

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. 5-6 (19), 2008 (serie nouă)

## SUMAR

### ESEU

ADRIAN DINU RACHIERU. Grigore Vieru – „Biblioteca de rouă”	3
MIHAI CIMPOI. Ștefan Petică și revoluționarismul simbolist	8
ALEXANDRU BURLACU. Ion Druță între <i>cervus divinus</i> și mârtoagă	11
NINA CORCINSCHI. Proza lui Grigore Chiper într-o nouă paradigmă a mimesisului	15

### VICTOR GAȚAC – 75 DE ANI

NICOLAE BĂIEȘU. Victor Gațac – savant folclorist de talie mondială	20
--	----

### TEORIE LITERARĂ

SERGIU PAVLICENCU. Teoria polisistemului și literatura tradusă (II)	24
ALIONA GRATI. Modelul poststructuralist de dialog. Ereziile gramaticii textualiste și eșecul dezumanizării	27
ANATOL VÂNTU. Particularitățile metodologice ale psihocriticii	37

### ISTORIA LITERATURII

IGOR MOCANU. Despre începuturile românești ale genului dramatic. Contribuțiile străinilor	42
DUMITRIȚA SMOLNIȚCHI. Filonul folcloric la Ion Neculce	50
NATALIA COSTIUC. Cultura lui Ioan Slavici	57
LIDIA CARMEN PIRCĂ. Simboluri poetice în lirica Magdei Isanos	61
DIANA VRABIE. Anton Holban sau tentația întoarcerii spre sine	74
LILIA PORUBIN. Lumi și personaje în proza lui Leon Donici	78
ALIONA GRATI. Romanul <i>Din calidor</i> de Paul Goma: dialoguri cu „memoria genului”	86

## LITERATURĂ COMPARATĂ

DUMITRU APETRI. Iuri Kojevnikov – interpret și traducător al literaturii române	95
OLESEA GÂRLEA. Matricea mitică în romanul <i>Povestea cu cocoșul roșu</i> și nuvela <i>Surâsul lui Vișnu</i> de Vasile Vasilache (II)	104
ECATERINA CRECICOVSCHI. Rudyard Kipling și doctrina neoromantică	111

## CRITICĂ

ALEXANDRU BURLACU. Basarabia necunoscută a lui Iurie Colesnic	118
---	-----

### Colegiul de redacție:

#### Director fondator:

Alexandru BURLACU

#### Redactor-șef:

Aliona GRATI

#### Redactori-șefi adjuncți:

Tatiana CARTALEANU

Anatol GAVRILOV

#### Secretar de redacție:

Vlad CARAMAN

#### Tehnoredactare și designe:

Galina PRODAN

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](mailto: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”.

**Adrian Dinu RACHIERU**  
(Timișoara)

**GRIGORE VIERU – „BIBLIOTECA DE ROUĂ”**

*„Sunt iarbă, mai simplu nu pot fi”  
(Grigore Vieru)*

Nominalizat, într-o ciudată anchetă a *României literare*, printre primii zece poeți români „din toate timpurile” (e drept, pe locul ultim, cu un vot acordat de Alex Ștefănescu) sau, dimpotrivă, taxat ca „un poetastru de mâna a șaptea” (cum crede netulburat Mircea Mihăieș), scriind „versuri idioate” (apud Marius Chivu), Grigore Vieru este, neîndoios, un poet-simbol. Dincolo de mode și de-asupra atâtor adversități, el se bucură de o largă audiență. În pofida atâtor cărți publicate, el scrie puțin, fără răsfăț lexical: prin simplitate și imagistică limpidă, poetul lasă chiar senzația facilității, a desuetudinii, cultivând – zic unii – o estetică revolută. În realitate, Vieru există ca o legendă vie, însoțit de cohorte de cititori. Ca „apologet al vieții” (M. Cimpoi), poetul, ostenind în „ocna cuvintelor”, se vrea o „vioară ce vibrează”. Colocvial, plâpând și arțăgos, cu o înfățișare isusiacă, el scrie pentru a fi liber (spunea într-un interviu). Universul vierean împacă suferința și bunătatea. Resacralizând lumea, respirând un aer mistic, invocând veșnicia „laptelui matern”, bardul de la Pererita-Hotin (născut la 14 februarie 1935) este fruntașul șaizecismului basarabean, dezvoltând patetic linia oracular-mesianică (în filiația Mateevici-Goga) dar și cantabilitatea existențială, coborând smerit – „alb de duminică” – în timpul sacru ori ieșind în arenă, deseori, cu viguroase pusee pamfletare. Trăită și împărtășită, suportând, sub presiunea circumstanțelor, replieri, poezia sa pornește din copilărie și se bucură azi de o imensă popularitate. Cultul mamei (ca nume „zuruit”), laitmotivul casei, pâinea, graiul și izvorul îi oferă un spațiu protector. Rostind cuvinte „pentru a lua aer”, poetul – ca „duh al vieții” – palpează esențialitatea scoțând „pui de lumină” pe temelia „clasicismului gnomic”. Scrisul îngăduie „căznitului suflet” o apropiere de dumnezeire, exorcizând răutățile lumii. Pricină pentru care lirica sa „dezgolită”, „înciudată”, dezvoltând suferința ca rană este, deopotrivă, rugă și blestem; cu un aer familial, așezată în intimitatea temelor majore și cucerind simplitatea adevărilor fundamentale, pe teme etice, ea este – nu mai puțin – imprecăție și iertare, vibrantă și radioasă, plină de frăgezimi, cu reverberații liliale și o puternică amprentă deceptivă. Poet al candorilor (Ana Bantoș), primenind limbajul liric basarabean, fravul Vieru este și bătaios. Verbul său, direct, tăios a emoționat și mobilizat românii est-pruteni, înrolați, sub stindard eminescian, într-o miraculoasă cruciadă, vestind renașterea națională. Poate nu întâmplător volumul său de debut (1957), adresat celor mici, se chema *Alarma*. „Un capăt toate au sub cer”, spune ferm poetul, supărat că Prutul „de-o vecie izvorăște”, despărțind frații. Și acest titlu premonitoriu, urmat de alte numeroase cărți de succes i-au asigurat o faimă durabilă, întreținând *magia Vieru*

(Theodor Codreanu). Surprinzător, întâi a fost vorba, totuși, de o consacrare unională și abia apoi a fost recunoscut și acasă; cântând, inevitabil, și „steluța de octombrel” deși contaminarea ideologică a fost superficială (cum demonstrează, temeinic, criticul de la Huși, într-o carte despre „omul duminicii”). Și în care Gr. Vieru e citit ca „un Bacovia de semn întors”, într-un ingenios și pertinent excurs contrastativ. De fapt, despre Vieru s-a scris enorm începând cu volumul din 1968 (*Mirajul copilăriei*), semnat de M. Cimpoi, urmat de monografiile lui M. Dolgan, Stelian Gruia și Fănuș Băileșteanu. Plus puzderia comentariilor, glorificând vârsta paradisiacă, prospețimea senzorială, cascada bucuriilor simple, respirând blândețe, conjugând credința și eticismul.

Cu Grigore Vieru coborâm în starea „dintâi” a lumii: „Toate îmi par că sunt / Prima oară”. Spațiul vierean ingenuu, răscolit de o bunătate primordială se sprijină pe arhetipul mamei, ca simbol matricial. În mitologia sa, încercând a îmbuna lumea, poetul cheamă în sprijin spusa aforistică. Palpează elementaritatea, caută bucuriile simple, durează, într-un secol grăbit și asaltat de un real degradat o bază paremiologică, pe temelia cărților, invocând texte sapiențiale.

Poetul se împarte, se risipește în poemele sale, lapidare și memorabile, visând la o simplitate mereu proaspătă: „M-am amestecat cu cântul / Ca mormântul cu pământul”. Graiul matern („săpat până la lacrimi”), îndureratul plai natal, cinstirea limbii, venerația pentru înaintași (*Legământul* fiind un veritabil testament poetic) sunt obsesiile sale călătoare, nucleee tematico-motivice care îi definesc vitalitatea creației, de o cuceritoare sinceritate. Se poate încerca un tratament „pur tematologic” (cum sugera M. Dolgan), descoperind, sub titluri seducătoare, reeditări. Dar, prin acumularea detaliilor, textele lui Vieru aprind „dorul de viață”; de la mormântul strămoșilor urcă o dragoste „fără sfârșit” (v. *De la tine*) iar moartea pânditoare, curățenia morală prelungesc tonic ecoul mioritic, poetica viereană închipuind o „sfidare calmă a morții” (cf. Fănuș Băileșteanu).

În descendență eminesciană, Grigore Vieru aduce prinos de recunoștință celei care l-a dăruit limbii „prin ziua / Ce dulce datu-mi-s-a” (v. *Graiul*). Poemele sale circulând fără pașaport, publicistica înfiorată de crezul unionist, cântecele îndrăgire fac din Vieru un simbol (adulat sau hulit) și o valoare certificată, nescutită de asalturi denigratorii. Fiindcă cel care a absolvit Institutul Pedagogic „Ion Creangă” a cules, în timp, numeroase distincții: Premiul de Stat al Moldovei (1978), Diploma Internațională *Andersen* (1988), devenind, în 1990, și membru de onoare al Academiei Române. Ceea ce pare să-i deranjeze teribil pe unii contemporani.

\*

„A fi zilnic frumos și simplu” – iată ce-și dorește Grigore Vieru, un nume aflat pe buzele tuturor. La prima vedere, avem de-a face cu un poet al locurilor comune; dar tocmai acolo – se știe – roiesc marile întrebări, temele fundamentale mustind de sens. Nu atât experiențele estetizante cât trăirile obsesive, întorcându-ne spre arhetipuri definesc acest lirism de adâncime și limpezime, turnat în tipar poporan și îmbătat de misionarism poetic, afișând o aură mitică. Grigore Vieru este (încă) un entuziast. S-au scurs mulți ani de la acel debut studentesc sub grafie slavonă (1957), îmbrățișând literatura pentru copii pe care de fapt n-a părăsit-o nicicând; suspectat de epigonism, comițând – ziceau gurile rele – poezii „sătești”, „băloase” poetul n-a ostenit și aripile lui mari flutură pe cerul înalt al poeziei, „săpând” versuri, cheltuindu-se fără a-și economisi „flăcăruia”, având grijă de grai.

Desigur, Grigore Vieru nu este un necunoscut în spațiul românesc. *Rădăcina de foc* urma la noi altor două volume: *Steaua de vineri* (1978) și *Izvorul și clipa* (1981). Deși are în spate un șir impresionant de titluri, cu numeroase texte migratoare, poetul – hărțuit de atâtea solicitări – scrie puțin și (cum se confesa) greu. Paginile sale sunt o lungă spovedanie mărturisind o mare dragoste față de lume, o continuă zbatere, poetul rămânând o „ciudată alcătuire” (v. *Poetul*), o risipă de duioșie și cuvioșenie. Firav, ros de suferințe, el se oferă semenilor celebrând permanențele. E în legătură intimă cu folclorul și poezia înaintașilor; de aici se adapă și acest sol al continuității rămâne „nutrimentul sufletesc”. Amatorii de savantlăcuri, căutând referințe aiurea pică în eroare ignorând „sfintele repere”. Tot satul rămâne oaza de liniște, tot mama, casa, limba, patria vorbesc despre „prea plinul emoțional” al unui autor care, respectându-și condiția de scriitor, vrea să fie „om pentru alții”, scormonind adâncurile ființei. Inspiratul Ioan Alexandru, însoțind cu câteva vorbe volumul mai sus pomenit scria că poetul de la Chișinău este „un pom înflorit”. Citindu-l pe Vieru ne simțim iluminați; fiindcă a vorbi sănătos limba mamei – avertiza poetul – rămâne o datorie patriotică.

Grigore Vieru a fost înghesuit sub eticheta de epigon eminescian. Întâlnirea cu Eminescu a fost târzie (Vieru l-a „cunoscut” abia în facultate). Iar poetul nostru național i-a oferit merinde sufletească. Zeificat, modelul Eminescu rămâne „reperul absolut”, „lacrima de foc a universului”; de aici și *Legământ-ul* de a zăbovi „deasupra cărții sale”. Dar problema se cuvine discutată și altfel. Dincolo de forța de impact, zestrea eminesciană înseamnă o tainică și neistovită modelare. Vieru însuși a încercat să corecteze orbitele exegezei; critica l-a ascultat „orbește” (se destăinuia, cumva mahnit). În plus, lirica sa nu este străină de unele rupturi; încercând să scrie altfel, lepădându-se de trena eminesciană sau de muzicalitatea luminoasă (în pofida supremației tristeții, a regretelor nostalgice – v. *Formular*), Vieru își asumă răspicat condiția de *voce publică*. Poetul este un cântăreț și un tribun; vrea să gândească „auzit”, este „un râu de lacrimi” și un amestec de „sudoare și mit”. Făcând din taina cuvântului un instrument al magicului, cu rol protector (vezi *Taina care mă apără*) și glorificând anonimatul (vezi *Cel care sunt*), el ar îndreptăți o paralelă cu Blaga, cum s-a și încercat (vezi Ana Bantoș, Veronica Postolachi). Dar la Blaga regresivitatea, acel sânge care „se trage în părinți”, starea nocturnă, extazul, tăcerea orfică polarizează lumea; blagiana ieșire din sine, urcușul ființei spre „valuri de lumină” cerșind „un picur de dumnezeire” transfigurează, regăsind divinitatea. La Vieru principiul matern umanizează, dobândește vibrații cosmice, devine chiar „substitut al eternității” (M. Cimpoi). Poetul, un evlavios, contemplă succesiunea anotimpurilor, culege „roua sufletului”, e bolnav de armonie și înțelege că veșnicia e „ca laptele mamei”. Iar mama, cu „fierbinte ei respirație/rotește pe cer stelele, luna” (vezi *Când sunt eu lângă mama*). Așadar, cosmosul – s-a observat – capătă un nimb matern, mama devine osia lumii.

Nu trebuie subestimată „pedagogia” liricii lui Vieru. Romantic într-un secol deromantizat, poetul ne pregătește pentru întâlnirea cu poezia. El caută „umbra copilăriei” (de aici, poate, predilecția diminutivării), vârsta inocenței, acel „univers fericit” invadat de blândețe și blajinătate, alungând anxietățile. Cum poetul, spuneam, este un „duh al vieții”, reveria natală, devoțiunea, delicatețea (tânjind replierea) caută obsesiv chipul mamei. Cine ar putea veni în locul Ei? – se întreabă Vieru. O lume maternă, crescând sub acest simbol tutelar stăpânește universul liric: „Nu poți să smulgi din aer / Al mierlei cântec spus / De vorba mamei gura-mi / S-o depărtezi nu poți. // Nu poți din ape smulge / Un soare oglindit / De mine chipul mamei / Să îl despartii nu poți” (*Versuri albe*). Poetul

ascultă tăcerile din „casa mumei”, „plânsetul humei” (e un accent bacovian aici), iubirea ia chipul mamei; „pierzând pe mama – citim în *Caut umbra – mi-a rămas patria*”. Deci, sfârșind antologic: „Mamă, / Tu ești patria mea!” (v. *Mamă, tu ești...*). Grigore Vieru este un reflexiv. Nu ne referim acum la ploaia de cugetări și confesiuni ci la temelia sapiențială a poeziei sale, mascându-și truda; poetul, spuneam, vrea să gândească auzit, ascunzând în cutele textului boaba de transpirație. Dar chinul scrisului e recunoscut: „Scriind, / Parcă-aș ara cu o cruce” (*Stare*); lacrima suferinței este „ca un creier de privighetoare”.

Și pentru Grigore Vieru iubirea este axul lumii, născând lacrima. Râvnind simplitatea, limpiditatea (așadar accesibilitatea) acest lirism are o misie: stă sub semnul urgenței, țintește comunicarea și comuniunea. Era/este nevoie de o astfel de poezie și îți trebuie curaj pentru a scrie simplu. Stihurile sale se deschid nevoilor sufletului. Plâpândul poet ne coboară în *timpul originar*, fiind un „organ al naturii” (cf. M. Cimpoi). Dar *omul adamitic* devine în menhina unei Istorie potrivnice *omul christic*, cotropit de suferință, demonstra criticul. Totuși, acest poet-simbol (nu doar pentru spațiul basarabean), devenit un poet național, invitându-ne într-un univers auroral, înrouat ne oferă un lirism al esențelor (cum observa cândva Marin Sorescu). Iar *lucrarea* sa în cuvânt înseamnă neobositul mers către izvor, cinstind locul întemeierii, *resacralizând lumea*.

Hărțuit de contestatari, suspectat de afinități extremiste, blamat pentru înduioșările sămănătoriste, „înfocatul bard al Basarabiei”, un ins blajin, ros de boli și risipind bunătate, martor al unui dureros proces istoric și voce publică a provinciei înstrăinate, cu destin mutilat pare a fi „scos în afara criticii” (crede Gh. Grigurcu). Sunt așezate sub lupă, cântărite și răstălmăcite opțiunile, aprecierile, opiniile d-sale. I se reproșează că a rămas fidel prietenilor de altădată, că dovedește un patriotism lucrativ, „pus în scenă”, că se zbate într-o confuzie tragică alienându-și vocația și temporizând reîntregirea, că practică echilibristica. Ploaia de acuze vine, să nu uităm, și dinspre Chișinău. Dacă într-o lungă scrisoare deschisă (9 ianuarie 1992), neobositul cruciat Gh. Grigurcu inventaria toate „păcatele” marelui poet, anexat maselor „rătăcite” (tocmai fiindcă nu s-a despărțit, oportunist-profitabil, de niște mari scriitori, trecuți pe lista neagră de inclementul procuror moral de la Târgu Jiu), unii analiști cred că situația de azi a Basarabiei, aflată pe tobogan, se „explică” tocmai prin această bătălie pentru limbă și credință. Oleg Serebrian, de pildă, e nemilos cu „artiștii politici”, condamnând ivirea personalităților politice romantice, alimentând o „pseudodreaptă distrofică”. Credem că e și nedrept când afirmă că mișcarea de eliberare națională poetic-artistică ar fi adus „nefericirea Basarabiei”. E o idee care a prins cheag, găsind o explicație rizibilă: lupta pentru limbă și Istorie ar fi cauza declinului. Eroarea stă în altă parte. Dacă în prima fază impactul emoțional era vital necesar pentru a găsi un larg ecou, trecerea spre pragmatizarea ofensivei nu trebuia întârziată. Din păcate, pasul nu a fost făcut. Timpul pierdut se răzbună iar retorica *anti* s-a vădit contraproductivă. Nu e de mirare că de la retorica unionistă plângăcioasă s-a ajuns la discursul federalist; sau că a fost pus în scenă un fals conflict identitar între moldovenism și românism.

Slăbiciunile omului Vieru, temperament deloc belicos dar polemist de temut, ezitățile, șubreda vocație politică ar cere o discuție în ramă contextuală. Pregătind un viitor românesc va trebui să dovedim înțelepciune politică. Să nu uităm că *unirea profundă* nu e lozincardă, nu e o problemă „de partid”, că rămâne un crez permanent și își află reazemul și certitudinea în limbă și Istorie. În pofida scenaritei în floare, încrederea în edificarea aceluia *spațiu cultural comun* nu trebuie să ne părească.

Citit în „ramă sămănătoristă” (cum o face Al. Cistelecan) și „condamnat” pentru desuetudine, Gr. Vieru – ca poet-rapsod – cultivă de fapt un crez clasicist, gnomic, coborând în ontologia arhaică, invitându-ne la obârșii pentru „a prinde” *rostirea esențială a Ființei* (copilăria, natura, maternitatea, religiozitatea). El toarnă într-o formulă cantabilă fondul creștin, mângâiat de fiorul cosmic. Ingenuitatea (recuperată) ne transportă într-un timp mitic iar versul, gravid de afectivitate, bolnav de orfism poartă o prospețime nealterată. Omul Vieru, fragil, blând, cocoțat, totuși, pe baricade, risipind bunătate a devenit – ca poet mesianic – nu doar o respectată voce publică ci un simbol basarabean, idolatrizat sau, dimpotrivă, târât în războaie de mahala. În care nu ezită a intra, paradoxal, cu violență pamfletară. El rămâne însă un „izvorist” (cum bine s-a spus), decretând „retragerea amniotică” (M. Cimpoi), defilând liric, sub impuls virginal, în Paradisul arhetipurilor.

Scriind cu lacrimi și sporind lumea (cum ar zice Berdiaev) printr-o „demiurgie” resacralizatoare, Vieru evocă nostalgia stării dintâi, redescoperind candoarea și inocența copilăriei, acea „sărăcie fericită” trăită în preama măicuței Dochița de la Pererita; iar aforismele pot fi citite ca seducătoare poeme concentrate, aparținând unui ins înțelept, pătruns până la ultima fibră a ființei de *cultura sentimentului* (Stanislav Rassalin), invocând neuitarea casei părintești și deplângând „cărarea bătută a gâlcevii” pe care, vai, ne înghesuim. Cel „vândut” fraților, devenit – vorba lui Gh. Tomozei – „spionul lui Eminescu” la București află în zicerea aforistică un prilej de a cugeta la rânduiala lumii, încercând să înlăture nedreptățile ei. Și ura care nu obosește. Invitându-ne, compensator, „prin iarba verde de-acasă / Cu lanțul de rouă la glezne” fără a uita de băcăliile pe care le are de purtat, înfrângându-și, prin verbul polemic fulgerat, blândețea și fragilitatea. Aparent monocordă (judecată lățită de răuvoitori peste toată opera), lirica sa confirmă „frica de cuvânt” care îl încearcă pe Vieru, indiscutabil, un mare poet. Un poet care – spunea inspirat N. Dabija – este chiar **un destin**.



Timpu l-a deplasat pe Ștefan Petică din sfera *kairos-ului* în cea a *cronos-ului*.

Un fatal *între*, care va determina și valorizarea sa în contextul posterității postmoderne, urmărește felul de a-și *modela* personalitatea intelectuală și lirică.

Spunem „modela”, căci, în ciuda scurtei vieți care i-a fost hărăzită (27 de ani; 1887-1904), în ciuda situației ontologice *între* ființă și neființă, și-a pregătit – în modul cel mai ambițios și perseverent – un program de formare, de *Bildungs* identitar. Este, astfel, un scriitor care dă dovadă de o *voință de personalitate*, de o conștiință acută, marcată dramatic, a factorilor formatori. Criza de timp kairotic determină să recurgă la o *condensare nucleară*, detectabilă atât în procesul de formare intelectuală, cât și în sfera propriu-zisă. Astfel, creează și se autocreează – ca poet și ca intelectual – *între* artă și știință /științe, *între* caldul *emotio* și recele, polarul *ratio*.

Se vrea un poet „cu carte”, cu program cărturăresc, cu o metodică stăruire în sfera intelectului, căci își dă seama, intuitiv, că anume impactul acestuia asupra actului poetic aduce modernitatea. Se vrea, firește, în linia lui Valéry, al lui Rëgnier, Moreas, Jammes, Verhaeren, un interdisciplinar, un „polihistor”, versat în mai multe domenii (artă, matematică, filosofie, sociologie, economie). A rămas, bineînțeles, *între* proiecte uriașești, romantice, și realizări sumare (din proiectatele tratate de teoria cunoștinței, de logică, estetică și filosofie, a dus la bun sfârșit doar tratatul despre metodă în istoria filosofiei), *între* „principiul intern” și „complexul circumstanțial extern”.

Figura de intercultural, el cunoscând mai multe literaturi și arte, ni-l apropie de ziua de azi, stimulative de dialog valoric interdisciplinar. Putem identifica, la Petică, o previziune postmodernistă atunci când face elogiul alianței de forme.

Și mai spectaculoasă este situarea lui Petică pe scara valorică a lirismului românesc, care invocă neapărat condiția hinterlandică a lui *între*. El se poziționează nu doar cronologic, ci și axiologic, deci evolutiv și evaluativ, între Eminescu și Bacovia, fiind structural un *posteminescian* și un *prebacovian*, precum și un *preblagian* (în plan stilistic) și un *prebarbian* (în calitatea de cultivator al modului intelectual al Lyrei).

Care ar fi motivarea acestei evaluări interfrontaliere a lui Ștefan Petică, văzut ca liant, ca pod comunicant, într-o regiune estetică hinterlandică? Prin principiile sale programatice estetice, el fiind și primul teoretician român al estetismului (prerafaelitic, ruskinian, în primul rând) și prin tehnicile mitopoetice, îl găsim plasat în imediată vecinătate cu eminescianismul profund-romantic și în imediată vecinătate cu bacovianismul profund-simbolist. Prin urmare, la mai vechiul calificativ al său drept primul simbolist român autentic, ar trebui de adăugat o taxare a sa drept ultimul romantic român autentic. Celelalte două vecinătăți, – cu Blaga și cu Barbu - , îi aduc



alte două: acela de prim expresionist la hotar tot cu „ultimul romantic”, bazat pe „complexul circumstanțial străin” și de prim modernist intelectualizant, la hotar cu tradiția eminesciană de valorizare a „sufletului românesc”.

Redusă la dimensiuni ontologice pure, situarea lui Petică e *între* plinul ființial eminescian și *între* golul ființial bacovian, între absoluta cădere în sus a Luceafărului lui Eminescu și absoluta cădere în jos a Saturnului lui Bacovia. Între *ființă* și *fire* se cascadează o prăpastie și autorul *Negrelor Vioare* caută să reumple golul creat cu plin existențial. Sunetele nu vin doar ca rezultat al dematerializării totale și al idealității armonioase visate ca principiu suprem al lumii; ele sunt ecouri vagi, disparente ale unor sunete ce se sting și se cufundă implacabil într-o tăcere abisală. E o glisare, bacoviană, a sunetelor pe alte sunete, ca a unor plăci sonore ce se mișcă tehnic pe alte plăci sonore, efectul fiind anularea reciprocă, neantizătoare prin însăși această alunecare din stins în mai stins, până la atingerea acordului cu totul stins al tăcerii. De aceea, multe finaluri de poezii se topesc în asemenea tăceri abisale: „Am palida tristețe a apelor ce plâng / Pe jgheabul clar și rece al albelor fântâni / Sculptate-n întuneric de meșterele mâini... / Am palida tristețe a apelor ce plâng. // Adâncul întuneric se-ntinde ca-ntr-un vis / Și nici-o licărire în zare nu s-arată, / Vestind speranța pală ce tulbură și-mbată. / Fântâna e o noapte, tăcerea un abis”.

„Palida tristețe a apelor ce plâng” se adâncește procesual într-un întuneric al fântânii care anihilează orice licărire de speranță care devine doar pală, tulbure și îmbătătoare pe unda iluzoriului aburos și umbros total. Viziunile lui Petică intră, fatalmente, în regimul stării agonice a visului, care mai irizează frumuseți îmbătătoare până ce pierde cu totul. El este poetul *morții visului* și al tăcerii absolute care se instaurează în urma acestei morți, este poetul tragediei tănuite a plânsului „albelor vise moarte-n floare”: „Cântarea care n-a fost spusă / E mai frumoasă ca oricare; / Misterul ei e o beție / De voluptuoasa-ndurerare. // În nota sfântă care pierde, / În tremurări sfioase / A unor rugi de Magdalene, / Curg clare lacrimi prețioase, // Dar în cântarea fără nume / Ascunsă-n negrele vioare / E-o tragedie tănuită; / Plâng albe vise moarte-n floare”.

Iulian Boldea constată pe bună dreptate că tăcerea e „infinat mai sugestivă” decât sunetul, căci presupune o virtualitate de „întruchipări ale lumii”. Stările de spirit imponderabile, muzicale, armonia viziunii, ecourile elegiace care survin continuă pe Eminescu și prefigurează pe Bacovia. (Iulian Boldea, *Un simbolist aproape uitat: Ștefan Petică*, în *Contemporanul*, nr. 9, 2007, p. 28).

