I. Creangă, *op. cit.*

3. vezi *Sumarul* ediției citate.

Aspectul ce caracterizează în primul rând actul literar din anii '90 ai secolului trecut este intensificarea procesului de valorificare a moștenirii literare interbelice. Sunt reincluși în circuitul valorilor noastre spirituale Constantin Stere, Gheorghe V. Madan, Magda Isanos, Leon Donici, mulți scriitori de la revista *Viața Basarabiei*. Editarea operelor acestora este urmată de investigații monografice. Apar studii și eseuri, portrete și medalioane în antologii și istorii literare.

Leon Donici e un scriitor reprezentativ al prozei române din Basarabia de la începutul sec. al XX-lea. E unul dintre cei mai originali și inventivi prozatori, „om cu impresionant talent literar” (Nichifor Crainic). El a trecut ca un „bolid” pe cerul literelor românești. Conturat ca personalitate artistică în mediul cultural rusesc, Leon Donici a adus în literatura română un spirit nostalgic ostentativ: romantic, dar și realist; senin, dar și profund tragic. Personalitate bine definită, Leon Donici a fost copleșit de impulsuri contradictorii și s-a învrednicit, din această cauză de o acceptare inegală și dominată de stereotipuri.

Prozatorul, dramaturgul și publicistul Leon Donici (cu nume rus Leonid Dobronravov) este un mare nedreptățit. Despre el s-a scris extrem de puțin. Publicarea volumului *Marele Archimedes* (1997) a deschis calea multor încercări de interpretare multiplă a prozei autorului. Volumul a și stimulat între timp apariția unor studii și articole semnate de Ana-Maria Brezuleanu, Sava Pânzaru, Iurie Colesnic, cercetătorii contemporani cei mai avizați ai operei lui Leon Donici. Se reconstituie biografia de creație a scriitorului, bogată în legende ce au circulat și antum. Se identifică influențele literare structurante și configuratoare, printre care cele din partea lui Aleksei Remizov, Feodor Sologub, Leonid Andreev. Mai puțin s-a vorbit însă despre modelele românești ale prozei lui Leon Donici: Mihai Eminescu și Ion Creangă.

Fascinat de culoare și sunet, originalul autor rus și român, Leon Donici armonizează cele două culturi, limbi și literaturi, completează cunoștințele cititorului român cu noi date despre literatura rusă, lansează și difuzează literatura română în mediile rusești. Registrul scrierilor sale este bogat: de la articole, polemici și studii până la nuvele, povestiri, poeme în proză și romane. Leon Donici a fost un scriitor cu adevărat prolific.

Uneori proza lui scurtă afirmă primatul imaginației, dictatul fanteziei asupra realului. Alteori, scriitorul este robit de aventura creației și de fascinantele taine ale universului.

Inadaptabil la zguduiriile existenței cotidiene, Leon Donici s-a „multiplicat” cu intensitate și profunzime în majoritatea personajelor sale, cărora le-a dat cu adevărat viață autentică și plină de culoare. Visul, frecvent atestat în prozele sale, e o formă de evadare într-o zonă în care imaginația febrilă construiește alte lumi, având un suport bine fixat în biografie, dar și în ardoarea cu care scriitorul investighează lumea din jur.

E adevărat că opera literară nu e o transpunere fidelă a vieții și experienței trăite de scriitor, ci, dimpotrivă, urmând legile creației, ea face un salt în afara realului și atinge zonele visului. Universul creat de Leon Donici e o formă esențializată a celui real, el are un surplus de viață și câștigă, cu fiecare operă apărută, în autenticitate și sublim. Mai mult, din această discretă fuziune dintre real și imaginar se poate concluziona că, cel puțin într-un prim strat al cunoașterii, în plan epistemologic, dar și în cel ontologic, viața scriitorului poate lumina și explica opera lui.

Lirismul de sorginte rusească e caracterizat ca unul profund și cu accente de romanță. Demostene Botez observă sinteza dintre „melancolie și resemnare moldovenească” și „acea neliniște zbuciumată de rus” [1, p. 308–309]. Leon Donici are deplina încredere în forța și sugestivitatea Cuvântului. Lucian Blaga relevă în scrisul lui Leon Donici „admirabile gânduri poetice, când subtile, ascunzându-și înțelesul cu un surâs lunatic, când apocaliptice cu profunzimi de profeție” [2, p. 1]. Filonul de sensibilitate rusească este definitiv în proza scriitorului. Scriitorul sădește valorile și spiritul rusesc în solul productiv al patriei regăsite. Reflectând asupra destinului omenesc și scriitoricesc al lui Leon Donici, Mihai Cimpoi notează: „De cumplita înstrăinare la care a fost predestinat, Leon Donici-Dobronravov este mântuit prin revenirea la limba română, în care scrie *Revoluția rusă* și prin înhumarea în pământul basarabean, singurul care, zicea el, păstrează trăsături patriarhale de negăsit în Apus sau în Rusia” [3, p. 85].

Proza lui Donici rupe tiparele prozei tradiționaliste. Scriitorul inaugurează tematica antiutopică în literatura română. Nuvela sa *Marele Archimedes* reprezintă una din primele lucrări literare ce au avertizat umanitatea despre pericolul bolșevic, despre ororile regimului comunist aflat pe atunci în ascensiune. Proza lui face o nouă interpretare filozofică a omului și a timpului său, diversifică literatura română interbelică și o îmbogățește considerabil din punct de vedere stilistic.

Varietatea tehnicilor narative utilizate de prozator îi nuanțează discursul epic, îl face mai complex și antrenant și, în ultimă instanță, contribuie substanțial la (re)ontologizarea imaginii lumii, la substanțializarea discursului narativ. Maniera în care scrie prozatorul este una cinematografică de prezentare a pulsului realității, a faptelor cotidiene. Anume în sfera cotidianului, în realitatea imediată are loc tragedia omului mic și se afirmă lumile artistice ale lui Leon Donici. Scriitorul este cu adevărat singurul personaj al operei sale, exprimând autoconfesiuni, în numeroase deghizări autobiografice, ușor descifrabile. Cu alte cuvinte, scriitorul se încadrează tranșant în canonul modernist și prin sincretismul artelor, prin dimensiunea antiutopică și dialogul intertextual explorate artistic în spiritul epocii.

Proza scriitorului se constituie, fără îndoială, ca un document artistic despre tragismul existenței intelectualului într-o societate în derivă, atestându-se în ea și unele similitudini de destin ale intelectualului român aflat la mari răspântii istorice. Deși intelectualul lui e un învins, trăind profund catastrofele sociale și umanitare ale epocii, el devine un promotor al valorilor umane.

Secolul al XX-lea stă sub semnul sincretismului genurilor și formelor literare. Se șterg granițele dintre genuri și specii. Poezia se prozaizează. Proza, la rândul ei, se liricizează. Un fenomen interesant în acest sens îl constituie romanul lui Leon Donici *Revoluția rusă* (1923), singurul volum antum apărut în românește. Ediția a doua a romanului, îngrijită de Rodica Pandele, cu o postfață și un indice analitic de Ov. S. Crohmălniceanu, apare la Editura Fundației Culturale Române din București abia în 1996.

Revoluția rusă e un roman în foiletoane. Cartea se prezintă în forma unor secvențe sau foiletoane în care autorul narează evenimentele care au zguduit societatea rusă, dar și întreaga lume la începutul secolului trecut sau sunt integral dedicate personalităților notorii din scena politică a vremii. Apariția romanului în foiletoane e condiționată mai întâi de lipsa la noi a unui cititor de romane și apoi de alte rațiuni și împrejurări. Romanul în discuție, de altfel, ca și alte câteva romane semnate de Leon Donici, a apărut inițial în presă sub formă de foiletoane. Există dovezi ale contemporanilor care demonstrează că acesta a fost chiar programat ca și *Misterele Parisului* de Eugene Sue. Fiecare secvență de roman, având un titlu, este o narațiune independentă, cu un incipit și o încheiere în formă de rezumat, care amintește de proza crengiană. Repetarea unor date istorice, precizarea și clarificarea repetată a numelor personajelor și a semnificațiilor lor, reveniri la idei și fapte enunțate anterior fac alte dovezi că secvențele de roman sunt programate de autor ca autonome.

Dedicat lui Nicolae Iorga, romanul *Revoluția rusă* e o panoramă memorabilă prin mișcare și atmosferă, reconstituind evenimentele în mod fragmentar și subiectiv. Autorul avertizează prompt din start: „Nu scriu istoria, nici nu vreau s-o scriu. Poate nu-s obiectiv în aceste pagini. Dar nimeni nu poate vorbi obiectiv despre cele petrecute și trăite. Paginile de față sunt numai ceea ce am văzut, am trăit și am suferit”. Scriitorul se vede în permanenta căutare a autenticității. Aceasta ia mai întâi forma sincerității și a viziunii fragmentare asupra realității. Scriitorul astfel dă prioritate faptului „trăit” și „văzut”. Cu toate acestea, el permite și infiltrarea ficțiunii în text, dar numai în măsura în care ficțiunea e „verosimilă” sau plauzibilă. Se știe că un scriitor de memorialistică apelează la ficțiune doar atunci când nu este sigur de exactitatea anumitor evenimente narate sau când nu este și nici nu poate fi martor ocular al evenimentelor.

În contextul scrierilor antiutopice despre revoluția rusă, acest roman se singularizează anume prin luciditatea interpretării societății în derivă, precum și prin premonițiile privind evoluția comunismului, conștientizat drept „un atentat camuflat împotriva firii umane” [4, p. 126]. Concepția despre revoluția rusă și impactul ei asupra destinului țării și poporului vine în kontrasens cu lucrarea utopică a lui John Reed, *Zece zile care au zguduit lumea*. Se știe, Lenin a apreciat înalt cartea jurnalistului american anume pentru

că venea în consens cu ideologia bolșevică. El a recomandat-o spre publicare în milioane de exemplare în toate limbile de pe glob. Traducerea în rusește a apărut pe rafturi în 1923 și lui Stalin nu i-a plăcut din chiar primul moment. E vorba de faptul că Reed nu i-a menționat numele ca al unuia dintre capii revoluției. Cartea a fost supusă criticii acerbe și ascunsă în fondul special. Reeditarea ei a fost realizată numai peste câțiva ani de la moartea lui Stalin, în 1957.

Scriitorul american afirmă că a văzut și a participat la evenimentele narate în calitate de martor ocular: „Această carte e un crâmpoi de istorie concentrată, de istorie așa cum am văzut-o. Ea nu are pretenția de a fi altceva decât o narațiune amănunțită a Revoluției din noiembrie, când bolșevicii, în fruntea muncitorilor și soldaților, au cucerit puterea de stat în Rusia și au încredințat-o Sovietelor” [5, p. 11]. Reed vede în revoluția rusă unul din momentele cele mai importante în istoria omenirii. Scriitorul e sigur de imparțialitatea relatării sale: „În focul luptei, atitudinea mea nu a fost neutră. Dar relatând istoria acelor mărețe zile, m-am străduit să privesc evenimentele cu ochii unui cronicar conștiincios, dornic să consemneze adevărul” [5, p. 16]. După părerea autorului, bolșevicii nu sunt o forță distrugătoare, ci un partid puternic, cu un program constructiv și cu abilități suficiente pentru a o face realitate. Dacă bolșevicii nu ar fi acaparat puterea în stat în acel moment, în decembrie armata Germaniei imperiale ar fi fost în Petersburg, apoi în Moscova și Rusia ar fi avut deja un țar. Aceasta este opinia publicistului. Astfel autorul american consideră revoluția ca fiind „un fenomen de importanță mondială”, întregul său discurs având o nuanță pozitivă.

Spre deosebire de John Reed, Leon Donici nu-și asumă rolul unei camere de luat vederi imparțiale și, pe lângă evenimentele la care a fost martor ocular, reproduce momente la care nu a putut asista, dar care i-au fost relatate de prieteni și cunoștințe. Naratorul nu explică și nu interpretează evenimentele, ci lasă această prerogativă pe seama cititorului. Un exemplu, în acest sens, poate fi scena terifiantă a arderii pe rug a cadavrului dezgropat al lui Rasputin: „Peste câteva ceasuri, pe la miezul nopții, sosea în Dumă un automobil mare cu soldați și cu un cufăr lung acoperit cu pânză. Soldații coborâra cufărul în vestibulul Dumei.

– Ce doriți? îi întrebă ofițerul de serviciu.

– Dorim să-l vedem pe domnul președinte Rodzianko. Noi suntem de la Țarskoe Selo.

Când Rodzianko veni, soldații ridicară pânza, dezvelind un coșciug cu acoperișul de sticlă.

– Ce este? se miră Rodzianko.

– Coșciugul lui Rasputin.

– De unde?

– De la Țarskoe Selo. Noi l-am dezgropat. Nu e bine ca acest câine se stea în pământ ca toți creștinii.

– Dar de ce l-ați adus aici?

–Nu știm ce să facem cu dânsul”.

Și alte câteva foiletoane se prezintă în forma unor schițe de dialog între personajele vremii, cum este scena arestării regelui în tren sau arestarea altor demnitari sau a membrilor familiei regale.

Nu e întâmplător că *Revoluția rusă* a fost reeditată abia după căderea comunismului, în 1992, apoi de Iurie Colesnic și Rodica Pandelescu, în 1996.

Revoluția a însângerat lumea și a avut un impact dramatic asupra istoriei secolului trecut și asupra destinului a sute de milioane de oameni. Scriitorul a fost implicat în evenimentele care au precedat și au însoțit revoluția în calitate de gazetar, scriitor și apropiat al multor actori politici ai vremii. El este mereu în mijlocul mulțimii, coboară în stradă când se trage, este ales, la un moment dat, chiar comisar de cartier. Despre experiența trăită, Donici relatează în următorul fragment: „Kerenski a distrus întâi judecătoriile de pace, înlocuindu-le cu judecătoriile compuse din reprezentanții soldaților și muncitorilor. Al doilea, a înființat comisariatele de justiție și miliția. La ocolul unde locuiam eu, erau patru comisari aleși de populația ocolului. Între cei patru am fost ales și eu. Aveam dreptul să pedepsesc cu închisoare până la un an și cu amendă de până la trei mii de ruble. Am fost comisar patru luni și nu-mi pot aduce aminte de activitatea mea juridică fără să râd. Judecam în „numele guvernului provizoriu” și, până să vie legile noi, în „sensul personal juridic”.

Revoluția rusă conține scene, portrete, întâmplări din existența zbuciumată a lui Leon Donici. Alcătuită din 10 părți, fiecare dintre ele încă din mai multe paragrafe, *Revoluția rusă* abundă în descrieri poetice: „Stam lângă fereastră, de unde se vedea tabloul frumos al unei grădini de vară, plină de statuete, și al apelor Nevei, strălucitoare sub razele soarelui, care aprindea creasta valurilor de argint”. Pentru a produce imagini abominabile ale ciocnirilor dintre militari, scriitorul apelează frecvent la procedeul contrapunerii evenimentelor sângeroase tablourilor plastice ale naturii, uneori realizate doar schematic. Descrierile de natură contrastează tranșant cu cruzimea timpului trăit: „Împuşcăturile se aud mai multe și din toate părțile. Pe la porți și pe trotuare se grămădesc oameni speriați. Unii își fac cruce. Ajungând la colțul străzii Kirocinaia, mi se dezvăluie un tablou nevăzut. Toată strada era înecată în razele aurii ale soarelui de iarnă, sclipea zăpada cu milioane de diamante. În dreapta, unde se înălța cazarma roșie a regimentului de gardă Preobrajenski, se mișca furnicarul de soldați cenușii. Toți strigau în gura mare. În mijlocul străzii, pe zăpada scânteietoare, stau culcați doi soldați și un ofițer cu mâinile întinse. De jur-împrejur, zăpada roșie. Sânge”.

Tabloul tensionat și veridic al revoluției este alcătuit din elemente incompatibile, distonante, formând o simbioză neobișnuită: „Din depărtare, se auzea marsul cântat de fanfara militară. Sunetele muzicii, imnul revoluției, soarele aurit, zăpada presărată cu milioane de scânteii, petele sângerate, toate se îmbinau într-o simfonie mișcătoare și stranie”.