Demonstrația lui Constantin Trandafir se axează pe aserțiunea că simbolismul are puncte genetice de pornire în romantismul german, în parnasianism și în clasicism, „realizând un salt revoluționar în artă, pe linia descoperirii poeziei în esența ei”. Poezia capătă conștiința de sine, identificându-se cu un *act creator* în sensul cel mai profund al cuvântului. Petică este promotorul unei poezii cu „idei multe și noi”, recunoscând simbolismului, mai mult decât clasicismului, această calitate.

Asigurând „adâncă pătrundere în partea întunecată a sufletului”, anumite poezii ale lui Eminescu ar îndreptăți mai curând trecerea sa printre rândurile simbolistilor”. Esențial-romantic, visul, pus pe temeuri moderniste, denotă preocuparea pentru partea misterios-întunecată a sufletului și a universului. Pe linia lui Eminescu și Macedonski, „toată opera lui Petică dă la iveală o irezistibilă seducție a visului, cu o frecvență atât de mare, încât ajunge, uneori, monotonă, obsedantă până la inexpresiv”. Variațiunea este, însă, salvatoare. „Schematizând, e de observat că, în privința adâncimii metafizice, Petică

se apropie mai mult de Eminescu decât de Macedonski, de care însă îl leagă mai strâns tendința supravegherii visului”.

O altă observație justă este că „golul și tăcerea” sunt două *topoi* fundamentale de cea mai strictă modernitate, că „fisura enormă în idealitate a declanșat automatic complexul luciferic”.

O mare cucerire a simbolismului, demonstrată și de poezia lui Petică, este sugerarea prin simbol și realizarea extensiunii infinite a acesteia prin muzică. Limbajul muzical se opune limbajului uzual, prin libertatea imaginației, prin „magia evocatoare” și a supunerii mallarméene propriei logici care e mai presus de conținut.

„Aceasta e poezia lui Petică, observă concluziv Constantin Trandafir: nostalgie a purității inaccesibile, tentativă îndârjită de provocare a reveriilor, continuu regret al pierderii visului, rugă zadarnică, dezechilibru într-un vid universal”

Petică, surprins în poziția mediană revoluționarizatoare între romantism și simbolism, este, în fond, un poet-liant între modernitate, construită și pe tradiționalitate (eminesciană), și postmodernitate pre /post bacoviană.

Reflectând asupra literaturii române din Basarabia, Ion Simuț susține că literatura basarabească este „oginda unei drame a conștiinței naționale. Dar este și o dramă a neputinței estetice, a curenței de expresivitate și de universalitate. Din nefericire, literatura basarabească nu e mai mult decât o literatură regională, cantonată într-un orizont tematic, problematic și stilistic foarte limitat, fără nicio șansă de a intra într-un dialog european peste capul literaturii din România”. Criticul se arată sceptic nu numai în privința romanului basarabean, dar și față de romanul din România, care „nici el nu beneficiază de un prestigiu deosebit în Europa”.

Într-adevăr, „... romanul are nevoie de **cosmopolitism** (aici și în continuare subl. n., A.B.), e prin excelență burghez, iar Basarabia nu putea oferi aceste condiții culturale favorabile dezvoltării lui. **Naționalismul** nu e deloc propice romanului, după cum nu e nici **societatea închisă**, cum era aceea **comunistă**”. În acest context, proza lui Ion Druță, în lipsa unei literaturi autentice, a crescut generații de cititori hipersensibili la un soi de dulce sentimentalism, la un tip de realism naiv și liricoidal. În toate timpurile lirismul sentimental, o formă de reflectare a vieții, e menit oarecum să compenseze insuficiențele unei realități acerbe, crâncene și dure, cu atât mai mult în condițiile de ocupație, ale unui cotidian la limitele subzistenței. Mizeria existențială a avut, în plan artistic, exaltarea unui idilism naiv și rudimentar, cu teme, subiecte, personaje și conflicte artificiale, inventate despre eposul „vieții noi”.

După '90 încoace atitudinile noastre față de Druță s-au polarizat și radicalizat fundamental, oscilând între idolatrizarea și damnarea scriitorului. Și aceasta pentru că s-a schimbat lumea, s-au schimbat valorile ei, literatura trece prin profunde metamorfoze, iar cititorul are cu totul alte gusturi. În acest context și întrebarea: ce rămâne actual și durabil din scrisul lui Druță?

Cea mai rezistentă parte a creației scriitorului sau, mai exact, ceea ce rămâne mai puțin afectat de timp este proza scurtă. Proza scurtă (*Sania*, *Badea Cireș*, *Ultima lună de toamnă*, *Toiagul păstoriei*) a lui Druță e bine articulată, are în centru tipuri umane imuabile la noile schimbări sociale. Personajele, de obicei, în plină senectute, au ceva, prin modul lor de a fi, din naivitatea specimenului primitiv, care îl diferențiază de majoritatea colectivității, oarecum parvenită, adaptată la condițiile „vieții noi”.

Naivitatea (care ascunde o înțelepciune sclipitoare) și mai ales lirismul, despre care s-a făcut atâta caz, în anii '50-'60, sunt dacă nu o șansă de escivare sau de evadare onorabilă din dogmatismul și schemele rigide ale realismului de comandă, apoi, cel puțin, o soluție rezonabilă de boicotare nedeclarată a unor idealuri false. E în acest lirism și un însemn de rezistență literară, amplificată și intensificată și prin exaltarea vechilor forme

de viață, cristalizate pe parcursul secolelor. Chiar Andrei Lupan, un stâlp al regimului totalitar, definind metaforic transfigurarea noilor „adevăruri”, afirma că Druță se învâрте în jurul noii realități ca în jurul unui arici, din care parte s-o apuce.

O contabilizare mai atentă a subiectelor prozei sale infirmă mai multe prejudecăți. Așa cum s-a observat, în contextul literaturii române Ion Druță este cel care reeditează modelul Sadoveanu în proza scurtă sau, într-o măsură mai mică, în romanul istoric. În plan tehnic, Druță e un crengian, un sadovenian prin **cultul povestitorului**, prin utilizarea măiestrită a figurilor narrative sau a figurilor poetice, prin bogăția structurilor dialogice. Modelul Rebreanu e asimilat în construcția inelară a romanului *Povara bunătății noastre*. În defavoarea lui Druță, criticul Anatol Moraru stabilește paralele elocvente cu Marin Preda. Iulian Ciocan, Maria Șlehtițchi și Lucreția Bârlădeanu, reprezentanți ai noii generații, nu mai fac din Druță un idol, cum a făcut-o generația mai în vârstă.

Ion Ciocanu și Nicolae Bilețchi îl scaldă pe Druță în două ape, luându-i în discuție publicistica de la '90 încoace, dar fără a semnală punctele vulnerabile ale întregii sale creații, pentru că scriitorul (concepția sa asupra lumii) nu prea a evoluat. Druță e așa cum a fost totdeauna. Altceva e la mijloc, a evoluat cititorul.

Ion Simuț consideră, pe bună dreptate, că „dacă pactul său ciudat cu Moscova nu l-ar fi compromis, am fi putut spune că Ion Druță a dobândit pentru Basarabia rolul de scriitor național. Așa nu putem spune decât tristul adevăr că prin biografia sa de la senectute **Ion Druță a rămas sovieticul romanului basarabean**, plasabil exact la antipodul lui **Paul Goma, care poate fi numit... europeanul romanului basarabean**” (Ion Simuț, *Romanul basarabean între Paul Goma și Ion Druță // Roman, I. Selecție, studiu introductiv și note bibliografice* de Mihai Cimpoi. Postfață de Ion Simuț, Ch., 2004, p. 254).

Despre **detractorii** lui Druță, dacă i-a avut cu adevărat, aceștia azi nu mai interesează pe nimeni pentru că, în noul context social și politic, scrisul lui Druță e știrbit rău de adevăr, a pierdut, enorm de mult, din strălucirea de altă dată. Jenantă, stânjenitoare mi s-a părut reinterpretarea povestirii *Frunze de dor*. Nimănui nu i-a trecut prin cap ideea că superba Ruxandă, plecată la cursuri de învățători, în viziunea autorului, ar fi expresia parvenirii și afirmării intelectualității și birocrăției autohtone. Desigur, e o idee foarte tentantă, dar pentru un alt roman.

S-au emis mai multe opinii eronate, altele chiar neserioase cum că până în '85 Druță a dat o operă de mare valoare, că a fost tradus, că i-a fost montată dramaturgia, că ne-a scos în lume, că au scris, că e mare autor de... , că e unul dintre zece scriitori ai lumii, că pe aici, că pe dincolo... L-am auzit pe unul (aici împrumut un procedeu din arsenalul oratoric al scriitorului) că romanul *Biserica Albă* merită Premiul Nobel, dar nimeni nu-l înaintează. Sau și mai și. Toată opera lui e sublimă, dar publicistica îl dă de gol. Nu este adevărat! Pentru rătăcirile și publicistica sa, deseori, deocheată, mai cu seamă pentru angajările sale politice, scriitorul e răsplătit cu vârf și îndesat, ca oricine care, de bine-de rău, face sluj.

În momentele ei esențiale, proza și dramaturgia scriitorului e atât de anacronică, încât te-ai mira să-l mai considere cineva **un gigant pe picioare de lut**. Și totuși Druță își are cititorul său, e popular între cititorii în etate, mai ales între țărani, tocmai pentru cultul trecutului, pentru elogiul omului conservator, păstrător al unei vechi culturi, lucru important în contextul politicii de deznăționalizare a regimului de ocupație.

Druță este și a fost perceput ca **un fel de disident**, disident de Chișinău, dar nu și de Moscova. „Exilatul” de la Moscova a făcut o carieră strălucită, criticând sistemul totalitar (care l-a răsplătit cu ordine și premii) de pe pozițiile unui conservatorism plângăreț al prozei rurale, foarte la modă în anii '60-'80, când mișcarea disidentă din Occident devenise o forță de temut pentru Rusia, cu adevărat o închisoare a popoarelor.

Involuntar, ne răsare în memorie modelul de comportament al lui Leon Donici, care ne-a dat o capodoperă, „Marele Archimedes”, și romanul publicistic „Revoluția rusă”. După revoluție a fugit din Rusia în România, iar din România în Franța ca să apere România (A se vedea *Scrisorile pariziene*) nu numai de albgarști, dar și de intelectualii francezi de stânga. Ion Druță, dimpotrivă, cu anumite intermitențe, se întreabă retoric: „Cine a stins lumina în România?” și „revoluția” îl împușcă pe dictator, sau: „Cine a stins lumina în Moldova?” și Mircea Snegur pierde alegerile. Așa că Druță are ce are cu puterea. În secolul al XX-lea avem nenumărate exemple de colaboraționism. Politica de colaborare cu fasciștii sau cu comuniștii este, într-un sistem totalitar, o condiție obligatorie pentru orice scriitor. Puțini dintre scriitorii noștri au avut o poziție în opoziție.

Rușii l-au avut pe un Aleksandr Soljenitîn și o întreagă literatură disidentă, noi îl avem pe Druță, care se autoexilează la Moscova, acceptă premiile de stat și alte onoruri, cum îi stă bine unui scriitor al poporului. Noi nu am avut nici disidenți, nici măcar literatură de sertar. Dar așa cum este, el exprimă într-un mod esențializat lumpenizarea și degradarea fizionomiei noastre naționale.

Druță e un exponent al **țărănimii împilate**, al unei lumi cu o mentalitate care a trecut sau trece în istorie. Aici este necesară o precizare de esență. Țăranul basarabean din secolul al XIX-lea, contrar intelectualității autohtone, nu a fost rusificat. Abia pe la începutul și mai ales în a doua jumătate a secolului trecut malaxorul instituțiilor de ocupație rusească a reușit să deformeze conștiința românului basarabean, să-l „mankurtizeze”, de fapt, numai în câteva decenii. Druță nu are nicio vină dacă, spre exemplu, un Onache Cărăbuș suferă de necazul că în ograda lui nu se oprește o mașină cu militari ruși.

Într-un context al evoluției firești a fenomenelor sociale și politice, octogenarului nu-i rămâne decât să-și redacteze opera, dar cu foarte puține șanse de a supraviețui într-o lume nouă, mult mai barbară decât regimul totalitar. Un alt octogenar, Aureliu Busuioc, dă în ultimii ani romane care demască regimul de ocupație cum a făcut-o numai Paul Goma în romanele *Basarabia* sau *Din calidor*. Remarcabile în acest sens sunt romanele lui Vasile Vasilache sau Vladimir Beșleagă. Tinerii scriitori pledează pentru o altă literatură, ei își cultivă un alt cititor, mai puțin fatalist, mai puțin mioritic.

Pe scurt, omul vechi, ca exponent al unei comunități sociale rudimentare, venea în dezacord flagrant cu dezideratele regimului de ocupație de a proslăvi, în limbajul epocii, **omul nou**. De aici pornesc toate înțelegerile și neînțelegerile criticilor cu Ion Druță. Și aici lucrurile se limpezesc pe loc cu așa-zisii „detractori”.

Drama lui Druță e că, așa cum afirmă Nicolae Bilețchi, și-a trădat personajele. În continuarea acestui gând trebuie remarcat că de la '90 încolo Druță și-a schimbat subiectele, realizând, probabil, că **moldovenismul primitiv** nu-i dă nicio șansă de supraviețuire. Personajele dramelor sale au fost prea implicate în actualitatea realităților de odinioară. Așa că toate căutările etice, în acest context, iar dramaturgia sa e centrată pe critica unor parveniți care s-au adaptat la noul sistem, nu mai interesează pe nimeni. Acum

câțiva ani, un teatru a încercat să reanimeze „lumina” (întunecată) a lui Andrei Lupan. Nu m-aș mira să se revină (dar dacă nu la 80, atunci la 90 de ani de la nașterea venerabilului scriitor) la montarea pieselor pe tema „păsărilor tinereții noastre”.

E de observat, reiterăm, că epuizarea **subiectelor naționale** (de altfel o teză falsă) a resimțit-o și dramaturgul care, cu mare întârziere, s-a reorientat către subiectele pe care le-au morfolit scriitorii de duzină la început de „perestroikă”, până a fi incluși în circuit disidenții ruși (*Ujin u tovarișcea Stalina* e doar un argument în acest sens).

Nimic nu e surprinzător pentru un creator atât de controversat nu numai în publicistică, dar mai cu seamă în creația sa artistică. Uneori lucrul acesta s-a vădit în chiar opțiunile pentru un titlu sau altul, cum e cazul cu piesa *Mârtoaga cu clopoței*, devenită *Cervus divinus*, sau cu romanul *Povara bunătății noastre*, cu atâtea variante, uneori delicate pentru un bun creștin. Un alt detaliu semnificativ îl constituie originea socială a unor personaje. În contextul timpului originea socială relevă o bună doză de dogmatism. Iată de ce într-o variantă a romanului *Povara bunătății noastre* un personaj e fiu de popă, în alta, fiu de chiabur (cum i s-a părut scriitorului mai creștinește).

Oportunistul Druță, ca omul, sub vremi, totdeauna a știut pe **cine** și pe **ce** să pună miza, pe cine să aleagă între popă și chiabur, între ciută și mârtoagă, sau, dacă vrei, între Rusia și România, ieșind, cum crede și „bojica” sa, basma curată. Scriitorul, ajuns „la răscrucea cu proști”, cu o operă suprapopulată de comuniști, se crede un apostol, dar, aratându-se la televiziune, predică în limba lui Stati și are slăbiciunea de a păstori nația (nu numai de crăciun).

Druță-omul nu se deosebește fundamental de Druță-scriitorul. În plan artistic, conservatorismul acestuia se manifestă, în primul rând, în ontologia romanescă. Tehnica romanelor *Povara bunătății noastre* și *Biserica albă* este una cunoscută romanului românesc încă la începutul secolului trecut, cu un narator omniscient și omniprezent, semănând dogmele sale. E adevărat, **naratorul omniscient** în proza lui Druță e concurat, pe alocuri, de **naratorul îndoielnic** (o contradicție subtilă a poeziei sale). Naratorul îndoielnic subminează autoritatea naratorului omniscient. Este cel mai modern element în poetica romanului druțian, de altfel foarte bine cunoscut romanului postmodern.

În planul diacroniei și a implicitelor variații de partitură, proza din Republica Moldova pare să se fi scuturat efectiv de lirismul fumegos, de realismul socialist și de alte embleme ideologice. Accentul tinde să se deplaseze pe o nouă poetică experimentală și strategică în acord cu estetica postmodernistă. Dintre scriitorii basarabeni contemporani Grigore Chiper realizează la sensibilitatea optzecistă de peste Prut cu propria pagină. În contextul unei tranziții postsovietice interminabile, marcate de o mediocritate și incertitudine *in extensio*, prozele lui reprezintă niște „curse de vânătoare” după fărâmele de autenticitate, câte au mai rămas, ale micului cotidian. Scrierile din volumul *Violoncelul și alte voci* (Timișoara, 2000), dar și altele, publicate în revistele *Sud-Est cultural* și *Contrafort* profilează o nouă deschidere epică către realitate, prin acțiunea directă, nemediată a privirii. Ochiul, asemenea camerei video, trece lucid și calm peste evenimente, oameni și lucruri, privirea focalizându-se asupra nudității lor fără a le modifica aparențele. S-ar părea că înregistrarea vizuală nu urmărește decât o **autenticitate realistă**, reportericească, însă trucurile de regie demască efortul de **estetizare**. În acest sens, mimesisul nu e unul fotografic, în sens tradițional, ci unul stilizat, cu multe capcane de percepție.

Epicul în proza lui Grigore Chiper e regizat de naratorul care scrutează lumea în mișcarea ei caleidoscopică. Deși percepția cotidianului e dinamică, din mers, lentilele naratorului au dioptrii mărite în fixarea detaliului și, în același timp, ele dispun de mecanisme de reglare a vitezei. Parcursul cinematografic își dozează mișcărilor, acumulând *instantanee*, dar și *stop-cadre*, *travelling*-uri, dar și *hipotipoze*. Naratorul fie insistă asupra unor momente mai mult sau mai puțin semnificative, fie trece grăbit și sporadic pe suprafețe. Imaginile se succed disparat, pe alocuri incongruent, unificarea lor urmând să o facă tocmai cititorul. Salturile lente sau bruște pe eșantioanele realității reproduc imaginea mozaicală a acesteia. O realitate descentrată, fragmentată implică un act creativ la același nivel. Tehnicile cinematografice apropie realitatea din text de cotidian și pe cititor de lumea din text.

Fragmentarismul este astfel un act asumat, deliberat, o convenție narativă postmodernă de care beneficiază Grigore Chiper. În proza lui, ca de altfel și în cea a altor prozatori optzeciști, se disting foarte clar două planuri: unul al *reproducerii fidele/al transiterii în direct* a realității în secvențialitatea ei haotică și un altul al *elaborării* programate a textului, pentru ca această transcriere să producă impresia de veridicitate. În acest context este remarcabilă următoarea afirmație: „Asocierea dintre **maxima naturalitate** și **maxima artificialitate** (n.n. – N.C.) este vitală pentru acest tip de proză datorită faptului aparent paradoxal că doar printr-o perfectă coordonare tehnică a tuturor datelor textului se pot obține bune efecte de firească” [1, p. 14]. În proza optzecistului basarabean



notațiile metatextuale informează cititorul că mâna care înregistrează se află în regim de simultaneitate cu sistemul perceptiv al naratorului. Interferența planului scrierii cu cel al subiectului e decantată deliberat: „Te bucuri? întreb. Mă privește cu neîncredere și cu felul său epatat. Cum altfel? E un truc scriitoricesc, care îmi pare semnificativ a fi reprodus aici pe hârtie înainte de a-l face. În realitate, voi renunța la dialogul cu Romica, deoarece abia cu greu a trecut, dacă a trecut, proba literară” (*Vizitați Coney Islands*). Dincolo de puternica senzație de autenticitate a observațiilor, autorul avertizează că textul său este o strategie literară. Dintr-o conștiință deplină a textualității el nu decupează scriitura de activitatea de a scrie.

Competiția dintre *artificial* și *natural* în proza lui Grigore Chiper e realizată la diferite nivele. Segmentarea discursului narativ, pulverizarea lui într-o eterogenitate de priviri și gesturi, unele difuze, abia schițate, altele clare și tranșante se află concomitent în serviciul autenticității. Sunt însă și pagini în care fragmentarismul, jocul de cuvinte sunt asumate doar ca exerciții livrești, „artificiale”: „Privești înspre casa cu pereții nevopsiți și poate te gândești la casa cu pereții nevopsiți. Mă gândeam la tine cum privești înspre casa cu pereții nevopsiți și poate te gândești la casa cu pereții nevopsiți” (*Trei maxime*). Funcționând într-un registru postmodern, în care nu lipsesc momentele ludice, experimentale, împrăștierea hazardate de puzzle etc., scriitura lui Grigore Chiper declanșează diverse reacții din partea cititorului. Textele autorului funcționează ca exerciții elitare, provocând prin ambiguitate, debusolând prin imprevizibilitate.

Prozele optzecistului basarabean au un dinamism de furnicar. Ipostazele narative variază de la momente autobiografice la eseu, jurnal, reportaj. Timpurile amalgamează (precizate doar de deicticele *atunci*, *acum*), imaginile se lansează scăpărător ca focuri de artificii, firele narative se mulează în contrapunct: „Nu știu să trăiesc. Ajung să-i privesc dantura și să mă gândesc la ale mele. Totuși nu cad ca în alte dăți în niște degradingolade și panegirice aduse sentimentelor cele mai nobile. Zic: Actinia, să fii prudentă, și-mi iese cât se poate de ridicol, căci mă gândesc la hulpava de Mimi. Sfârșitul discuției noastre e catastrofal. Îi amintesc de Hristos care a spus că oamenii buni nu pot fi fericiți pe lumea asta și nu mă flatează deloc interpretarea liberă pe care i-o dau Evangheliei” (*Vizitați Coney Islands*). Desele plonjări narative vin, se pare, și dintr-o impaciență auctorială, aceea de a prinde „trena clipei pierdute”, de unde și nostalgia reversibilității timpului în proza lui Grigore Chiper. Insuficiența de realitate e recuperată prin vis și memorări. În acest cadru mozaical spațiul și timpul devin *mingi de ping-pong*, aflate la discreția autorului. Alternarea surprinzătoare de persoane gramaticale, de planuri temporale și alte trucuri de regie multistratifică narațiunea și evidențiază somptuoșitatea arhitecturală a textului. Autorul este un strateg angajat estetic. Infuzările generoase din muzică, pictură, literatură formează țesătura intertextuală a scrierilor sale și denotă o viziune borgesiană a *lunii ca o carte*. „Paradoxul modelului literar optzecist, scrie Carmen Mușat, stă în faptul că întoarcerea către banalul cotidian este filtrată prin experiența livrescă” [2, p. 120]. „În același timp, adaugă Adrian Oțoiu, se produce o permutare a predicatelor: cotidianul este citit, inspectat, adnotat asemenea unui mare text, iar cartea este trăită. Paginile cărții substituie amintirea, iar viața însăși se contaminează de melancolia descendenței dintr-o carte” [3, p. 27-28]. Cititorul trebuie să participe la acest joc al replicilor la alte texte și la alte arte. El va contribui cu propria lui achiziție culturală la aglomerarea sensurilor.

Dincolo de dialogul intertextual, cititorul la Grigore Chiper este implicat și într-

un dialog intersubiectiv, în sens bahtinian. El se vede subiect coparticipant la acțiune, confident al naratorului și aflat în situația de a-l ajuta pe acesta să-și defuleze frustrările, să clarifice situațiile confuze. Deși nu-l numește convențional, naratorul se adresează cititorului utilizând persoana a doua: „Mâinile ei nu m-au impresionat, pe când picioarele, vârâte în niște pantofi albaștri (nu, nu am greșit), cum să vă spun? Urmau linia domoală a desenelor lui Modigliani” (*Doctorul Tulp*). Invocarea lui *Tu* este o soluție textuală de scăpare de singurătate și o invitație postmodernă la dialog, una care provine de la text și nu de la autor. Textul cultural îl poți aborda, poți intra în circuitul lui de continuă, inepuizabilă semnificare doar dialogând cu el. Strategiile narrative, mai nou, *ingineria textuală* creează acea punte necesară pentru pătrunderea cititorului în trena narativă și pentru angajarea lui la dialog. Fluxul conștiinței, memoria (in)voluntară, monologul interior dezlănțuie energiile participative ale cititorului, acesta devenind personaj-partener la discuție. În acest cadru metasemantic, lectorul descoperă propriile lui sensuri. Alteori, *tu* nu e decât un alter-ego al naratorului. Optica de vizualizare și analiză se îndreaptă și asupra *eu*-lui dublat. Mișcările lui sunt radiografiate fără menajamente, decelându-se aici structura complexă a omului în care se agită diferite ipostaze. La acest nivel autenticitatea se adâncește și se nuanțează.

Naratorul în scrierile lui Chiper nu se arată interesat de evenimente de importanță socială, de mari cataclisme istorice. Camera lui de filmat surprinde oameni întâmplători, situații anodine și lipsite de anvergură. Apetența pentru detaliu, notația fugară a mărunțului, a banalului cotidian amintesc de procedeele narrative din *Povestiri cu strada Depozitului* de Daniel Vighi. Realitatea e focalizată în aspectele ei marginale. În același timp zonele liminale devin lupe de vizualizare a macrosocialului. Naratorul surprinde realitatea printr-un puternic simț al derizoriului, al banalului urban care într-o societate incertă și compromisă înlocuiesc marele zvârcoliri sociale. Blocuri locative insipide, cartiere dărăpănate, cafenele uniforme „lipsite de gust și varietate” alcătuiesc întreg inventarul ruinelor și clișeele postsovietice. Acest cotidian, pe care-l observă cu ostentație, nu-i dă decât o senzație de sfârșeală, de renunțare, de scepticism continuu. „Am vorbit mai mult despre activitatea lui. La scepticismul meu mi-a replicat: „Câte ceva se poate face!”. Eu încercam să mă las convins ori să-mi precizez mie însumi acel „ceva”, care, pe moment, îmi scăpa. Alexandru continua să dea soluții, iar eu încetasem să mă mai gândesc la aplicabilitatea lor” (*Strada Sapienției*). În acest registru al renunțării fiecare zi nu e decât un rău necesar, „o rugină care se depune la fundul ființei”. Raportarea lucidă, calculată, „sapiențială” la realitate răcește temperatura discursului.

Personajele-naratori sunt, desigur, figuri de intelectuali, literați mai exact, suferind de condiția de martori ai tranziției de la comunism la neocomunism. Recunoaștem eroi camusieni cu o capacitate halucinantă de analiză și martori pasivi angajați în radiografierea și analiza fiorului autentic al vieții. Gesturile lor stereotipe derulează spectacolul crizelor interioare într-un veac intrat în amortire existențială. Doar banalul mai poate da senzația descoperirii noului. Sacrul și profanul, extrase din metafizic, coabitează în faptul concret, imediat. Unica posibilitate de acaparare a realului și de protest într-un spațiu în care nimic nu se mai poate face este actul creativ, încercat și acesta de incertitudini. „Aici voiam să filmez. Mai întâi, mașinile parcate cu grijă. Apoi, un bărbat cu pălărie, fără cravată, cu cămașa încheiată la toți nasturii. Traversează piața. Încotro se îndreaptă? Închid ochii. Așa mă port eu la început de toamnă când mă așez la masă și încerc să scriu dacă am

ce. Eventual, continuarea acestei povestiri” (*Vizitați Coney Islands*). Deși naratorul e nelipsit, textul își are propria individualitate, corporalitate. „Acestea sunt fragmente”, anunță autorul, detașându-se conștient de text.

Relația naratorului cu celelalte personaje este secvențială și, la prima vedere, oarecum difuză, ne semnificativă. Ele constituie mobile, cauzalități ale acțiunilor și prilejuri de reflecție. În proza *Trei maxime* (una dintre cele mai eclecticice și mai tehniciste, în care scriitorul e dublat de teoreticianul Grigore Chiper) personajul cu care se întreține naratorul e un profil feminin abia schițat, vag, fantomatic. Nu are un rol determinat în narațiune, de aceea naratorul îi anulează individualitatea, adresându-i-se doar la persoana a doua. Relatarea la timpul prezent e iluzorie, secvențele temporale se fluidizează în chip misterios, intruziunile amintirilor sunt subtile, abia observabile, dând senzația unui trecut mai real decât prezentul. Misterul se află la interferența visului cu realitatea, a iluziei cu certitudinea. Autorul sugerează că lipsa de concretizare produce magia lingvistică. Textul devine astfel o convenție narativă.

Naratorul nu e doar un radiograf subtil al mișcărilor, al stărilor de spirit, al toposului în care se învârt personajele. El e, în același timp, și un comentator fin al celor înregistrate. Mișcările sociale ample și decisive sunt golite de conținut și inapte de a produce schimbări. Atenția naratorului se focalizează asupra dramelor personale, ele sunt cele care contează cu adevărat, reușind să transpară și din gesturi banale. Aceste gesturi pot avea profunzimi nebănuite: „Privesc la soare. Numai atunci când privești la soare ești cu adevărat singur” (*Trei maxime*). Problemele interumane se ambiguizează substanțial în *Vizită* – un text complex, cu mai multe intrări și ieșiri. Aici relațiile între semeni apar înnodate în mai multe fire de semnificare și guvernate de un „joc verbal” dintre aparențe și esențe. Cuvintele personajelor nu pot soluționa criza de real. „Vorbele însă alunecau peste stofa scorțoasă a raporturilor noastre neprecizate. Ca și când ne-am fi aflat în pântecul unei păduri îngreunate care nicidecum nu ne putea naște”. Insuficiența lamentabilă a comunicării, șubrezenia colocvială indică natura duplicitară și ambiguă a relației dintre protagoniști. „Urletul pădurii stăruia în mine” mărturisește naratorul-personaj, anunțându-și zbuciumul care-i strangula orice travaliu al comunicării. Impresia de tranzitivitate e abolită mai cu seamă în acest text al derulărilor contradictorii. „Tragică beție, moale legănare”, definește el ziua, dar și contrastul dintre interioritatea zbuciumată și anostia exterioară. În prozele lui Grigore Chiper nu se pot detecta conflicte exterioare, deznodăminte tragice sau *happy-end*-uri. Impresionează însă jocul abil de nuanțe, de subtilități unde totul e „abscons ca niște închipuite clopote bizantine”. Autorul se mișcă cu multă finețe în spațiul său epic, evitând o implicare sufletească profundă în problemele cotidianului. „Recursul «abia tangibil» la realitate (...) este, în felul său, «o ars poetica», prezentă și în cărțile de versuri pe care le-a publicat...”, susține Vitalie Ciobanu [4. p. 4].

Registrul narativ al lui G. Chiper e lucid, calculat, cerebral. Chiar și în *Oglinda noastră*, cea mai caldă, mai emoționantă din întreg volumul *Violoncelul și alte voci*, lipsesc cu desăvârșire efuziunile sentimentale, liricoide. Construcția e circulară, proza debutează și se încheie în regim oniric. Sobru și concis în exprimare, naratorul liricizează regimul narativ în unele digresiuni și descrieri. Descrierile de natură sunt abundente și rezultă din poeticitatea contemplării: „Vântul se rotește ba dintr-un sector, ba din altul, pretutindeni ridică trâmbe de praf. Ulițele se dezgolesc, par dezrădăcinate, mai pustii. Vântul trage după sine ațele piezișe ale ploii” (*Trei maxime*). Acestea respiră nostalgie, senzorializează

fundalul cerebral al prozei. Tot ce vede ochiul naratorului constituie pentru el prilej de reflecție, analiză, interpretare. De aici predilecția pentru rememorări, pentru legăturile pe care le formează dimensiunile temporale. În condiția în care prezentul și viitorul sunt prefigurate ca achiziții mai mult sau mai puțin importante ale trecutului, *flash-back*-urile sunt destul de frecvente: „Ghemuit în mașină, las în urmă colinele nopții, iar în față am perspectiva unei rememorări” (*Strada Sapienței*).

Prozele lui Grigore Chiper sunt derulări cinematografice ale cotidianului, care au provocat febrila sensibilitate a poetului și disponibilitățile tehnice ale prozatorului. Arbitrarea secvențelor narative, notațiile fugare de imagini, trecerile fulgerătoare de la vis la realitate, glisarea printre frânturi de gânduri dau împreună ritmul veacului, induc reprezentarea concretă și nudă a realității. Textul se arată ca un palimpsest în care cotidianul, plasat într-o nouă paradigmă a mimesisului, apare mai autentic ca oricând.

### Note

1. *Prefață cu și despre Mircea Nedelciu // Amendament la instinctul proprietății (culegere integrală a prozelor scurte ale lui Mircea Nedelciu)*, Pitești: Editura Paralela 45, 1999.

2. Carmen Mușat, *Perspective asupra romanului românesc postmodernist și alte ficțiuni teoretice*, Pitești: Paralela 45, 1998.

3. Adrian Oțoiu, *Trafic de frontieră. Proza generației 80. Strategii transgresive*, Pitești: Editura Paralela 45, 2000.

4. Vitalie Ciobanu, *Proza în registru minor // Contrafort*, nr. 4-5, aprilie-mai, 2000.

Nicolae BĂIEȘU

VICTOR GAȚAC – SAVANT FOLCLORIST DE TALIE MONDIALĂ

Regretatul academician Nicolae Corlăteanu, semnând în 1995 o dedicație pentru Victor Gațac, scria cu fermă convingere și sinceritate: „Mă mândresc mult, ca prim îndrumător științific al fostului meu student la Universitatea de Stat din Chișinău, Victor Gațac, care tinde și în mare parte a atins culmile științei folcloristice nu numai din sud-estul Europei, ci și din lumea întreagă. Cărțile pe care le-a publicat fac față celor mai moderne concepții ale folcloristicii mondiale”. Prin studiile sale despre creațiile populare, V. Gațac a devenit un folclorist de talie mondială.

V. Gațac s-a născut la 2 iunie 1933 într-o familie de muncitori din orașelul Lipcani jud. Hotin, azi r. Briceni. Acolo a făcut școala primară și cea medie (1940-1950). A copilărit în anii grei de război, apoi de foamete și epidemie de tifos. Întotdeauna însă Victor Gațac a fost printre elevii harnici și exemplari.

După școala medie a studiat la Facultatea de Filologie a Universității de Stat din Chișinău, absolvind-o în 1955 cu diplomă de eminență. Profesori i-a avut pe Nicolae Corlăteanu, Vasile Coroban, Boris Chiroșcă, Tatiana Vasilieva, Petru Mezențev ș. a. Colegi de grupă i-au fost Vladimir Beșleagă, Nicolae Raievschi, Ion Șpac, Olga Amariei, Gheorghe Suruc, Claudia Polercă.

În anii de studenție, V. Gațac, ca și la mulți alții, a simțit interesul față de anumite probleme legate de literatură, limbă și cultură în general. În 1953 a scris și a publicat în ziarul *Molodioji Moldavii* articolul *Unicalinaia cniga* (cu ocazia editării, în 1643, a primei cărți românești – *Cazania lui Varlaam*) [1]. În anul următor (1954) a publicat câteva articole despre scriitorii Vasile Alecsandri, Mihail Coțiubinschi, Andrei Lupan ș. a. (în ziarele *Sovetscaia Moldavia* și *Stalineț* – gazeta de atunci a Universității de Stat) [2].

Tot în perioada studiilor universitare participă pentru prima dată la o conferință a cercetătorilor filologi (Odesa, mai 1955), cu o comunicare intitulată *Pușkin și Negruzzi*.

În anul absolvirii universității (1955) V. Gațac a fost îndreptat să facă aspirantura la Institutul de Literatură Universală „A. M. Gorki” al Academiei de Științe din Moscova. Conducători științifici i-au fost reputații savanți Vladimir I. Cicerov și Dmitrii E. Mihalci, de la care tânărul aspirant a învățat multe despre procesul de investigare a operelor literare.

După absolvirea aspiranturii (1958), V. Gațac a revenit la Chișinău și a fost angajat în calitate de cercetător științific la Sectorul de Folclor al Institutului de Limbă și Literatură al Filialei Moldovenești a Academiei de Științe a Uniunii Sovietice.

În august 1960, fiind studenți la Facultatea de Istorie și Filologie a Universității de Stat din Chișinău, colegul meu Gheorghe Spătaru și cu mine am avut norocul să efectuăm

un stagiu de cercetare folcloristică pe teren sub conducerea tânărului lector V. Gațac. În timpul acelei expediții în câteva sate din r. Briceni (Caracușeni Vechi, Corjeuți, Larga, Coteala) am înțeles de la V. Gațac ce este folclorul în sensul larg al cuvântului, cum trebuie să-l înregistrăm, să-l păstrăm, să-l studiem și cum trebuie să fie un adevărat folclorist.

În octombrie 1961 V. Gațac a susținut cu brio teza de candidat (azi doctor) în filologie, specialitatea folcloristică, la Institutul „A. M. Gorchi”.

Și de vreme ce atunci nu s-a găsit o cameră în căminul Academiei de Științe, tânărul doctor a fost nevoit să plece la Moscova, unde s-a stabilit pentru mult timp. Acolo V. Gațac a fost angajat în calitate de cercetător științific la institutul unde a urmat aspirantura și a susținut teza, desfășurându-și activitatea între anii 1962 și 1968, iar din 1969 până în prezent este șeful Sectorului de Studiere a Creației Poetice Populare.

În 1976, la același institut, V. Gațac a susținut teza de doctor habilitat în filologie cu tema *Eposul eroic est-romanic*, iar în 1989 a obținut diploma de profesor universitar.

Domeniile de cercetare ale savantului V. Gațac sunt multiple: eposul popular eroic, cântecul popular istoric, poetica istorică, textologia folclorului, creațiile orale ale mai multor popoare.

A scris și a dat pus în circuit, pe teritoriul Federației Ruse, Germaniei, Japoniei, Republicii Moldova, Bulgariei, Ungariei, Letoniei ș.a., peste 300 de lucrări, inclusiv patru monografii privind folclorul diferitelor popoare române, slave, și al minorităților naționale din Siberia și Extremul Orient. Printre acestea se evidențiază cărțile tipărite la prestigioasa editură moscovită „Nauca”: *Eposul eroic est-romanic: Studii și texte* (1967), *Tradiția orală epică în timp: Studii istoric al poeziei* (1989), *Textologie experimentală a folclorului* (1998).

Vreau să atrag atenția asupra titlului lucrării editate în 1967 – *Eposul eroic est-romanic*. Observăm că aici moldovenii sunt plasați împreună cu românii. Era un risc mare pe atunci, în anii 1960, să editezi o lucrare de anvergură cu așa titlu și conținut.

Pentru prima dată în folcloristica românească, V. Gațac analizează eposul popular eroic ca specie de sinestătătoare, separată de baladă și de cântecul istoric. Lucrarea aceasta a fost precedată de un important studiu al aceluiași autor, publicat în 1960 și intitulat *Trei specii, și nu una: clasificarea epicii populare*. Studiul a fost publicat la Chișinău și la Budapesta (în limba germană).

Doresc să menționez și faptul regretabil că, după atâția ani, nu toți folcloriștii țin cont de justa și argumentata caracteristică a epicii populare efectuată de V. Gațac. Majoritatea urmează calea cea mai ușoară, numind *balade* toate creațiile epice și epico-lirice în versuri, după modelul lui V. Alecsandri impus la mijlocul sec al XIX-lea. Dacă atunci noțiunea de *baladă* era adecvată în context european, până acum știința folcloristicii a mai evoluat.

Din păcate, și în prezent se mai întâmplă să citim despre *Balada șarpelui* sau *Balada lui Toma Alimoș* ș.a., ceea ce, din perspectiva noastră, este incorect. E vorba aici de creațiile epico-eroice. Cuvântul *baladă* este folosit cu sens de *istorie, poveste*. Avem destule creații literare cu titluri care conțin cuvântul *baladă*: *Balada soldatului...*, *Balada viorii*, chiar și *Balada celor cinci motănași*.

În activitatea sa îndelungată V. Gațac a semnat numeroase articole pe varii teme: *Cântecele populare despre Plevna*, *Cântecele epice în colecția lui V. Alecsandri și în problema textului de bază*, *Romanul și folclorul*. Acesta din urmă este consacrat în întregime analizei romanului drușian, *Povara bunătății noastre*, din punctul de vedere al utilizării elementelor de folclor și etnografie.



V. Gațac este cunoscut în lumea savanților ca fiind un spirit de inițiator și realizator al unor lucrări colective de anvergură. S-a dovedit a fi și un priceput promotor, coordonator și executor al câtorva foarte importante programe de studiere și publicare a folclorului. În primul rând, V. Gațac este unul din coordonatorii celor 62 volume, intitulate *Moștenirea folclorică a popoarelor din Siberia și din Extremul Orient*. Din 1990 până în prezent din această serie au fost elaborate și editate 27 de tomuri. V. Gațac este redactorul responsabil al unor tomuri care se intitulează *Eposul eroic bureat, Narațiuni eroice evenchiene, Eposul eroic și poveștile tuvine* etc.

În articolul său *Aportul științific al lui Victor Mihailovici Gațac în dezvoltarea folcloristicii siberiene*, E. N. Cuzmina, folclorist renumit de la Institutul de Filologie din Novosibirsk, scria: „La începuturile folcloristicii în Siberia, care astăzi se dezvoltă furtunos, se află Victor Mihailovici – «generator de idei», un folclorist excepțional nu numai ca savant ce muncește cu abnegație, ci și ca un minunat om cu interes viu față de cei din jur, cu bunătatea și democratismul care îi sunt proprii»[3].

În anul 2001, grupul de autori a 18 volume din seria nominalizată, printre care și V. Gațac, au luat Premiul de Stat al Federației Ruse în domeniul științei și tehnicii.

Pământeanul nostru a contribuit mult la întocmirea și editarea celor 16 volume din seria *Creația populară moldovenească*. Pe parcursul anilor, V. Gațac a pus în circuitul științei internaționale un considerabil volum de informații privind istoria și teoria folclorului românesc.

Domnia sa participă și la scrierea cursului universitar *Folclorul românilor din Republica Moldova și Ucraina*, precum și la realizarea proiectului *Tezaurul folcloric al românilor din Basarabia, Transnistria, nordul Bucovinei, Transcarpatia* din cadrul Institutului de Filologie al AȘM.

După proiectul lui V. Gațac se elaborează și se editează corpul de folclor literar și muzical în 5 volume din orașul și regiunea Moscova.

Secția de folclor a Institutului de Literatură Universală „A. M. Gorchi”, condusă de V. Gațac timp de aproape 40 de ani, continuă să fie recunoscută drept centru de studiere a creațiilor poetice ale popoarelor și constituie un nucleu de formare a cadrelor tinere de cercetători ai folclorului. Din 1968 până astăzi sub conducerea lui V. Gațac au cercetat folclorul 22 de doctori și 10 doctori habilitați. De asemenea, V. Gațac contribuie foarte mult și la pregătirea cadrelor din R. Moldova. Menționez doar câteva personalități care au fost îndrumate de Domnia sa: Grigore Botezatu, Andrei Hâncu, Gheorghe Spătaru, Victor Cirimpei, Nadejda Popovici, Grigore Bostan, Sergiu Moraru, Andrei Hropotinschi, Luminița Drumea, Liuba Cimpoieș, Vitalie Sârf, Lilia Hanganu, Ana Graur ș.a.

Prin lucrările sale, prin munca sa plină de dăruire, profesorul V. Gațac este bine cunoscut și peste hotare, fiind invitat să participe la diferite congrese, simpozioane internaționale, întruniri ale savanților din Washington, Sofia, București, Varșovia, Beijing, Tokio, Delhi ș.a.

Cunoscutul folclorist V. Gațac reușește să efectueze cu succes și o serie de funcții obștești în diferite țări. Este președinte al Consiliului Științific pentru Folclor al Academiei de Științe a Federației Ruse (din 1996), membru al Comisiei pentru Folclor a instituțiilor de învățământ superior din Federația Rusă (din 1991), locțiitor al președintelui Comitetului Național al Slaviștilor din Federația Rusă, membru al Societății Internaționale pentru Studierea Folclorului (cu centru în or. Helsinki). Este membru al colegiului de redacție al



revistei *Demos* din orașul Berlin. Pe parcursul a mai mult de 25 de ani V. Gațac activează în calitate de membru al colegiului de redacție al revistei *Buletinul Academiei de Științe: Seria Literatură și Limbă*, iar din 2000 este redactorul principal al acestei publicații.

În anul 2000, distinsul folclorist V. Gațac a fost ales membru corespondent al Academiei de Științe a Federației Ruse și membru de onoare al Academiei de Științe a Moldovei.

Lucrările Dumnealui au fost traduse în limbile engleză, germană, japoneză, letonă ș.a. În anul 2004, la Moscova a fost editată cartea intitulată *Etnopoetica și tradiția: Cu ocazia împlinirii a 70 de ani de la nașterea lui Victor Mihailovici Gațac, membru corespondent al A.Ș. a Federației Ruse*. Volumul cuprinde 55 de articole semnate de folcloriști și etnologi din Rusia și din fostele republici unionale. Aici și-au găsit loc și câteva articole ale folcloriștilor și etnografilor din R. Moldova: Leonid Curuci, Alexandru Furtună, Lilia Hanganu, Ana Graur, Vitalie Sârf, subsemnatul.

Numele eminentului folclorist este prezent în enciclopediile și dicționarele din Republica Moldova și România.

De menționat faptul că V. Gațac a fost unul dintre primii folcloriști importanți din Republica Moldova, căruia i s-a conferit gradele științifice de doctor în științe filologice (1961), doctor habilitat (1976) în domeniul specialității Folclor. Este al doilea filolog, după B. P. Hasdeu, originar din Basarabia care a devenit membru corespondent al AȘ din Rusia.

Toate succesele lui V. Gațac sunt obținute grație unor calități înnăscute precum uimitoarea forță de muncă, deosebitul randament intelectual, dorința de a posedea cunoștințe bogate și profunde, și de a fi util pentru oameni.

Ne mândrim mult că în persoana lui V. Gațac avem un ambasador în știința contemporană, care sporește prestigiul folcloristicii basarabene.

Cu prilejul împlinirii a 75 de ani colegii de la Academia de Științe a Moldovei îi urează Domnului Victor Gațac mulți ani, sănătate, noi realizări și recunoaștere pe potrivă.

## Note

1. *Молодежь Молдавии*, 1953, 1 марта.
2. *Советская Молдавия*, 1954, 11 ноября; *Сталинец*, 1954, 15 января, 25 июня, 17 ноября.
3. *Гуманитарные науки в Сибири*, Новосибирск, 2003, с. 118.

Literatura tradusă, în opinia lui I. Even-Zohar [1], este „nu numai un sistem integrant al oricărui polisistem literar, ci și unul dintre cele mai active din cadrul acestuia”. Astfel, Even-Zohar consideră că a afirma că literatura tradusă poate menține o poziție periferică înseamnă că aceasta constituie un sistem periferic în cadrul polisistemului din care face parte și că obișnuiește să folosească modele secundare. În asemenea condiții, literatura tradusă nu exercită influență asupra celor mai importante procese din cadrul polisistemului, fiind construită în corespundere cu normele convențional stabilite ale modelului dominant din literatura receptoare. Literatura tradusă se transformă, în acest caz, într-un factor principal de conservatorism. În timp ce literatura contemporană originală poate evolua, dezvoltând noi norme și modele, literatura tradusă aderă la norme sau modele respinse anterior sau în momentul de față de către centrul (nou) stabilit și nu mai întreține relații efective cu textele originale.

Teoreticianul școlii de la Tel Aviv admite că în asemenea situație se manifestă un paradox interesant: traducerea, datorită căreia este posibilă introducerea unor idei, elemente sau caracteristici noi într-o literatură, se constituie într-un mijloc de păstrare a gustului tradițional. Această discrepanță între literatura originală (centrală) și literatura tradusă (periferică) poate evolua în diferite forme. De exemplu, când literatura tradusă, după ce își asumase o poziție centrală, introducând elemente noi în literatura receptoare, pierde în curând contactul cu literatura de origine, care continuă să se dezvolte, transformându-se, în consecință, într-un factor de conservare a unui repertoriu invariabil. Astfel, literatura tradusă, care inițial putea fi un element revoluționar, poate să-și continue existența ca un sistem învechit, petrificat, adesea ocrotit de către agenții modelelor secundare, contrare oricăror schimbări. Condițiile ce permit asemenea situație sunt, prin urmare, diametral opuse celor care favorizează transformarea literaturii traduse într-un sistem central: fie că în polisistem nu au loc schimbări importante, fie că aceste schimbări nu se produc prin intermediul unor relații interliterare, materializate sub formă de traduceri, adică nu sunt efectul traducerilor.

Even-Zohar preîntâmpină, totodată, că ipoteza conform căreia literatura tradusă poate deveni un sistem central sau periferic în cadrul unui polisistem literar nu implică neapărat că aceasta trebuie să fie întotdeauna sau una sau alta. Ca sistem, literatura tradusă este în sine un fenomen stratificat și din punctul de vedere al analizei polisistemice, raporturile care au loc în interiorul sistemului se observă cel mai frecvent din poziția stratului central. Aceasta înseamnă că o secțiune a literaturii traduse poate să-și asume o poziție centrală, în timp ce alta poate să rămână într-o poziție periferică. Având în vedere că teoria polisistemului presupune o relație strânsă între literatura tradusă și orice contacte literare în interiorul unui polisistem literar, de exemplu, cel al literaturii receptoare, se poate conchide că atunci când interferențele sunt intense, o poziție centrală tinde să-și asume acea parte a literaturii traduse care provine dintr-o literatură-sursă mai importantă. Astfel, Even-Zohar menționează că în polisistemul literar evreiesc din perioada dintre

cele două războaie mondiale literatura tradusă din limba rusă își asumase o poziție centrală, în timp ce literatura tradusă din engleză, germană, poloneză și alte limbi ocupase o poziție periferică. Mai mult decât atât, întrucât cele mai importante și novatoare norme de traducere au fost dictate de traducerile din rusă, traducerile din celelalte limbi s-au ajustat modelelor și normelor dictate de acelea.

În studiul lui I. Even-Zohar la care ne-am referit până acum autorul recunoaște că materialul istoric pe care îl analizează în termeni de operații polisistemice se dovedește a fi prea limitat pentru a oferi concluzii suficiente de convingătoare despre posibilitățile pe care le are literatura tradusă pentru a-și asuma o anumită poziție în cadrul unui polisistem literar. Dar luând în considerare rezultatele obținute de alți cercetători și de el însuși în mai multe studii, el conchide că poziția „normală” a literaturii traduse în cadrul oricărui polisistem literar este cea periferică, ceea ce coincide, în linii generale, cu reflecțiile teoretice ale lui Even-Zohar pe marginea locului literaturii traduse în cadrul unui polisistem literar. Cercetătorul consideră că nici un (poli)sistem nu poate să rămână permanent „slab”, în stare de criză sau în anumite puncte de inflecțiune, deși nu se exclud cazurile când unele polisisteme pot să se mențină în aceste stări perioade îndelungate de timp. Totodată, trebuie să se țină cont și de faptul că nu toate polisistemele se structurează în același fel și că toate culturile se deosebesc unele de altele prin mai multe trăsături. Pentru ilustrare Even-Zohar aduce exemplul polisistemului cultural francez, un polisistem mult mai rigid decât altele, iar având în vedere că literatura franceză a ocupat mereu o poziție centrală în cadrul macro-polisistemului cultural/literar european, devine clar că literatura tradusă în polisistemul literar francez a avut întotdeauna o poziție periferică. Cazul literaturii anglo-saxone este asemănător, în timp ce literaturile rusă, germană sau scandinavă, în opinia lui Even-Zohar (noi am adăuga aici și cazul literaturii române), par să ilustreze alte modele sau reguli de comportament în această privință.

Un ultim aspect pe care îl discută I. Even-Zohar în studiul menționat ar putea fi formulat printr-o întrebare: ce consecințe asupra regulilor, principiilor și criteriilor de traducere poate avea rolul pe care îl joacă literatura tradusă în cadrul unui polisistem literar? Deosebirea dintre o operă tradusă și o operă originală, în termeni de comportament literar, rezidă în funcția poziției asumate de literatura tradusă într-un moment dat. Când aceasta ocupă o poziție centrală, limitele se dovedesc a fi „difuze”, încât însuși categoria de „opere traduse” trebuie extinsă de asemenea asupra semi- sau cvasi-traducerilor. Din punctul de vedere al teoriei traducerii o astfel de abordare pare a fi mai adecvată decât respingerea ei de pe pozițiile unei concepții statice sau a istorice a acesteia. Când activitatea de traducere ocupă o poziție centrală, aceasta înseamnă că traducerile participă la procesul de creare a unor modele noi, adică primare, iar sarcina principală a traducătorului nu va consta numai în a căuta modele deja prestabilite în repertoriul local în care să înscrie textele-sursă. Dimpotrivă, în aceste cazuri traducătorul este pregătit pentru a depăși conveniențele locale. În asemenea situație, posibilitatea că traducerile vor fi mult mai apropiate operelor originale în funcție de adecvarea lor (cu alte cuvinte, că vor reproduce relațiile textuale care predomină în operele originale) este mult mai mare decât în alte situații. Desigur, din punctul de vedere al literaturii receptoare, normele de traducere adoptate pot părea o anumită perioadă de timp destul de „străine” sau revoluționare. Dar dacă noua tendință va ieși înfrântă din bătălia literară, traducerile realizate conform ideilor și gusturilor sale nu vor prinde teren. În schimb, dacă noua tendință va învinge, repertoriul literaturii traduse poate să se îmbogățească și să devină mai flexibil. Perioadele unor mari schimbări în sistemul local sunt singurele în care traducătorul poate merge mai departe de opțiunile pe care i le oferă repertoriul local existent, dorind să încerce un mod diferit de a-și construi textele. În condiții de stabilitate elementele care lipsesc într-o literatură receptoare pot

să nu fie transferate, adică introduse, dacă starea polisistemului nu admite inovații. Însă procesul de deschidere a unui sistem apropie gradual anumite literaturi și pe termen lung face posibilă situația în care adecvarea (traducerilor) postulată și echivalențele reale pot coincide într-un grad relativ înalt. Este cazul literaturilor europene, chiar dacă în unele dintre ele mecanismul de respingere a fost atât de puternic încât schimbările s-au produs într-o măsură foarte mică.

Când literatura tradusă ocupă o poziție periferică, aceasta se comportă într-un mod cu totul diferit. În asemenea situație, efortul principal al traducătorului constă în a găsi pentru textul străin cele mai bune modele secundare prestabilite și adesea rezultatul sfârșește prin a fi o traducere neadecvată sau, după cum se exprimă Even-Zohar, o mare discrepanță între echivalența obținută și adecvarea postulată.

Cu alte cuvinte, nu numai statutul socio-literar al traducerii depinde de poziția sa în cadrul polisistemului. Însăși practica traducerii este, de asemenea, puternic subordonată poziției date. Inclusiv la întrebarea de ce o operă este tradusă răspunsul nu poate fi *a priori* în termenii unei situații idealizate, aistorice și în afara contextului: trebuie să se cimenteze în ambianța operațiilor care guvernează polisistemul. Din acest punct de vedere nu se mai poate considera traducerea ca un fenomen de natură și limite definite, ci ca o activitate care depinde de relațiile stabilite în cadrul unui sistem cultural determinat.