După schimbarea regimului nu întârzie să apară și primele rezultate. Mutațiile sunt teribile: „Aspectul obișnuit al Petrogradului corect și rece s-a schimbat brusc. A dispărut curățenia. Glodul, bucățile de hârtie, mucurile de țigări, resturile de mâncăruri i-au luat

locul. Tramvaiele erau pline de soldați pe jumătate dezbrăcați, care nu plăteau biletul și terorizau pe conductorii. Deși guvernatorul ordonase că numai acei soldați care pleacă în interes de serviciu și au ordin de serviciu nu plătesc, nimeni nu executa acest ordin”. Cei care au declanșat revoluția nu se poartă ca niște „eroi”, fapt care miră autorul: „O impresie ciudată produceau soldații care se plimbau în tramvai, neștiind unde, neștiind pentru ce, cu gura căscată, cu ochii rătăciți și țipând ori de câte ori aveau prilej”. Soldații, prezentați ca adevărați eroi de John Reed, devin, la Donici, comercianți mărunți: „La colțurile străzilor, soldații vindeau țigări, zahăr, prăjituri. În piețe, cizme, uniforme, arme, tablouri, toalete de damă, candelabre. În fiecare noapte hoțiile soldaților se înmulțeau. Împușcăturile se auzeau pretutindeni și neîntrerupt”. Ei uneori se prezintă și ca lideri activi, dar și executori docili ai loviturii de stat: „În fiecare zi în sălile Petrogradului aveau loc numeroase mitinguri unde publicul, în majoritate, era format de soldați”. Asemenea întruniri produc în mintea lui Donici dispreț și, în același timp, ilaritate: „Mitingurile îmi produceau impresia unor case de nebuni. Câte feluri de mitinguri n-aveau loc în zilele acelea! Mitingul bucătăreselor, mitingul birjarilor, mitingul milițienilor, mitingul chelnerițelor din restaurante. Las la o parte, bineînțeles, mitingul muncitorilor”. Donici prezintă și tabloul oricărui miting: „Sala luminată de policandre electrice. În aer miroas acru. La masa acoperită cu postav roșu stă prezidiumul. Otororii vorbesc unul după altul. (E foarte curios faptul că revoluția rusă n-a dat niciun orator nou, cum n-a dat și n-a creat nici vreun scriitor, pictor sau actor. Revoluția franceză a lăsat numele lui David și Tama, Rouget de Lisle și chateaubriand; revoluția rusă, nimic, niciun nume, nu spun mare, dar măcar vizibil)”.

Referindu-se la cruzimea cu care revoluționarii își tratează ostaticii miniștri din vechiul regim, Leon Donici concluzionează: „În sfârșit, revoluția e revoluție. Poate din punctul de vedere al răzbnării măsura era la locul său. Cine știe?”

Scriitorul prezintă răsturnarea unui sistem de valori umane: „Guvernul bolșevic sau „domnia proletariului” a fost în realitate distrugerea vieții obișnuite. Din zi în zi vedeai tot mai mulți intelectuali care pe străzi, vindeau ziare, țigări, prăjituri. La fiecare colț de stradă vedeai magazine noi de mobile și obiecte diferite: lumea își vindea toată averea”.

Consecințele loviturii de stat sunt teribile: „Toți cereau opt ceasuri de muncă, sporul salariului și multe altele, până la controlul asupra industriei inclusiv. De fapt, muncitorii lucrau numai patru-cinci ore pe zi, industria cădea. Trenurile se opriseră din cauza grevelor. Mulți comercianți lichidau întreprinderile, căci orice activitate comercială ajunsese imposibilă. În cele două luni de revoluție, producția a scăzut cu 40% până la 80%. Acest tablou ne-a fost expus de un reprezentant al industriei la consfătuirea de stat din Moscova. Tabloul, bazat pe documente, era grozav. Trebuia să fie cineva orb ca să nu vadă rezultatul fatal”. În aceste condiții, situația era agrvată și de lipsa de cadre capabile să reglementeze situația: „Guvernul provizoriu n-avea puterea să îndrepte ceva, căci fiecare ordin al guvernului era paralizat de rezoluțiile sovietului deputaților de muncitori și soldați. Puterea responsabilă era astfel paralizată de o instituție iresponsabilă! Muncitorii capitalei, prin reprezentanții lor, oameni necunoscuți, lipsiți de inteligență, foarte des fără minte,

dictau voința lor țării întregi. Oameni care abia știau carte se ocupau de afacerile politice externe și mondiale! O casă de nebuni”. Donici dezvăluie o previziune a prietenului său D. Merejkovski despre „viitorul incult” al Rusiei. Astfel revoluția a dat startul realizării acestei previziuni sumbre: „incultul ajunsese la lumină și aștepta numai momentul să-și întroneze domnia”.

Poate că acordă într-adevăr atenție nemeritată unor personalități, însă portretele sunt cele care se rețin în primul rând. Liderul mișcării revoluționare, supranumit de autor „Napoleonul revoluției”, Kerenski, atrage atenția maximă a autorului: „Cred că întreaga tragedie a Rusiei se datorește lui Kerenski, ale cărui mâini erau prea slabe pentru cârma grea a unui mare stat. Unde trebuia un titan, stătea un copil mare. Kerenski e fiul revoluției, un fiu recomandându-și însă foarte rău pe mama sa. Dânsul dorea puterea, dar luând-o, n-a știut ce să facă cu ea. Fără îndoială, a dormi în patul lui Alexandru al III-lea era lucru foarte plăcut, dar în afară de pat mai era și scepstrul greu, și mâinile de relații pe care nu putea să le lege și dezlege un om ca Kerenski”.

Câteva portrete vin în disonanță tranșantă cu unele poncifuri ale sistemului totalitar. Portretul lui Lenin, spre exemplu, e radical diferit de cel din literatura și arta realismului socialist. Și autenticitatea lui rezidă anume în spontaneitate: „Lenin e un om nu prea înalt, foarte lat în umeri, cu fața de culoarea aramei, cu părul tuns, scurt, cărunt. Ochii lui – ochi de maniac fanatic. Vocea cam surdă, dar tare. Când rostește o cuvântare, îți aduce aminte de elevii care spun lecția pe dinafară”. Portretul colegului său, Troțki, e cât se poate de viu: „... cu fața galbenă cam verde, cu buzele negre-roșii care se mișcau ca niște viermi, cu părul negru, creț – făcea impresia unui evreu mândrit încă din pânțelele mamei sale, mândrit pe toată lumea. E orator bun, bun polemist, dar toate cuvintele lui sunt pline de otravă”.

Revoluțiarusă este un roman valoros, în momentele lui esențiale, prin critica unui sistem totalitar și ruina utopiilor aberante. Spre deosebire de cartea lui John Reed, *Revoluțiarusă* nu se vrea o carte documentaristă, ci se constituie ca o relatare fragmentară a evenimentelor. Cititorul are impresia că revoluția a fost haotică, dezorganizată, sângeroasă, sălbatică, deși complexă. Însă cel care o contemplă nu o poate vedea altfel, căci îi e caracteristic un unghi marginal, mai mult sau mai puțin exclusivist. Cartea lui Leon Donici este un document de autenticitate. Senzația autorului e că asistă neputincios, ca de altfel, toată lumea, la un spectacol de schimbare de putere în stat. Donici nu scrie istorie, dar spune tranșant adevărul. El nu are niciun moment de ezitare sau de îndoială asupra esenței criminale a bolșevismului: „În toată viața, sub jugul bolșevicilor n-a fost nimic, dar nimic curat, nimic cinstit. Ca și cum toată viața s-ar fi înecat într-o negură densă și eternă.

Crimă în fața spiritului, crimă în fața civilizației, crimă în fața culturii, crimă în fața omenirii – din aceste elemente generale se compunea sâmburele vieții republicii sovietului.

Teroare roșie, munți de cadavre, iată simbolul vremurilor care făgăduiau un cer nou și un pământ nou.

Când îmi amintesc de trecut, mi se pare că am dormit și am visat un vis înspăimântător și urât.

Nu pot descrie azi domnia bolșevicilor cu răceala necesară unei descrieri adevărate.

Numai când vor trece anii și vremurile se vor liniști, atunci poate ne va fi cu putință să privim la tabloul trecutului cu ochi mai senini” [6, p. 208].

E tragic faptul că istoria însăși a confirmat, la căderea comunismului, prin dezvoltarea esenței lui și a unor date, previziunile sumbre făcute de autor la închiderea cărții. Ura față de țarism nu-l transformă pe Donici într-un adept al revoluției, dar nici în adversar orb al acesteia. El e un cronicar sincer și vizionar, puțin derutat la început, înzestrat cu mult talent și un ascuțit spirit de observație. Astfel poziția sa morală impresionează mai mult decât cea politică. Revoluția din Rusia, conchide Donici, nu este rusă în general: „Revoluția rusă a început ca și cea franceză, din cauza imposibilității traiului sub jugul regimului vechi, numai cu diferența că în fruntea revoluției ruse nu se aflau ruși care să reprezinte adevăratul suflet popular”.

Dacă exegeții contemporani cu scriitorul sunt mai laconici în descifrarea formulelor stilistice ale romanului („Ce stil sublim și grandios” exclamă, de exemplu, Ș. Cioculescu), Mihai Cimpoi notează pe larg calitățile esențiale ale romanului: „mișcare caleidoscopică energetică a faptelor, radiografie sumară, dar sugestivă, a tipurilor sociale și moravurilor portretizate prin date fiziologice exacte, psihologice, sau prin exagerare grotescă și diminuare litotică, surprinderea în câteva linii a stării de spirit dominante” [3, p. 86]. Desigur, trebuie notată și o anumită stângăcie, numeroase calchieri din limba rusă și chiar simplismul formulei narative (M. Anghelescu, A.-M. Brezuleanu).

Conform concepției lui Mihail Bahtin, orice roman, în ansamblu, este „un fenomen pluristilistic, plurilingual și plurivocal” [7, p. 116] alcătuit din unități eterogene aflate în planuri lingvistice diferite. Astfel, limbajele individualizate ale personajelor se îmbină armonios pentru a forma un sistem artistic inconfundabil. Teoreticianul rus afirmă că romanul este „o diversitate socială, organizată artistic, de limbaje, uneori de limbi și de voci individuale” [7, p. 117]. În acest sens, în *Revoluția rusă* se suprapun organic limbaje ale ziariștilor, ale soldaților, ale muncitorilor, ale servitorilor, ale activiștilor politici etc., formând și, în același timp, accentuând o diversitate de teme care se încarcă cu un anumit conținut, se concretizează și se particularizează. Universul astfel organizat se prezintă ca unul eterogen și extrem de pitoresc:

„ – Bine, mă adresez bucătăresei, nu vrei să părăsești casa?

– Nu, acum e revoluție.

– Ei, șe ce înseamnă asta?

– Înseamnă că nu mai sunt stăpâni și servitori. Toți sunt stăpâni.

– Bun, hotărâsc eu. Atunci vom face așa: dacă nu vrei să părăsești casa, rămâi, cu condiția însă să plătești pentru mâncare și adăpost zilnic câte douăzeci de ruble sau mediat să te cari din casă.

– Cum așa?

– Așa!
– Dar eu nu vreau. Nici nu plătesc, nici nu plec din casă.
– Dacă nu vrei, te bag la închisoare pe jumătate de an.
– Bucătăreasa clipi din ochi.
– Da? ... începu să sughite. – Nu știu care dracu v-a pus aici, pe capul nostru...
– Dacă nu te isprăvești cu vorba, te-nchid încă pe jumătate de an. Cum îți convine mai bine?

– Nu, nu. Astăzi mă mut.
– Să nu-ți fie greu, eu îți dau și un milițian să te ajute.
– Eu am crezut că în revoluție se poate tot ce vrei.
– Cine ți-a spus?

Un soldat cunoscut. Dânsul zice că acum noi suntem în locul burghezilor, iar burghezii trebuie să ne slujească”.

Numit de Mihai Cimpoi „corifeu al stilului memorialistic”, Leon Donici a scris un roman care impresionează și astăzi, demonstrând virtuțile scrisului său și clarviziunile și vizionarismul, legate de criminalitatea regimului bolșevic.

Note

1. Botez, Demostene, *Leon Dobronravov Donici // Viața românească*, Iași, an XVIII (1926), nr. 5-6, mai-iunie.
2. Blaga, Lucian, *Leon Donici // Patria*, Cluj, an. IV (1922), nr. 265, 7 dec.
3. Cimpoi, Mihai, *O istorie deschisă a literaturii române din Basarabia*, ediția a 3-a revăzută și adăugită, București, Editura *Fundației Culturale Române*, 2002.
4. Ciobanu-Tofan, Alina, *Modernitatea tragicului în proza lui Leon Donici // Spiritus Loci. Variațiuni pe o temă*, Chișinău, Editura *GUNIVAS*, 2001.
5. Reed, John, *Zece zile care au zguduit lumea*, București, Editura *Politică*, 1962.
6. Donici, Leon, *Revoluția rusă. Amintiri, schițe și impresii*, ediție îngrijită de Rodica Pandele, postfață și indice analitic de Ov. S. Crohmălniceanu, București, *Editura Fundației Culturale Române*, 1996.
7. Bahtin, Mihail, *Probleme de literatură și estetică*, București, Editura *Univers*, 1982.

După o experiență de mai mulți ani în poezie (volumele: *Timpul probabil*, 1983, *Ghid pentru cometa Halley*, 1987; *Lunaticul nopții scitice*, Ed. Cartier, 1995; *Careul cu raci*, Ed. Cartier, 2002), Nicolae Popa vine să facă și proză, păstrând, în mare parte, „fluctuanta ecuație a firescului / „firescului”” [1, p. 17], o poetică deloc simplă, acreditând de departe impresia mai multor mutații succesive în retorică și sensibilitate. El respinge în literă tehnica narațiunii mercenare din anii '70, în special, stereotipia mijloacelor de expresie a acestora și vine cu romanul *Cubul de zahăr* (ediția întâi, Ed. Hyperion, 1991, ediția a doua, Ed. Cartier, 2005), roman care face dovada unei maturizări a ideii de proză în Basarabia, una repliată asupra realului, asupra spațiului cotidian insignifiant prin banalitatea sa, acel spațiu pe care proza tradițională îl considera lipsit de relevanță narativă. E un roman care face trimitere la social, cu o perspectivă ambiguă a relației verosimilitate / realitate.

Locul desfășurării narațiunii este un sat din codru, Bahuseni, un fel de Macondo basarabean, care reprezintă o „antiutopie socială” [2, p. 26], o lume a agoniei, mizeriei, corupției, violenței și apatiei. Pentru bahuseneni, unica modalitate de a-și atinge fericirea iluzorie a acestei lumi este alcoolul și facerea banilor pe orice căi. Îndeletnicirea de bază a lor este creșterea porcilor, corcindu-i cu niște mistreți. Această imagine nu este altceva decât o aluzie la mancurtizarea moldovenilor și sovietizarea lor. Personajele centrale, Dora și Sava, după un lung chin de înotare prin mocirla existențială, sătui de eroziunea morală exercitată de mediul insidios, dar și de rapacitatea părinților, se sinucid. Celelalte personaje se complac în situația de victimă neconștientizată în care se află, astfel trăindu-și viața. Prin urmare, autorul țese o rețea de întâmplări pentru a scoate în evidență mecanismul care a făcut să funcționeze atât regimul sovietic opresiv, cât și modul de (supra)viețuire a oamenilor nevoiți să trăiască într-un asemenea mediu.

Incipitul sau punctul de plecare al discursului narativ demonstrează că avem de a face cu un alt fel de text, care se autorefectă în permanență, își creează un plan secund de referință, un metatext prin care se încearcă să se scoată în evidență propriile-i mecanisme de funcționare. Naratorul, alias autorul, este prezent în tramă și intervine prin anumite „enclave” – niște ocurențe ale „punerii în abis”. Una dintre aceste „enclave” este cubul de zahăr, imagine a desăvârșirii și stabilității, a adevărului și perfecțiunii morale, or, cum ne sugerează însuși autorul:

„Alb, potolitor, cu muchii fine, cioplite în fugă de razele unui soare matinal, Cubul caută să ne spună ceva despre desăvârșire, să ne arate cât de alb trebuie să fie albul și cât de egale între ele să fie laturile cubului ca acest cub să fie perfect” (p. 9). În planul textului, acest cub trece lent din lumea realului (de pe masa autorului) în

cea a imaginarului. El este prezent în text nu numai pentru a servi drept liant care „globalizează și pune ordine în capricioasa derulare a evenimentelor” [3, p. 161], ci și pentru a le pune în evidență, făcându-le simțite în materialitatea lor și amplificându-le importanța. O lectură „inocentă” ar da prioritate evenimentelor care se petrec în roman, și mai puțin cum este construit acest roman. Oricum, chiar dacă se apelează la tertipuri naratologice, la orizonturile largi deschise de postmodernism, romanul are un fir epic, care, deși nu de puține ori scapă cititorului curios în materie de intrigă, se continuă când evident, când doar presimțit. Or, cum consideră autorul, secretele scrierii unui roman nu trebuie să fie apanajul exclusiv al scriitorului. Prin urmare, el (autorul) îl face pe cititor participant la mecanismul captivant al scrierii evenimentelor, care nu sunt cu nimic mai prejos de niște simple evenimente reale. El încearcă să și-l educe, să-l facă „personaj” în roman, astfel „pactizând” cu el. Fără acest „pact” (scriitor – cititor) romanul lui Nicolae Popa n-ar trăi estetic.

Ceea ce deosebește *Cubul de zahăr* de alte romane din această perioadă este introducerea romancierului însuși în text. El se vrea sesizat ca producător al textului, și nicidecum în calitate de comentator și glosator al personajelor sale sau ascuns în dosul evenimentelor relatate. Mai mult, el se vede ca teoretician al prozei: „Că îmi tot zic să mă apuc la modul serios de proză, să-mi fac notițe, să vă iau cuvintele direct din gură, să abuzez de expresiile care vă aparțin și să vă fac auziți (...), iar scrierea unei proze să n-o simt că se dă mai importantă decât realitatea pe care o descrie, să scriu nu pur și simplu proză, ci un fel de fel de transfigurare în cuvinte apăsătoare arțăgoase bolovănoase cobitoare cuviincioase, cuvinteperate, fatale, galante, găunoase, grele, înflăcărate (...), adică o proză alcătuită dintr-o rafală de cuvinte precise, împușcate direct în inimă, care să fie citite oriunde, oricum și de oricine, și înțelese la fel de precis, lăsând la o parte efortul zeloșilor intelectuali care detestă *best-seller*-ele, doar din cauza calității acestora de a fi citite de toată lumea, invidioși că nu există pe fața pământului atâția intelectuali câți să poată face, dintr-o carte apreciată doar de ei, un *best-seller*, lectura fiind, orice-am spune, un sport al ochilor pentru majoritatea populației și doar pentru unii un sport al minții, o gimnastică a imaginației” (p. 432).

Observăm, prin urmare, că poetica romanului *Cubul de zahăr* dezvăluie corelații revelatorii cu elemente de poietică, autorul fiind în egală măsură preocupat de virtuțile artistice ale discursului său și de procesul propriu-zis de creație, de producere a lui. Pe lângă acestea, el îi oferă textului și o doză de autenticitate. Rolul capitolelor zero și zece, de exemplu, unde dominantă este narațiunea la persoana întâi, este acela de a consolida iluzia de realitate și a insista asupra autenticității, spre deosebire de proza tradițională preocupată de spiritul ficțiunii. Mai mult, autorul încearcă a face „ordine” în romanul său, consumându-se retoric spre a găsi legătura dintre cubul din roman și acel de pe masa sa, fapt care ar ajuta cititorul mai puțin avizat să reconstituie firul epic al romanului:

„Cubul de zahăr nu mă interesează ca fenomen în sine, ci doar în sens mult mai banal. Doresc pur și simplu să aflu cum a ajuns pe masa mea, lângă mașina mea de scris? Sunt gata să simplific atât de mult lucrurile, încât să insist asupra unei legături directe dintre acest Cub și Cubul de zahăr purtat de-a lungul liniei de subiect. O asemenea versiune ne-ar îndruma să optăm în favoarea următorului itinerar: Cubul a fost aruncat de paznicul brigăzii de câmp în lanul de tutun, iar din lan l-a luat în clonț o cioară... aducându-l în

zbor peste sate, peste păduri, peste vii și livezi și gunoiști, până deasupra Chișinăului, deschizând clonțul din pricini încă necunoscute și scăpându-l fie în preajma femeii inimii mele, fie direct la picioarele ei sau pe textul cărții din care citea, ea minunându-se mult de o întâmplare ca asta. Și amintindu-și, probabil, cum mă chinui eu să stârnesc ceva viață pe hârtie, s-o fi gândit să mi-l plaseze în bătaia mașinii de scris – poate îmi poartă noroc și răzbat și eu în largul literaturii.” (p. 429-430)

Trecerea de la real la imaginar se face în chipul cel mai natural cu putință, prin inserarea unei întâmplări neobișnuite în banalul cotidian și invers sau, prin crearea unei atmosfere onirice, sugestive pentru confuzia totală dintre real și ireal, cum se întâmplă în a doua carte de proză *Păsări mergând pe jos. Povestiri de nepovestit* (Ed. Arc, 2001).

Logica folosită de Nicolae Popa în acest volum, pare a fi stranie, imaginile mixându-se în mod surprinzător, trecând din real în ireal, ca într-un tablou suprarealist:

„... Ilie simte în mâini luciul noduros al lemnului de bambus. Ridică zăpăcit undița și smulge peștele din râu, făcându-l să vină, rece și ud, peste piept. Carasul e ceva mai lung decât palma. Îl scoate din cârlig și caută să-l pună într-o plasă pregătită din timp, însă i se poruncește să-l arunce pisicii. Și el face exact ce i se cere. Îl aruncă nu prea departe în iarbă. Și în aceeași clipă vede pisica ieșind din desenul broderiei, o vede părăsind broderia, mișcându-se pe creangă, îndepărtându-se de pasăre și revenind treptat la mărimea ei firească, în timp ce gaița la capătul crengii se micșorează și ea până la dimensiunile dintotdeauna ale unei asemenea păsări (subl. noastre).. Pisica alunecă în jos cu o iuțeală amețitoare, blana ei albă curge pe tulpină [...], cade grămadă în iarbă de unde se și aruncă asupra peștelui ca un sul de zăpadă”. (*Cel din spate*).

Pendulând între vis și realitate, autorul îi transmite personajului străfulgerări ale conștiinței, întorcându-i, din când în când, visarea către starea de veghe:

„– Schimbă râma!” i se poruncește.

El face întocmai, totodată însă ține să-și amintească dacă nu cumva auzise de la mamă-sa că broderia numită „Pisica și pasărea” o lucrase cu mâna ei pe când încă era elevă. Parcă o auzise odată spunând că toate fetele brodau pe atunci acest model...” (*Cel din spate*).

În povestirea *Păsări mergând pe jos*, trecerea de la real la realitatea imaginară se face direct sub dirijarea însăși a autorului. Acesta, pentru a-l retrace pe cititor de la realitate și a-l lăsa să-și mai odihnească puțin privirea pe vopseaua literelor, vine cu anumite explicații: „Toate cele văzute în timpul lecturii au rămas reflectate între coaja literelor și adâncul limpede al paginii, acolo unde acum un tânăr domn în alb complet – cămașă, sacou, pantaloni – se furișează printre arbuștii încă înfrunziți, pe costișa priporoasă, venind dintre lacurile din Valea Trandafirilor. El ține cu tot dinadinsul să se apropie de podul cel mare...” (p. 98).

Păsări mergând pe jos se diferențiază de blocul modelizant al congenerilor nu numai prin fragmentele de fantastic inserate în text, dar și prin răsucirea fantezistă a imaginilor, a amestecului insolit al regnurilor. Majoritatea fragmentelor, cu adevărat „povestiri de nepovestit”, „evadează într-un vis controlat rațional, după legile creației” ca în fragmentul în care, așteptând-o pe Ea, naratorul „[...] observă că la peste o sută de metri, cam la celălalt capăt al viaductului, ceva se mișcă totuși. E un semn de viață.

Sunt două puncte cenușii – două păsări cărora nu le dă mare atenție. Pe măsură ce se apropie de mijlocul podului, valea i se deschide în partea stângă, se desface cu tot coloritul ei tomonic arătându-și în mijloc strălucirea sticloasă a celor trei lacuri. [...] O primă picătură de ploaie cade undeva pe aproape. Între timp cele două păsări au înaintat mult spre el, se pomenește cu ele alături. Le vede țopăind pe suprafața de beton la câțiva metri distanță. Nu, nu sunt ciori. Sunt două păsări răpitoare, ceva între șoim și vultur, păsări de mare altitudine. Îl cercetează cu ochi mărunți, sfredelitori. Clonțurile acviline strălucesc metalic” (p. 100). La rândul ei, Ea i se destăinuiește naratorului: „...când urcam dealul, am rămas înmărmurită de ceea ce am văzut: veneau pe bicicletă o bufniță și un liliac. Bufnița ședea cocoțată din urmă, iar liliacul, gârbovit peste ghidon, pedala nebunește la vale, venind peste mine” (p. 101). În partea a treia a textului, își face prezența însuși autorul, care a urmărit împletirea fantezistă a imaginilor:

„Eu sunt acel care vă sustrage atenția de la subiectul de bază al povestirii, făcându-vă să vă uitați ba la felul cum e prinsă pagina, ba la vopseala tipografică. Mă aflu dincoace de pagină și-mi pot permite așa ceva. Dacă vreau eu, îți stric povestirea. Sau pur și simplu o lungesc din vorbă în vorbă atât de mult încât să nu mai ai nici un chef de a o citi până la capăt. [...] Se pare însă că am fost deja interceptat. Ei și? Chiar dacă cineva știe că m-am băgat pe fir, nu văd cine și cum ar putea să mă pedepsească. La urma urmelor, în viața personajelor nu mă bag”. Și totuși, cititorul este văzut de personaje:

„– Uite-l! S-a ridicat de pe bancă.

– Ești sigur că-i el?

– Da. A ascuns cartea sub haină. Mai repede să nu-l scăpăm în liceu!

Cel cu cartea îi aude. Îi și vede venind amenințători spre el. N-o ia însă din loc până nu simte că e propulsat din interior de o panică ucigătoare” (p. 105-106).

Textele din *Păsări mergând pe jos. Povestiri de nepovestit* țin în mare parte de așa-numitul onirism estetic. Autorul își propune să creeze literatura după criteriul legislativ al visului. Aleatoriul oniric, lipsa de logică a secvențelor de „povestire” nocturnă sunt utilizate ca o metodă de lucru și un registru de compoziție. În *Vârtelnița morții* este creată o atmosferă onirică, mai bine-zis, de onirism halucinatoriu, sugestivă pentru confuzia dintre real și ireal, dintre vis și realitate. În această povestire visele se întrețale, „comunică” între ele, definind niște stări amenințate de moarte - elemente ale unui vizionarism liric dezolant:

„O ușoară amețală face să i se împletească picioarele. Se oprește lângă susurul abia auzit al havuzului ce ocupă o bună parte din spațiul dintre cele două scări. Apa fuge pe prundiș în toate părțile. [...] Susurul apei îl calmează și toate ar fi cum ar fi dacă nu ar veni la havuz o elevă [...], care își desface cu un gest teatral umbrela verde și, aplecându-se peste marginea înaltă a havuzului, o înmoaie în apă. Apoi se întoarce fără a se dezlipi de zidul josuț, îl privește mijindu-și ochii, vrând parcă să-și amintească unde l-a mai văzut, iar în clipa următoare, continuând să-l privească, dă drumul cu bună știință umbrelei în apă și încă mai are obrăznicia să-i răspundă că, chipurile, ce umbrelă? Că dânsa a aplecat în apă o creangă verde de salcie. [...] Preț de o clipă este furat și dus în altă parte: înaintea printr-o apă tulbure ce-i vine până la gură, înaintarea devenind aproape imposibilă din cauza nămolului care l-a cuprins de la brâu în jos, și în vremea asta peste capul lui se lasă

frunzișul stufos al unei sălcii, frunzele intră în apă și-l acoperă cu totul, după care se ridică șiroind, casă revină iar și iar...” (p. 117-118).

Această stare de vis pare a căpăta conștiința realului, plăsmuit în culori delirante. Stările de conștiință / inconștiență halucinantă alternează cu stările senzoriale perceptive. Halucinațiile decurg unele din altele, iar anumite momente, așa-zise, „de trezire” sunt doar pretexte de intrare în alte stări de halucinație, prin care se re-crează osiriac trecutul.

Bucățile de vis care se întretaie subliniază mai tare starea de confuzie a personajului:

„– Ce încurcate sunt toate pe lumea asta!” face el dus pe gânduri, la care bătrânul vine lângă el și-i zice:

„– Ai nimerit în alt vis, omule!

„– Prostii! isbucnește Mătăsar” (p. 133).

Fragmentele aleatorii de text duc la confuzionarea cititorului, dacă naratorul nu ar interveni cu câte o „clarificare” adusă prin diferite mijloace, fie sub forma unui bilețel: „Dan, te rog să te liniștești. Dă-ți seama că ești în vis” sau „Ai nimerit în alt vis, omule.” Prin urmare, el are grijă să nu „tulbure” imaginea când trece dintr-o parte în alta a textului, „pe acolo pe undeva”. Or, cum spune în povestirea *Adâncimea suprafețelor sticloase*: „Să nu uiți niciodată unde-i lumea reală și unde-i cea oglindită, nu de alta, dar să nu cumva la ieșire s-o iei în direcția cealaltă” (p. 145).

Un alt text, poate cu cel mai clar fir narativ este *Preafericitul și alte personaje*, în care narațiunea se desfășoară din perspectiva unui mort:

„Tu nu știi ce înseamnă să te călărească muștele. Nu știi cum e să-ți umble musca pe frunte, să-ți calce pielea cu mersul ei mărunț, să-ți traverseze cutele venind dinspre tâmplă spre rădăcina nasului și de aici spre coada ochiului sau spre tâmpla cealaltă... Uneori ți se mai împleticește într-o buclă. O auzi enervându-se, bătând aerul cu lăbuțele, bâzâind aiuritor și smuncindu-se în sus cu aripile ei păcatoase. Cine ar fi în stare să suporte pe propria piele atâta vânzoleală?!” (p. 284).

Procedul nu e nou. E întâlnit și la Lev Tolstoi în povestirea *Holstomer* unde e descrisă refracția relațiilor umane în psihologia ipotetică a calului, la Anton Cehov în povestirea *Kaștanka*, în care este dată o la fel de ipotetică psihologie a câinelui, ce va fi reluată și de Aureliu Busuioc în romanul *Lătrând la lună*.

Atât prin romanul *Cubul de zahăr*, cât și prin cartea *Păsări mergând pe jos. Povestiri de nepovestit*, Nicolae Popa se dovedește a fi și un „constructor” al prozei, contaminat de plăcerea de a dialoga cu cititorul. Acest fapt este destul de relevant în *Unghia neagră*:

„Totul era pregătit ca de aici încolo ca de aici încolo povestirea să se lipsească de această tânără doamnă. [...] Pesemne, teama de pix a personajelor este egalabilă doar cu teama de cuțit, deși dacă stau și mă gândesc mai bine, un personaj pe care îl taie cineva (de regulă, un alt personaj) cu cuțitul, o mai duce cum o duce, însă personajul tăiat de pixul autorului dispăre pentru totdeauna. [...] Doar nu sunt nebun să nu folosesc și cea mai mică ocazie de a scăpa de un personaj – or, o pagină cu multe personaje e ca un aerostat în care a urcat prea multă lume. [...] Probabil voi modifica subiectul. [...] toate aceste fapte neînsemnate, toată porăiala aceasta consumatoare de timp, alcătuiește, dacă

te uiți mai bine, fundalul viu, învălmășeala din care se desprinde și crește povestirea” (p.74-75).

În proza sa, Nicolae Popa experimentează mai mult asupra construcției decât a conținutului. Nu există vreo proză care să nu conțină vreun experiment cât de mic, iar experimentul vine de la o puternică conștiință teoretică, de la încercarea unei teorii, fiecare proză fiind o teorie aplicată.