Abordarea polisistemică a fenomenelor literare, inclusiv a literaturii traduse, și-a găsit adepți în mai multe țări. Deși, trebuie să recunoaștem, numeroși cercetători studiază literatura tradusă fără a apela la arsenalul oferit de teoria polisistemului. Literatura tradusă se încadrează în sistemul literar receptor ca „un sistem intermediar” (José Lambert) cu conexiuni atât în sistemul literar-sursă, cât și în sistemul literar-țintă. Încă la Congresul al X-lea al Asociației Internaționale de Literatură Comparată din 1982, José Lambert [2, p. 1985] vorbește despre traducere ca despre una dintre „formele de interferență între sisteme”, precizând că trecerea de la o limbă la alta nu implică întotdeauna în traducere și schimbarea de sistem, pentru că există o sumedenie de traduceri despre care nimeni nu va vorbi niciodată, făcând aluzie la numeroasele traduceri proaste ce nu au nici o șansă de a se integra în sistemul literaturii receptoare.

Dacă la începuturile dezvoltării unei literaturi naționale ponderea traducerilor este, de obicei, mare, ele cedează ulterior locul literaturii originale, stimulând-o și servind drept intermediar pentru diferite literaturi, ca materializare concretă a legăturilor dintre ele. În general, traducerile au umplut întotdeauna un gol într-o literatură, alimentând-o cu ceea ce îi lipsea. La diferite aspecte ale studierii traducerilor ne-am referit amănunțit în legătură cu traducerile românești din literatura spaniolă [3, p. 47-93]. Acum s-ar putea întreprinde un studiu polisistemic al traducerilor din literatura spaniolă. Ar fi interesant și un studiu polisistemic al traducerilor în limba română.

## Note

1. Even-Zohar I., *La posición de la literatura traducida en el polisistema literario // Teoría de los polisistemas*, Madrid, 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.

2. *Actes du X-e Congrès de l'Association de Littérature Comparée (New York, 1982)*, vol. I., New York, London, Garland, 1985.

3. Pavlicencu S., *Tentația Spaniei. Valori hispanice în spațiul cultural românesc*, Chișinău, Știința, 1999.

Ceea ce s-a numit etapa poststructuralistă ține de noua luare de poziție a telqueiștilor, de opțiunea acestora pentru scriitura „textuală”, văzută ca un gest de subversiune, de *dialog cu ideologia dominantă*. În condițiile acestei stări de spirit, dictată și de dorința de creare a contraponderii la excesele eseismului impresionist, la congestionarea istoriei literaturii dar și la pericolele poeziei formaliste, reactualizarea „dialogismului” lui Mihail Bahtin de către Julia Kristeva („muza” poststructuraliștilor) a fost mai mult decât binevenită. Interpretarea textelor prin recuperarea dimensiunii intersubiective și a contextului istoric le deschidea cercetătorilor francezi perspective noi ce promiteau ieșirea din cercul îngust al modelului unic și „universal” de abordare a textului literar. În baza teoriilor savantului rus despre dialog și polifonie, tânăra stagiară, de numai douăzeci și cinci de ani, a reușit să formuleze și să impună la scară mondială conceptul de *intertextualitate*, care a cunoscut o popularitate spectaculoasă în a doua jumătate a secolului al XX-lea. Folosind acest neologism, la 1966, în comunicarea sa în cadrul seminarului condus de Roland Barthes, Kristeva a asigurat totodată faima mondială a ideilor despre dialog și relații dialogice ale savantului rus.

Convinsă de faptul că reflecțiile teoretice, precum și cele în materie de istorie, sociologie, culturologie ale lui Bahtin au efectuat o breșă considerabilă în sistemul teoretic al formalistilor, Kristeva a regândit dialogismul în albia preocupărilor științifice de atunci ale poststructuraliștilor în domeniul „filozofiei mulțimilor” (Derrida, Deleuze ș.a.) și a discuțiilor despre „metafizica mulțimilor”. Însă scopul nemijlocit al lucrărilor ei, începând cu *Bahtin, cuvântul, dialogul și romanul* [1], consta în revalorificarea ideilor lui Bahtin în contextul teoriilor lingvistice contemporane. Cu intenția de a scoate la lumină o lucrare a timpului trecut, nu pentru „a-i asimila modelul și nici pentru a o contempla ca pe un exponat de muzeu”, ci pentru „a extrage nucleul din carapacea ideologică”, Kristeva purcede la analiza celor mai importante idei și concepte teoretizate în *Problemele poeziei lui Dostoievski*. În primul rând, ea acceptă rezervele lui Bahtin față de fundamentele teoretice ale Școlii formale ruse, care considera sistemul semiotic al textului literar identic particularităților structurale ale limbii, imputându-i acesteia și faptul că nu a ținut cont de practica literară ca modalitate specifică de semnificare, „în funcție de dimensiunea subiectului, de topologia, istoria, ideologia lui” [2, p. 9]. Meritul lui Bahtin și al cercului său se relevă tocmai prin faptul că, prin abordarea funcționalității semiotice a literaturii din punctul de vedere al localizării acesteia în istoria sistemelor semiotice și al atitudinii față de subiectul vorbitor, ei au propus o cale de ieșire din formalism.

După Kristeva, problemele pe care le-a pus Bahtin și cercul lui în fața poeziei formaliste pot fi reduse la următoarele două ipostaze: 1. limbajul poetic reprezintă

„o activitate ale cărei tipuri diferite au o existență concretă în istoria sistemelor semiotice”, deci limbajul poetic trebuie cercetat „în limitele unei construcții literare concrete, fără a-l amesteca cu domeniul Sensului și al Conștiinței”. Abordarea științei literaturii ca fiind o *știință a ideologiilor* determină și o revizuire, din acest punct de vedere, a *istoriei genurilor literare*; 2. dacă pentru lingvistică limba este un sistem de semne, atunci pentru știința literaturii, ca și pentru alte științe despre formele ideologiei, limba este „o *practică*, în care trebuie să se țină cont de existența subiecților (în particular, de adresant), ca și de modalitatea prin care ei (subiecții) redistribuie vreun sistem sau altul de semne”. Acest fapt dictează imperativul căutării unui domeniu teoretic care ar putea „să înlăture nu numai dihotomia *gehalt* (conținut)/*gestalt* (formă), dar și dihotomia *limbă/ideologie*, spațiu în care funcționarea cuvântului ca semn existent în limbă s-ar suprapune cu funcția ideologică, produsă de această limbă în procesul unei practici istorice specifice”. Drept rezultat, sensul „începe să fie privit ca o funcționalitate concretă, aflată în proces de transformare continuă în funcție de plasarea subiectului în istorie”. Această a doua problemă necesită o teorie a *subiectului* și a *sensului* care ar fi una a *producerii* în limbă. În lipsa unei astfel de teorii în anii '20, Bahtin și prietenii lui, după Kristeva, și-au concentrat atenția asupra termenului „*cuvânt*”, care capătă sensuri suplimentare în momentul deplasării din planul neutru al limbii spre cel al comunicării, căruia cercetătoarea înclină să-i spună „discurs orientat către *Altul*” [2, p. 9].

Chiar de la primul studiu cercetătoarea franceză deformează, cel puțin sub trei aspecte, viziunea despre dialog și dialogism a lui Bahtin. În primul rând, Kristeva regândește în spiritul psihanalizei freudiene conceptul bahtinian de *Alter*, interpretându-l în defavoarea „relațiilor interpersonale”: „Eu însă, din partea mea, am dorit să-l aud nu ca pe o altă persoană, ci ca pe o dimensiune ce deschide o altă realitate în interiorul conștiinței. Cu alte cuvinte, eu, într-un fel, am făcut dintr-un Bahtin «hegelian» un Bahtin «freudian»”. Dacă în centrul atenției lui Bahtin stă *conștiința*, atunci Kristeva, entuziasmată de ideile sale freudo-marxiste, este preocupată de *procesele inconștiente* care coordonează lumea cuvintelor-ideologii. Alteritatea, după cercetătoarea din Franța, este chemată nu să descopere altă persoană, ci o „altă scenă”, un „alt tip de logică – inconștientul” [3, p. 11–12]. Dacă la Bahtin dialogul polifonic are loc între subiecți autonomi, proprietari ai unui nucleu personal inepuizabil, atunci la Kristeva *relația se produce în inconștientul unui individ*, între instanțele impersonale de cuvinte-ideologii (texte și discursuri) care doar „se întâlnesc” și „se combină”, în cele din urmă devenind texte dinamice, deschise spre asimilare și transformare. Reflecțiile lui Bahtin privind „*meta-conștiința artistică a autorului*”, care îi dă posibilitatea acestuia să aibă o viziune panoramică asupra realității artistice fără a suprima conștiințele eroilor săi prin obiectivare, sunt substituite de discuțiile în jurul conceptului telquelist de „*autor superlucid*” ce reprezintă conștiința de sine a textului.

Anume această abordare a alterității a pregătit terenul pentru apariția noțiunii de intertextualitate și a determinat diferențele esențiale dintre teoriile lui Bahtin și ale Juliei Kristeva despre dialog și dialogism. Dacă dialogul polifonic al lui Bahtin este „intersubiectiv” în adevăratul sens al cuvântului, atunci logica intertextualității reclamă „moartea subiectului”. Bahtin consideră că originea plurivocității lingvistice este de natură socială, pe când Kristeva, în virtutea aderării ei la psihanaliză, analizează acest fenomen în spațiul individualului și al inconștientului. Mai târziu, într-un interviu atestat de „Baza



de date a bibliografiei lucrărilor despre Bahtin” a unui Centru de Bahtinologie, condus de profesorul David Shepherd [4], Julia Kristeva a afirmat că lucrările savantului rus au ajutat-o să treacă peste rezervele sale față de formalism și structuralism. Cercetătoarea a fost conștientă de faptul că distanța dintre ideile lui Bahtin și psihanaliză este foarte mare, chiar dacă ambii datorează mult lui Hegel, dar aceasta nu a împiedicat-o să adapteze concepțiile despre *alteritate* ale savantului rus la studiile sale de psihanaliză și semiotică. Astfel că granița între *dialogul interpersonal* al lui Bahtin și *dialogul textelor*, teoretizat de Kristeva, este granița între *principiile personaliste* care l-au entuziasmat pe autorul studiului *Problemele poeziei lui Dostoievski* și *ideile freudo-marxiste*, puse la baza articolului *Bahtin, cuvântul, dialogul și romanul*.

Principala replică a lui Bahtin față de poetica formalistă constă în *abordarea textului literar în funcție de o tipologie a genului*, anticipând prin aceasta mai multe probleme ale științei literare a anilor '60. Asimilând experiența formaliştilor potrivit căreia sensul trebuie cercetat în materialitatea cuvântului, Bahtin concepe o *poetică istorică* care nu drept scop să înțeleagă „*cum este făcută opera*”, ci să găsească locul acesteia într-o anumită tipologie de sistem semiotic, existentă în istorie. În locul unui catalog al procedeelelor care, în viziunea formaliştilor, formează *povestirea*, el introduce o *tipologie a universurilor literare*, constituite în istorie în cadrul unor anumite practici de semnificare de tip special: „epoca socratică”, carnavalul Evului Mediu, capitalismul creat după modelul pieței Agora din Atena, fundamentând o *poetică istorică* capabilă să evite vulgaritatea determinismului sociologic. Or, structura romanului este, în viziunea cercetătorului rus, un „model de lume”, un sistem specific de semne, a cărui noutate trebuie identificată în contextul istoriei. Iată de ce romanul necesită o investigație de tip sincron, a relațiilor acestuia cu tradiția literaturii („memoria genului”).

Cea mai importantă contribuție a lui Bahtin, după Kristeva, este descoperirea *unui model dinamic de analiză*, conform căruia „structura literară se elaborează în relație cu altă structură”. Aceasta îi permite cercetătoarei să considere „*cuvântul bivoc*”, termenul cu care operează Bahtin, un „*cuvânt-discurs*” [5] care aparține mai multor instanțe discursive ale inconștientului, altfel spus, *cuvântul-discurs* este spațiul coexistenței concomitente a unei mulțimi de euri. Cu un nucleu dialogic, având în componența sa ecouri ale vocii *celuilalt*, cuvântul acesta are caracter polifonic. Pe tulpina teoretică a lui Bahtin, Kristeva își altoiește propria concepție despre dialog și polifonie. Mai mult, ea este de părere că disciplina lui Bahtin – *metalingvistică* – ar trebui, în lumina cercetărilor în domeniul pragmaticei contemporane, să se numească *translingvistică* [6].

De vreme ce discursul este un spațiu în care se ciocnesc varii instanțe vorbitoare, dialogismul își are corespondentul în termenul *spaltung* din psihanaliză. Dialogismul abordează cuvântul drept cuvânt despre alt cuvânt, cuvânt adresat altui cuvânt, procesul derulându-se la infinit. Cufundat în plurivocitate, cuvântul-discurs nu mai are un sens fixat sau un subiect constant care ar exprima acest sens unic și nici un adresat concret care ar înțelege acest sens. Marcat de diferitele contexte discursive în care nimerește, cuvântul-discurs se pulverizează infinitezimal, se transformă în „mii de cioburi”, iar subiectul vorbitor deopotrivă cu ascultătorul sunt supuși unui proces de *fărâmițare* și *diseminare* și nu mai pot constitui acea „*unitate nefixată*” pe care o alcătuia „*omul*” la Bahtin. De aici și constatarea *lipsei totale a subiectului în roman ca axă de organizare a imaginii*, care se află în germene, după Kristeva, în sistemul teoretic al lui Bahtin, chiar dacă savantul rus nu recunoaște niciodată acest lucru până la capăt. Discursul acelei instanțe narative



care se identifică cu un Eu în roman este traversat de o mulțime de discursuri: „Acest personaj – susține Kristeva – nu este o «voce pură»”, noi nu numai că nu-l vedem și nu-l auzim; noi putem urmări cum acesta își fărâmițează în discurs propria-i obiectivitate” [2, p. 17]. Prin urmare, autorul nu mai constituie instanța superioară în stare să confirme autenticitatea conflictelor discursive, atitudinea lui față de personaj este atitudinea față de cuvântul-discurs ce aparține altuia: „Discursul autorului este un discurs privitor la alt discurs, este cuvântul care stă de vorbă cu un alt cuvânt și niciodată cuvânt despre cuvânt (ca în cazul metadiscursului autentic)” [2, p. 18]. Dorința permanentă a subiectului de a-l auzi pe celălalt distruge identitatea semantică a cuvântului ca unitate de limbă (cuvânt, frază, enunț) și, în genere, prin distrugerea identității ideologice a enunțurilor și a textului, Bahtin dizolvă principiul semantic al identității, prin aceasta devenind, după Kristeva, un *predecesor al semioticii și semanticii contemporane*.

De vreme ce textul nu mai constituie o oglindă a *logosului* monologic, ci o „*suprafață a amalgamei*”, un spațiu al „*vorbirii între*”, care formează tradiția polifoniei și a carnavalului, el nu mai poate fi analizat, după Kristeva, doar cu instrumentele poeziei. Cercetătoarea propune o „*semiologie a literaturii*” care, pentru o mai mare operativitate, să apeleze la categoriile lingvisticii. Din perspectiva acestei discipline: „limbajul poetic apare ca un dialog de texte; orice secvență se face în raport cu o alta provenind dintr-un alt corpus, astfel încât orice secvență este dublu orientată: către actul de reminiscență (evocarea unei alte scriituri) și către actul de somație (transformarea acestei scriituri)”. „«Cuvântul» ca unitate minimă a structurii întrunește trei instanțe aflate în dialog: subiectul scriiturii, receptorul și alte texte; el nu este privit drept purtător al unui sens, ci spațiu în care se intersectează diferite paliere textuale, ca un dialog al diferitelor tipuri de scriitură – scriitura scriitorului însuși, scriitura adresatului (sau a personajului) și, în sfârșit, scriitura formată de contextul culturii actuale sau precedente”.

În lumina satisfacerii teoriilor textualiste referitoare la așa-numita „moarte a autorului/a subiectului”, ideile lui Bahtin primesc o astfel de interpretare: „fiecare cuvânt (text) este intersecția altor cuvinte (texte), în care se poate citi cel puțin încă un cuvânt (text)”, în felul acesta „orice text se construiește ca un mozaic de citate, orice text este absorbție și transformare a altui text”. Căci „Semnificantul poetic trimite la alți semnificanți discursivi, astfel încât în enunțul poetic sunt lizibile mai multe discursuri. Se creează astfel, în jurul semnificantului poetic, un spațiu textual multiplu ale cărui elemente sunt susceptibile de a fi aplicate în textul poetic concret”, astfel că, „prins în intertextualitate, enunțul poetic este un subansamblu al unui ansamblu mai mare, care este spațiul textelor aplicate în ansamblul nostru” [2, p. 166] Conceptul bahtinian *внезаходимость* este înlocuit de Kristeva prin *spațiu intertextual*, iar conceptul de *intersubiectivitate* este substituit de *intertextualitate*.

Cea de-a treia adaptare a ideilor lui Bahtin ține de **viziunea carnavalescă**. În locul discuțiilor despre *patosul protestatar*, care l-a însuflețit pe Bahtin în partea a patra a studiului *Problemele poeziei lui Dostoievski*, cercetătoarea impune un spectru de probleme care instalează *patosul relativității sensului*. Potrivit lui Bahtin, carnavalul, datorită atmosferei de veselie și lipsei de ierarhii axiologice, anulează orice interdicție și eliberează conștiința umană de tradiție, canon și autoritate, nepermițându-i să se închege în enclavele seriozității și determinismului. Această abordare a carnavalului i-a trebuit savantului pentru a-și exprima demersul polemic, îndreptat împotriva viziunii monologice asupra adevărului, căreia îi contrapune „metoda socratică” de dezvăluire a adevărului în

dialog cu alți oameni. Adevărul se naște între oameni, în procesul relațiilor lor dialogice. A avea o viziune carnavalescă înseamnă a coopta puncte de vedere, orizonturi axiologice, ideologii ale unor persoane diferite cu originea în diferite contexte istorice. Asumează autorul romanului polifonic este deținătorul unei atari viziuni, el este cel care determină unitatea artistică a operei – în rolul de organizator, pe de o parte, și de participant egal al dialogului, pe de alta. Ideea kristeviană de *carnavalizare a intertextului* urmărește mai degrabă eliberarea totală de sub autoritatea adevărului. Autorul este pentru ea un *scriptor* care organizează ciocnirile textuale fără ca să ia parte nemijlocit la constituirea sensului sau să impună vreo ideologie proprie.

Datorită Juliei Kristeva, savantul rus devine cunoscut mediului științific parizian, cu toate acestea, cercetătoarea i-a făcut și unele deservicii savantului rus, interpretările ei fiind, într-un fel, fatale pentru receptarea autentică a lui Bahtin în Occident. Introducerea termenilor *intertext* și *intertextualitate* au determinat o turnură substanțială în cercetările semiotice ale anilor '60-'70 și, alături de alte sisteme teoretice, precum *deconstructivismul* lui Derrida, *arheologia* lui Foucault, *rizomul* lui Deleuze, *paralogia* lui Lyotard ș.a., a contribuit la demolarea modelului unic de analiză a textului literar. Conceptul de dialog al textelor a fost preluat de mai mulți cercetători: Zumthor, Jenny, Genette, Riffaterre, Culler ș.a. și folosit în cercetarea literară în diferitele ei domenii – poetică, stilistică, retorică etc.

Conceptul de intertextualitate l-a încântat pe Barthes, care regândindu-l, i-a dat denumirea simplă de *text*. Impresionat de noile instrumente de lucru oferite de intertextualitate, cercetătorul francez demonstrează funcționalitatea ei în cadrul analizei textuale, mai mult, conceptul tinerei bulgăroaice devine unul fundamental pentru analiza textualității. Rolul mediatizării versiunii sale de dialog, începând cu *Gradul zero al scriiturii*, 1970, este considerabil, căci instalează o nouă viziune asupra literaturii, care se identifică cu *galaxia lui Gutenberg*, cu *biblioteca borgesiană* și, mai ales, cu *internetul într-o lume a informaticii și a calculatorului*. Orice cuvânt selectat în această enormă rețea de texte devine un *link* ce trimite cititorul într-un alt loc al rețelei hipertextuale. După Barthes, baza textului o formează deschiderea lui către alte texte, alte coduri, alte semne, în linii generale, textul fiind întruchiparea mai multor texte infinite care și-au pierdut originea. Este imposibil „de a trăi o viață în afara textului infinit, fie că acest text este Proust, sau ziarul, sau ecranul televizorului: cartea face sensul, sensul face viața” [7, p. 179] De la aceste judecăți până la ideile despre *gradul zero* și despre *transparenta scriiturii* („scriitura albă”) nu-i decât un pas, unul însă definitiv pentru a consemna înstrăinarea de modelul dialogic al lui Bahtin.

Bahtin a folosit încă prin anii '60 termenul „lanț textual”, însă după el verigile acestuia constituie enunțuri concrete în contextul dialogului interminabil în „timpul mare” al culturii: „Textul ca enunț inclus în practica verbală (în lanțul textual) a sferei date. Textul ca monadă specifică, ce conține în sine toate textele (în limitele) sferei semnificațiilor date. Legătura dintre toate sensurile (de vreme ce ele se realizează în enunțuri). Relațiile dialogice dintre texte și înăuntrul textului. Caracterul lor (metalingvistic)” [8, p. 283]. Textul, în viziunea lui Bahtin, este un rezervor cu capacitate semnificativă foarte mare, pătrunderea în text e aidoma unei plonjări în lumea enciclopediei. Dacă pentru Bahtin rostul artistului, deținător al memoriei de gen, e să unească rațional într-o operă informațiile enciclopedice, pentru Barthes și alți postmoderniști memoria textului e de sorginte irațională, în derulare automată, și domină

scriitura indiferent de voința celui care scrie. Iată de ce, pentru Barthes *textul nu este un dialog*, ci *un spațiu paradiziac al cuvintelor* (un „*Babel fericit*”), loc de întâlnire și de conviețuire a tuturor codurilor, idiolectelor, instanțelor culturale și a dorințelor de tot felul, fapt ce generează „plăcerea”, pe de o parte, și deziluzia creată de frica în fața unui pericol iminent de pierdere și dizolvare în materia și arheologia lui amorfă, pe de alta [9]. În viziunea cercetătorului francez, scriitura nu e nici comunicare, nici expresie a autorului, ea este *intransitivă*, expulzând funcția comunicării.

Dezumanizarea textului literar în vogă în a doua jumătate a secolului al XX-lea se explică și prin faptul că analizele textuale au utilizat vreme îndelungată modelul de analiză lingvistică, care s-a fondat pe finalitatea de a crea marile unități ca însumare a celor mici, respectiv, considerând omogene organizarea textului și organizarea lingvistică a frazei. Adepții structuralismului analizează textul folosind instrumente identice cu cele operatorii la nivelul frazei (T. Todorov, Z. Harris). Todorov, spre exemplu, a realizat analizele sale sintactice în jurul problematicii narative. În descendența acestor aplicații s-a născut așa-numitul studiu al *tagmemicii* (Pike, Becker, Katz, Fodor), o teorie a genezei discursului după principiul de recurență a regulilor gramaticale, care a pus problema unei *gramatici textuale*. Promotorii *teoriei generative* au insistat asupra existenței unei „*gramatici textuale de adâncime*” având un statut identic cu cel al gramaticii frazei.

Anii '70 marchează o adevărată proliferare a proiectelor de gramatică textuală. Cel al lui Petöfi este unul dintre cele mai ambițioase, căci propune o teorie semantică inspirată din logica matematică, ajungând, în acest fel, la un model extrem de formalizat în cadrul unei gramatici textuale generale în baza căreia să se creeze și o analiză gramaticală a narativității. Producția textuală se realizează, conform acestei teorii, pe baza modelului de geneză a frazei, adică prin specificarea de algoritmi abstracți, de structuri de adâncime cu reguli de traducere. Pe de altă parte, o serie de studii se orientează nu după modul de producere a textului, ci după felul în care acesta este receptat (*teoria lecturii*), cercetări care au avut loc în cadrul studiului de *psihologie cognitivă* (Dijk, Marková) și de *sociolingvistică* (Labov, Waletzky), care și-au reorientat interesul asupra *reprezentărilor mentale* ale povestirii și mai puțin asupra aspectului ei verbal.

Ca rezultat, gândirea postmodernistă nu-și mai îndreaptă atenția către limbajul individual, ci către *simulacrele* acestuia. Limbajul este dezexistențializat, dezontologizat și așezat sub semnul nominalismului și formalismului. În comunicarea prin intermediul simulacrelor și a artificiilor poetice sau narative, semnificațiile ies totalmente de sub imperiul subiectului, situație în stare să creeze premise pentru o adevărată euforie. „Astăzi nu mai există – afirmă Baudrillard într-un studiu intitulat *Extazul comunicării* – scenă sau oglindă, numai un ecran și o rețea. Nu mai există transcendență sau profunzime, numai suprafața imanentă a derulării operațiunilor, suprafața netedă și operațională a comunicării. Întreg universul înconjurător și propriul nostru corp devin ecran de control, după modelul televiziunii, cel mai frumos obiect prototipic al acestei ere noi. Nu ne mai proiectăm în obiecte cu aceleași afecte, cu aceleași fantasme de posesiune, de pierdere, de renunțare, de gelozie: dimensiunea psihologică s-a estompat, chiar dacă o putem repera mereu în detaliu. (...) Deci, în fond, mesajul nici nu mai există, mediul este cel care se impune în circulația sa pură.” [10, p. 8]

Modernitatea tratează subiectul ca fiind de origine *transcendentală, ideală, universală*, cultura postmodernă anunță însă *moartea subiectului* (Foucault) în structura binară subiect-obiect; *moartea autorului* (Barthes) care ar fi responsabil de unitatea

sensurilor în opera artistică, și chiar *moartea personajului* (Alain Robbe-Grillet). Producerea sensului este prerogativa exclusivă a textului și a jocului liber al unei lumi fără adevăruri și esențe. Foucault considera că doar structurile limbii capabile de variații sunt în stare să producă „efecte de sens”, iar Barthes a găsit de cuviință să afirme că în lingvistica contemporană enunțul se realizează de la sine, așa că nu e nevoie să fie umplut de conținutul individual al vorbitorilor. Acești doi animatori ai postmodernității privează eul de identitate stabilă și îl analizează exclusiv în funcție de contextul ideologic în care acesta se constituie. Discuțiile marchează momentul, „cu impactul poate cel mai devastator”, când „se înlătură axiologiile, introducându-se deliberat *confuzia valorilor* prin cultivarea indeterminării, a unui relativism și a unei destructurări continue: nimic nu este stabil, totul este posibil, totul putând evolua în orice sens. Tot astfel, el înlocuiește logica bivalentă a terțului exclus, a separării bazate pe formula *sau-sau* cu integrarea derivând din formula *și-și*. În felul acesta binele și răul nu mai există în stare pură, nici frumosul și urâtul sau religiosul și păgânul și așa mai departe.” [11, p. 228]

Ideea de dialogism este extinsă atât de mult în postmodernism încât devine aproape de nerecunoscut în interpretarea inițială. Chiar dacă felul lui Bahtin de a înțelege dialogul și cel al postmoderniștilor este diferit, există suficiente motive să vorbim și de unele convergențe de idei care emerg din aceeași dilemă, anume: „din conflictul dintre principiul ontologic al unității existenței și conștiinței, pe de o parte, și principiul ontic al multiplicității acestora, pe de alta” [12, p. 18]. Ceea ce îl apropie pe Bahtin de postmodernism este faptul că el a putut surprinde legătura dintre activitatea artistică și semnificația ei socială. Critica logocentrismului și a autorității auctoriale îl apropie de Derrida, Barthes și Foucault, însă, spre deosebire de aceștia, el consideră că vocea autorului, totuși, rămâne în text, or, libertatea celui alt dictează libertatea tuturor – a autorului în aceeași măsură. Dacă postmoderniștii anunță „moartea autorului”, reducându-l la condiția unei voci redacționale, Bahtin vorbește doar despre „moartea autorului monologist” care ar deține autoritatea asupra sensurilor. Eroul, pentru Bahtin, constituie plămuirea unor idei contradictorii reale, pe când eroul postmodernismului sau reprezintă spiritul culturii întregi, sau este doar un *scriptor*, mijloc de transmitere a unor diverse idei care nu lasă nicio urmă în acesta.

În studiul *M. Bahtin. Discursul dialogic. Istoria unei mari idei*, Marian Vasile menționează faptul că poziția antiformalistă a lui Bahtin a fost comentată de unii cercetători cum sunt Michael Holquist, T. Eagleton și A. White ca fiind prefiguratoare, *avant la lettre*, a curentului deconstructivist inițiat de Jacques Derrida. Teoreticianul român identifică în lucrările acestora aceleași obiecții aduse lingvisticii și stilisticii, la Bahtin „din unghiul discursului dialogic, sunt aceleași cu obiecțiile lui Derrida, din unghiul *scrierii*, al gramatologiei” și aceeași schemă de gândire deconstructivistă: „în ambele cazuri e vorba de deconstruire: *deconstruirea* sistemului formal, metafizic, în lingvistica lui Derrida, deconstruirea sistemului formal din poetică și stilistică, la Bahtin”, acesta din urmă dovedindu-se „un «deconstructivist» *avant la lettre*”. Mai mult decât atât, „dacă n-am ști – susține Marian Vasile – că termenii opuși «forțelor centralizatoare» sunt diferiți (*romanul* la Bahtin, *scrierea* la Derrida) am spune că filosoful francez îl pastșează pe Bahtin” [13, p. 116].

Referința reiterată a postmoderniștilor la dialogism se explică prin structura profund dialogică a textului postmodern, fondată pe un larg program de comunicare cu poetica modernistă și de demonstrare a statutului diferențial față de aceasta.

Postmodernitatea s-a axat însă pe un model universal de comunicare care ar putea fi reprezentat metaforic prin spațiul între două oglinzi plasate față în față, evoluat în albia aceluiași raport clasic subiect-obiect, care nu are nimic cu relația estetică *autor-erou* teoretizată de Bahtin. Respectiv, nu există un raport de echivalență între conceptele postmoderniste de *diferență*, *fragmentarism*, *pluralism al ambivalenței* și cele bahtiniene de *alter*, *dialogism*, *plurivocitate* și *polifonie*. Diferența pe care și-o doresc postmoderniștii exclude posibilitatea de dialog cu *alter* ca personalitate, iar logica ambivalenței instalează haosul în lume. Bahtin nu a vorbit niciodată despre un relativism al sensurilor în lumea operei artistice, ci despre o *nouă poziție a autorului și o nouă funcționare a formelor de unitate a sensurilor în romanul polifonic*. Iar noțiunile *text* și *context* au alte valențe la Bahtin: „Textul trăiește doar în contact cu alt text (context). Subliniem că acest contact este unul dialogic, între texte (enunțuri), și nu unul mecanic, un contact al „opozițiilor” posibile doar în limitele unui text (dar nu a textului și contextului) între elementele abstracte (semnele din interiorul textului) și necesare doar la prima etapă de înțelegere (înțelegerea semnificațiilor dar nu a sensului). Acest contact este al persoanelor și nu al obiectelor (care au limite). Dacă noi am transforma dialogul într-un singur text, adică am șterge secțiunile vocilor (schimbul subiecților vorbitori), ceea ce în general este posibil (în dialectica monologică a lui Hegel), atunci sensul profund (infini) va dispărea, ne vom lovi de fund, vom pune punctul” [14, p. 364].

Cu alte cuvinte, paradigma poststructuraliștilor îngustează sau, să spunem altfel, specializează conceptul bahtinian de dialog al textelor prin înlocuirea lui cu cel al intertextualității, creând, de fapt, un *model antialogic*. În același timp, deconstrucția lui Derrida, prin faptul că „funcționează etimologic, întorcându-se la originea, adesea metaforică, a cuvintelor pentru a înțelege cum funcționează acestea în rețeaua de diferențieri care acoperă prăpastia non-umanului deasupra căreia trăim”, se arată a fi profund „umană în ambele sensuri (caracteristică omului/umanistă) – pentru că afirmă multiplicitatea, paradoxurile, bogăția și caracterul vibrant al vieții noastre ca ființe semnificative, care conferă sens. Dacă a pare să nege afirmația este pentru că aceasta este intim și necesar legată de prezența negației, așa cum, pentru a putea trăi deplin, trebuie să acceptăm prezența morții. Dacă deconstrucția pare să se opună Umanismului este pentru că Umanismul operează prin substituirea conceptului de om cu cel de Dumnezeu (sau ordine, natură, adevăr, logos etc.), făcând din om terenul sigur pe care se construiește semnificația vieții umane.” [15, p. 231] Odată cu lansarea ideilor sale despre *diferență*, *gramatologie*, *deconstrucție*, Derrida ridică dialogul la un alt nivel al discuției, mai complex și corespunzător spiritualității postmoderne, care nu mai proferează *primatul vorbirii asupra scrierii*.

Concluzia postmoderniștilor potrivit căroră orice sens, orice model de analiză este relativ și nu poate fi sintetizat a creat iminent criza care a afectat toate domeniile umanitare, inclusiv știința literaturii. În aceste condiții de excese formalizatoare, reabilitarea subiectului s-a arătat extrem de necesară. Pe de o parte, suntem de acord cu poziția conform căreia „...semiotica literară europeană s-a dezvoltat în deceniile următoare în albia lingvisticii și poetologiei formale, favorizate de dominația generală a spiritului tehnocratic și monologic-totalitarist. Cu toate contribuțiile deloc negliabile ale formalismului în filosofia limbii (...) în lingvistică, poetică, stilistică și în știința textului, această dominație a avut multe consecințe nefaste care au dus la o dezumanizare progresivă



a științelor umaniste. (...) Această problemă a re-umanizării stă în fața tuturor științelor umanistice, în primul rând, în fața științei literare, care trebuie să-și conștientizeze și să-și apere mai ferm statutul specific de alt tip de știință („инонаучность”, cum spunea Bahtin) în raport cu științele tehnologice și în fața a ceea ce încă filosoful culturii și umanistul italian Vico a numit «noul barbarism» al civilizației tehnice” [16, p. 24], pe de alta, este evident și nu poate fi contrazis faptul că acest „tehnicism” și computerizarea masivă au îmbunătățit și au facilitat condițiile de dialog. Nu se poate face abstracție și de noile descoperiri în domeniul analizei discursului și a textului. Analiza discursului în spiritul deconstructivismului a făcut vizibilă structura lui stratificată cu spații semantice multidimensionale, care sunt disponibile unor mulțimi infinite de grile interpretative ce se completează reciproc.

Modelul bahtinian bazat pe valorile umane constituie o alternativă la modelul universalist și cel relativist ale secolului al XX-lea. Atât tendința universalistă de impunere a unei esențe, a unui centru absolut care ignoră aportul lui *alter*, cât și relativizarea radicală a diferenței nu au ținut cont de natura omului. Problema „*reumanizării*” („очеловечивание”) pe care Bahtin a pus-o în fața științelor umanitare rămâne în continuare actuală. Revalorificările adecvate ale ideilor bahtiniene, care au un potențial euristic enorm, ar conduce la soluționarea crizei teoretice postmoderne.

#### Note

1. *Bahtin, cuvântul, dialogul și romanul (Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman)*, prefață la traducerea franceză a studiului bahtinian *Problemele poeziei lui Dostoievski* (Bakhtine M., *La poétique de Dostoievski*, P., Seuil, 1970), intitulată *Ruinarea poeziei (Une poétique ruinée)*; o colecție de articole inclusă în *Semiotica. Cercetări de semanaliză* (Kristeva J., *Semiotikê. Recherches pour une sémanalyse*, P., Seuil, 1969) și cartea *Textul romanului* (Kristeva J., *Le texte du roman*, La Haye, Mouton, 1970).

2. Юлия Кристева, *Избранные труды: Разрушение поэтики*, Изд. Росспэн, Москва, 2004.

3. *Беседа с Юлией Кристева // Диалог, Карнавал, Кронотоп*, Москва, нр. 2, 1995.

4. <http://www.shef.ac.uk/bakhtin/overview/index.html>

5. Kristeva traduce termenul bahtinian „cuvânt” prin „*le mot*”, în calitatea lui de a fi unitatea semantică a limbajului, dar care are și conotația de „discurs”. În viziunea ei, această abordare are rolul să reabiliteze subiectul purtător de limbaj, fapt ignorat de teoriile lingvistice. Treptat Kristeva renunță la termenul „cuvânt-discurs”, înlocuindu-l cu „discurs” și „text”.

6. În studiul său *Problemele structurării textului. Discurs și text. Textul ca practică semnificantă* ce face parte din volumul *Théorie d'ensemble*, Ed. Du Seuil, coll. „Tel Quel”, Paris, 1968, Kristeva își propune să numească în calitate de obiect de cunoaștere *textul*, care înlocuiește noțiunea *discurs*, proprie modurilor de investigație al lingvisticii, pe motiv că „distanța discurs/text ne situează o dată mai mult într-o perspectivă marxistă, pentru că ea pune accentul mai curând pe *producerea sensului* decât pe *schimbul de sens*”. Astfel că „vom defini textul ca un aparat *trans-lingvistic* care distribuie ordinea limbii, punând în relație un cuvânt

comunicativ care vizează informația directă cu diferite tipuri de enunțuri anterioare sau sincronice. Textul este deci o *productivitate*, ceea ce înseamnă că: 1. raportul său cu limba în care se situează este redistributiv (distructiv-constructiv), deci el este abordabil mai degrabă cu ajutorul categoriilor logice și matematice, decât cu ajutorul celor pur lingvistice; 2. este o permutare de texte, o inter-textualitate: în spațiul unui text mai multe enunțuri luate din alte texte se încrucișează și se neutralizează” [după *Pentru o teorie a textului. Antologie „Tel Quel” 1960-1971*. Introducere, antologie și traducere Adriana Babeți și Delia Șepețeanu-Vasilie, Ed. Univers, București, 1980, p. 251-252]

7. după Corina Dumitriu, *Intertextualitatea // Dicționar de postmodernism. Monografii și corespondențe tematice*, Institutul European, Iași, 2005.

8. Михаил Бахтин, *Проблема текста в лингвистике филологии и других гуманитарных науках // Эстетика словесного творчества*, Изд. Искусство, Москва, 1979.

9. Roland Barthes, *Plăcerea textului*, traducere Marian Papahagi, Echinoc, Cluj-Napoca, 1994.

10. Jean Baudrillard, *Extazul comunicării // Celălalt prin sine însuși*, Ed. Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 1997.

11. Dumitru Tiutiucă, *Postmodernismul // Dicționar de postmodernism. Monografii și corespondențe tematice*, Institutul European, Iași, 2005.

12. Г. К. Косиков, *Текст / Интертекст / Интертекстология // Пьер-Гро Н., Введение в теорию интертекстуальности*, Изд. ЛКИ, 2008.

13. Marian Vasile, *Posteritatea operei lui Bahtin. Deconstructivism la Bahtin // M. Bahtin. Discursul dialogic. Istoria unei mari idei*, Editura Atos, București, 2001.

14. Михаил Бахтин, *К методологии гуманитарных наук // Эстетика словесного творчества*, Изд. Искусство, Москва, 1979.

15. Steluța Stan, *Deconstrucția // Dicționar de postmodernism. Monografii și corespondențe tematice*, Institutul European, Iași, 2005.

16. Anatol Gavrilov, *Metalingvistica sau dialogistica enunțului // Revistă de lingvistică și știință literară*, nr.1-3, Chișinău, 2005.



Discursul critic, în mod tradițional, a avut ca puncte de plecare psihologia și științele naturii, fapt relevat prin activitatea lui Saint-Beuve și Dilthey, pe de o parte, și respectiv H. Taine și W. Scherer, pe de altă parte. În prima jumătate a secolului al XX-lea, în spiritul modei *Noii Critici*, critica dispune de numeroase premise, de unde rezultă și varietatea aspectelor sale: structuralismul, semiotica, critica medicală, critica arhetipală, critica fenomenologică, mitanaliza, monotematismul psihanalitic etc. În acest nou val al orientărilor critice se include și psihocritica, care, în speță, reprezintă o expresie a tendinței *Noii critici* franceze, menită să valorifice datele furnizate de psihanaliza lui S. Freud, C.G. Jung, A. Adler, K. Abraham, Ch. Baudouin ș.a.

Teoreticianul psihocriticii este psihanalistul francez Charles Mauron, în a cărui lucrare de referință, *Des metaphores obsedantes au mythe personnel* (1963), tradusă în românește de Ioana Bot, în 2001 [1], este expusă sistematic noua metodă de cercetare și sunt efectuate câteva aplicații în privința operelor unor autori francezi reprezentativi (Mallarmé, Valéry, Baudelaire, Nerval, P. Corneille, Molière). Astfel noua orientare își legitimează apariția prin recursul la datele generale ale psihanalizei freudiene, parțial ale celei jungiene, însă punctul de joncțiune cu acest curent în psihologie îl reprezintă limbajul: psihocritica pornește de la operă, mai exact de la textul ei; materialul scriptic este câmpul acțiunilor empirice de cercetare, care apoi evoluează în interpretări de ordin general, cu implicarea datelor din domeniile critice adiacente (arhetipologia, viața socială a artistului ș.a.).

La fel cum psihanaliza în genere și-a propus descoperirea rolului esențial al inconștientului uman, inițial în viața privată a individului, mai apoi la aria unei întregi culturi, psihocritica își are drept miză fundamentală descoperirea personalității inconștiente a scriitorului, prin cercetarea atentă a materialului textual, care să ne facă să observăm constanța unor rețele asociative în mai multe texte. Acest lucru, în convingerea lui Ch. Mauron, trebuie să reprezinte niște ipoteze că resortul lor intim se regăsește în zona inconștientă a autorului și deci, în acest scop, psihocritica e menită, cu ajutorul instrumentelor sale, să continue cercetarea lor până la concluzia finală: identificarea mitului personal al scriitorului, pentru a cărui confirmare se face recurs la datele paraliterare și biografice.

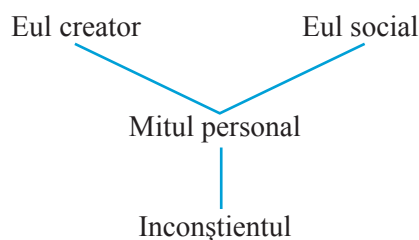
Psihocritica lucrează cu textele și cu cuvintele textelor. Faptul esențial pe care ea se întemeiază este prezența constatabilă în mai multe texte ale aceluiași a unor rețele fixe de asociații. În acest sens, Ch. Mauron remarcă: „Suieta operațiilor ce compun metoda nu are nimic mecanic și implică un joc de relații vii între critic și text, cu toate adaptările pe care așa ceva le comportă” [1, p. 12].

Charles Mauron își fundamentează demersul în mod prioritar pe principiile psihanalizei lui Freud, deoarece, susține criticul, opera este produsul unei individualități.

Concepției lui Jung îi rezervă un rol atunci când cercetarea ar urma să se încline asupra unui întreg gen (acel comic, de pildă pentru care a și scris un studiu aparte), în scopul de a justifica repartiția unor motive specifice de la o epocă la alta. În discursul lui Mauron, de altfel, se regăsesc termenii psihanalitici „transfer”, „mase de energie”, „complex”, „pulsivitate”, „regresiune”, „fantasmă” ș.a.

Într-un mod aparte trebuie să punem în discuție și raportul autor-operă. Teoreticianul psihocriticii a lărgit, de fapt, grila de apreciere a operei prin relevarea relației autor-text-receptor, în vreme ce teoria literară era mai mult preocupată de relația operă-cititor (R. Barthes, G. Poulet ș.a.). În ceea ce privește instanța autorului, Mauron înlocuiește termenii tradiționali – scriitorul și omul – prin „eul creator” și respectiv „eul social”, ipostaze care întrețin relații datorită existenței unui fond inconștient comun, sursă a unui mit personal, prin intermediul căruia inconștientul se manifestă în cele două ipostaze ale eului. În această ordine de idei, acad. Eugen Simion subliniază această relație dintre cele două ipostaze ale eului și mitul ca expresie a inconștientului propriu în felul următor: „Psihcritica (Charles Mauron) acceptă dihotomia proustiană (le moi créateur și le moi social), acceptă, bineînțeles, acțiunea inconștientului, dar introduce între ele, ca factor modelator, mitul (fantasma), manifestat printr-o rețea de obsesii. Pe acestea trebuie să le depisteze, în operă, criticul și să le dea coerență și semnificație” [2, p. 71].

În mod schematic, situația examinată se prezintă în felul următor:



Demersul psihocritic presupune patru etape, respectiv patru operații ușor diferite la tratarea psihocritică a unui autor sau a unui gen:

1. Diferitele opere ale unui autor (sau toate operele acestuia) sunt suprapuse ca fotografiile lui Galton, ceea ce pune în evidență existența unor grupări favorite de cuvinte („metafore obsedante”), care, în funcție de tonalitatea lor afectivă, formează rețele de asociații constante, trăsături structurale dominante. Rețelele se stabilesc independent de universul tematic al textelor angajate în acest scop. „Rețeaua obținută este un alt text, un fel de proto-poem sau de pre-text, prezent oarecum filigranat în textul propriu-zis, acesta din urmă fiind de fapt o transformare a primului (...) Prin aceasta, prima operație a criticii literare – lectura – se modifică fundamental, întrucât, în această ipostază, „a citi înseamnă a recunoaște între cuvinte sisteme de relații” [3, p. 152].

2. La etapa următoare se observă modul în care se repetă rețelele, grupurile, structurile revelate de prima operație. În practică aceste structuri desemnează cu rapiditate figuri și situații dramatice. Tot aici se combină analiza diverselor teme cu analiza viselor și a metamorfozelor lor, ceea ce conduce în mod normal la imaginea unui mit personal.

3. Mitul personal și avatarurile sale sunt interpretate ca o expresie a personalității inconștiente și a evoluției acesteia.

4. Ca o contra-probă, se verifică în biografia scriitorului axatitatea acestei imagini a personalității inconștiente. Controlul respectiv se face prin raportare la alte documente decât opera: scrisori, jurnale intime, amintiri, relatări ale prietenilor și cunoștințelor sau prin apelul la texte care nu mai sunt considerate ca fiind reprezentative pentru autorii respectivi: scrieri de adolescență, variante, proiecte. Este etapa în care „granițele dintre eul social și eul creator sunt ignorate sau cel puțin uitate” [3, p. 153].

De notat că, după Charles Mauron, numai primele două operații pot fi ilustrate cu exemple multiple în limitele unei singure opere. Interpretarea și controlul biografic se aplică unor analize deja foarte avansate. În fond, primele două operații reprezintă faza empirică a metodei, iar interpretarea, susținută de datele extraliterare, deja antrenează considerații și judecăți de valoare filosofică.

În lucrarea sa de referință – *De la metaforele obsedante la mitul personal* (ediția românească din 2001) – Charles Mauron, după enunțarea operațiilor de mai sus, trece la experimentarea metodei sale pe diferite texte literare. În acest scop el selectează următorii autori: Mallarmé, Baudelaire, Nerval, Valéry, dar și P Corneille și Molière.

În studiul aplicativ destinat lui Mallarmé, psihocriticul francez alege trei sonete mai cunoscute: *Victorieusement fui*, *La chevelure vol d'une flamme*, *Quelle soie aux baumes de temps*. În toate aceste trei texte criticul observă rețelele asociative care se grupează în jurul acelorași idei: moarte, luptă, triumf, grandoare, răs. După aceasta Mauron încearcă să-și verifice punctul de vedere prin analiza altor poezii, ca *L'Assaut*, scrisă de autor într-o stare depresivă, în 1863, care pune în lumină rețeaua de imagini grupate în jurul acelorași idei: moarte, luptă, triumf, grandoare, răs. Criticul realizează apoi alte suprapuneri cu poeziile *Les Fenêtres*, *Hérodiale*, *L'Après Midi d'un Faune* ș.a. Toate aceste suprapuneri sunt de natură să confirme prezența rețelei obsesive de imagini. „Rețeaua aceasta de asociații trimite spre un fond psihic inconștient, care are o evidentă autonomie față de structura logică a operelor, ca și față de subiectele acestora și cadrul lor diferit”, apreciază Romul Munteanu [4, p. 286]. Suprapunerile i-au permis lui Ch. Mauron să scoată în evidență anumite forme autonome. În termeni psihanalitici, ele semnalează prezența unor fantasme care oscilează între diverse relații: nimfă-faun, Irodiada-Sf. Ioan, mormânt-îgitor.

În privința lui Paul Valéry, a cărui alegere de către psihocriticul francez este frapantă, știindu-se că acest scriitor este lucid, operațiile se desfășoară oarecum altfel. Se pornește de la mărturisirea lui Valéry despre artă, anume teoria cu privire la „versurile date și versurile calculate”. Poetul francez afirmă că există versuri care vin în minte gata făcute și se impun cu stabilitatea lor inițială, fără nicio modificare. În funcție de acestea, sunt calculate celelalte versuri care compun textul integral al unui poem. Pentru analiză Mauron alege *La Jeune Parque* și *Le Cimetière Marin*, în pofida unor deosebiri de structură logică a textului. Psihocriticul nu mai stabilește anumite idei, în funcție de care se polarizează imaginile, ci caută acele elemente lexicale identice sau care pe plan semantic oferă un larg spectru de echivalențe. A se observa:

La Jeune Parque Le Cimetière Marin  
coeur coeur  
art poème  
séparé seul  
curieuse j' attends l' echo

nuits-sombres sombre  
approfondir citerne  
mystérieuse âme-creux-futur

Cu toate acestea, după suprapunerea unor elemente lexicale, Mauron încearcă să pună în lumină anumite analogii prin compararea unor versuri întregi dintr-un context mai larg oferit de cele două poezii. De exemplu:

*Le Cimetière Marin:*

„Quand sur l' abîme un soleil se repose”

*La Jeune Parque:*

„J' étais l' égale et l' épouse du jour”

*Le Cimetière Marin:*

„Sur l' altitude un dédain souverain”

*La Jeune Parque:*

„A la toute-puissante altitude adorée” etc.

Studiind imaginile ce se interferează, autorul psihocriticii, în fine, demonstrează că asocierea dintre „grota din care țâșnește apa”, „șarpele genezei” și „zgomotul inimii” nu mai poate duce la stabilirea unei relații logice obișnuite: polarizarea imaginilor într-un „sân matern” nu este, în opinia lui Mauron, rodul unei intenționalități deliberate. Astfel acesta ajunge la concluzia că atât la Mallarmé, cât și la Valéry asemenea imagini străine se produc în urma unor tendințe profunde ale inconștientului.

Am oferit doar două exemple relevante în ceea ce privește aplicarea metodei, căci, în principiu, mecanismul de lucru este același și la Verval, și la Baudelaire, doar că în cazul dramaturgilor P. Corneille și Molière mai frecvent este utilizat termenul de „situații dramatice” decât de „imagini”, „rețele asociative”, iar cercetătorul demonstrează evoluția unui conflict în funcție de dispunerea personajelor, de sentimentele pe care le manifestă și de sistemul de relații.

În continuare vom examina termenul-cheie al psihocriticii – mitul personal – în intenția de canaliza atenția asupra problemei ce ține de particularitățile metodei și asupra modalităților de valorificare a ei. Charles Mauron, la definirea mitului personal, utilizează preponderent noțiunea de „situații dramatice”, „conflicte”. Însă înțelegerea acestor noțiuni, în felul în care o are în vedere autorul francez, ține de contextul din care sunt deduse, adică de linia raționamentului său. În convingerea teoreticianului psihocriticii, „remarcabila constanță a rețelelor asociative și a figurilor sugerează, între altele, că aceste conflicte trebuie și ele să fie permanente, interioare personalității scriitorului și inerente structurii sale. Astfel suntem conduși, prin studiul absolut empiric al rețelelor asociative, la ipoteza unei situații dramatice interne, personale, modificate neîncetat de reacția la evenimente interne sau externe, dar persistentă și recognoscibilă. Pe aceasta o vom numi, într-adevăr, mit personal” [5, p. 194].

Concluziile care se cer a fi formulate vor revedea punctual momentele esențiale ce compun traiectul metodologic al psihocriticii:

1. Psihocritica este o metodă modernă de cercetare, de derivație psihanalitică, apărută la mijlocul secolului al XX-lea, fiind expusă programatic de către francezul Charles Mauron în lucrarea de referință *Des métaphores obsédantes au mythe personnel* (1963). În virtutea specificului de cercetare pe care îl preconizează, psihocritica reprezintă

și o tehnică de lectură. Aplicațiile realizate de autorul psihocriticii în cazul creațiilor lui Racine (anterior studiului de referință citat), Mallarmé, Baudelaire, Valéry, Nerval, P. Corneille, Molière îi conferă psihocriticii și titlul de direcție de cercetare literară în cadrul demersului critic contemporan.

2. Psihocritica presupune patru operații, respectiv patru etape de cercetare:

1) Suprapunerea textelor unui autor, care să pună în evidență existența unor grupări favorite de cuvinte („metafore obsedante”) și care, în funcție de tonalitatea lor afectivă, formează rețele de asociații constante, trăsături structurale dominante.

2) Observarea modului în care se repetă rețelele, grupurile, structurile revelate de prima operație; combinarea analizei diverselor teme cu analiza viselor și a metamorfozelor lor, ceea ce conduce în mod normal la imaginea unui mit personal.

3) Interpretarea mitului personal și a avatarurilor sale ca o expresie a personalității inconștiente și a evoluției acesteia.

4) Verificarea, ca o contra-probă, a exactității acestei imagini a personalității inconștiente, în sursele aferente și în biografia scriitorului.

3. Fiind o metodă, ale cărei contribuții sunt totuși complementare față de critica tradițională, psihocritica impune anumite criterii de aplicabilitate:

– existența unui motiv dominant al scriitorului, care se conține în structuri metaforice relativ unitare:

– stabilirea gradului de repetabilitate a structurilor metaforice observate;

– urmărirea modului în care textele cercetate se repetă la elaborarea antologiilor scriitorului ;

– constatarea, în anumite cazuri, a intenției scriitorului de a-și scrie Cartea Unică;

– stabilirea unor prezențe ale imaginilor considerate ca fiind obsedante în creațiile aferente ale scriitorului (jurnalul de creație, memorii, aforisme, eseuri ș.a.), pentru ca ulterior cercetarea să se extindă;

– fixarea unor determinisme de ordin psihologic, biografic, social care ar fi o cauză probabilă a înclinării scriitorului spre pretinsele metafore obsedante.

Toate acestea servesc la început ca ipoteze de lucru care apoi generează demersul psihocritic în toate etapele sale de cercetare.

## Note

1. Charles Mauron, *De la metaforele obsedante la mitul personal*, Cluj-Napoca, Dacia, 2001.

2. Eugen Simion, *Întoarcerea autorului. Eseuri despre relația creator-operă*, București, Cartea Românească, 1981.

3. Val. Panaitescu (cordonator), *Terminologie poetică și retorică*, Iași, Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza”, 1994.