Dacă romanul *Cubul de zahăr* are un fundament realist, bazat pe social, dar și cu personaje miraculoase, care scot la iveală tâlcuri și semne lucide, atunci prozele din *Păsări mergând pe jos. Povestiri de nepovestit* se încadrează aproape în totalitate onirismului estetic, incluzând texte cu sonorități și parabole străbătute de imagini fantastice. Ambele cărți mizează pe răsucirea fantezistă a imaginilor, pe construcție și deconstrucție, mistificare și demistificare constituind un produs estetic de factură postmodernă.

Note

1. Leahu, Nicolae, *Poetica firescului / "firescului" // Semn nr.3-4, 2005.*
2. Ciocan, Iulian, *Incursiuni în proza basarabeană*, Chișinău, Editura Arc.
3. Lungu, Eugen, *...sau proza în câteva rețete // Basarabia*, nr. 11-12.

Dumitru APETRI

RECEPTAREA PRIN TRADUCERI A CREAȚIEI EMINESCIENE
ÎN SPAȚIUL CULTURAL RUSESC

Cum numai cititorul spiritualității românești M. Eminescu a trecut în eternitate, opera sa a pornit a se răspândi peste hotarele Patriei. Creațiile lui sunt traduse în diverse limbi ale popoarelor Europei, Americii și Asiei: „...din țara crizantemelor – Japonia, până în America, de la meleagurile nordice ale lui Ibsen până în Elada, din țările vestice – Franța, Germania, Marea Britanie până în Damascul arabilor” [1, p. 12].

Manifestă interes față de măreața operă eminesciană și popoarele slave – rușii și bulgarii, polonezii și slovacii, ucrainenii și bielaruușii. Printre aceștia prioritatea în acțiunea de tălmăcire și de interpretare critică le aparține literaților ruși și celor de limbă rusă din spațiul ex-sovietic.

La cititorul rus rezonanța lirei eminesciene a ajuns pentru prima dată mai mult de un centenar în urmă, în 1891, când în revista *Русская мысль* (luna mai, vol. 5, p. 183) a apărut *Посмертный сонет М. Эминеску* (e vorba despre textul *Oricâte stele...*), în tălmăcirea lui Fiodor Korș.

F. Korș (1843-1915) este un cunoscut filolog rus, adept al metodei comparativ-istorice. El a ținut cursuri de literatură greacă și romană la Universitatea din Moscova. S-a ocupat, la timpul său, de compararea tipologică a limbilor, de probleme de ritmică și alte componente ale versificației, a scris articole despre Pușkin, Horațiu, Sofocle, Euripide ș. a., a înfăptuit numeroase traduceri. În 1900 devine academician [2, p. 762].

Versiunea *Посмертный сонет М. Эминеску* constituie un început de bun augur în direcția familiarizării cititorilor ruși cu poezia marelui clasic.

Посмертный сонет М. Эминеску
Напрасно звезд на небе исчисленье,
Числа им нет и в зеркале морей;
Но никому не ясен из людей
Их блеска смысл, их трепета значенье.
Какое хочешь жизни дай течение:
Будь благ, велик иль гнусный будь злодей, –
Все тот же прах, все та же снесь червей,
А твой и общий наш удел – забвенье.
Мне кажется, конец уж близок мой,
Могильщик ждет, напев гудит унылый,
Свет факелов я вижу гробовой.
Ко мне, ко мне, приди, о призрак милый!
О, пусть парит дух смерти надо мной,
Со влажными очами, чернокрылый!

Oricâte stele...

*Oricâte stele ard în înălțime,
Oricâte unde-aruncă-n față-i marea
Cu-a lor lumină și cu scânteierea
Ce-or fi-nsemnând, ce vor – nu știe nime.
Deci cum voiești tu poți urma cărarea.
Fii bun și mare, ori pătat de crime,
Același praf, aceeași adâncime,
Iar moștenirea ta și-a tot: uitarea.
Parcă mă văd murind... În umbra porții,
Așteaptă cei ce vor să mă îngroape...,
Aud cântări și văd lumini de torții.
O, umbră dulce, vino mai aproape –
Să simt plutind deasupra-mi geniul morții
Cu aripi negre, umede pleoape.*

Confruntând versiunea cu originalul, încercăm un sentiment de admirație față de primul tălmăcitor rus, căruia i-a reușit și reproducerea mesajului ideatic și recrearea particularităților stilistice. Actualilor tălmăcitori ai liricii eminesciene nu le rămâne decât să-l invidieze pe talentatul și temerarul filolog din secolul al XIX-lea.

În continuare traducerea rusești din poezia eminesciană au apărut în spațiul culturii ruse în ordinea următoare.

În 1950, practic peste șase decenii de la prima acțiune reușită de transpunere a poeziei eminesciene în rusește, la Moscova apar din nou versiuni din Eminescu în limba lui Esenin. E vorba despre poeziile *Junii corupți*, *Revedere*, *Și dacă...*, *Somnoroase păsărele*, incluse în ediția a treia a culegerii *Зарубежная литература – Literatura universală* a văzut lumina în 1950 la Editura Didactică și Pedagogică din Moscova [3]. Versiunile sunt semnate de cunoscuții literați ruși V. Levik, M. Pavlov, I. Mirimski și E. Aleksandrov.

Tot în acest an, cu ocazia unui centenar de la nașterea poetului român nepereche, la Editura de Stat de Literatură Artistică din metropola rusă apare culegerea *Cmuxu – Poezii*, traducere din română.

E o contribuție substanțială în direcția familiarizării cititorului rus cu opera poetică a lui M. Eminescu. Volumul conține peste cincizeci de opere poetice, antume și postume, printre care astfel de capodopere eminesciene ca *Luceafărul*, *Scrisoarea I* și *Scrisoarea II*, *O, mamă...*, *Veneția*, *Pe lângă plopii fără soț...*, *La steaua...*, *De ce nu-mi vii...*, *Dintre sute de catarge...* ș. a.

Această impunătoare unitate editorială este însoțită de scurte adnotări a unor texte și de un studiu introductiv – un profil al vieții și creației lui Eminescu semnat de către Iuri Kojevnikov, literatul rus ce s-a consacrat ulterior studierii activității Luceafărului poeziei românești și transpunerii operei lui în limba lui Esenin. A propos, studiul este consistent, dar pe alocuri autorul plătește tribut caracteristicii timpului – alunecă spre interpretări sociologice.

Printre tălmăcitori figurează prestigiosul poet rus Leonid Martînov, poezii Emilia Aleksandrov și N. Aseev, cunoscuții traducători și scriitori Iu. Kojevnikov, V. Levik,

M. Zenkevici, I. Mirimski, Gr. Perov ș. a. Anume acești literați sunt și autorii celor mai reușite versiuni (*Atât de fragedă...*, *Pe lângă plopii fără soț...*, *De ce nu-mi vii...* ș. a.). De menționat totodată că unii dintre ei au cunoscut și insuccese (de ex., pentru I. Kojevnikov și I. Mirimski câteva pasaje din poemul *Luceafărul* s-au dovedit a fi dificile: e vorba despre relațiile dintre Luceafăr și Cătălina (în original iubirea Luceafărului e profundă, a fetei – superficială; în traducere situația este inversată); impresionantul și memorabilul portret fizic și, în bună măsură sufletesc, exprimat prin mijlocirea ochilor, capătă o expresie exagerată. În locul epitetului «безумные» s-ar fi potrivit mai bine determinativele «чрезмерные», «ненасытные».

*Dar ochii mari și minunați
Lucesc adânc himeric,
Ca două patimi fără saț
și pline de-ntuneris.*

*И лишь глаза горят, как два
Безумные желанья.*

Traducere juxtaliniară a versiunii:

*Și doar ochii îi ard
Ca două dorințe bezmetice.*

Are dreptate cercetătorul literar Mihai Novikov, când afirmă că profund revelatorul dialog dintre Luceafăr și Cătălina aduce în traducere a „tânguire de față bătrână” [4, p. 407].

*Dar dacă vrei cu crezământ
Să te-ndrăgesc pe tine,
Tu te coboară pe pământ,
Fii muritor ca mine*

*И если хочешь ты, чтоб я
В разлуке не страдала,
Так сделай чтоб земля моя
Твоим жилищем стала*

Chipul *Luceafărului* fiind estompat, s-a pomenit alterată verosimilitatea artistică a conflictului dintre Hyperion și Cătălina. Prin urmare, s-a încălcat o cerință esențială a tălmăcirilor literare – reproducerea veridică a chipurilor artistice.

Cu toate acestea, privit în ansamblu, culegerea din 1950 constituie o realizare palpabilă, care merită recunoștința specialiștilor și aprecierea cititorului.

La finele anilor '50, mai exact – în 1958, la Moscova a apărut o amplă *Antologie a poeziei românești* (776 de pagini, format mare) ce inserează 39 de opere poetice eminesciene, printre care *Junii corupți*, *Cugetările sărmanului Dionis*, *Împărat și proletar*, *Viața*, *Scrisoarea I*, *Scrisoarea II* și *Scrisoarea III*, *Revedere*, *La steaua*, *Mai am un singur dor...* și altele. Colectivul de tălmăcitori îl reprezintă în majoritate scriitorii și traducătorii cunoscuți publicului cititor din primul volum de versuri eminesciene care a apărut, după cum am indicat mai sus, în 1950.

Anul 1958 s-a dovedit a fi cel mai rodnic în ce privește propagarea creației poetice eminesciene în arealul spiritualității ruse. Acum, la aceeași Editură de Stat de Literatură

Artistică, este editat cel mai solid volum: *Cmuxu – Poezii* care e de două ori mai voluminos decât cartea din 1950, 14,76 coli editoriale. Ediția conține circa 120 de poezii și poeme semnate de Iu. Kojevnikov, cel mai activ promotor al literaturii române în fosta Uniune Sovietică, de prestigioși poeți Ana Așmatov și Vl. Martînov, de talentații talmăcitori V. Levik, S. Șervinski, I. Mirimski, M. Zenkevici, Emilia Aleksandrov, de poetul Gr. Perov ș. a. În mod deosebit faptul că unii talmăcitori (în primul rând, cel mai fructuos dintre ei – Iu. Kojelnikov) au revenit asupra unor texte din prima culegere, apropiindu-le și mai mult de original.

Consistentul volum este însoțit de amplul studiu introductiv *M. Eminescu* semnat de Iu. Kojelnikov. Autorul îl include pe genialul poet în epoca sa, demonstrând marea contribuție eminesciană la patrimoniul romantismului european, la înnoirea tematicii, problematicii și limbajului poetic român, conchizând că creația lui reprezintă o întreagă epocă de luptă, înfrângeri vremelnice și de cuceriri neîntrerupte, că ea a devenit un neprețuit bun comun.

Din 1968 și până în anul 2000 puțin s-a făcut în vederea difuzării creației eminesciene în zona culturii ruse. În 1979, editura *Literatura pentru copii* a scos de sub tipar volumul *Luceafărul*, în traducerea lui Iu. Kojevnikov. Este de remarcat acum tirajul foarte impunător – o sută mii de exemplare (tirajul volumelor anterioare a figurat între 10 și 25 de mii).

În 1968, în capitala URSS vede lumina tiparului volumul de poezie eminesciană *Lirică*, în seria *Сокровища лирической поэзии (Nestemate ale poeziei lirice)*. Însușind 49 de poezii și poeme, în majoritate reeditări. Putem constata că această carte nu reprezintă o nouă etapă în procesul de receptare a poeziei eminesciene prin intermediul traducerii. Menirea a fost alta – să ofere cititorului creațiile cele mai reprezentative ca, de exemplu, *Luceafărul*, *Glossa*, *Mai am un singur dor*, *O, mamă ...*, *Scrisoarea I* și *Scrisoarea II*, *Crăiasa din povești*, *Lacul*, *Cugetările sărmanului Dionis*, *Venere și Madonă*, *Floare albastră*, *Ce te legeni, codrule*, *Veneția* etc.

Alte caracteristici revelatoare ale volumului ar fi – prezența unor versiuni noi și semnarea unora dintre ele de către iluștri scriitori ruși (Ana Ahmatov, Leonid Martînov) sau de talmăcitori afirmați în domeniul transpunerii în rusește a moștenirii poetice românești – Iuri Kojevnikov, Serghei Șervinski, Iulia Neiman ș. a.

Tezaurul talmăcirilor cu un elevat nivel artistic îl îmbogățesc de data aceasta *Venere și Madonă*, semnată de poeta Ana Ahmatova, poemul *Luceafărul* recreat de David Samoïlov, *Criticilor mei*, varianta lui Iuri Kojevnikov. Aceste versiuni reproduc fidel mesajul ideatic și potențialul emotiv ale originalului, specificul figurativ și rezonanța melodică. Exemplificăm printr-o singură strofă din *Scrisoarea II*, replăsmuită în rusește de către L. Martînov, și printr-un distih din *Criticilor mei* aparținând lui I. Kojevnikov.

*Și de-aceea de-azi-nainte poți să nu te mai întrebi
De ce ritmul nu m-abate cu ispita de la trebi,
De ce dorm îngrămădite între galbenele file
Iambii suitori, troheii, săltărețele dactile.*

*И поэтому не стоит, дорогой мой, дознаваться,
Почему от дел текущих не хочу я оторваться,*

*Почему в бумажной куче спят, хирея и старея,
Резвый дактиль, ямб могучий и певучие хорей.*

*Multe flori sunt, dar puține Много есть цветов, но редкий
Rod în lume o să poarte Скромный плод свой в мир приносит*

De regretat doar că tălmăcirile măiestrite sunt într-o minoritate redusă și faptul acesta imprimă ediției un anumit caracter eterogen sub aspectul calității artistice.

Confruntând atent originalul cu tălmăcirile, vom depista mai multe inadvertențe stilistice (dulcegării, expresii inexacte, șterse, cenușii), dar, în pofida acestora, volumul se înscrie printre actele editoriale cu o evidentă pondere culturală [5, pp. 543-545].

Este îmbucurător faptul că în 2000 – proclamat de UNESCO *Anul Eminescu* – la Moscova, la editura *Русский парламент*, a apărut volumul *Opere alese – Избранное*. E contribuția Fondului de binefacere al diasporei moldovenești *Cantemir* din capitala Rusiei.

Ediția este bilingvă, în românește și rusește. Ea conține 25 de texte, printre care poemele *Egipetul, Împărat și proletar, Scrisoarea III și Luceafărul*, plus o anexă ce însumează două poezii lirice (*De ce nu-mi vii, O, mamă*) și poemul *Luceafărul* în limba ucraineană. În prefață se precizează că anexa vine să illustreze „frumusețea rezonanței versului eminescian și în limba ucraineană” (p. 10).

Este o intenție binevenită, numai că nu au fost alese pentru ilustrare cele mai reușite versiuni. Cea mai apropiată de original este considerată de către traductologi varianta *Luceafărului* semnată de poetul ucrainean Vitali Kolodii, iar a romanței *De ce nu-mi vii...* – versiunea lui V. Hurtovenko.

Alcătuitorul Veronica Buzuleanu a procedat rezonabil dând prioritate versiunilor semnate de Iu. Kojevnikov (acestea alcătuiesc mai mult de jumătate din texte).

Având în vedere faptul că cititorului i s-au pus la dispoziție culegerea din 1950, două volume de *Poezii alese* (unul în 1958 și altul în 1968), *Antologia poeziei românești*, care include numeroase creațiuni eminesciene și ultimul volum de *Opere alese* (2000), putem afirma că neîntrecuta moștenire literară a poetului român nepereche a intrat sigur în circuitul literar al arealului spiritual rusesc.

Note

1. Costăchel Valeria. *Eminescu în limba rusă*, în *Convorbiri literare*, București, iunie-sept., 1939, nr. 6-9, p. 1291.

2. Mai detaliat despre F. Korș a se vedea: *Краткая литературная энциклопедия*, т. 3, М.; Совет. энциклопедия, 1960, p. 762.

3. Ediția a patra a acestei cărți, care și-a făcut apariția în 1954, conține aceleași texte eminesciene.

4. A se vedea: Novikov M., *Eminescu în rusește*, în *Revistă de Istorie și Teorie Literară*, t. 13, București, 1964, p. 407.

5. Amănunțit despre diverse scăpări comise în acest volum a se vedea: Tatiana Nicolescu. *Eminescu în rusă*, în *Limba română*, 1975, nr. 5, p. 543-545.

Acest studiu își propune să reinterpreteze și să aducă la zi creația scriitorului basarabean Vasile Vasilache, în special romanul *Povestea cu cocoșul roșu* și nuvela *Surâsul lui Vișnu*. În constituirea demersului interpretativ ne-am propus să urmărim trei aspecte definitorii: a) să punctăm momentele principale ale activității scriitorului basarabean și să urmărim traseul genezei romanului *Povestea cu cocoșul roșu*; b) să caracterizăm personajele romanului și să eliminăm confuzia terminologică dintre autorul textului și personajul romanului Academicianul; să evidențiem aspectele inovatorii ale tehnicii discursului (dialogismul, plurivocitatea, disputa punctelor de vedere, a accentelor introduse de personaje, hibridizarea) și modalitatea stilistică a discursului (cele două aspecte ale limbajului: vulgar și înnobilit); c) să comentăm substratul mitologic hindus al *Poveștii...* și al nuvelei *Surâsul lui Vișnu* (în special zeitățile Vișnu, Iama, Uracan, Saramei, Maya, zeitatea egipteană Apis, polivalența simbolului șarpelui).

a) *Date biografice. Geneza romanului*

Prozatorul publicist și traducător, născut la 1 iulie 1926 în comuna Unțești, Iași, Vasile Vasilache și-a făcut studiile la Institutul Pedagogic „Ion Creangă” din Chișinău (1958). A debutat editorial cu povestirea pentru copii *Trișca*, urmată de *Răsărise un soare în vie* (1961) și *Ale tale două mâini* (1964). V. Vasilache a fost profesor la școlile de cultură generală, redactor la publicațiile de cultură. În 1964 a absolvit cursurile superioare de scenaristică din Moscova. Adevărata recunoaștere publică în contextul literaturii dintre Nistru și Prut are loc în 1966, când publică romanul *Povestea cu cocoșul roșu*. A mai publicat volumele *Elegie pentru Ana Maria* (1983), *Mama-mare – profesoară de istorie* (1988), *Navetista și pădurea* (1989). A efectuat traduceri din Hasek, V. Șukșin, V. Rasputin, A. Constantinov. În 1994 a fost redactor-șef al revistei *Columna*, în același an este Laureat al premiului național pentru literatură. În 1996 este decorat cu Ordinul Republicii. Criticul literar M. Cimpoi l-a apreciat pe V. Vasilache drept „un adevărat fenomen în literatura basarabeană” [1, p. 263].

Cel mai reprezentativ text al lui V. Vasilache, romanul *Povestea cu cocoșul roșu* a fost publicat în 1966. Romanul ar putea fi considerat capodopera maturității scriitorului, văzând lumina tiparului tocmai când prozatorul împlinea vârsta de 40 de ani. Romanul apare într-o perioadă dramatică a literaturii marcat de așa-zisa „concepție estetică a realismului socialist”, când artelor li se refuza manifestarea funcțiilor intrinseci, fiind obligate să slujească „masele”. Se experimenta o metodă de încorporare masivă și politizare a ideilor marxist-leniniste impuse autoritar în domeniul literaturii și artelor. Doar abilitățile tehnice scriitoricești și asumarea riscului utilizării unor tehnologii speciale de scriere au putut salva literatura, în general, și creațiile literare, în special, de fenomenul anulării lor ca

valori artistice de către posteritate. Romanul se prezintă ca o poveste specifică a satului basarabean postbelic. „El poate fi considerat și o istorie a satului din stânga Prutului văzută oarecum din interior și dezvăluită de făuritorii înșiși ai acestei istorii” [2, p. 321]. La Vasile Vasilache noutatea în plan literar se manifestă prin abolirea continuă a formelor vechi de scriere depășite, a temelor și clișeele uzate, perimate, tradiționale și înlocuirea lor cu tehnici și scenarii noi. Ancorarea în real nu reprezintă decât planul de suprafață, romanul se impune printr-un șir de tehnici noi: fragmentarismul, metaromanul, parodiarea modelelor consacrate, viziunea panerotică asupra lumii, bulversarea cronologiei, deconstrucția din perspectiva bufonilor (ciudaților, suciților), raportul dintre ideologie / utopie, istorie / mit, plurilingvismul și plurivocitatea, stilizarea parodică a cuvântărilor solemne, subminarea omniscienței, imposibilitatea formării unei viziuni unitare asupra lumii narate, polivalența simbolului.

Criticii din Republica Moldova au oscilat adesea în calificarea tipului de roman: „polivalent și polifonic” (I. Ciocanu), „fabulă modernă” (M. Dolgan), „roman parabolic, social, fantastic” (M. Cimpoi), „politic, social, fantastic, *postmodern*” (Al. Burlacu), „o continuitate a modelului epic și etno-etic *bonus pastor*” (A. Ghilaș).

Romanul a suferit câteva modificări la nivelul conținutului și formei, prima parte a apărut în 1966, fiind scris în 1965, conținând șaptesprezece capitole și un motto din romanul *Don Quijote* de Miguel de Cervantes: „Fiți în așa mod stăpâni pe lucruri, ca și cum nu le-ați stăpâni deloc”. Treptat romanul a fost tradus în mai multe limbi rusă, lituaniană, cehă, ucraineană, estonă, armeană. Romanul a fost ținta unor polemici aprinse, totuși acesta nu a fost ocolit de unele recenzii apreciative apărute în publicațiile centrale *Дружба народов*, *Новый мир*, *Литературное обозрение*, *Литературная газета*.

Prima traducere a romanului în limba rusă *Сказка про белого бычка* (*Povestea despre bouful alb*) este realizată de B. Рожковский în 1969. V. Vasilache a căutat un echivalent în limba rusă pentru sintagma *Povestea cu cocoșul roșu*, ambele titluri atât cel din limba rusă cât și cel din limba română semnifică, potrivit scriitorului „viața fără început și sfârșit”. Romanul e rezultatul unei reflecții îndelungate, intenția autorului, fiind orientată spre realizarea unui scop bine definit: „... mă frământă o povestire mai mare, dar aș vrea s-o scriu în așa fel, încât, s-o citească toți sătenii mei” [3, p. 5]. Romanul reflectă tabloul realităților basarabene din perioada postbelică, situația colectivizării gospodăriilor țărănești este doar unul din motivele de suprafață care l-a determinat pe prozator să scrie, de altfel el însuși menționează: „Ei bine, eu din deznădejde am scris parodia și titlul o spune: *Povestea cu cocoșul roșu*. Prin intermediul unei bănuieli hazlii și folclorice spărgeam, fără să-mi dau seama, o găoace. Îmi vine astăzi să cred că era găoacea mea proprie – sumeția de Creator. De celelalte, fie realități sociale dacă vrei, fie ideologice, nu-mi pasă... Mă smintise vederea „morilor de vânt”, disperarea, neajutorarea țăranilor pe care i-am văzut într-o dimineață în satul natal întorcându-se cu lacrimi în ochi de la cireadă – președintele colhozului le puse ultimatum: ori își dau, pentru a doua oară vitele în colhoz; ori ține-le acasă pe cuptor! Compasiunea pentru ei, dar și disperarea mea interioară, a unuia care nici scriitor nu este, nici luptător, nu poate să-și apere semenii, m-a făcut să întreprind ceea ce... cu trei secole în urmă făcuse un înaintaș celebru Miguel de Cervantes de Saavedra: băgat în pușcărie la cei cinzeci și ceva de ani își râde de sine și de epoca sa.

– „He-hei-hei! Câte am pus din mine în Serafim Ponoară numai Dumnezeu bunul știe” [4, p.12-13].

În 1971-1972 apare cea de a doua parte a romanului *Povestea cu cocoșul roșu* în revista *Nistru*, fiind alcătuită din 13 capitole. Scriitorul va renunța la unele momente ale acestei părți pe care nu le va include în variantele din 1984 și 1993, în special aspectele biografice ale copilăriei lui Zaharia Nădrag, conflictul dintre familia preotului și a vecinului mut, momente intime din viața preotului, imposibilitatea acestuia de a avea copii, înfierea lui Anghel și unele detalii inedite ale copilăriei acestuia, incestul soției preotului și plecarea acestuia din sat, incestul soției lui Lapteacru și aluziile la personajele mitologice Oedip și Iocasta, confesiunea lui Zaharia Nădrag și înregistrarea ei la magnetofon de către redactor, dialogul dintre Vasile Ieremia și Serafim, în urma căruia cel din urmă află că are un tată și un frate pe care-i cunoaște, dar nu știe că-i sunt rude; preocuparea redactorului de a-i scrie un foileton lui Vasile Ieremia, om însurat care a însărcinat-o pe Elena Ponoară.

În 1984 apare o altă variantă a romanului *Сказка про белого бычка и пепельного пуделя* (*Povestea despre boușul alb și cățelul cenușiu*), tradus integral (partea I și II) în limba rusă de B. Рожковский. Cea de a doua parte a romanului „Горлица и пудель” („Turturica și câinele”) conține cinci capitole precum și un motto extras dintr-o scrisoare a lui A. P. Cehov: „Scumpă Vika. Dumneavoastră ați extras din dicționarul de limbi străine cuvântul „egoism” și mă tratați cu acesta în fiecare scrisoare. Utilizați acest cuvânt pentru cățelul vostru”. Scriitorul păstrează doar câteva momente ale părții II, din 1971-1972 și anume: istoria calului înțelept Diogen, activitatea lui Anghel în calitate de poștaș, revolta sătenilor împotriva morarului, intenția Zamfirei de a scăpa de bou; la acestea scriitorul adaugă câteva linii noi de subiect ce corespund destinului personajelor Anton Belloni Mămăligă, țiganul Vasile Sinkin-Duminică și profesorul de istorie Traian Nicolaevici Manole. Viața personajelor se manifestă în contextul basarabean al anilor '49-'56. Instabilitățile sociale și schimbările radicale din perioada postbelică sunt ilustrate prin figura lui Anghel Farfurel, care își modifică de nenumărate ori statutul social el este văcar al satului, poștaș și paznic al morii transformate în muzeu, lucrător la rachete antigridină. Personajul se conduce după principiul „de a urca un munte în viață”, astfel el este mereu nemulțumit de condiția existențială la care ajunge, repetând experiența mitologică a lui Sisif. Contextul romanului (1984) conține și descifrarea numelui propriu „Farfurel”, cu aluzii fine referitoare la seceta și foametea organizată intenționat în Basarabia în anii '46-'47:

„– Știți de unde provine familia Farfurel? (...)”

– Ea înseamnă, mai exact spus, Tarelkin. Inițial era o poreclă, permanent cerea adaos: „Se poate, zice, să-mi mai dați ceva în fărfurie?” Vre-e-mea era astfel, copii, – *sărăcie, foamete*, iar el a crescut orfan, fără tată și mamă” [5, p. 14, traducerea din limba rusă ne aparține]. Problema valului de migrări peste hotarele țării – o utopie în perioada postbelică – este prezentată prin destinele personajelor Anton Belloni Mămăligă și a soției acestuia Anfisa, care nu-și puteau vizita cele două fete aflate în străinătate Zina la Vostok (Rusia), iar mezina, Izabela, în Africa. Aspectul colectivizării forțate și al utopiei oamenilor înstăriți este evocat prin imaginea țiganului necărturar Vasile Sinkin-Duminică, proprietar al unui carusel acesta este învinuit de către autorități că se eschivează de la plata impozitelor, fapt pentru care este în incendiat caruselul. Vasile devine vânzător ambulant de sineală și drojdie, cu banii câștigați își înalță o casă cu două etaje, devine proprietar al unui cal și căruțe și este aparent în relații bune cu puterea. Aceiași soartă a „chiaburului” este predestinată morarului, care este deposedat de proprietate. Aspectul culturii și al intelectualității este reliefat de

ipostaza lectorului de la Academia de Științe a Moldovei, care constată cu uimire lipsa teatrului în sat și cere crearea iminentă a acestuia chiar și sub cerul liber. Este de remarcat faptul că subiectul părții a II-a „Turturica și cățelul” nu a fost preluat în variantele edițiilor viitoare, fapt pentru care am încercat să expunem subiectul romanului.

Cele douăzeci și două de capitole ale ediției din 1993 constituie structura actuală a romanului *Povestea cu cocoșul roșu*, iar motto-urile au fost substituite prin zicala chinezească „*Dacă ai două cămăși, vinde una și cumpără-ți un trandafir*”. Romanul are câteva linii de subiect – cea a lui Serafim, a lui Anghel, a Academicianului, a scripcarului Zaharia, a Zamferei (Ileana), își desfășoară acțiunea în două planuri: real și fantastic și se axează pe problema dualității raportului dintre util și frumos, utopie / ideologie, istorie / mit. Romanul *Povestea cu cocoșul roșu* este reeditat în anul 2006 după varianta ediției din 1993. Deși structura romanului a fost supusă câtorva modificări, ea nu a pierdut esențial din valoarea ei artistică, scriitorul încercând să camufleze răspunsurile la întrebările ce-l frământau, dar și să pună noi întrebări fundamentale privind societatea, politica, progresul, trecându-le prin filiera omului simplu din viața cotidiană.

b) Personajele „Poveștii...”, metaromanul și tehnica discursului

Romanul „*Povestea cu cocoșul roșu*” plasează în centrul scenariului satul ca univers în destrămare, populat de personaje (victime ale colectivizării) ale căror principiu de viață este determinat de caracterul instabilității, în care vechile valori sunt ușor substituite prin cele noi. Indecizia, incertitudinea, viața ca joc al întâmplării, al absurdului domină întreaga proză a lui V. Vasilache. Anormalitatea caracterizează destinele sătenilor, lumea este prezentată ca joc al întâmplării. Astfel personajele sunt copleșite de dramele lor personale: Anghel și Serafim sunt copii orfani, Chirică - băiatul babei Nădejde are un defect de vorbire, Zamfira așteaptă un copil de la altul, Zaharia – muzicianul (un Orfeu decadent) – vrea să renunțe la cântecul și la vioara care i-a robit sufletul. Axa principală a romanului o constituie „cuplul comic” Serafim Ponoară / Anghel Farfurel. Primul este o fire conservatoare se întoarce spre origini, tradiție, mit, celălalt e opus concepției tradiționale, e orientat spre progresul tehnologic. Serafim este o fire angelică, supus, cuminte, ascultător, naiv și sincer, devine obiect al ridiculizării sătenilor. Lipsa înțelegerii reciproce, dintre el și săteni, precum și confruntarea principiilor sale de viață cu cele ale majorității satului sunt întotdeauna polemice, astfel prostia personajului este întotdeauna în corelație dialogică cu inteligența (sau falsa inteligență a sătenilor). Naivității candidă a lui Serafim i se opune înțelegerea corectă a actualității de către săteni. Prostia devine la Vasile Vasilache o categorie dialogică, la baza ei stă întotdeauna neînțelegerea polemică a discursului celorlalți. Scriitorul mizează pe deconstrucția din perspectiva omului străniu, ciudat, investit cu funcția mitică a bătrânului înțelept. Romanul impresionează prin tehnica discursului: *dialogismul, plurivocitatea, disputa punctelor de vedere, a aprecierilor, a accentelor introduse de personaje, hibridizarea* sunt doar câteva repere ce reflectă noutatea tehnicii de scriere, enumerăm câteva exemple:

1. „Acolo și-a găsit, *cică*, și nevastă Serafim. *Zice-se* că și nunta s-a făcut la ea, apoi tot Serafim și-a adus-o acasă la dânsul și nu zăbavă, într-o sfântă duminică, s-a întors de la iarmaroc cu un bouț alb...”

Apropo, asta, i-a schimbat soarta... Dar nu-i limpede un amănunt: bou-bouț i-a schimbat-o? Ori soața, cu care s-a însurat?” [6, p. 65]. Expresiile de tipul „*cică*”, „*zice-se*”

simulează o solidarizare a autorului cu opinia generală, ele prezintă aspecte dialogice ale vorbirii „străine”. În aceeași frază există simultan două limbaje care se intersectează în construcția hibridă.