4. Romul Munteanu, *Metamorfozele criticii europene moderne*, București, Univers, 1988.

7. Charles Mauron, *De la metaforele obsedante la mitul personal*, Cluj-Napoca, Dacia, 2001.

**Igor MOCANU**  
(București)

**DESPRE ÎNCEPUTURILE ROMÂNEȘTI ALE GENULUI DRAMATIC.  
CONTRIBUȚIILE STRĂINILOR**

Că Evul Mediu românesc va fi cunoscut unele manifestări de artă dramatică ne-o dovedesc primele atestări de prin notele de călătorie ale unor străini ajunși prin 1538 la curtea lui Petru Rareș, unde (din întâmplare sau ba) tocmai se dădea o reprezentație teatrală în scopuri de propagandă politică sub forma unei întreceri de turnir.

Cu aproape jumătate de secol mai târziu, în 1582, este atestată o altă asemănătoare reprezentație, de data asta în Transilvania, cu ocazia păcii încheiate între Ștefan Báthory, regele Poloniei, și Ivan al IV-lea, țarul Moscovei.

Și Miron Costin va aminti în *Letopisețul...* său un spectacol teatral dat în 1645, prin februarie, cu ocazia nunții fiicei lui Vasile Lupu, Maria, cu Janusz Radzwill. E adevărat însă că la curtea aceluiși domnitor, ne-o spune Marcus Bandinus de data aceasta, cu cinci ani înainte de atestarea făcută de cronicarul moldovean, s-ar fi pus în scenă de către iezuiți o fastuoasă procesiune.

Se pare că „teatrul” în Veacul de Mijloc avea mai întâi un rol comemorativ. Ocaziile speciale erau imprimare memoriei colective (și) printr-o re-reprezentare teatrală care, la rândul ei, nu făcea decât să însceneze un alt eveniment din trecut. Actul reprezentativ reactualiza o întâmplare exemplară din trecut, integrând subiectul ocaziei celebrate în șirul întâmplărilor exemplare, reînscenabile, și ca atare teatralizabile. De aceea „teatrul” din această perioadă pare să fi avut un pronunțat caracter de oralitate.

În aceeași perioadă, în Transilvania, elevii liceului german (mai ales) din Brașov, (dar și din) Bistrița, Sibiu, Sighioara, Mediaș erau obligați să dea anual câte două reprezentații de comedie. Identice reprezentații se dădeau și în colegiile maghiare, în limba latină sau maghiară. Spectatorii români care asistau la aceste festivități au căpătat ulterior și roluri în piesele jucate de trupele respective. „Prezența masivă a acestora, ca și faptul că printre interpreți se aflau și actori tineri de origine română, i-au determinat pe organizatori – spune Mircea Popa – ca în unele piese să introducă cuvinte sau chiar versuri întregi în limba română spre a putea face mai bine înțeles textul(...).”

Unul din primele texte de acest fel datează din 1698. Este vorba de o piesă jucată mai întâi în latină, apoi maghiară, cu ocazia sărbătorilor de Crăciun. Piesa va fi reluată ulterior în cadrul spectacolelor din 1701– 1702. Aceasta se numea *As Oriasoknek az Istenekkel de leg kivaltképpen Jupiterrel való versekedések*, adică *Cearta uriașilor cu Zeii, mai ales cu Jupiter*. Este vorba de un microspectacol trio, după modelul *Deucalionului* și al *Pyrrhei* lui Ovidiu, numit și *comicotragedie*. În aceste microspectacole erau angrenate uneori chiar strofe întregi în română, păstrate bineînțeles cu ortografie maghiară. Să urmărim un mic pasaj:



„Hati májka lo szekér cse am audzit vére  
Adunatuszau ispanul de ketra padure,  
Zo pe noi na szpinzura, hayda berbeteste,  
De a' vini csineva ku curtse loveste.

Aléle cse veszte, szo mie myi frike  
Cse gindést, mei Todore, náj auzit veszte?  
Remun et verzö situ tot ka vele gate  
Nu mintsezk ieu la tine dzik pre csinszteme.”

Și transliterat:

„Haide maică-a lui Secară, ce-am auzit vere?  
Adunatu-s-au ispanul de cătră pădure  
Zău pe noi să ne spânzure, haida bărbătește,  
D-a vini cineva cu furca te lovește.

Alei, ce veste, zău mie mi-e frică  
Ce gândești, măi Todore, n-ai auzit veste?  
Rămân, vezi și tu că vale(a) goală  
Nu mințesc eu la tine, zic pre cinste-mă.”

Este un text care invită, bineînțeles, la variate inspecții teoretice.

Modul de viață cazon din cadrul colegiilor suspomenite, „închistarea și rutina vieții severe de internat”, respectarea numeroaselor canoane și a dogmei religioase au făcut ca „teatrul de colegiu” să se bifurce mai întâi în direcția impusă de programul pedagogic, apoi într-o direcție reactivă față de cea dintâi. Este vorba pe de o parte de un teatru al ecleziei, în forma celui mai stilizat catehism iezuit; și pe de altă parte de unul buf, evoluând treptat spre burlesc, născut din dorința absolvirii de la rigoare (a școlii) prin râs, distracție (prin distragere), limbaj nu neapărat îngrijit, invectivă, injurie și, ca atare, dezinhibare.

Din categoria celui de-al doilea model teatral face parte și „primul text de literatură dramatică românească”, cunoscut în genere sub titlul de *Fata și Voinicul*, intercalat într-un manuscris bihorean din 1750 – 1754 printre „alte tipuri de «cărți populare», orașii, descântece, versuri populare”. Textul este, ne spune tot M. Popa, „o glumeață scenetă în versuri, pătrunsă de spiritul jocului și al carnavalului”. Ne este prezentată o judecată a doi tineri, Fata și Voinicul. Arbitrul – un episcop, Vlădica. Așadar trei sunt personajele piesei. Acuza adusă, evident, de către Fată Voinicului este că acesta din urmă ar fi făcut-o să păcătuiască lăsând-o pe de-asupra și grea. Pasivitatea Voinicului într-o eventuală ripostă este compensată de intervenția Vladichii, care, ținându-se cu dinții parcă de morala populară a lupului sătul și caprei întregi, îndreaptă vina deopotrivă asupra amândurora. Mai mult, păcatul nu ar fi avut loc, ne dă de înțeles Vlădica, fără explicitul consimțământ al părților. Verdictul îl va favoriza pe Voinic, pentru că Vlădica „nu crede fetei care spune că băiatul a amăgit-o, făgăduind s-o ia de

nevastă și oferindu-i un galben, ci îi arată că ea e în primul rând vinovată.” Călugării de la seminariile teologice nu pot decât să fie solidari cu opțiunea Vlădichii, acesta fiind de fapt exponentul punctului lor de vedere. Nu excludem posibilitatea ca acest text să fie scris chiar de un vlădică, date fiind particularitățile lingvistice ce denotă un stil relativ unitar, cu imersiuni idiomatice bihorene alternând cu cele crișene. Să savurăm un fragment:

„**Vlădica:** Dară aceasta să fie  
Fată fără omenie!  
Dar când pânza ți-ai vilit  
Și el la tine-au venit  
Și când te-ai dus la fântână  
Și când te-au trasu-te de mână  
Și când erai pe cuptor  
El au venit binișor,

Atunci când te-au apucat  
Dară tu pentru ce n-ai strigat?  
Ce l-ai strâns pe lângă tine  
De te-au îmflat așa bine?

**Fata:** Dar, cum aș fi strigat  
Că cu minciuni m-au luat.  
Și și-un galbăn mi-au juruit  
Până ce m-au amăgit,  
Și tot au zis că m-a lua  
Și binișor că m-ambrăca.  
Și nici a vrut să mă ia  
Nici galbănu să mi-l dea.  
Ci-au îndrăgit pe alta.  
Și m-au dat pe ușe-afară  
De sunt la mare ocară.

**Vlădica:** (...) Ce faci omului năcaz  
Că doar să-l iei de grumaz?!!

Dar nu te-ai lăsa pre voie  
Ca să faci omului nevoie!  
Devreme ce n-ai țipat  
Când în barțe te-au luat.  
(...) Că de nu ți-ar fi fost cu voie  
Nu i-ai fi făcut pe voie.

**Fata:** Părinte, părinte,  
Te rog să mă iei aminte  
Dacă copilul va naște  
Cine foc l-a paște?

**Vlădica:** Copilul dacă le-i face  
Să-l aduci încoace  
Și eu l-oi da la o maică  
Și maice-i voi da o vacă.

**Fata:** Decât la streine,  
Mai bine m-ai mărita pre mine!

**Vlădica:** De ți-ar fi fost de măritat  
Nu te-ai fi cărligat  
Ce pasă fă, ca o curvă  
Toată lumea să te zmulgă!

**Voinicul:** Mulțumesc, sfinții tale  
Că făcuși dreptate mare!”

Vlădica pare să posede o cunoaștere exhaustivă a etapelor ritului ante și post factum, dovedindu-se suspect de priceput în facultățile seducției într-un cuplu.

Structura dialogică a fragmentului este explicită, părând a emerge dintr-un cadru premeditat de compoziție. Autorul pare să fi avut în minte întregul proiect dramatic. Arguția Vlădichii pare să parcurgă algoritmul unui demers dramatic prestabilit. Acuzele aduse de Fată sunt neutralizate cu agilitate, Vlădica dovedind o doxă competență în psihologia feminină în atari circumstanțe. Discursul prelatului dezarmează oponentul, apoi îl copleșește. Fata cade în capcanele retorice ca o insectă în pânza de păianjen. Textul

în sine are ceva imuabil. Replicile și contrareplicile se întretes, cum ar spune Caragiale, ca într-o urzeală, așa încât orice didascalie ar fi redundantă. Jocul actoricesc de asemenea este simplificat până la inacțiune făcând piesa reprezentabilă pe orice tip de scenă, chiar și în chiliile călugărilor.

O altă „ciudățenie” teatrală, cum o va numi Ion Istrate, scrisă pe la 1780 de către Samuil Vulcan (apud N.A.Ursu), este și *Occisio Gregorii in Moldavia Vodae tragedice expressa*, adică *Uciderea lui Grigorie Vodă în Moldova expusă în formă de piesă de teatru*.

Este prima piesă de teatru „cu adevărat încheată, care ni s-a păstrat și care s-a reprezentat la Blaj în primii ani de păstorie a episcopului Grigore Maior”(M. Popa). *Occisio...*, zice M. Popa în continuare, este „una dintr-acele opere în care tragicul s-a degradat treptat până la comic și burlesc.” Cuvântul „tragedice” din titlu este o alarmă falsă chiar dacă piesa în sine este inspirată de asasinarea domnitorului Moldovei, Grigore Ghica al III-lea, de către turci la 1777. Este o piesă care „cultivă farsa, metamorfoza, masca, limbajul crud cu aluzii licențioase, loviturile de teatru, spectaculosul, iregularul, vorbind în mai multe limbi”(M. Popa).

Acțiunea vine în contrapunct. Primul plan, întins pe 4 tablouri numite *scene*, începe prin a povesti rezumativ momentul istoric al asasinării voievodului, la 12 octombrie 1777. Acest prim plan este întrerupt în trei rânduri de-al doilea plan, structurat pe *intermedii*.

Piesa debutează nobil cu un... *Preambulum*:

„Acum tocma nu demult  
Lucru groaznic, de temut,  
În Moldova s-au tâmplat  
Perire ca de împărat...”, ș.a.m.d.

Apoi se revine la povestirea pe scurt a uneltirii tacite a complotului domnitorului contra Porții Otomane. După acest moment intră în funcțiune primul intermediu, numit sumar *Interlocutio lateranei* în care ne este prezentat consiliul curții domnești reprezentat de secretarul acestuia blindat cu sfaturi de precauție și prudență diplomatică, bine garnisite cu sentințe latinești parafrazate. Așa este, de pildă, preîntâmpinarea că „nu-i bine să să înceapă, că să nu aibă sfârșit jalnic”, un intertext în corpul piesei care reface „un dicton latin cunoscut și de Miron Costin, cum zice I.Istrate, («Quid quid agis, prudenter agas et respice finem»), foarte drag iezuiților”. Neprielnice premonițiilor benefice ale domnitorului, secretarul este destituit cu tot cu scrisoarea de recomandare despre care voievodul îi va spune că mai întâi „să o conștientizești tu și apoi o voi scârnavi eu sau iscăli, era să zic”.

A doua scenă prezintă angajarea noului secretar. Interviuul se face în ceea ce Paul Zumthor numea *jargon absolut*, într-o verificare a competențelor lingvistice ale noului angajat, operând de fapt un comic de limbaj de pură croială barocă:

„**Gregorius:** Pax intransibus, salus exeuntibus! Să între numa să aducă veste bună.

**Justans:** Salva facies et mensa. Excelsi Principi Vodae.

**Gregorius:** Quid vis?

**Justans:** Și eu sunt nemiș.

**Gregorius:** Hodorog prost.

**Justans:** Ba eu nu-s prost.

**Gregorius:** Secretărășia îmi trebuiește; rogu-mă instanție îmi cetește. Et dat instantia. (...)

**Gregorius:** Bună instanție ai făcut. Dară aici ca să fii secretarium, trebuie să știi nemțește, ungurește, frânțozește, țigănește, tătărește.

– Con taix? Con ix.

– Tuți magy? Ptudod.

– Cala ma romea xevris? Xevró.

– Po ruschi znaeși? Znaiu.

– Parle on francze? Uj monssö. Ze parlöm avot servis.”

„Savanta” conversație probativă este încununată de un jurământ depus de către viitorul secretar întru nestrămutata viitoare credință în domnitor. Secretarul trebuie să jure

„pă noao țări,  
pă trei mâncări,  
pă zioa de ieri;  
pă spatele vântului,  
pă fata juciului,  
pă coada măgariului;  
pă ciurma pădurii,  
pă apa vinerii,  
pă spuma Dunării;  
pă picioare de porc ce ești,  
cu coaste cu șold cu tot,  
pă oală,  
pă boală,  
pă piștoale,  
să să pișe toți în iețe;

pă luni,  
pă macavei,  
pă marțolea  
cu fasolea,  
pă miercurata  
vinerata,  
încolțata,  
care mănă pe tata,  
pă acest condei  
ca să piei,  
că-i de vultur,  
pă lup,  
pă urs,  
pă sătă,  
pe fus(...).”

Al doilea intermediu ne teleportează direct în hardughia Horholinei, la o șezătoare. Dialogul se poartă în jurul pețitului Neagăi, fată slută și bătrână, de către Bucur, „un fecior zdravăn, cârlig de gras, galbăn de roșu”, în vederea unei „căsătorii pe lege, adică cu fuga păstă pârloage”. Tratatavele se termină cu un scandal burlesc. Gazedele administrează oaspeților, candid, un duș cu o vadră de lapte acru, pentru cruda impertinență a mirelui, Bucur, de a se fi dat mare, atingând performanțele unui scuipat până dincolo de fereastra camerei. Judele târguielii va tâlcui zurbalâcul în felul următor: „Tot omul să tacă, să asculte și să ia aminte că cine va lua pe fata lui Pipirig Iștoc din Gaură” i s-a da „zestre vro 2-3 asprișori, vro 2-3 rămători, un împingălău și un trăgălău, două coarne de plug, o behahea și-o cătea și oarecâți hâs-fâs în gaură cu o tinghili-minghili”. Aluziile licențioase și luxurianța barocă sunt de suprafăță.

Scena a treia are loc la palatul Sultanului. Aceștia-i sunt aduse la cunoștință, prin două scrisori lapidare, intențiile de neatarnare ale domnitorului român, drept pentru care Pașa îl salută pe Vodă cu un inocent “să ne tâlnim bucuroși și să ne despărțim sângeroși”. În acest moment scena este întreruptă de un intermediu în care un țigan conferențiază despre multifuncționalitatea unei șuri, examinând posibilitățile de a o șterge din interiorul ei în caz de pericol în timpul vreunui rendez-vous. Urmează apoi scena asasinării Voievodului Grigore Ghica Vodă al III-lea prin otrăvire ad-hoc. După acest moment urmează chiolhanul început la șezătoare, imortalizat acum printr-un *Testamentum bachi*, ale cărui ultime versuri sunt: „Vai, mori/ că n-am vin!”.

În *Occisio...*, regula coerciției interioare, de care vorbea P. Zumthor, este abolită. Ca formă, ca semnificanță, *Occisio...* se apropie uluitor, au semnalat-o majoritatea comentatorilor, de *comedia dell'arte*. Întreaga piesă este o pledoarie pentru un *imbroglio* al cărui unic scop pare a fi râsul în hohote, demascarea schimonosită, discreditarea diformului. Spectatorul privește piesa, care se joacă pe scenă, ca printr-un pahar de sticlă transparentă plin cu apă, diformând personajele până la autoanulare. Feciorului Bucur îi este periclitat viitorul de un banal scuipat, implauzibil cotingentului proximal; Vodă moare dintr-un proverb; prim-secretarul este destituit fără discuții din funcție (administrativă și literară); iar finalul („Vai, mori/ că n-am vin!”), realizat în tușă barocă pantagruelic îngroșată, este chiar semnalul de anulare a piesei propriu-zise. Abia acum transpare tragicul.

Această piesă este una de sugestie a adevăratului înțeles. Nimic din esențial nu ne este arătat ca atare. Caragialescul „a arăta lucrurile întocmai” este departe de a fi motorul piesei. A nu se confunda neexplicitul cu profunzimea. În *Occisio...*, explicitul capătă o altă formă, cea de artefact. Ce ni se prezintă în piesă este o construcție artificioasă de la un capăt la altul, fără șart, populată de saltimbanci indigeni („Locu-i vestit și orași, / Să numește, să știți, Iași, / Cu primejde și ostași.”). Dacă n-ar lipsi, statistic vorbind, termenul de comparație în interiorul genului dramatic din acea perioadă, depistabile ar deveni anumite tipuri de personaje: domnitorul necredincios dușmanului, grămăticul pișicher, țiganul flămând, feciorul gras, fecioara bătrână și slută, ș.a.m.d.

Să revenim acum la primul tip de *teatru școlar*, și anume cel ecleziastic.

După un an de la înființarea școlii de teatru de la Blaj din 1754 este pusă în scenă o asemenea piesă, cu ocazia sărbătorilor de Crăciun. Elevii alcătuiseră așa-numita *Comedia ambulatoria alumniorum*, dând spectacole în varii localități ale Transilvaniei. Aceștia aveau și o costumație, care era, după cum arată M. Popa, „după obiceiul comedianților în haine corespunzătoare, purtând podoabe de sticlă colorată și fiind însoțiți de un gornist, un stegar și un «timpanator», ceea ce înseamnă că dispuneau de fapt de o mică orchestră. Dintre personaje se vorbește de un rege (stând sub un baldachin), de doi episcopi latini, de doi îngeri și doi învățători, ceea ce i-a făcut pe unii cercetători să creadă că trupa a jucat vreun mister religios sau ceva în genul «Irozilor».” În fapt, explicația existenței acestei trupe este de altă natură. Ea trebuie pusă pe seama acceptării uniției în Transilvania. Există în fondul de manuscrise de la Blaj o asemenea piesă care poartă titlul: „*A scolasticilor de la Blaj facere, întru carea Luminătorul cel Mare ca un soare și luminătorii cei mici ca niște seamne din stele stătătoare adecă lumina dreptei credință în Prea Luminatul și Prea*”

*Osfîntitul Domn, Petru Pavel Aaron, Episcopul Făgăraşului iproci. Şi cu preacinstiţii părinţi sau Sfânt Săbor unit din Ardeal, acum la Blaj adunat ca întru cei adevăraţi şi legiuîţi a besearecii din Ardeal unite păstor, strălucitoare să arată şi să închipuieşte.”* (Aici se încheie titlul cu adevărat – n. n.)

Piesa este jucată de două grupe de personaje; grupul Taţilor (al Părinţilor) şi cel al Fiilor. Taţii le cer Fiilor amănunte privind decizia unirii bisericii ortodoxe cu cea a Romei. Textul este alcătuit în bună parte din întrebări şi răspunsuri legate de acest conciliu într-o dibace intertextualitate a fragmentelor adecvate temei, din *Mineie*, *Octoihuri*, *Strajnice* şi multe alte cărţi de cult bisericesc. Caracterul prozelit apropiat are rolul, bineînţeles, de a îndruma rătăciţii ortodocşi transilvani pe calea cea dreaptă. Părinţii se încapătânează în a cere amănunte privind legalitatea actului de adeziune, invocând multitudinea (în) eficientă al altor asemenea concilii. Fiilor li se oferă posibilitatea de a face uz (şi paradă) de elocinţă operând şi cu citate din *Pravilă*. Reprezentabilitatea teatrală a piesei, doza de literatură din ea, cedează locul dezbaterii academice serioase, grave, pe tema unirii celor două eclezii, vădind o pronunţată intenţie de vulgarizare. Ideile uniaţiei trebuiau cunoscute pe întreg ţinutul Transilvaniei. Dialogul Taţilor cu Fii este întrerupt pe alocuri de așa-numitele *cântări*, intonate de un cor de copii. Piesa se încheie cu o *Slavoslovie*, probabil cântată, care jubila împlinirea dezideratului Soborului.

E foarte greu să integrăm un asemenea text unui gen, unei categorii literare în afara celei eventual religioase. Textul în sine are mai mult aspectul unei stenograme savant elaborate, fără lacune, cu fraze interminabile într-o înşiruire paratactică insuportabilă. Pentru a fi creditat literar textul trebuie luat împreună cu punerea lui în scenă, ceea ce îi va lipsi implacabil în postumitate.

Pe de altă parte, meritul şi importanţa alumnilor de la Blaj sunt de netăgăduit, dat fiind faptul că au produs familiarizarea definitivă a publicului cu ideea de teatru, de artă dramatică. Acastă artă va reînvia pe la 1825, când s-a prezentat, cum spune M. Popa, „în refectoriul seminarului comedia *«Aulularia»* a lui Plaut, urmată la un an de piesa lui Cipariu, *«Egloga pastorală»*. După 1832 se va institui o veritabilă societate dramatică ce-şi va îndrepta toată atenţia spre decor, costume, cortină, scenă, text.

Apoi George Bariţ, elev la Blaj, va continua tradiţia temelor idilice, în piese ca *Mureş*, *Mureş, apă lină*, *Înstrăinaţii*, *Cântec păstoresc*. Tot în această perioadă, după ce-şi compusese majoritatea pieselor sale, pătrunse de un acru fior mercantil, în Muntenia, Iordache Golescu va face loc în *Condica limbii rumâneşti* unui articol care definea *comedia*. Să-l citim: „COMEDIE – *Comedie*, -i (făm. ca *datorie*); <etim. gr.>. Adică arătare dă fapte omeneşti, spre răs, în obştească adunare – în privelişte. Însă când să arată fapte dă veselie să zice *comedie veselă*; când să arată fapte triste să zice *comedie tristă*, *tragedie*; când să arată fapte de răs şî fapte piste firea omenească să zice *comedie mincinoasă*, *caraghiozlăcuri* şî *ocabazlăcuri*; când arată numai cu mâinile, fără vorbă, să zice *comedie dă mână* şî *pandomimă*; când arată numai cântece să zice *comedie dă cântece* şî când joacă pă funie să zice *comedie pă funie* şî *pehlivănie*; şî însuş casa în care să arată aceste fapte să zice *comedie*.” Să ne vină a crede oare că vornicul Iordache Golescu întâlneşte toate aceste specii literare ale artei dramatice pe pământ românesc? S-ar zice că da, din moment ce aveau un nume. De aici încolo teatrul românesc va fi fost ca şi născut.



## Note

1. *Poezie veche românească*. Antologie, postfață, bibliografie și glosar de Mircea Scarlat, Ed. Minerva, București, 1985, p. 165–171, pentru unele citate din textul piesei *Occisio Gregorii...*

2. Mircea Popa, *Tectonica genurilor literare*, Ed. Cartea Românească, București, 1980, p. 42–45, 87–103, o strălucită analiză a fazei incipiente a teatrului românesc și a genului dramatic în general, pe care l-am folosit abuziv în discuția despre *Fata și Voinicul*, dar mai cu seamă în cea despre *A scolasticilor de la Blaj facere...*

3. Ion Istrate, *Barocul literar românesc*, Ed. Minerva, București, 1982, p. 283–302, pentru un îndrăzneț expozeu vizând piesa *Occisio Gregorii...*, cât și pentru câteva citate importante din piesa curentă, neprezente în ediția de poezie veche a lui M. Scarlat.

4. Paul Zumthor, *Încercare de poetică medievală*. Traducere și prefață de Maria Carpov, Ed. Univers, București, 1983, p. 534–562, pentru operarea unor concepte de teorie literară.

5. Iordache Golescu, *Scrieri alese*. Ediție și comentarii de Mihai Moraru, tabel bibliografic și repere critice de Coman Lupu, cuvânt înainte și coordonare de acad. Al. Rosetti, Ed. Cartea Românească, 1990, p. 308, pentru definirea conceptului de *comedie*.

6. Dan Horia Mazilu, *Recitind literatura română veche. Partea a III-a: Genurile literare*, Editura Universității din București, 2000, p. 589–594, pentru unele contextualizări generale.

Influența cronicilor asupra literaturii române moderne este indiscutabilă: ele au fost pentru scriitori un rezervor prețios de teme, de personaje, de subiecte. Scriitorii moderni au descoperit în cronicile temelile culturii noastre, punctul de la care se poate vorbi de o conștiință culturală românească. Cronicarii au lăsat urmașilor nu doar o imagine a trecutului, câteva forme esențiale ale expresiei literare sau idei generale asupra ființei noastre naționale, ci și o anumită înțelegere a scopului creației culturale, ca act estetic.

Literatura populară poate fi considerată ca o fază incipientă a literaturii noastre, căci înainte de apariția cărților scrise, până la consemnarea în limba națională de către cronicari a evenimentelor istorice și a faptelor domnilor, povestitorul popular a creat legende, basme, balade, zicători, proverbe care au stat ulterior la baza narațiunilor mai multor mânăuitori de condei. Cu alte cuvinte, interesul pentru folclor s-a remarcat odată cu primele manifestări ale literaturii scrise, atât în literatura religioasă, cât și în scrisul cronicarilor români: Gr. Ureche, M. Costin, C. Cantacuzino, fructificându-se plenar la I. Neculce.

Totuși, valorificarea folclorului de către cărturarii din epoca veche trebuie examinată ca act izolat, venit din partea unor oameni, pătrunși de sentimente nobile față de popor, deoarece interesul pentru creația folclorică este, în linii mari, și interesul pentru masele populare. Astfel se explică faptul că, în antichitate sau evul mediu, masele fiind cu totul desconsiderate, nici cultura acestora n-a atras atenția nimănui.

Interesul pentru creația populară se va ivi, cel puțin în literatura română, abia spre sfârșitul secolului al XVIII-lea - începutul secolului al XIX-lea, fiind legat, în special, de „ideea națională” a școlii ardelenice. Deci, „descoperirea” folclorului se produce la noi relativ târziu, iar cărturarii ce reprezintă literatura noastră veche, de cele mai multe ori, folclorizează fără să-și dea seama, folosind creația populară la nivel cognitiv, lingvistic, și în nici un caz, împărțind concepțiile sociale ale maselor. Cu toate acestea, filonul folcloric străbate întreaga creație neculceană, cea mai amplă și spectaculoasă prezență a lui, vădindu-se în culegerea de legende plasată de cronicar în fruntea letopisețului său.