2. „Cum era bărbat *greoi* (*fiți de acord, o greutate de un centner și jumătate nu e un puf de păpădie, care-l suflă vântul de pe șanț în vie*), noroc de cârjă, preotul iarăși și-a mușcat limba! A gemut de durere: „Of, am să sudui!” [6, p. 128]. Începutul discursului e neutru aparține autorului și e caracteristic stilului oralității, acesta este întrerupt de o precizare ironică a cuvântului „greoi” luată între paranteze, care demască apartenența la modul de narare specifică vorbirii străine. Fragmentul reprezintă o construcție hibridă având două accente și două stiluri, două maniere de vorbire și respectiv două perspective semantice și axiologice.

3. „Merg ei așa, Serafim *n-are când sta de vorbă: vitele-s flămânde, boaitele-s hămesite!* Ba se dau pe un hat la cei păpușoi dulci, ba la cea vie nistreață, ba la cele păstăi de fasole, sățioase... *Și mai al naibii ca toatele e neastâmpărata capra babei Safta: alintătură stricată de o babă bătrână! Zahariosu are știre de patru strune de vioară, da nu știe ce este aceea cireadă. Mai mult nici nu o vede, căci așa-s artiștii cei mari: se miră de cele ce se întâmplă ca și copiii... și trăiesc fără griji ca păsările cerului*” [6, p. 132]. Cuvintele scrise cursiv exemplifică prezența tipului de motivație pseudoobiectivă, fiind una din variantele „discursului străin disimulat” [7]. Aparent motivația aparține autorului care o acceptă formal, în esență însă motivația se referă la opinia generală sau la cea a personajului narator.

Polemic este și conflictul direct dintre țărani și Serafim odată cu dispariția cirezii, narațiunea ia forma unui roman-anchetă și urmărește traseul labirintic al vacilor furate și al despăgubirii prejudiciaților, ficțiunea se concentrează asupra ideii dezordinii, haosului, a raportului dintre istoria reală, autenticată de fapte și circumstanțe concrete, și imaginea „trunchiată” de discursul victimelor, iată câteva exemple ce ilustrează în mod evident disputa punctelor de vedere și a accentelor introduse de personaje:

„– Ptiu! se crucește Serafim. Moș Zaharia, am pierdut dobitoacele! Plesnește din palme Serafim. Îmi pare că s-au mistuit *în pădure* (...)

„Of, ce mă fac, să nu-mi supăr măcar mătălenii...” și, zicând aceasta, deschide Serafim poarta, vără *în curtea lui* cireada – pască cât o încape (...)

– El o fi adormit undeva – i-au văzut pădurarii cu o sticlă în mână și vitele o fi fiind închise *în satul vecin* (...)

– Da niște oameni, pe drum... Caută nu-ș pe cine, cică *a fost arestată cireada*. [s. n. – 6, p. 140, 143, 149, 161].

Astfel figura personajului se contopește cu multiplicarea punctelor de vedere, cu bulversarea cronologiei și a versiunilor contradictorii despre aceleași evenimente. Scriitorul a ținut să furnizeze detalii semnificative pentru concepția romanului ce confirmă existența reală a personajului Serafim Ponoară, pe care l-a transpus ulterior în cadrul ficțiunii sale artistice: „Un sătean de-al meu (amuzantă coincidență: tot Vasilache îl chema!) Se duce la târg cumpără o vițică, vine acasă... Și-i bou! Bunul simț al sătenilor mei se revolta: orb era, ori, ce Dumnezeu, că e crescut între dobitoace. Dar pe mine mă pune dracul și exclam: Bravo Vasilache, bou-i căzuse drag! ...Adică l-am absolvit de orice prostie, dimpotrivă – l-am clasat, l-am urcat pe podiumul înțelepciunilor” [8, p. 20]. Alegerea bouțului ca etalon

al frumosului este și o modalitate a scriitorului de a demonstra că valorile de ordin estetic sunt mai importante decât orice false utopii.

Deși personajele sunt unice și irepetabile în contextul întregii proze basarabene unii critici au stabilit o serie de corespondențe cu personajele romanului *Don Quijote* de Miguel de Cervantes, cu cele din povestea *Dănilă Prepeleac* de Ion Creangă, din drama lui Goethe *Faust* sau Rabelais cu arhicunoscutul roman *Gargantua și Pantangruel*. Inovator este la V. Vasilache procedeul de caracterizare al personajelor, acestea nu au biografie încheiată, nici amintiri afective, lipsește până și descrierea tradițională și excesivă a exteriorului, personajele prind viață prin acțiunile și situațiile în care se manifestă, prin comportament, problematica morală, modul de a vorbi. Biografia personajelor se conturează treptat pe parcursul întregii opere, există în roman o biografie trunchiată prin metanarațiune cu referințe intertextuale biblice dacă ar fi să ne referim la descrierea nașterii lui Serafim Ponoară care e definită prin acțiunea unui principiu de geneză divină, el e o figură a miracolului: „A fost mare mirare după aceea. Fără să fi iubit, nașterea iată c-a primit-o, nu? O parte femeiască schimbă două vorbe în câmp cu o parte bărbătească, – cu cine numai nu se poate întâlni la izvor! – mirarea era, însă mare, cum de Ileana a rămas atuncea grea și a născut la o vârstă atât de înaintată, ani sub șaptezeci aproape, da poate chiar și peste, căci cărțile sfinte doar mai băsnesc povești din acestea. Și iarăși zău, să nu crezi, femeie bătrână, dar cătați ce a făcut? Că după aceasta a intrat în gura lumii, iar lumea a prins a se jura, a se cruci, a sa frăsui până când n-a mai răbdat și întrebarea i-a fost pusă în față:

– Femeie dragă, mamă Ileană, cum așa, cu cine, căci să avem iertare, dar mirarea e mare și ne-am pierdut somnul...

Bătrâna atunci unde se apucă de le-o zice băbește:

– Păi, măi copile, iaca așa a fost: *am luat lut. Lutul boț l-am făcut, l-am scuipat. Și odată l-am suflat. Cată matala ce ochi s-au holbat!*” [6, p. 10].

Scriitorul mizează pe anormalitatea deliberată în caracterizarea personajelor sale, cele două personaje-axă Serafim Ponoară și Anghel Farfurel total diferite la prima vedere se completează reciproc. Naivității și indiferenței aparente a lui Serafim față de noile invenții tehnice i se opune luciditatea și atenția sporită a lui Anghel Farfurel. Serafim Ponoară este o fire introvertită, exagerat de blând și cuminte, acestuia îi lipsește spiritul de întreprinzător, își dorește uneori să corespundă șablonului „normalității” sătenilor, fapt ce confirmă o stare sufletească cu totul specială, ea se compune din remușcări indefinite și conflicte foarte puternice ale personajului. Principala contradicție constă în felul de a fi al lui Serafim și cel al mulțimii satului. Individualitatea personajului tinde să fie camuflată de superioritatea și autoritatea mulțimii: „Mamă... se roagă Serafim. Ajută-mă! Învârtoșază-mi cugetul și pornirea, învrednicește-mă măcar aicea, ca fapta mea să nu se pocească de-a pururea! Că nuș' de ce însă de când mă tot țin minte fapta mea arată oamenilor de-a valma urâtă și strâmbă, și martoră mi-i inima, eu le-am dorit altmintrelea! Adică să fiu eu acela care mereu întârzie? Ori sânt numai pe jumătate om, numai cu un braț numai cu un picior și nărui în juru-mi tot ce ating? Adică binele meu n-are nume?! Da de ce nu-mi vine și mie măcar odată a râde de mine însumi?” [6, p. 186].

Imaginea critică a lui Serafim pornește de la tensiunea și contrastul dintre el și celelalte figuri ale romanului, ea este construită pe baza unui raport comparativ

cu celelalte personaje. Acest statut de om ciudat al satului îl scoate din indistincția colectivă, oferindu-i un destin de unicitate și nicidecum o suită de privilegii speciale. În corespondență cu această primă formă de individualitate, pe măsură ce evoluează personajul în materia romanului, se strecoară, insidioasă întrebarea cu privire la ciudățenia lui. Firește că prostia personajului e un semn de unicitate, iar întrebările ce gravitează în jurul figurii concrete a personajului Serafim sunt un semn activ de a le distinge de celelalte. La Vasile Vasilache funcționează strategia sugestiei sau construcției elementelor singulare. Personajul este pus în raport cu altele tocmai pentru a i se preciza natura și funcția, cu totul particulare. Serafim este un optimist predestinat cuminenței, sfatul mamei Ileana de a asculta cu inima și nu cu rațiunea este un principiu de viață din a cărui învățăminte vin: alegerea bouțului ca etalon al frumosului, dar și alegerea Zamfirei – ca îndemn la sfatul mamei de a se căsători și de a fi în rând cu lumea. „Serafim se înfățișează ca o făptură neobișnuită, nu atât un înger, cât mai degrabă o fire grotescă, un înger târât prin noroi, prin iarmaroace un arlechin cu aripi de înger în care nu știi dacă este mai multă naivitate, ingenuitate sau prostie” [9, p. 93].

Detaliile despre biografia lui Serafim sunt introduse și de către un personaj reflector Academicianul, care are câteva referințe biografice comune:

„Cât despre Serafim, păi merită acesta două cuptoare pe un mal de râpă, căci și-a părăsit casa și nevasta și-a uitat... de realitatea noastră concretă. Bunăoară, *Râpoaica îmi este un fel de nașă și mie, nu doar lui Serafim*, căci la adânci bătrânețe s-a măritat după Vasile Jumară. Cine e Vasile Jumară? E fratele bunicii mele de pe mama, care n-a avut copii și voia să mă înfieze în Bortarii aceia de pomina. Ei închipuiți-vă, Râpoaica mi-ar fi fost azi un fel de nașă, ci și mamă, și aș fi intrat cu ea în lumea mileniului trei, dacă acest bătrân, blând ca un miel, ca un înger, în cel de-al optzeci și optulea an, când s-a însurat cu Râpoaica, n-ar fi tras o năpraznică spaimă, pe la fătutul cailor, din care i s-a tras și moartea” [6, p. 89].

Personajul Anghel Farfurel întruchipează ispita, forța demonică, este cel care domină acaparează, nu întâmplător Anghel este văcar al satului și poștaş, funcția lui socială îi permite de a supraveghea și manipula masele, de a fi la curent cu toate și de a-și manifesta mentalitatea autoritară exagerată, portretul personajului se conturează succesiv prin caracterizarea directă, menționăm câteva detalii:

„*Câine... câine... De două ori ești câine!* Numai dorința și plăcerea e de tine!... Nu degeaba lumea îți zice țigan!” (...)

„...Anghel în timpul acesta o sfredelea pe Zamfira cu *ochii săi de șarpe*. La un moment dat hotărî să o părăsească, îi luă fața între palme, îi nimeri buzele și le supse *bolnav...*” [6, p. 126, 131]. Dincolo de exteriorul lui hidos, negru cu păr pe corp, cele câteva detalii „câine”, „ochi de șarpe”, „bolnav” demască caracterul dominator, demonic, mizerabil al personajului, pentru care scopul scuză orice mijloace.

Pe lângă procedeele multiplicării punctelor de vedere, sugestive sunt și polemicele dintre narator și Academician, care scot la iveală autentice fragmente ale romanului despre roman. Critica vremii a comis o serie de confuzii grave referitoare la identificarea naratorului cu autorul, vocea Academicianului, fiind considerată drept una a autorului. Naratorul este cel care indică despre existența Academicianului în roman, el este un reflector al Academicianului, de la el aflăm de lucrarea „capitală” a marelui cercetător și dacă n-ar fi aceasta, atunci „academicianul” ar trebui să-și prezinte singur preocupările științifice:

„Urât e un lucru: nici azi n-are somn din pricina lui Serafim Ponoară un tovarăș de la Academie. Scrie și scrie și cum se zice, se limpezește dumnealui ce fel de om o mai fi fiind și omul ista, adică Serafim în persoană. Studiul e pe sfârșite, tomul îi greu, îl ține pe birou, ți-arunci ochii, de îndată și citești: „POVEȘTEA CU COCOȘUL ROȘU sau ce-i vrednic și nu-i vrednic aice, că înțelesuri sunt vreo câteva, dar câte-s în total???” [6, p. 45]. Academicianul are uneori rolul unui „*deus ex machina*”, care atunci când găsește de cuviință intervine în textul romanului spre a clarifica unele lucruri, el este cel care conferă coerență lumii ficționale, fiind susținut adeseori de vocea naratorului. Naratorul este un cititor-redactor al lucrării academicianului și viceversa, ambii simplifică înțelegerea unor lucruri din textul romanului impunându-și părerea, deseori neagă unele evenimente din roman sau pun sub semnul întrebării veridicitatea anumitor evenimente, dând dovadă de omnisciență sau de lipsa ei, vrând să demaște incredibilul și prin aceasta devenind reflectori ai întregului roman: „Anghel dacă a auzit-o și pe asta, i-a lăsat pe cei doi și s-a dus să se culce, deși „academicianul” nu crede, pentru că zice el, ți-ai găsit un flăcău să-l lase în pace pe altul când la mijloc e o fată, dragă și unuia, dragă și celuilalt, dar pe amândouă dintr-o dată nu-i poate drămălui, vezi bine, și flăcăii sunt ca puii în inima târgului: îl ții pe unul într-o mână, pe celălalt într-a doua, și vezi care și cum...” [s. n. – 6, p. 48]. În roman apare o concurență între datele furnizate de Narator și Academician. Naratorul pare să știe uneori mai multe decât Academicianul, polemizează direct cu acesta: „Vrasăzică, mai sus s-a dat spre lectură un capitol din studiul academicianului. Ați văzut ce scorneli? De-o vorbă, chiar ultimile trei cuvinte: „Te sărut Zamfiră.” Cum vine așa „te sărut” fără să se fi văzut, știut și celelalte? Este așa o „formă metafizică?” (...) Credem noi critica n-o să accepte acest capitol și bine o să facă. Acum, dacă ar fi și alte fapte concrete, despre aflarea lui Serafim în casa mamei Nădejde, *acest capitol s-ar putea exclude*. Că de fost doar a fost acolo flăcăul!... Dar, dacă a fost, la ce bun? Și la ce anume? Rămășag a fost ori rendez-vous?” [6, p. 55].

Autorul se realizează pe sine și punctul său de vedere prin povestitor, discurs, limbaj, dar și obiectul povestirii, care e un punct de vedere deosebit de punctul de vedere al povestitorului. „Fiecare moment al povestirii este prezentat în două planuri: în planul naratorului, în orizontul lui obiectual semantic și expresiv și în planul autorului care se reprezintă în mod refractat și prin această povestire.” [7, p. 173]

Limba în fiecare moment al devenirii ei este stratificată nu numai în dialecte lingvistice, în sensul exact al cuvântului (după indicii lingvistice formale, în principial – fonetice), dar ceea ce este esențial în limbaje ideologice: de grup social, „profesionale”, „de gen”, limbajele generațiilor etc. Din acest punct de vedere însuși „limbajul literar nu este decât unul din limbajele plurilingvismului, el însuși la rândul său fiind, de asemenea, stratificat în limbaje ale genurilor, ale curentelor etc.” [7] Ambiguitatea mesajului *Poveștii*... rezultă din caracteristicile vorbirii și intenției fiecărui personaj. Stilul romanului se prezintă ca o îmbinare de stiluri, ca o stratificare în limbaje social-ideologice, fiecare personaj are stilul său de vorbire, dar și o anumită experiență care reflectă modul său de viață și de înțelegere a lumii. Modalitatea stilistică a discursului implică anumite câmpuri de referință ale personajelor care oscilează între un limbaj neutru ca intenție stilistică și unul direct intențional cu cele două aspecte vulgar (neliterar) și înnobilit (eufemizat). Limbajului Ilenei, mama lui Serafim, îi sunt tipice regionalismele de tipul: „*țămăsc*” [6, p.161], „*bacșiș*” [6, p. 16], „*strulubatic*” [6, p. 16], „*duhoare*” [6, p. 20] etc. Modalitatea de vorbire

a lui Anghel denotă prezența unor rusisme: „*drasti*” [6, p. 40], „*coza*” [6, p. 81], „*noli*” [6, p. 114], „*guleiesc*” [6, p. 116], „*zaconicilor*” [6, p. 117] etc. Personajul adoptă uneori un limbaj cosmetizat, intrinsec convingător atunci când este în ipostaza conducătorului, luându-și angajamentul de a furniza informații la postul de radio. Scripcarul Zahariou trecut prin armata țaristă are limbajul înzestrat cu rusisme militarești: „*pașol na azil*” [6, p. 132], „*draia jelania*” [6, p. 134], „*polcovnic*” [6, p. 134] etc., preotul satului, utilizează un discurs vulgar inadecvat poziției lui sociale, semn că îndeplinește în acest univers nu doar misiuni sacre:

– Dumnezeuul cui vă are așa păziți cârlanii? (...)

Vă arăt eu vouă, satane! [6, p. 129]etc.

Romanul conține o serie de imprecății care sunt o dovadă evidentă a prezenței discursului vulgar: „– *Du-te-n... nașterea mâne-ta!*” [6, p. 51], „*paște-ți-l paștele!*” [6, p. 89], „*c...m-aș în el de sat!*” [6, p. 96], „*bă țică, fă-te muzicant...și c...te în gospodăria țăranului*” [6, p. 89], „*Mnezeul mamei lor, îi hrănești degeaba... și ei danțează! Doamne, zătrește raiul...*” [6, p. 129], „*ia dă-o în gemănarea mă-si!*” [6, p. 152], „*c... m-aș în tăți*” [6, p. 169] etc.

Opera se impune și prin prezența unor elemente argotice create prin transferul de asemănare: „*Mersi și tacă-ți rășchitoarea... Ori dacă nu, rășnița. Ascultă încoa! Și luă legătura cu haleală*” [6, p. 115], „*babă Saftă, mereu întârzii, da morișca îți umblă*” [6, p. 118] „*Nasolule, s-au hâtrit straiștele*” [6, p. 171], „– *Moară stricată ce ești, tacă-ți lioarba*” [s. n. – 6, p. 177].

Opera lui V. Vasilache a impresionat prin noutatea și dificultatea interpretării textului. Prezența diversității tehnicilor narative și a discursului, dar și a reeditărilor și traducerilor succesive ale romanului sunt o dovadă concludentă a specificului inovator al scrierii în contextul cultural al literaturii din Basarabia.

Note

1. Cimpoi, M., *Istoria literaturii române din Basarabia*, București-Chișinău, 2003.
2. Dolgan, M. (coord.), *Literatura română postbelică (integrări, valorificări, reconsiderări)*, Chișinău, 1998.
3. Vasilache, V., / Nechit, I., *Ne-au cucerit sofismele, iar adevărurile au rămas în biblioteci*, // *Sfatul Țării*, 1992, 13 iunie, p. 1-8.
4. Ciocanu, I., *Rigorile și splendorile prozei „rurale”*, (studiu asupra creației lui Vasile Vasilache), Chișinău, 2000.
5. Vasilache, V., *Сказка про белого бычка и пепельного пуделя*, Traducere în limba rusă de В. Рожковский, 1984.
6. Vasilache, V., *Povestea cu cocoșul roșu*, Chișinău, 1993.
7. Bahtin, M., *Probleme de literatură și estetică*, Traducere De Nicoaie Iliescu, prefață de Marian Vasile, București, 1982.
8. Filip, I., Vasilache, V., *Am fost și eu cândva copil...*, // *Orizontul*, 1986.
9. Hanganu, M., *Motivul spectacolului în creația lui V. Vasilache „Povestea cu cocoșul roșu*, // *Limba română*, 1998, nr. 3, p. 92-93.

CRITICĂ

Diana VRABIE

SIMULACRELE LITERATURII ROMÂNE (*ILUZIILE LITERATURII ROMÂNE* DE EUGEN NEGRICI)

Motto:

*A venit timpul să privim cu bărbăție la ceea ce se întâmplă în jur și aiurea: prestigiul literaturii și privilegiile ei monopoliste sunt pe punctul să se prăbușească o dată cu imperiul secular al cărții. Și dacă totul se reduce – și se reduce, într-adevăr – la **docere et delectare**, cum crede și Pessoa, atunci de ce să mai facem, cu încrâncenare, un capăt de țară din literatură?*

Eugen Negrici

Înscriindu-se în tradiția impusă în critica literară de negativistul Eugen Ionescu, Emil Cioran și Lucian Boia, care au pus sub semnul întrebării sau au demontat chiar miturile românești, volumul *Iluziile literaturii române* [1] de Eugen Negrici, apărut în colecția „Teorie, istorie și critică literară” a acaparat atenția publicului timp de un an, provocând, încântând, blamând, încât, iată, de curând, a fost distins cu premiul Cartea Anului 2008, acordat de publicația *România literară* cu sprijinul Fundației Anonimul. Concurând alături de *Zilele Regelui* de Filip Florian, *Ultimele iubiri* de Virgil Duda sau *Fantoma din moară* de Doina Ruști, precum și *Ultimele însemnări ale lui Mateiu Caragiale* de Ion Iovan și *Cu inima smulsă din piept* de Radu Paraschivescu, cartea face dovada unei apetențe generale pentru procesul de radiografiere a modului de funcționare a literaturii în condițiile unor factori perturbatori.

Întregind un proiect mult mai amplu, declanșat de lucrările *Expresivitatea involuntară* (1977), *Figura spiritului creator* (1978), *Imanența literaturii* (1981), *Sistematica poeziei* (1988), *Poezia unei religii politice. Patru decenii de agitație și propagandă* (1995), *Literatura română sub comunism. Proza* (2002), *Poezia* (2003), volumul *Iluziile literaturii române* (care, structural, s-ar impune înaintea panoramicei *Literatura română sub comunism*) vine dintr-o neîncredere față de conceptele universalizate, care parazitează istoria literaturii române, propunând un nou mod de a gândi procesul literar, contaminat de interpretări inerțiale. Autorul radiografiază fluctuarea interesului pentru literatură în contexte istorice și politice, considerând false istoriile literare idealizate, alterate de iluzii și contestând eficiența unor termeni absoluți, de tipul: *capodoperă, clasic, permanență*, care presupun autoritatea tutelară a tradiției: „Ne dăm sau nu seama, clasicii ne obligă să le recitim zilnic crezul, ne supun unui viol estetic și ne constrâng să înghițim zilnic, de bunăvoie și cu entuziasm, ca pe o fatalitate, azima modelului lor etern și imuabil” (p. 37). Criticul își propune o radicalizare a spiritului critic și o regândire „cu calm și seninătate” a conceptelor și interpretărilor consacrate, din perspectiva studiilor despre mit întreprinse

de Roland Barthes, Alfred Sauvy, Raymond Ruyer, Raoul Girardet, Roger Bastide. Literatura română, afirmă autorul, conține reflexul a două stări de conștiință, *sentimentul vacuității și al frustrării* și *sentimentul primejdiei prezente sau viitoare*, manifestat de regulă sub forma *idealizată* (mitizată), ca mijloc de *compensare* psihică.

Altminteri, lucrarea a fost pregătită conceptual, după cum mărturisește însuși autorul, de „o lungă serie de articole publicate în *România literară* sub rubrica „*Simulacrele normalității*”, constituind „un fel de repertoriu al energiilor pierdute, al situațiilor greșite, al erorilor generalizate, un ghid al prejudecăților literare contemporane, al obsesiilor, al falselor concepte, al clișeelelor, superstițiilor și viziunilor eronate ale istoriilor literare” (p. 6). Autorul nutrește convingerea că literatura română este marcată de „frustrări complexe și tabuuri naționale” (p. 6), care îi pervertesc evoluția. Numai renunțând la complexele etnice de inferioritate, la conservatorismul provincial, la miturile parazitare (Paul Cornea) cu efect identitar, la idealizările trecutului și cantonările în așteptări mesianice, se poate descoperi adevărata „față” a literaturii.

Precedată de un *Argument*, în care autorul își exprimă stupefacția față de ezitarea intelectualilor români ieșiți de sub dictatura comunistă de a declanșa un proces anarhic purificator, în urma căruia ar fi fost înlăturate fantasmеle și idoli, care au dominat o epocă și au încorsetat libertatea creatoare, lucrarea încearcă să răspundă unui șir de întrebări, propunându-ne o altă metodologie de evaluare și secționare a procesului literar, diferită de perspectiva cultural-acumulativă a lui N. Iorga, dar și de cea estetic-analogică a lui G. Călinescu. Eugen Negrici preferă o schimbare de metodă, o trecere la o altă etapă de evaluare, într-un context european real.

Optând pentru metoda deconstrucției, autorul sancționează inerția în creație și gândire, reflectate în bunăvoința aberantă de a decreta drept valoroase produsele mediocrității seculare, ceea ce presupune subminarea *conceptului de artă* și nu mai puțin *blocarea funcționării instituțiilor ei*. Referindu-se la nuanța demistificatoare pe care o comportă cartea, „în care toată emfaza operelor este demontată”, Nicolae Manolescu recunoaște totuși necesitatea acestei intruziuni în laboratorul critic („Din când în când, în istoria criticii literare, trebuie să vină cineva să îți toarne un pahar cu apă rece în cap”). Această purificare terapeutică ar putea face loc unor ajustări de imagine, unor recontextualizări și reproiectări, care ar permite (re?)situarea eterogenului proces literar într-o dimensiune firească.

Privind cu ochi critic axiologiile consacrate, autorul încearcă o revizuire a valorilor încremenite, ocupându-se de cazurile de mistificare a valorilor. E de reținut în acest sens mitul lui Mihai Eminescu, constituit în jurul primei conflagrații mondiale, care s-a fortificat, în opinia lui Eugen Negrici, în anii comunismului, împotriva ocupantului extern și intern care a încercat să-l cenzureze și să-l utilizeze în lecțiile de marxism-leninism. „Sunt indicii că mitul lui Eminescu ar fi intrat într-un treptat și firesc proces de eroziune dacă societatea românească ar fi evoluat normal și dacă, odată cu bolșevizarea culturii, în anii '50, nu ar fi intrat în acțiune factorul inerției canonice. Psihoza fortificării idolilor în vremuri de primejdie a înghețat cursul receptării și a reîncărcat cu energie mitul pentru mulți ani. Împreună cu alți scriitori (Lucian Blaga, Ion Barbu, Vasile Voiculescu etc.), poetul – care fusese pe punctul să fie eliminat din programele școlare imediat după 1948 și care era tolerat doar cu poezia de tematică socială – a căpătat statutul de *zeu pierdut și regăsit*. (...) Să nu mai vorbim despre ceea ce a reprezentat și ce reprezintă poetul pentru populația românească din afara granițelor – unde numele *Eminescu* a ajuns să fie simbol identitar și strigăt de îmbărbătare și de luptă” (p. 72–73). În acest sens,

Mihai Eminescu ar reprezenta *mitul romantic al tânărului geniu*, prințul genial, purtător de torțe și făclii naționale. Autorul critică mitologia încremenită a personalităților, din diferite domenii, bine ierarhizată și transmisă fără îndoieli dintr-o epocă în alta. Printre *providențialii* culturii, încadrabili la categoria *întemeietori și legiuitori* (cap. **Fabrica de sfinți. Canonizări. Supralicitarea literaților percepuți ca „apărători ai cetății”**) sunt citați Mihail Kogălniceanu, Titu Maiorescu, Nicolae Iorga; dintre autoritățile paterne ale literaturii, Tudor Arghezi; model de prestanță este considerat, Alexandru Philippide; *directori de conștiință*, Geo Bogza și Octavian Paler. Autorul nuanțează împrejurările care au contribuit la formarea imaginilor ideale, care, fie au corespuns unor orizonturi de așteptare, fie au umplut niște goluri.

Plecând de la dezideratul renunțării la prejudecăți, Eugen Negrici îl ridiculizează pe V. Alecsandri pentru parazitism cultural, facil și monden, demitizează avangarda literară („În nu puține poezii, se varsă dizgrațios tot felul de vizibile înrâuriri, se amestecă, alcătuiind mici monștri lingvistici, arhaisme, neologisme, „familiarisme”; hibridii ce iau naștere induc o răceală de rocă și risipesc modestele începuturi lirice” (p. 166), îl declasează pe Vasile Voiculescu (cele „nouăzeci de „sonete închipuite” nu spun astăzi mai nimic cititorului. Sunt serbede, neostenit declarative și, pe alocuri, de-a dreptul banale...” (p. 103)). Criticul se arată deranjat de această inviolabilitate a patrimoniului întrucât, în viziunea domniei sale, nici un scriitor și nici o operă literară nu pot scăpa, în timp, devitalizării artistice. Realizând și o fină teorie a receptării, Eugen Negrici recomandă textul revelat, unic, citit o singură dată când se și consumă. Într-un subcapitol (*Credința în perenitate și stabilitate. Mistica definitivului*) autorul înfățișează itinerariul îmbătrânirii tuturor textelor, o dată ce ele au intrat în procesul de dezindividualizare-socializare. Asumându-și un act mai mult decât riscant (acuzățiile neîntârziind și ele să apară, proclamând tentativa sinceră de a „reface” comentarii, drept una demistificatoare și denigratoare), Eugen Negrici face efortul de a tranșa între cât este adevăr și cât este minciună într-o literatură extenuată de factori politici, sociali, interni, externi și în care tonul de multe ori este dat de critica literară care operează cu selecții crude. „Câte – se întrebă însă Eugen Negrici – din opiniile ferme ale istoricilor literari ar mai rezista, dacă aceștia s-ar decide, la un moment dat, să recitească textele despre care au scris și din perspectiva destinatarului pe care îl presupun ele?” (p. 158).

Seducătoare prin originalitatea scriiturii, cartea lui Eugen Negrici reflectă modul original de a înțelege istoria literaturii ca istorie a *reacției estetice față de imixtiuni alogene*, altfel spus ca mijloc de apărare a sublimului în fața sterilului, așa cum lasă să se înțeleagă la pagina 151: „Singura soluție care ne rămâne este aceea de a înțelege istoria literaturii române ca pe o luptă cu factorii extrinseci ei pentru impunerea autonomiei esteticului și ca pe o înfruntare, de-a lungul timpului, a esteticului cu non-esteticul”.

Lucidă și gravă, autentică și sinceră, lucrarea *Iluziile literaturii române* câștigă, în primul rând, prin temeritatea și eleganța ideilor. Oferindu-ne o lectură incitantă, densă, în care sunt descoperite iluziile compensatorii ale literaturii române, autorul convinge prin meticulozitatea disecării fenomenalităților textului, descoperindu-ne și cealaltă față a complexului proces literar.

Notă

Eugen Negrici, *Iluziile literaturii române*, București, Cartea Românească, 2008.

„Operele de artă cele mai tinere, cele mai noi se recunosc și vorbesc tuturor epocilor”, scria Eugene Ionesco, reluat de Grigore Canțăru la începutul cărții sale *Totul pare un palimpsest (Interogații asupra funcționării intertextualității în literatura română)*, Chișinău, Editura „Elan Poligraf”, 2007 (172 p.) și care ne avertizează din start: „... Ar fi ridicol să se vadă în noțiunea de **intertextualitate** o prismă miraculoasă prin care s-ar putea explica toată dinamica formelor artistice. Ea nu înseamnă o limitare apriorică, impusă subversiv în actul hermeneutic, ci ajută la adoptarea unei viziuni deschise asupra a totul ce se fixează prin literă”. Această foarte concisă și foarte densă carte, redactată cu acribie, este literaturizarea unei teze de doctorat.

Spirit erudit, Grigore Canțăru are apetența teoretizărilor, frecventează studiile de modă nouă, e preocupat preponderent de fenomenul poetic contemporan, examinat genetic, arhetipal, din perspectivele noii critici franceze, iar ceea ce se aruncă în ochi, în studiile sale, este calitatea demersului critic, observația subtilă, stilul elevat, nuanțat și exact. Fenomenul este văzut sistemic, pe un amplu fundal literar, în momentele sale esențiale, e raportat, când e cazul, la modelele naționale sau universale, redimensionând unele valori basarabene care într-o inerție a prejudecăților au fost deformate, denaturate. Iată de ce scriitura sa are ținte polemice precise. Chiar dacă adresele criticii nu sunt indicate, acestea se fac ușor identificate, fără a jigni orgoliile „zeilor”. Nimic în demersul său nu e întâmplător. Astfel, spre exemplu, un cineva poate fi citat doar cu sintagma „matricea stilistică”. E un concept blagian care a devenit un poncif în exegeza românească, iar Gr. Canțăru îi dă o falsă importanță unui biet aspirant la glorie literare. Câteodată regimul ironic al elogiului este abia sesizabil, dar în mare volumul are toate splendorile unui eseu elegant și temeinic fundamentat.