De altfel, elemente folclorice se găsesc și în opera altor cărturari din epoca veche. Nu e greu de remarcat caracterul popular și oralitatea distinctă a limbii *Cazaniei* lui Varlaam. Mijloacele folclorice fac parte din mijloacele expresive folosite de cărturar. De acolo, susține cercetătorul Gh. Vrabie, provin proverbele care împodobesc textul, reminiscențele de basm, vădite, de pildă, în istoria *Irodiadei* care se folosește de harurile fiicei sale Salomeea pentru a câștiga îngăduința lui Irod Antipa, în vederea uciderii lui Ioan Botezătorul, sau particularitățile proprii bocetului din plângerea Maicii domnului asupra trupului neînsuflețit al fiului său [Vezi: 1, p. 22]. „Repovestind legendele hagiografice din cazanii slavone, Varlaam dă aceeași senzație a „specificului național” pe care o va da

Creangă atunci când va povesti basmele folclorului românesc”, remarcă istoricul literar G. Ivașcu [2, p. 163].

La tezaurul paremiologic național recurge și Dosoftei pentru a spori expresivitatea expunerii în *Psaltirea* sa, ajustând reușit în versurile psalmilor proverbele și zicătorile populare. Tonalitatea și formele poetice tradiționale ale lucrării au făcut posibilă folosirea unor versuri dosofteiene în colinde. Folosirea elementului folcloric e valabil și pentru opera sa în proză *Viețile sfinților*. Ca și în cazul lui Varlaam, legendele hagiografice, povestite de cărturar, capătă viață sub forma scrierilor cu un caracter folcloric. Folcloristul Gh. Vrabie consideră că Dosoftei „fără să rostească vreo părere despre poezia populară, cunoscând-o totuși și folosind-o într-o anumită manieră în opera proprie, el s-a pronunțat indirect pentru o estetică a ei concepută în sensul lui Alecsandri” [1, p. 23].

Dintr-o aceeași înclinare către popular în literatura noastră veche fac parte și *Letopisețele* lui Gr. Ureche și M. Costin sau *Istoria* lui C. Cantacuzino. Mustoasele zicale și proverbe sunt întreșute în urzeala narațiunilor cronicărești, în dorința de a-și caracteriza cât mai plastic eroii sau de a imprima o deosebită plasticitate textului.

Dar cronicarii români sunt însuflețiți nu numai de valoarea poeziei populare, dar și de cea a tradițiilor. Legenda întemeierii Moldovei relatată de Gr. Ureche sau cea a Țării Românești expusă de stolnicul Cantacuzino, alocuțiunile culese de M. Costin din tradiția istorică a mării boierimi, cum e, bunăoară, cuvântarea rostită de hatmanul Bogdan Hmelnițki în fața hanului din Crimeea, cu scopul de a și-l face aliat, sunt exemple grăitoare în acest sens.

Spre deosebire, însă, de cei doi mitropoliți și de cronicarii moldoveni, care simțeau intuitiv necesitatea folosirii folclorului pentru reușita lucrărilor lor, C. Cantacuzino încearcă să facă și unele aprecieri ale acestuia. În prefața la *Istoria Țării Românești*, el pune sub semnul îndoielii adevărul total al tradițiilor și surprinde faptul că nu se vor găsi două povestiri spuse în același fel. Astfel, el conchide că un adevărat istoric nu-și poate întemeia opera doar pe tradiții. De altfel, la aceeași concluzie ajunge, independent de cronicarul muntean, și I. Neculce. În acest context, are, credem, perfectă dreptate folcloristul Gh. Vrabie, care menționează că „a distinge adevărul de fabulă, în care crezuseră [...] și spirite cultivate ca Gr. Ureche ori M. Costin, constituie un pas mare înainte în dezvoltarea spiritului critic” [1, p. 10].

Așadar, tradițiile, expresiile populare, proverbele și zicătorile își găsesc ecou în literatura noastră veche și până la I. Neculce, dar nimeni până la el n-a încercat să le adune într-o culegere aparte. Interesat de valoarea documentară relativă a legendelor, cronicarul moldovean le înmănușează sub titlul *O samă de cuvinte*. Astfel, cele 42 de legende din opera sa (în diferite variante ale manuscrisului original numărul lor variază până la 49) constituie un prim izvor folcloric, iar I. Neculce se prezintă drept un prim culegător de tradiții populare, mai cu seamă, dacă avem în vedere că multe din materialele consemnate se întâlnesc în popor și astăzi. Constatând întâietatea cronicarului în fixarea pe hârtie a folclorului și faptul că acesta nu o face la întâmplare, ci după anumite principii, cercetătorul E. Russev consideră că Neculce pune bazele folcloristicii moldovenești (și românești – *n. a.*), considerându-l drept „unul din pionerii timpurii ai folcloristicii” [3, p. 33].

Concludentă în sensul determinării acestor principii este specificarea cărturarului din introducerea la letopisețul său, că el a înmănușeat în *O samă de cuvinte istorii mai alese*, adică acele care corespundeau concepției social-istorice ale cronicarului nostru.

Folclorul haiducesc, de pildă, nu-și găsește locul în opera sa. Faptul e explicabil, întrucât astfel de creații orale clocoteau de ură neîmpăcată față de feudali, în ele răsună credința într-o viață mai bună și chemarea la luptă pentru cucerirea dreptății și libertății. Pe când, pentru cronicarul feudal menirea creației orale era de a răspunde sarcinilor preamăririi statului și intereselor clasei sale sociale. Tocmai de aceea Neculce **alege** doar **tradițiile** ce susțin scopul istoriografic urmărit de el.

Menționăm că și sursele de informație ale bătrânului cărturar sunt **alese**. Referindu-ne la *Predoslovia* letopiseșului neculcean, aflăm că autorul valorifică folclorul atât în mod nemijlocit „din audzitele celor bătrâni boieri” [4, p. 8], cât și prin intermediul operei premergătorilor săi: „Mai socotit-au și din letopisățul lui Evstratie logofătul și al lui Simion dascălului și al lui Misail călugărului nește cuvinte câteva” [4, p. 8].

Astfel, filonul folcloric neculcean izvorăște din tradițiile de mare circulație în mediul feudal, fie autohton, fie străin: în mediul monastiresc, de curte sau boieresc, din tradițiile de familie ale unor influente neamuri boierești, cum ar fi Movileștii, Urecheștii, Costineștii, Cantacuzinii. Se prea poate, desigur, ca unele din aceste motive să fi avut răspândire și în rândurile poporului. Istoricul literar N. Iorga, spre exemplu, era de părere că o parte din aceste istorioare puse în fruntea letopiseșului izvorăsc din tradiția bătrânilor povestitori sau din tezaurul legendelor populare și reprezintă versiunea în proză a unor cântece populare. „Simțul poeziei populare a putut fi pierdut în vremea în care scria el și poezia să fi trecut în proză. Se poate pune astfel, la noi, cu prilejul lui Neculce, întreaga discuție care s-a pus cu privire la povestirile despre regii franci din cronică lui Gregorie de Tours, singura prin care cunoaștem pe Merovingieni: cuprinde ea legende care fuseseră cândva cântece populare, ceea ce după părerea germaniștilor ar duce la concluzia că trebuie să vedem o origine germanică a cântecului popular însuși, ori au fost de la început numai simple legende?” [5, p. 100].

De multe ori se întâmplă ca una și aceeași piesă folclorică să sune diferit în gura poporului și în mediul feudal, iar Neculce alege varianta din urmă. Spre exemplu, zicala populară: „Nici salcia pom, nici boierul om”, în letopiseșul cronicarului capătă un cu totul alt sens: „Nici salcia pom, nici moșicul om”.

Geneza în mediul feudal a celor mai multe din legendele neculceene ne-o indică tendințele ideatice ale acestora. În lucrările de specialitate [Vezi: 3, p. 18; 6, p. 443-445; 7, p. 167-168] se menționează că I. Neculce își culege tradițiile din:

- letopiseșul lui Gr. Ureche, interpolat de Simion Dascălul și Misail Călugărul, și din cel al lui M. Costin;
- tradițiile familiei Cantacuzino;
- mediile orășenești ale Petrei Neamțului și Romanului, unde se desfășoară acțiunea unor legende;
- mediul călugăresc al mănăstirii Putna, ctitoria și locul de odihnă veșnică al lui Ștefan cel Mare;
- mediul feudal rusesc, unde se păstrează tradiții despre Nicolae Spătarul (Spafarii) „Milescu”;
- cântecele bătrânești, unele evocând motive de circulație universală.

Dar, indiferent de mediul în care I. Neculce își găsește sursele, el știe să valorifice meșteșugul artistic al creatorului Anonim și, de aceea, opera lui ne apare pe cât de originală, pe atât de izbutită ca artă. Totodată, țesătura folclorică se topește într-o operă cu un bogat conținut istorico-social. Cercetătorul P. P. Panaitescu menționa însă

că „superior ca literat celorlalți cronicari, Neculce este mai sărac ca idei și concepție istorică, cu el începe strămutarea orizontului istoriografiei moldovene, caracteristică veacului al XVIII-lea” [8, p. 24].

Se știe că izvorul principal de care s-a folosit cărturarul este *Letopisețul Țării Moldovei de la Dabija până la a doua domnie a lui Antiohie Cantemir, 1661-1705*, un izvor contemporan, bogat în informații, dar care nu a satisfăcut pe deplin cerințele cronicarului dornic de a se documenta cât mai bine. Iată de ce el îmbină cele două surse: **cronografică și folclorică**, dorind să realizeze o descriere cât mai amplă.

Prin legendele populare, bătrânul cronicar completează riguros letopisețul lui Gr. Ureche și M. Costin. Pentru I. Neculce **funcția cognitivă** a folclorului era evidentă. Cu toată ideologia feudală, cronicarul intuiește în folclor o comoară informațională atât de necesară celor ce reînvie trecutul istoric al neamului. Neculce va folosi informația pe care o oferă tradiția orală, aceasta lărgindu-i cunoștințele istorice și introducându-l în atmosfera timpului. Cronicarul face totul ca informația pe care o înșiruie în letopiseț să fie cât mai completă și, întru atingerea acestui scop, el folosește folclorul. Astfel, I. Neculce pare să recunoască **funcția completivă** și, respectiv, **valoarea istorică** a tradiției populare, aceasta fiind bine determinată de faptul că:

- legendele din *O samă de cuvinte* completează cronicile predecesorilor săi;
- unele știri folclorice întregesc letopisețul neculcean;
- chiar și partea memorialistică a cronicii sale, Neculce o completează cu unele creații poetice orale.

Această funcție a folclorului, pe care o recunoaște cercetătorul E. Russev, este, însă, negată de folcloristul O. Papadima. „A vorbi despre tradiția populară, zice el, nu înseamnă a încerca să descifrezi un plus de amănunte despre viața, personalitatea și opera unui voievod [...], nu înseamnă a completa istoria propriu-zisă” [9, p. 423]. Credem că în acest sens cercetătorul nu are deplină dreptate, căci tradiția populară într-adevăr ar putea completa unele „scăpări” ale istoricilor. E altceva că ar trebui întotdeauna controlată veridicitatea acestora, prin corelarea cu alte tradiții, documente etc. „A fost greșeala dintotdeauna a istoricilor și a folcloriștilor, susține în acest context, P. Ursache, că au supravalorizat documentul concret, în defavoarea celui alt, a faptului imaginar, de origine orală, tipizat în forme narrative” [10, p. 6].

De altfel, I. Neculce este întotdeauna preocupat de gradul de adevăr al relatărilor sale. În acest scop, el confruntă diferite surse, inclusiv pe cele folclorice și încearcă s-o aleagă pe cea mai veritabilă. Conform opiniei lui C. C. Giurescu, cea mai mare parte din legendele neculceene sunt veridice, bine documentate [Vezi: 6, p. 439-495]. Referindu-se, de exemplu, la veridicitatea tradiției despre Dumbrava Roșie, Neculce menționează: „Și leșii încă nu tăgăduiescu, că scrie și în cronică, în letopisățul lor” [4, p. 15], iar despre localizarea tradiției cu Aprodul Purice, cronicarul ne spune că unii zic că evenimentele s-au petrecut la Cașen, „iar letopisățul scrie că s-au bătut la Șcheie, pe Siretu” [4, p. 14]. Acolo unde nu dispune de documente suficiente pentru confruntare, cronicarul neapărat specifică: „...oamenii așa vorbescu, că au apucat unii dintru alții” [4, p. 20]. Este, de pildă, cazul tradiției despre tăierea capului lui Barnovski-vodă, cea sub nr. XXIII. Sau, ca în ultimul „cuvânt” neculcean, despre moartea lui Ștefăniță-vodă, unde se constată: „Dar adevărul nu să știe, că letopisățul nu scrie nimic de acest lucru” [4, p. 30].

În afară de Biblie, de cronicile anterioare manuscrise, a lui Gr. Ureche, M. Costin ș.a., și în afară de un cronograf pe care l-a copiat parțial, este puțin probabil ca Neculce să fi citit alte cărți, pretutindeni el preferând tradiția orală în locul celei scrise. Unele potriviri, menționate de Al. Piru [11, p. 396-397], între letopisețul său și alte letopisețe, credem că nu sunt prelucrări de izvoare, ci simple reminiscențe, în caz că nu exista o tradiție orală.

Filonul folcloric se vedește nu numai în conținutul, ci și în stilul și în limba operei cronicarului nostru. Aceasta se manifestă în folosirea proverbelor, zicătorilor, a unor expresii populare, în adoptarea unei structuri frazeologice apropiată celei populare. O caracteristică esențială a așa-numitului stil neculcean este limba. Grație caracterului ei popular, ea se deosebește sensibil de limba lui M. Costin, a Stolnicului Cantacuzino sau a lui D. Cantemir, la care influența sintaxei latine are drept urmare o construcție artificială, menită a rămâne izolată, fără ecou asupra scriitorilor ulteriori. În schimb, I. Neculce a constituit un model lingvistic exemplar, ca și literatura populară în care se încadrează. Limba în care scrie cronicarul este „graiul Moldovei de nord, unde cronicarul s-a născut și a trăit cea mai mare parte a vieții sale. În timpul lui Neculce, ca și înaintea sa, n-a existat o limbă literară, unitară, care să se conformeze normelor gramaticale, deci oamenii culti vorbeau ca și cei neinstruiți și scriau așa cum vorbeau”. Așa cum afirmă în continuare Al. Piru: „Limba lui Neculce este imaginea scrisă, nu literară, fidelă limbii moldovenești vorbite în prima jumătate a secolului al XVIII-lea” [11, p. 424]. Acest lucru îl susține și academicianul I. Iordan: „Limba în care scrie Neculce este graiul provinciei lui natale, cum nu era posibil altfel în prima jumătate a veacului al XVIII-lea, când societatea românească se dezvoltă încă în plin feudalism. [...] În ciuda caracterului local pe care îl avea, prin forța împrejurărilor, graiul moldovenesc îndeplinea, pentru locuitorii provinciei unde se vorbea, rolul de limbă a întregului popor” [12, p. LX].

La I. Neculce nu poate fi vorba nici de procedee artistice conștiente, ci de creație în spirit popular, liberă de orice canon. Dacă în această narațiune naturală putem descoperi procedee, ele trebuie puse în legătură cu imaginația și modul de a gândi ale poporului. De exemplu, pe un boier lacom care scăpase o dată nepedepsit și „nu s-au lăsat de răutăți” [4, p. 308], Neculce îl avertizează „că nu-s în toate dzilele Paștile” [4, p. 308]; rezultatele unei domnii rele sunt recapitulate astfel: „Bogat bine și folos au rămas țării și de la Petriceico-vodă, pradă și foamete mare!” [4, p. 76]; despre domnitorul care s-a lăsat influențat în acțiunile sale, cronicarul zice că „s-au potrivit minciunilor celor blăstămați” [4, p. 266]; numirea în funcție de mare vornic a unui boier primejdios e sancționată astfel: „Deci știi că l-au făcut ca oaia pe lup” [4, p. 144] etc. Demascând viclenia oamenilor, I. Neculce recurge la mai multe proverbe, în dependență de situație: „Cine sapă groapa altuie, dă într-însa” [4, p. 115], „pasărea vicleană dă sânгур-în lațu” [4, p. 115], „pasirea în cuibul său (nu) piere” [4, p. 13]; dar și în „mielul blând sugă la doo maice” [4, p. 120]. Frecvente sunt expresiile plastice ce redau ideea de primejdie a vieții: „să-ș mânânce capetele” [4, p. 264], „s-au pus ticălosul capul” [4, p. 248], „ș-au aprinsu rogojine în capu” [4, p. 183-184] ș.a.m.d.

Astfel, cărturarul recurge la formulări obișnuite în vorbirea curentă, adaptând cât mai exact zicerea la o situație dată, căci are un număr impresionant de construcții populare, orale, potrivite tuturor împrejurărilor. I. Iordan, autorul celui mai fundamental studiu al limbii condeierului, întocmește o listă de astfel de „formule expresive” [12, p. CII-CIII].



Deci, **paremiologia**, vorbirea în pilde, proverbe sau zicale, este o însușire naturală a stilului „popular” al lui I. Neculce. Unele, puține la număr, sunt scoase din Biblie, precum „Ruga smeritului nuori în cer pătrunde” [4, p. 109]. De cele mai multe ori acestea pot fi identificate conform indicației autorului. Istoricul literar Al. Piru face o analiză a acestor maxime preluate din cărțile bisericești [11, p. 422-423]. Altele – mult mai multe – sunt împrumutate din înțelepciunea populară: „Calul râios găsește copaciul scortșos” [4, p. 157], „Mare este omul, iar la războiu pre mică-i este ținta” [4, p. 215], „Nu va folosi averea în ziua urgii” [4, p. 245], „Căințele cele de apoi întru nemica sînt” [4, p. 204], „Cu iarba uscată, arde și cea verde” [4, p. 235] etc. Proverbele și zicătorile sunt expresia laconică a înțelepciunii populare, a felului adânc de a cugeta, a calităților și moravurilor lui, a întregii lui experiențe istorice. De aceea, scriitorii le-au folosit din cele mai vechi timpuri în opera lor, nu numai pentru a-și crea un stil mai frumos și mai popular, ci și pentru forța lor deosebită caracterologică. Cronicarii, Neculce în special, le-au cunoscut, folosindu-le, le-au mărit popularitatea.

Din punct de vedere stilistic, Neculce este asemănat de cercetătorii literari cu I. Creangă, în sensul că amândoi utilizează modelul povestirii populare. Neculce are la îndemână un număr impresionant de construcții populare orale, potrivite tuturor împrejurărilor. Măiestria cu care utilizează vorbirea în pilde, acreditează pe cronicarul nostru ca un veritabil înaintaș nu numai al lui A. Pann sau C. Negruzzi, dar și al lui I. Creangă.

Cronicarul moldovean iese din cadrul tradițional al literaturii istorice, întrucât utilizează o tehnică originală a narațiunii și creează un stil; farmecul povestirii, ce izvorăște din cuvintele dense ce nu pot fi traduse, evocă o întreagă lume. „Prin această excepțională dezvoltare a vorbirii frumoase, cultivată în mediul rural autorul dă o nouă dimensiune narațiunii istorice” [13, p. 79]. Cu toate acestea, nu putem spune că I. Neculce ar fi descoperit **valoarea estetică** a creației populare. Lucrul acesta nu se putea întâmpla în acele împrejurări istorico-sociale în care a trăit și a activat cronicarul. Descoperirea **valorii estetice** a folclorului va avea loc câteva decenii mai târziu.

În ce privește **valoarea etică**, premisele înțelegerii acesteia au fost puse încă în secolul al XVII-lea, când cronicarii își scriau lucrările, folosind tradițiile și stilul popular, specificând: „[...] să le fie de învățătură, despre cele rele să se ferească și să se socotească, iar după cele bune să urmeze și să învețe și să înderepteze” [14, p. 7] sau „cu cât veți îndemna a ceti acest letopisătu mai mult, cu atâta veți ști a vă feri de primejdii și veți fi mai învățați a da răspunsuri la sfaturi ori de taină, ori de oștire, ori de voroave, la domni și la noroade de cinste” [4, p. 9].

Analizând atitudinea lui I. Neculce față de sursele folclorice pe care le folosește, depistăm, de fapt, un început de activitate folclorică care se va dezvolta abia în deceniile următoare.

Așadar, înțelegerea funcțiilor cognitive și completivă, a valorilor etice a folclorului, alegerea unui anumit material, confruntarea mai multor surse, preocuparea față de veridicitatea documentară a folclorului – toate acestea sunt principii ce țin de metodologia folosirii folclorului. Deci, avem tot temeiul de a-l considera pe I. Neculce primul nostru folclorist, chiar dacă e vorba de preocupări folclorice rudimentare. Ne raliem, în acest sens, la concluzia cercetătorului V. Cirimpei care consideră că I. Neculce nu este „**fondatorul** științei despre folclorul moldovenesc, ci **precursorul** cel mai însemnat al preocupărilor pentru folclor” [15, p. 14]. Opera sa, axată pe folclor, atât din punct de vedere tematic, cât și

al tradițiilor istorice care împresoară letopisețul, cât și din punct de vedere al artei narative va fi o prezență unică în literatura noastră veche, constituind un izvor istorico-artistic incontestabil pentru scriitorii din generațiile următoare.

Analizând atitudinea lui Neculce față de sursele folclorice pe care le folosește, depistăm, de fapt, un început de activitate folclorică ce va lua amploare abia în epoca următoare. Înțelegerea funcțiilor cognitive și competitive, a valorilor etice a folclorului, alegerea unui anumit material, confruntarea mai multor surse, preocuparea față de veridicitatea documentară a folclorului – toate acestea sunt principii ce țin de **metodologia utilizării folclorului** și avem tot temeiul de a-l considera pe Ion Neculce drept primul nostru folclorist, chiar dacă e vorba de preocupări folclorice inițiale.

### Note

1. Gh. Vrabie, *Folcloristica română. Evoluție, curente, metode*, București, EPL, 1968.
2. G. Ivașcu, *Istoria literaturii române*, Vol. I, București, Editura Științifică, 1969.
3. E. Russev, *Filonul folcloric în creația neculceană // Literatura moldovenească și folclorul*, Chișinău, Știința, 1982.
4. I. Neculce, *Letopisețul Țării Moldovei*. Ediție îngrijită și glosar de I. Iordan, București, Minerva, 1980.
5. N. Iorga, *Istoria literaturii românești (introducere sintetică). Artă și literatura românilor (sinteze paralele)*, București, Editura Fundației Culturale Române, 1999.
6. C. C. Giurescu, *Valoarea istorică a tradițiilor consemnate de I. Neculce // Studii de folclor și literatură*, București, EPL, 1968.
7. D. Velciu, *Ion Neculce*, București, Editura Tineretului, 1968.
8. P. P. Panaitescu, *Dimitrie Cantemir. Viața și opera*, București, ESPLA, 1958.
9. O. Papadima, *Literatura populară română. Din istoria și poetica ei*, București, EPL, 1968.
10. P. Ursache, *Prefață // A. Van Gennep. Formarea legendelor*, Iași, Polirom, 1997.
11. Al. Piru, *Literatura română veche*, București, EPL, 1962.
12. I. Iordan, *Introducere // I. Neculce. Letopisețul Țării Moldovei*. Ediția a II-a, revăzută, București, ESPLA, 1959.
13. Al. Dușu, *Înnoirea structurilor literare. Umanism și iluminism // Istoria literaturii române*. Studii, coordonator științific: Zoe Dumitrescu Bușulenga, București, Editura Academiei RS România, 1979.
14. Gr. Ureche, *Letopisețul Țării Moldovei*. Prefață și bibliografie de M. Scarlat, București, Minerva, 1978.
15. V. Cirimpei, *Prima colecție de folclor moldovenesc manuscrisă. Texte neculceene // Realizări ale folcloristicii timpurii moldovenești*, Chișinău, Știința, 1978.

Cultura lui Ioan Slavici se cade reconsiderată în spiritul adevărului susținut documentar.

Primul exeget care demonstrează că Ioan Slavici avea o cultură vastă este Pompiliu Marcea, autorul studiului intitulat *Concepția artistică a lui Slavici*. „Păreră după care Slavici a fost un talent „primitiv”, neprelucrat, scriind mai mult din intuiție artistică, trebuie fundamental revăzută. În realitate, omul era de o mare cultură... Avea întinse cunoștințe despre filosofia și cultura Orientului, despre iluminiști și moraliști francezi, literaturile germană și maghiară le stăpânea” [1, p. 62].

Articolele sale *Literatura poporală, Estetica, N. Scurtescu, Rhea Silvia și Despot-Vodă, Radu de Ronetti Roman, Poporanismul în artă, Ce e național în artă*, precum și scrisorile adresate lui Iacob Negruzzi, abordează probleme filosofice, asociind categoriile estetice celor etice. Meditațiile asupra Binelui și Răului, Adevărului și Frumosului, asupra Dreptății, Bunului-Simț, Cumpătării, Cinstei și Iubirii sunt susținute cu citate din Shakespeare, Homer, Michelangelo, Horațiu, Goethe, Lessing [2], Rafael, Rubens, Leonardo da Vinci, Labiche, Zola, Benvenuto Cellini. Filosofia europeană e prezentă prin Kant și Schopenhauer, iar cea orientală – prin Confucius. Scriitorul cunoștea bine *Ramaiana, Sacontala, Dasaratas*.

Ioan Slavici vorbește despre o universalitate etică și estetică a artei, care se nutrește dintr-un unic simțământ religios, oricare ar fi formele naționale și individuale ale reproducerii: „N-ai nevoie să fii artist, nici cunoscător de artă, nici, mai ales, „savant” pentru ca să deosebești o operă sculpturală religioasă elină de una egipteană, asiriană, persană, îndă ori chinezească și e destul să fii om cu bun-simț ca să-ți dai seama că aceste opere toate au să reproducă și în adevăr și reproduc același simțământ religios și că deosebiri, oricât de mari ar fi ele, sunt privitoare numai la forma reproducerii” [3, p. 480].

Împărtășind ideea că legile morale sunt imuabile și formulate în perceptive stereotipe de filosofi, Ioan Slavici se pronunță doar pentru o re-formulare a lor și o simplă re-interpretare determinată de anumite imperative ale timpului. Astfel, nu vede nici o deosebire între Darwin și Schopenhauer, între Confucius, Kant și apostolul Pavel, între gânditori ai Indiei și gânditorii idealisti germani. „Gândurile mari” se plămădesc de veacuri și se zămislesc de generații în consens cu viața poporului: „Nu pentru aceea este Rousseau mare pentru că geniul său a scos aceste învățături din viața poporului din care făcea parte” [4, p. 43].

Elementul diferențiator este formarea etică, alături de cea religioasă, deoarece el trece „de planul eticii și pătrunde în miezul religiei” [5, p. 262]. Instrucțiunea, ca să nu fie omogenă, trebuie să țină cont de „temeliile gândirii naționale.”

Ioan Slavici dă dovadă, în articolele sale, și de o bună cunoaștere a culturii române, referindu-se de nenumărate ori la Cantemir, Dosoftei, Hasdeu, Miron și Nicolae Costin, Al. Odobescu, la *Psaltirea Scheiană* și la autorii contemporani lui, a căror operă este analizată în spiritul concepțiilor sale estetice și etice (Eminescu, Creangă, Goga, Coșbuc, Duiliu Zamfirescu).

Constatăm o temelie solidă universitară a culturii lui Ioan Slavici, care urmează mai multe cursuri. Eminescu, cu care devine prieten în anturajul vienez, îi stabilește un adevărat program de inițiere în domeniul filosofiei. Mărturia documentară a acestui program o găsim chiar în *Amintirile* scriitorului: „Să-ncepi cu Schopenhauer, să treci la Confucius și Budha, să citești apoi ceva din *Dialogurile* lui Platon și știi destul. Fiindcă nu știam destul de bine nici nemțește, nici franțuzește, am citit împreună, mai întâi, cu *Despre rădăcina pătrată a principiului rațiunii suficiente*, apoi în franțuzește traducerea *Dialogelor* lui Platon și din *L'orient pittoresque* despre budism și confucianism” [6, p. 16-17].