Deosebit de perspicace sunt analizele pe text ale poeziei basarabene. Este foarte dificil, în câteva note, fișe de lectură (parcă lăsate în fuga condeiului), să surprinzi elementele definitorii ale unui, să zicem, poet răsfațat de critica literară. Uneori te pune în gardă dezinvoltura cu care se apropie de unii „clasici în viață”, alții te copleșește cu exerciții stilistice, încheind diagnosticul critic cu un rezumat consternant. Pornind de la o teză a lui Phillippe Sollers, care afirma că un text se scrie cu alte texte, Gr. Canțăru „deconstruiește” poezia unui optzecist și concluzionează că dacă am scutura poezia lui X de citate ascunse, apoi din ea ar rămâne, dacă e să intertextualizăm și noi, „un sfârâiac” (vorba lui Creangă), adică nimic. Desigur, autorul nu se aventurează într-o paradă de

erudiție, nici nu amintește de o formă modernă de cento cum e colajului. Se pare, pe el nici nu-l interesează experiența anticilor, a dadaștilor sau a lui Ezra Pound, care în celebrele sale „Contos”-uri include citate dintr-o traducere englezească a „Odiseei”. Pe el îl interesează poetul X sau Y și atât, mai exact, **cum** și cu **ce** un poet sau altul se integrează în palimpsestul general al poeziei basarabene.

Nu sunt un fan al poeziei lui Ion Vatamanu sau al lui Pavel Boțu, cu atât mai mult al reprezentanților de frunte ai realismului de comandă. Poezia modernă, contrar opiniei lui Hugo Friedrich, nu se reduce, desigur, doar la structura baudelaireiană.

Walt Whitman a avut un impact, în cel mai rău caz, indirect, fie prin modelul Arghezi, fie prin modelul Maiakovski sau Eduardas Mejelaitis. Este dreptul autorului să selecteze ce găsește mai reprezentativ pentru a ilustra și efectul nociv al intertextualității. Oricum, unele referințe chiar și la primitivismul criticii basarabene despre Arghezi și Andrei Lupan, Maiakovski și Em. Bucov, dar mai cu seamă polemica stânjenoare (dintre V. Coroban și M. Dolgan) în jurul volumului *Ornic*, în special al poemului *Arcașul* de P. Boțu, o rescriere rezumativă a baladei *Mistrețul cu colți de argint* de Ștefan Augustin Doinaș, lipsesc volumul de pitorescul local și picant, de un, dacă vreți, specific basarabean în receptarea fenomenului, oricât de groaznic ar părea nu în „obsedantul deceniu”, ci în anii '80.

Totul pare un palimpsest este un volum cu care, trebuie remarcat, putem ieși în țară, fără să roșim.

Creațiile scriitorilor șaptezeciști demult merită să fie obiectul unor investigații științifice la nivel monografic. Nu numai de aceea că ele înscriu o nouă etapă de revigorare a spiritului de creație autohton, marcat printr-o a treia dimensiune a văzului lăuntric al eului poetic, cum s-a menționat de atâtea ori în cronicile și amplele studii literare. Scrisul lui Nicolae Dabija a devenit fenomen cu ecou larg în conștiința contemporaneității, fapt recunoscut de spiritele critice vizionare, gen E. Simion, M. Cimpoi, I. Ciocanu, M. Dolgan, T. Codreanu, C. Ciopraga ș.a. El a luat amploare mai ales în etapa de tranziție, în cadrul democratizării. Libertatea de creație, dar și diversitatea, precum și acuitatea problemelor acumulate, înaintate de timp, a făcut să regenereze genul eseistic și cel publicistic, mult mai operative, iar odată cu ele să transpară alte noi calități nebănuite ale fenomenului artistic propriu-zis. Eseul, reacția publicistică ar fi astăzi cele mai prompte și directe mostre de prognozare a perspectivismului literarității, cel puțin în raza demersului unei generații cum este cea șaptezecistă.

Bineînțeles, în cazul dat, pentru a demonstra, se cer eforturi filologice competente și variate, multeaspectuale, prin care s-ar distila artisticitatea eseistică, vigoarea publicistică cu toți indicii potențialității ei convingătoare. O probă sigură întreprinde în acest domeniu Nina Corcinschi, cercetător științific la Institutul de Filologie al Academiei de Științe a Moldovei, doctor în filologie, cu monografia *Poezie și publicistică. Interferența limbajelor*, Chișinău, Tipografia Centrală, 132 p., la bază căreia stă teza de doctor în filologie *Eseistica literară a lui Nicolae Dabija*, susținută la Institutul de Filologie al Academiei de Științe a Moldovei în 2008.

Autoarea fundamentează categoria de eseistică scriitoricească, diferențiată principal de eseistica diversă. Cea dintâi e ramură din opera poetului și poartă însemnele specifice ale creației acestuia. Este eseul „total”, cum îl definește cercetătoarea, adică un tip de structurare artistică, orientată spre cunoașterea „omului total”.

Investigația e centrată pe dimensiunea estetică a eseisticii și publicisticii cu implicații poetice specifice lui N. Dabija, fapt ce-i permite autoarei să demonstreze statutul de literaritate a acestui gen cultivat de scriitor, perspectivele, viziunile, nuanțele de sorginte lirică, cu repere diverse.

Cercetarea științifică, în cazul dat, nu poate avea un obiectiv mai important decât relevarea dialogului, în sens bahtinian, dintre eul eseistului și conștiința lumii, mai reductibil spus, a „omului total”, străluminat prin raza frumosului și a veghii spiritului. De aici, rezultă scopul și obiectivele investigației, fundamentarea statutului eului artistic în eseistica lui

N. Dabija; determinarea specificității acestui tip de eseu la interferența genurilor; investigarea unui tip de viziune eseistică – cea scriitoricească – asupra eticismului ființei umane; analiza stilisticii acestui tip de eseu; elucidarea contribuției eseisticii și publicisticii lui N. Dabija la avansarea literaturii noastre, în general.

Ca să cuprindă întregul cerc de probleme, autoarea variază metodele de cercetare: de la metoda istorico-literară sau cea tematistă, la metodele psihologică, metodic-arhetipală, stilistică, structuralistă și nu în ultimul rând analiza pe text.

Drept suport științific la elucidarea obiectivelor amintite i-au servit studiile exegetilor de marcă: Adrian Marino, Hugo Friedrich, Constantin Noica, Umberto Eco, Matei Călinescu, Mircea Vulcănescu, Liviu Rusu, Oswald Ducrot, Mihail Dolgan; Constantin Ciopraga, Mihai Cimpoi, Ion Ciocanu, Victor Moraru, Ana Bantoș, Dan Mănuță, Teodor Codreanu, Eugen Simion, Adrian Dinu Rachieru ș.a.

Științificitatea investigației se remarcă, în primul rând, prin demersul interdisciplinar, în al cărui spectru se dezvoltă structura tipului de eseu, precum și eficiența așa numitului „scris de presă”, în alternanță cu polifonia mijloacelor artistice, amalgamarea lirismului cu efectele ironiei, ale satirei, alegoriei, paradoxului, absurdului etc. În acest sens, investigația respectivă are însemnătatea de a înscrie eseistica lui N. Dabija în registrul noilor mutații axiologice pe care le comportă literatura noastră de astăzi.

Studiul *Poezie și publicistică. Interferența limbajelor* este structurat pe trei compartimente cu o introducere, concluzii și bibliografia aplicată. Începând cu primul capitol, intitulat *Nicolae Dabija între orfism și mesianism* se inaugurează, de fapt, un studiu în domeniul poeticității șaptezeciştilor, întrucât formula lirică a lui N. Dabija reprezintă codul emblematic al acestei generații cu vigoarea „ochiului al treilea”. Iată de ce, a cerceta eseistica lui N. Dabija înseamnă a tatona o ipostază a gândirii artistice, o direcție a literaturii, un reviriment axiologic. Anume eseu este specia care îl evidențiază pe N. Dabija plenar, în mai multe ipostaze, în primul rând, în cea de poet liric propriu-zis și în cea de exeget, de om de cultură și știință, ideolog și strateg, magician de explorare inedită, care face să vorbească anonimul.

În cadrul studiului se pune accent pe dominantele stilistice, în special pe viziunea mito-poetică, pe ancestral, arhetipal, sacralitate. Se definește un tip de literaritate, precum și de un tip de orfism, atras de datul istoriei, așa cum șasezeciștii mizau pe valorile simple, pe lucrurile umile.

Fără a neglija meditația lirică, eseistul adoptă narațiunea heterodiegetică, naratorul subiacent își asumă reconstituirea trecutului istoric așa cum prozatorul M. Sadoveanu reconstitua dacismul în romanele sale.

Ca și autorul *Baltagului*, N. Dabija ne aduce pe ecranul memoriei involuntare cele întâmplare în ființialitatea noastră națională, valori perene, care se conțin în Ființă, în „dasein”, cum demonstra Martin Heidegger în tratatul său *Ființă și timp*. Autoarea studiului observă just, că nu este vorba de o probabilitate ordinară. Avem de a face cu o artă inedită. „Dominanta poetică a acestei proze – observă just cercetătoarea – este legitimată de criteriul ficțional-imaginativ, supus funcției formative a istoriei” – teză fundamentată filozofic încă de Dilthey în *Geneza hermeneuticii*. „În narațiunea heterodiegetică neutră –

continuă autoarea – facultățile limbajului artistic creează (pe lângă spațiul referențial) un spațiu în care istoria își dezvăluie înțeleșurile și semnificațiile de adâncime”. Atâta doar că autoarea nu se implică și în mecanismul însuși al psihismului în cadrul actului creativ, despre care au discutat insistent psihanaliztii, în speță S. Freud, Jung, Husserl, Bergson ș.a., referindu-se la supraeu sau la tipologia arhetipurilor, la intuitivitate, etc. Prin această referință investigația ar fi dobândit un plus de științificitate, ar fi completat, aspectul mesianic inclusiv, neîndeajuns sondat, cum s-a observat și în celelalte capitole.

În schimb, lucrarea își reabilitează prestața științifică prin teoria tipologiei timpurilor și a figurilor narrative. Se demonstrează eficiența artistică a narațiunii heterodiegetice neutre în raport cu cea heterodiegetică auctorială. Dacă în tipul narativ auctorial timpul lung al istoriei se comprimă în *diegesis*, în cel neutru acesta se dilată și primează *mimesis*-ul, catalizator de semnificații, iar opoziția dintre *showing* și *telling* se mărește vizibil. Intruziunea fabulosului (credibil ca achiziție a inconștientului colectiv) în textul factual indică apartenența lui la tipul de *literatură condițională* (G. Genette). În *Pe urmele lui Orfeu* perspectiva de vizualizare a timpurilor revolute e cea a naratorului homodiegetic cu o înaltă capacitate de empatie. Cum bine observă autoarea, trecutul și prezentul se angajează într-un dialog „în care memoria capătă dimensiuni ontologice”, iar dilatarea timpurilor, împletirea lor produce, în cazul naratorului, reacții de „dedublare a eului”. În eseistica lui Dabija, conchide Nina Corcinschi, lirismul și intuiția sunt (și) criteriile epistemologice prin care devine posibilă nu doar cunoașterea și recuperarea timpului inexistent în memoria conceptuală, dar și autocunoașterea, dezvoltarea Eului original și original.

În capitolul al II-lea *De la poezie la publicistică* – titlu care s-ar fi cerut mai dezvoltat, se investighează una dintre cele mai importante și actuale probleme pe care le tratează N. Dabija în publicistica sa, respectiv în volumele *Daciada*, *Nasc și la Moldova*, *oameni*, *Domnia lui Ștefan cel Mare* și anume: axiologia etică, morală, culturală, filozofică a individului. În jurul acestei axe se convertesc șirul de probleme: sensul timpului și conștiința omului, drama Psyche-ii colective, sau a „golului sufletesc”, vitregiile istoriei și valorile moral-spirituale în opoziție cu apatia individului și altele. Acest demers axiologic, cum demonstrează și autoarea studiului, este eficientizat cu mijloace publicistice. Eseistul renunță la efuziunile lirice, proprii poeziei lirice și eseisticii din volumul *Pe urmele lui Orfeu* și adoptă dialogul deschis cu omul contemporan, care a trecut printr-o fază de anemie, suferind în continuare de pe urmările ei. Fenomenul e demonstrat și printr-o gramaticitate a timpurilor: „Modul optativ și cel potențial predomină asupra disjunctivului și categoricului. Iar indicativul viitor concret – observă cercetătoarea – e estompat de condițional și deziderativ „aș fi făcut/aș face dacă”....

În capitolul al III-lea *Structura discursului în publicistica lui N. Dabija*, cel mai aplicativ, mai dezvoltat și fertil în exemplificări, autoarea studiului investighează cu destulă scrupulozitate modul de organizare și de aplicare a strategiilor artistice în eseistica și publicistica lui N. Dabija. Cum e și firesc, cercetătoarea pornește de la cultura scriitorului, pe care o găsește vastă, sincretică și cultivată, alimentată din multiple domenii. Pentru a evidenția originalitatea și persuasivitatea creației, se aplică metoda comparativă. Sunt comparate două

stiluri: cel eminescian (publicistic, bineînțeles) și cel dabijian. Nu numai din considerentul verificării potențialului artistic creator, dar avându-se în vedere, probabil, și sentimentul de pioșenie pe care îl poartă autorul volumului *Pe urmele lui Orfeu* față de marele Eminescu, sentiment care, bineînțeles, înaripează elanul creației artistice. Analogia cu opera eminesciană autenticizează cercetarea însăși, o adâncește și o înobilează. Comparația se face sub două moduri de exprimare: dramatic și narativ. Se constată că dramatismul la M. Eminescu e mai interiorizat ca și narațiunea, „pusă la punct”. N. Dabija, precizează just autoarea monografiei, se remarcă prin „picanterismele ilariante”, prin spontaneitate și joc. La aceasta se adaugă limbajul atractiv prin formele lui orale, ceea ce oferă comunicării o funcție fatică, colocvială. Nu fără a angaja în narațiune și mijloace figurative potențiale, inclusiv metafora referențială sau pe cea rezumativă, tropologia, în general, ca și sintaxa expunerii – repetiția, invocația retorică, strategiile contrapunctului, arhitectonica textului, dialogismul, intertextualitatea-toate fiind sub controlul veghii teoretice.

Una din concluziile cercetătoarei la acest capitol e că N. Dabija cu și prin publicistica sa se apropie dar și se îndepărtează de postmoderniști, întrucât „invitația de colaborare” cu cititorul provine nu de la text, ci direct și tranșat de la emițător.

Privită în ansamblu, așa cum e cuprinsă ea în capitolele studiului de față, nu numai eseistica dar și întreaga publicistică a lui N. Dabija este nu doar o formulă de resort, un soclu de pe care autorul și-ar lansa ideile importante referitoare la cele mai stringente probleme ale timpului în care trăim. Redactorul prestigioasei reviste *Literatura și arta*, academicianul Nicolae Dabija rămâne, mai întâi de toate, poet.

În tot ce scrie, el înaripează cuvântul îi asigură demnitatea valorică, comunică în limbaje dintre cele mai democratice și plastice, totodată, își atrage cititorul în câmpul unei poezii a genurilor, deci al unei lumini totale, de unde se vede însuși miezul adevărului. Asupra interferenței limbajelor acestui gen al genurilor perseverează și autoarea studiului de față, foarte bine venit nu numai pentru inițiați în domeniu dar și pentru publicul larg de cititori.



Aureliu Busuioc

INSTITUTUL DE FILOLOGIE AL AȘM
FACULTATEA DE FILOLOGIE A UPS „ION CREANGĂ”

ISSN 1857-1905

Metăliteratură

Anul VIII, nr. 3-4 (18), 2008 (serie nouă)

critică * istorie * teorie literară