Ca și Eminescu, Slavici nu admite decât principiile generale schopenhaueriene privind lumea și ființa: „Abia-urmă am citit singur celelalte scrisori ale lui Schopenhauer, discutam mereu cu Eminescu, care nici atunci, nici mai târziu nu admitea vederile marelui filosof german decât în ceea ce privește principiile generale, că lumea cea adevărată nu e cum o vedem noi, că sufletul e o ființă neatârătoare de trup și că fundamentul moralei e simțământul de compătimire, tot adevăruri vechi și de-a pururi nouă” [6, p. 17].

Slavici a studiat la Universitatea din Viena Istoria dreptului, Dreptul roman, Dreptul internațional, Dreptul civil, Dreptul comercial, Știința administrativă, Știința financiară și alte discipline. Așa cum unii profesori ai Universității din Viena țineau cursuri atât la Facultatea de Drept cât și la cea de Filosofie, studenții Slavici și Eminescu au audiat unele cursuri împreună.

În memorialistică sunt evocați profesorii Universității din Viena care au avut un rol important în formarea intelectuală a personalității sale. Ei nu erau numai „maștri”, ci și reprezentanți de vază ai disciplinei lor în mișcarea științifică a epocii. Rudolf Ihering, profesorul de drept roman de la Facultatea de Drept, era un pedagog eminent, „știind să facă interesantă și cea mai aridă materie” [7, p. 18]. Cercetările sale au valorificat atât datele materiale care l-au condus spre istorie, cât și ideile de ordin conceptual-general care l-au îndrumat spre filosofie. De influența lui Rudolf Ihering au fost marcate, în special, scrierile istorice, care l-au pasionat din anii studiilor universitare. Interesul pentru drept este motivat de faptul că și poporul român, și celelalte naționalități asuprite din Imperiul Habsburgic luptau pentru drepturile lor.

La fel de importante, au fost cele de istoria filosofiei și de filosofie practică, ținute de Robert Zimmermann. Eminescu și Slavici au cunoscut tratatele de estetică ale acestuia: *Geschichte des Aesthetik als philosophischer Wissenschaft* (1858) și

*Allgemeine Aesthetik als Formwissenschaft* (1865), în care sunt expuse principiile sale, precum și prezentări ale ideilor și sistemelor altor esteticieni, din antichitate și până la Kant. „Este greu de precizat până unde merge interesul lui Slavici pentru estetica lui Zimmermann, cu atât mai mult, cu cât nici Eminescu nu-l urmează decât până în momentul când constată că herbetismul profesorului vienez îl îndepărta de filosofia kantiană” [7, p. 19].

În formarea intelectuală a lui Slavici un rol deosebit l-a avut Lorenz Stein, care a ținut cursurile de Filosofie a dreptului, Economie națională, Știință a finanțelor și Știință a administrației. Lucrările care l-au influențat vădit pe Ioan Slavici sunt: *Der Sozialismus und Kommunismus der heutigen Frankreich* (1842) și *Geschichte der sozialen Bewegung in Frankreich von 1789 bis auf unsere Tage* (1850).

Slavici a ținut să studieze și disciplinele din domeniul științelor naturii, frecventând cursurile de anatomie descriptivă ale lui Joseph Hyrtl, care îl angaja și în discuții organizate împreună cu profesorul Ernst Brucke, specializat în bazele fiziologice ale limbajului. Limba trebuie studiată după propriile ei legi de dezvoltare, iată principiul de bază al expunerilor lui Brucke, la care a reacționat Slavici în mod deosebit.

Epoca universitară vieneză aduce mărturia documentară clară că orientarea intelectuală fundamentală a lui Slavici a fost spre filosofie, în special, spre filosofia germană: „Mai înainte de a fi sosit la Viena, citisem puțin, mai ales în limba maghiară, mai puțin nemțește și franțuzește, de tot puțin românește. Lecțiunile lui Ihering m-au îndrumat să citesc scrieri istorice, iar Eminescu mă silea, așa zicând, să citesc filosofie, ceea ce la-nceput nu mă-ncânta. Încetul cu încetul am prins însă slăbiciune pentru orișice lectură” [8, p. 240]. Filosoful-pattern i-a fost, sub îndrumarea amicală a lui Eminescu, Arthur Schopenhauer. Scrierile lui Schopenhauer l-au introdus pe Slavici în istoria filosofiei și i-au oferit o privire mult mai largă asupra filosofiei lui Kant, a lui Confucius și a altor gânditori.

Despre Confucius Schopenhauer spune că a fost cel mai cuminte dintre oamenii care au trăit pe fața pământului. „Mă simțeam deci mereu îndemnat a mă dumeri de ce anume Schopenhauer a zis-o aceasta și am citit cu multă râvnă tot ceea ce mi-a căzut în mână despre viața lui Confucius și despre îndrumările date de dânsul” [8, p. 241]. Filosofia lui Schopenhauer, prin forma strălucită a expunerii, a fost pentru Slavici „una dintre cele mai încântătoare poezii.”

Preocupările de ordin filosofic, atracția sa pentru Schopenhauer, pentru Hegel și Shelling, pentru gânditorii antici i-au determinat pe colegi să îi zică *Aristotel* sau *Platon*.

Vasta viață culturală și universală pe care o însușește și care îl modelează intelectual determină o orientare vectorială multidiscplinară, axată însă pe câteva discipline-cheie, discipline formative ale omului estetic/etic slavician. Se remarcă numaidecât o simbioză teoretic/practică. *Homo aestheticus* și *homo ethicus* sunt

fundamentați teoreticește prin filosofia lui Schopenhauer, Spinoza, a cărei *Etică* o cunoaște, și prin citatele găsite în lucrările filosofului francez J. J. Rousseau, din care citește și comentează *Discours sur l'origine de l'inegalite, Julie ou la Nouvelle Heloise, Les confessions* și, mai cu seamă, *Emilie*, dar și prin lucrările celebre de artă, în care modelele capătă o reprezentare sensibilă, hegeliană.

Întreaga cultură a lumii e, în viziunea lui Slavici, o demonstrație in concreto a acestei ecuații fenomenologice: *homo aestheticus = homo ethicus*.

### Note

1. Pompiliu Marcea, *Concepția artistică a lui Slavici // Steaua*, București, nr. 10, 1964.

2. Despre *Laocoon* Slavici menționează în *Ce e național în artă*: „De piatră trebuie să fie inima omului ce nu lăcrămează, văzând opera aceasta, în care s-a fixat pentru vecii vecilor una din cele mai mari dureri omenești, căci tatăl moare suferind chinurile copiilor săi, iar copiii se strâng cu ochii țintă la părintele lor”.

3. Ioan Slavici, *Ce e național în artă // Amintiri*, București, Editura Minerva, 1967.

4. Ioan Slavici, *Opere XII*, București, Editura Minerva, 1983.

5. Luigi Pareyson, *Ontologia libertății*, Constanța, Editura Pontica, 2005.

6. Ioan Slavici, *Eminescu – omul // Amintiri*, București, Editura Minerva, 1967.

7. Dumitru Vatamaniuc, *Ioan Slavici și opera literară*, București, Editura Academiei Române, 1970.

8. Ioan Slavici, *Scrieri alese*, Chișinău, Editura Știința, 2003.



În volumul *Poezii*, apărut la Iași în 1943, singurul antum, sunt incluse treizeci și opt de titluri. Impresia pe care o lasă lectura acestui volum este de parcurgere a unui drum inițiat, dezvăluit de simboluri emblematice, transformate rând pe rând în simboluri individuale.

Apar câteva simboluri ce străbat, mai apoi, întreaga creație poetică a Magdei Isanos: lumina, soarele, oglinda; timpul; pomul, pădurea; zeii, îngerul; personaje mitologice ca zmeii, pajura, balaurul și scorpia.

Credem că analiza acestui itinerar face posibilă descoperirea unora din relațiile fundamentale ale imaginarului simbolic isanosian.

Așa cum observa și Mihaela Mancaș, „simbolul este acela a cărui structură semantică a fost de cele mai multe ori lăsată deoparte, căci simbolul a jucat de obicei rolul unui element de comparație” [1, p.145], având rolul de a trezi și a pune în mișcare anumite imagini latente. „Natura simbolului este emoțională și funcția supremă este să genereze starea de sugestie identificată cu esența poeziei” [2, p.190], astfel încât printr-un cumul de sensuri conotative să creeze o altă imagine a lumii imediate, sporind ambiguitatea.

„**Lumina**, manifestare sensibilă a nemărginirii” [3, p. 14], este echivalentă cu viața, opusă întinericului, respectiv morții, semnifică cerul antitetice pământului pentru a genera spațiul, un loc metafizic al libertății, al cosmosului neîngrădit. Toată opera Magdei Isanos este o invazie de lumină, o sete de viață tumultuoasă, o aspirație la totalitate, la contopire cu fiecare fragment al universului, macrocosmosului:

„Voi scrie despre acea necruțătoare  
bucurie de-a fi tânăr sub soare;  
cu fruntea lângă cer voi scrie despre viață.  
Tu sărută-mi cartea, dimineată...”.

(*Mă scald în ză*)

Sau

„Lumina egală  
nu m-ademenește, nu mă-nșală”.

(*Nu știu cum s-a făcut*)

În ambele poezii simbolul luminii intră în consonanță cu timpul simțit metafizic, ca formă de manifestare a libertății.

Deseori poeta utilizează drept prag liric o secvență narativă:

„și nu știu, eu povestesc, sau ea, fără glas,  
amândouă cuprinse-n lumină”.

(*Lampa*)

sau „asociază luminii simbolul spiritual” [4, p. 237], sintetizând lumina soarelui și a lunii, a vieții și a morții:

„am fost tineri și-am avut lumină multă de dat”.

(*Departate sunt volburile*)

„toate se-ntunecă, se luminează pe rând,  
Până ce luna lovește umbrele toate”.

(*Clipă, desfă-ți aripile*)

Lumina se încarcă semantic de un simbolism dublu care străbate ca o nervură fundamentală întreaga poetică a Magdei Isanos, trădând o stare de angoasă încă de la volumul de debut, legată de teama scurgerii prea rapide și ireversibile a vieții:

„Viață, nu mă părăsi în răsăritul acesta”.

(*Viață, nu mă părăsi*)

Este în această invocație o implorare ce ascunde neliniștea ontică, amorțită parcă în afirmația:

„În toate prea multă-i lumina,  
Soarele l-aș culege cu mâna.  
Dar până la urmă eu voi fi cules  
Și voi cădea în întunec des.”

(*Amiază*)

Întunericul vine să completeze seria antitetică lumină/întuneric, soare/lună, viață/moarte, amplificându-se prin funcția germinativă a elementului chtonic pentru care noaptea înseamnă protecție, tot astfel cum moartea reprezintă un nou început.

„...însăși lumina  
era undeva în calma, umeda noapte,  
ce nevăzută zâmbea”.

(*Noaptea*)

Dragostea de viață conferă valoare amplificată simbolului luminii-existență și ascunde în taină spaima relativizată de întuneric. Conștientizând finalul inexorabil,

ipotezele sale se bazează pe „coincidentia oppositorum”, pentru că la capătul drumului descendent este „întunericul des”.

„Fiecare va avea în curând o umbră,  
Întunecată ca cele mai ascunse gânduri, o umbră.  
Soarele va striga lumii: Exiști...”

*(Dimineată de primăvară)*

Spirit solar, Magda Isanos percepe universul în starea sa de puritate. Lumina răzbate din toate poemele sale, lăsând să se trădeze speranța, optimismul, chiar dacă deseori acestea sunt umbrite de suferință.

Ca și la Lucian Blaga întâlnim și aici o împletire permanentă între lumină și întuneric ce învăluie pământul în rotația firească a anotimpurilor, pentru a slăvi destinul uman acceptat în dialectica sa naștere – moarte.

„Mă scald în zi ca un copil în râu.  
N-am ieri nici mâne”

*(Mă scald în zi)*

„Uneori în diminețile clare,  
mă uit drept în soare răsând  
și nu pot crede că am să mor în curând,  
viața mea sună înalt, fără întristare”

*(În diminețile clare)*

Lexemul „lumină”, legat de sentimentul singurătății, ca sentiment existențial, este coroborat cu sentimentul neputinței de a schimba ceva din mersul firesc al ființei, lucru trădat în rugămintea adresată îngerului:

„Să fie cu soare, să trecă repede ultima zi...”

*(Înger de lumină)*

**Soarele** ca izvor al luminii și al vieții îndeplinește funcția ambivalentă de psihopomp. Cercul de foc apare definit în primul volum ca „zeu popular printre plante”, „soare de-aramă”, un zeu solar care măsoară cerul și pământul, iar lumina ce-o revarsă poate avea dublă conotație: ontologică și gnoseologică. „Soarele reprezintă un aspect al Arborelui Lumii – al Arborelui vieții” [4, p. 238], de aceea se stabilește o sinonimie perfectă între „pomii cei tineri” și soare, între teluric și cosmic, legătura fiind realizată printr-un curcubeu ce cade vestind „pe deasupra tulpinilor strâmte”, minunate culori, „roșu, albastru și gri”.

Asocierile cromatice sunt surprinzătoare: roșu-albastru, având darul unei intense solicitări psihice, care figurează o hiperexistențialitate văzută sub multiple ipostaze interioare și exterioare, ce trădează beatitudine prin contopirea cu elementarul ontologic,

energie pură fizică și spirituală. În plus, reflectă perpetuul dinamism cosmic ce se răsfrânge asupra ființei, asupra spațiului poetic, deci lumina este intrinsecă, este substanța primordială ontică din care s-a plămădit universul, dar și făpturile, lucrurile.

Psihizarea luminii dezvăluie transparența lumii pe verticala timpului:

„Noaptea...  
trece-albăstrind toate zările,  
până unde stau singure mările...”

(*Lampa*)

„Un subtil fenomen de interiorizare a luminii cu ajutorul mijloacelor fonice” [5, p. 159 ], întâlnit și la Mihai Eminescu, este prezent și în poezia Magdei Isanos. Este vorba despre plasarea vocalelor deschise: a, e, i între cuvinte cu vocale închise, surde:

„În toate prea multă-i lumina.  
Soarele l-aș culege cu mâna.  
Dar pân-la urmă eu voi fi cules  
Și voi cădea în întunec des.

(*Amiază*)

fapt ce ascunde sfâșierea sufletului poetei care va fi prea curând acoperit de întuneric.

Culoarea florilor într-un decor luminescent intră în simetrie cu spațiul transcendent, în care luna și stelele luminează, reflectarea razelor în plan teluric dând naștere unei puternice incandescențe:

„floarea roșie cânta – și frică  
răspândeau mortuării crini,  
de lună plini”.

(*Zei*)

Un alt simbol indispensabil imaginarului poetic isanoscian este **oglinza**. „Lumea sa poetică se construiește pe nenumărate oglinzi ce se reflectă unele în altele” [6, p. 41]. Oglinda este cea în care se reflectă nu imaginea aparentă, ci esența încifrată a ființei, o oglindă magică în care se aprinde lumina:

„S-aprinde-n oglindă lampa bătrână”.

(*Lampa*)

Intenția poetei nu este de a inventa o altă lume, ci de a o creiona pe cea adevărată, care apare în fragilă transparență ca punte între planul uman și cel natural, iar actul reflectării trimite înapoi, spre ancestral, spre meditație, având rol gnoseologic. Oglinda ontologicului fixează esența identității dincolo de apele ei. Eul poetic devine o sinteză a trecutului.

Oglinda și cunoașterea devin sinonime în spirit platonician.

„Multe chipuri s-ascund în oglinzi,  
obraji și mâni ca nuferii deschise;  
străbat la suprafața multor vise  
străbunii mei cucernici și plăpânzi”.

(*Multe chipuri*)

În zona oglinzii subconștientul se obiectivează în „fețe ale morții” sau „chipuri” [6, p. 48]. Aici eul individual își contemplă multiplele manifestări. Iată explicația chipurilor din oglinzi, prezente în poemele Magdei Isanos. Chipurile sunt ale străbunilor sau propriul chip, revelând narcisismul feminin, identificat de Mihai Cimpoi în chipul „străbunei Sapho”.

Oglinda se vrea simbol al adevărului, sinestezic redat într-un elan spre universal, spre un abis cosmic peste care rămâne ca un semn existențial „un arbore ce crește peste pieptul poetei”. Acest instrument face posibilă dizolvarea în mediul natural, cosmic, în diferite forme înrudite. Astfel, „ploaia poate servi drept oglindă” [6, p. 44], iar florile ar fi niște oglinzi în care se reflectă transcendentul, lumea cosmosului, respectiv a morții.

„Mânile micilor flori intră-n pământ.  
Morții când le sărută știu dacă-i vânt –  
și de pe dânsule sorb ploaia și veștile.  
Astfel, în flori își deschid morții fereștile...”

(*Flori*)

Ca și lumina, oglinda este un instrument gnoseologic prin care se recreează universul reflectat. Oglinzile – „ochi limpezi au capacitatea de a purifica realitatea, transformând-o în imagini ale eternității” [6, p. 45].

Motivul speculat se conjugă cu tema sufletului considerat o oglindă de Platon, și continuată mai târziu de neoplatonicieni pe ipoteza celor două fețe ale sufletului, care ar avea o latură inferioară, întoarsă spre trup, și o latură superioară, întoarsă spre spirit. Lumea creată de Dumnezeu este întunecime pentru ca lumina Lui să se poată manifesta, pentru ca Ființa divină să se reflecte în esențele individuale:

„Ochiul lui Dumnezeu șade deschis”.

(*Flori*)

Lumina, soarele, oglinda, incandescența cromatică, toate construiesc extatica trăirii, uneori senzoriale ca o tensiune înaltă a spiritualității, a emoției ființării, a bucuriei de a trăi fiecare clipă.

Timpul, definit de Platon ca „imagine mobilă a eternității”, este la Magda Isanos „fărămițat, secționat, încât nu mai poate fi perceput obiectiv” [6, p. 29], este timpul

frământărilor imanente, simțit dramatic în scurgerea fiecărei clipe, timpul finit, dar bine definit al ființei.

Metaforizarea timpului în relație și analogie cu trupul uman ne trimite cu gândul la coincidența lingvistică a cuvântului „tempus”, care semnifică în limba latină „*timp*, dar și *tâmplă*” [7, p. 63].

Primele imagini ale timpului apar în aspectul său fragmentar, discontinuu, de „clipă”, deci de ceva perceput ca o unitate:

„Clipă, desfă-ți aripile tale bogate;  
mările se clatină departe,  
unde va un curs de râu s-abate,  
oamenii se nasc, oamenii s-acopăr de moarte...”.

(*Clipă, desfă-ți aripile*)

Timpul individual este cel măsurabil în *zi, noapte, tinerețe, primăvară, dimineață, amiază, seară, amurg* și care în curgerea lui inexorabilă înstrăinează omul de propria ființă:

„Și tu, nesigur, îndepărtat anotimp...  
Nouri și soare și iarăși nouri adânci,  
ca și când pe rând se descopăr frunți gânditoare,  
toate se-ntunecă, se luminează pe rând”.

(*Clipă, desfă-ți aripile*)

Ființă captivă între naștere și moarte, omul, este cel care dă contur timpului infinit, anonim, al veșniciei, chiar dacă se pierde în acesta, asemeni râului în mare.

Imaginea timpului dușman al ființării este cea care colorează viața în cenușiu. Noaptea coboară prea devreme risipind „fulgi de-ntuneric”, iar făptura nu se poate sustrage sentimentului duratei.

„Și timpul însuși mai curgea acolo  
Prin umbră, ca printr-un pământ afânat.”

(*Noapte*)

Prin trăirea în extensiune a clipei se urmărește involuția, coborârea în arhetip, într-o existență multiplă și universală, rezultată din extinderea la infinit a celei proprii.

Eul se dizolvă în numeroase forme ale elementarului, având revelația înrudirii cu ele, se contopește cu natura panteist, revenind cu un alt chip:

„Dar ploile cu-ncetul m-or pătrunde  
păcatele să-mi spele de pe oase –  
și-asemeni rădăcinii ce s-ascunde  
eu presimți-voi zilele frumoase,  
și-oi scoate chip de floare din pământ”.

(*La marginea cimitirului*)



Eul însuși reprezintă un centru vital de unde germinează chiar și dincolo de limita morții, noi lumi, în continuă metamorfoză. Conștiința limitării temporale este domolită de gândul că orice sfârșit se realizează în perspectiva învierii ca regăsire a ființei, după ce trece de „marea judecată”.

„Mi-ar fi pământul cald așa de bine  
și trupu-n iarbă bună mi-aș preface,  
să-l pască vite pripășite și sărace,  
ce-or cere și-o-ndurare pentru mine,  
la marea judecată.”

(*La marginea cimitirului*)

**Sângele** rămâne simbolul legăturii dintre ființa umană și natură, dintre „căldură și viață, care se înrudesce cu soarele” [4, p. 231]. El reprezintă principiul regenerator al ființei, metaforic exprimat în sintagma „o dulce-auroră.”

„Însă mai plin decât grădinile-n vară  
sângele meu sună atunci ridicând  
o dulce-auroră-n obraji de ceară:  
o, nu-i adevărat c-am să mor în curând...”

(*În diminețile clare*)

În microtextul următor, interesantă este asocierea sângelui cu veștile, fiind perceput ca un prag ce le filtrează, iar reprezentarea sa imaginată concretă este redată prin metafora „clopotului” ce se încarcă semantic prin calificativele „molatec”, „rotund” pentru a întregi o percepție auditivă.

„Clopotul sângelui molatec, rotund,  
ține veștile care nu mai pătrund.  
Ține veștile de la șerpii de casă  
și-n amiaza cuprinsă mă lasă  
să cad și s-adorm profund,  
clopotul sângelui molatec, rotund”.

(*Auz*)

Bătăile clopotului accentuează ideea de trecere, de inițiere în taina morții. Timpul se dezvăluie acum ca formă de cucerire a veșniciei prin valorificarea forțelor chtonice ca în poezia *Pădurea*.

Un fapt important trebuie observat în imaginarul liric isanoscian, și anume că „termenul „sânge” este legat de contextul poveștii, pe când termenul „lumină” apare numai în contextul cântecului” [7, p. 48]. Există, deci, două perechi simbolice distincte, aflate în opoziție de excludere reciprocă. *Substanța* cântecului e lumina, iar a poveștii e sângele, *actul* sângelui e povestea, iar al luminii e cântecul. Demonstrăm acest lucru prin citarea microtextului următor:

„Aurul spunea vorbe viclene:  
«Sunt ascuns și totuși lucesc».  
«Sunt marmora din care templele cresc».  
«Sunt piatra prețioasă, safirub».  
«Sângele mi-i ca trandafirub»”.

(*Zei*)

Lumina este legată de cognoscibil, sângele este legat de trup, de perisabil pe care se construiește mitul, povestea. Sângele este cel care excită percepțiile: auzul, văzul, este viață și tumult.

„Aventura lăuntrică, îndreptată către căutarea și descoperirea unui centru cu valențe gnoseologice, alimentează substanța mitopo(i)etică” [6, p. 15] a creației poetei basarabene. Centrul, ca axis mundi, devin pe rând *pădurea, grădina, parcul, copacul, muntele, marea, râul, lacul, insula, chiar și cimitirul*. Universul liric se constituie din instrumente de inițiere în mistere universale, căi de accedere la sacralitate.

Elementele naturale sunt purtătoare ale unor semne ale transcendenței organicului. Cu ajutorul lor, Magda Isanos își vizualizează plastic intuițiile, descriind existența universală. Natura în poezia sa este o reactualizare a naturii primordiale, a paradisului original, recuperabil la nesfârșit. Natura apare ca un templu, în care pomii tineri înalță o cântare soarelui, „zeu popular printre plante” [8, p. 113].

Dar, se poate observa nu numai o coborâre a transcendentului în plan teluric, ci și invers, ascensiunea fiind realizată prin pomi, pădure și mai ales munte. Ascensiunea constituie „călătoria în sine” pe care o visează nostalgia înnăscută a verticalității pure [9, p. 129 ], a dorinței de evadare din limitele prea strâmte ale ființei.

Vom găsi această aspirație în simbolismul muntelui din volumul *Cântarea munților*.

Spațiul sacru devine prototipul timpului sacru. Universul poetei apare ca o succesiune de toposuri: al grădinii cu flori, al Edenului în care printre trifoi „văd umbra Lui în țarină la noi.” Un spațiu generează alt spațiu în care scăpate de sub forțele chthoniene, figurile mitologice „Ieșind de sub pământ, / zeii cu creștetul sfânt / semănau a pomi și tufișe”.

Poemele acestea practică un soi de vrăjitorie evocatoare de spații necunoscute și, în același timp cunoscute, în care se încadrează frumusețea și puritatea începutului. Întoarcerea în timp este o nouă renaștere prin intermediul căreia se descoperă adâncurile arhetipale ale ființei.

Abordând tehnici poetice moderne, spațiul exterior se interiorizează, acest lucru având ca efect transcenderea realului.

Alternanța perspectivelor de prezentare a topografiei spațiale ascendent – descendent este o constantă a imaginarului Magdei Isanos. Astfel, simbolurile ascensionale amintite mai sus, *muntele, pădurea*, transmit ideea de aspirație pe verticala sacrului, luminii, vieții, bucuriei; *sângele*, abisul, marea, pe cea a coborârii în beznă, deznădejde, tristețe. Este o mișcare ondulată a spiritului ce amintește de lirica blagiană, în care înălțarea și coborârea se succed alternativ luând forma unei sinusoidă polarizate de simbolul pomilor uniți în rugăciune, pe de o parte și simbolul curcubeului pe de altă parte.

„Pomii cei tineri în dimineața de marți  
unii lângă alții au stat să se roage –  
frunțile lor străluceau inspirate deasupra  
pământului încă în zăpezi.  
Și-un curcubeu pe deasupra tulpinelor strâmte  
cade vestind: nu moarte, desigur, nu moarte,  
pomilor tineri în dimineața de marți...”  
(*Pomii cei tineri*)

**Insula** ca simbol al centrului spiritual primordial este spațiul paradiziac al refugiului, al interiorizării eului, un spațiu securizant al visului: „Fiecare-n insula noastră visăm”. Un astfel de spațiu, o geografie simbolică, devine și pădurea ca semn al veșniciei și nelimitării. Solitudinea – condiție insulară – e o infirmitate [10, p. IX]: „Mă simt în camera mea ca pe-o insulă”, iar eul captiv tinde să treacă din spațiul limitat al odăii în cel nelimitat, lucru ce se înfăptuiește prin intermediul ferestrei percepută ca punte între cele două lumi:

„Fereastra miroasă frumos și adie,  
Dreptunghiulară, ca un drapel pe-o corabie”.  
(*Insulă*)

Grădina, camera/odaia sunt simboluri care metaforizează o arheologie interioară în echilibru precar, pentru că tinerețea devine o suferință, atunci când boala decide sfârșitul apropiat. Consecința a dedublării, boala nu este glosată cu voluptatea eminesciană a durerii fizice. Este analizată la modul unui dat firesc, este o experiență omniprezentă, care se sfârșește inevitabil „la marginea cimitirului”, fără a fi acesta o limită absolută, ci spațiul tainic al tărâmului „tinereții fără bătrânețe”. Scindat, rupt de sine însuși, sufletul mitic își creează metafora odăii, a insulei, care devin simboluri ale introvertirii și claustrării.

Ca în lirica simbolistă transpar în poezia Magdei Isanos o serie de analogii, corespondențe complexe între simțuri.

„Toate le-aud.  
Și-auzul încă mi-i crud.”  
(*Auz*)

Valorificarea senzorialului are ca și consecință „coborârea” într-un spațiu lăuntric miraculos, prin care eul se contopește cu naturalul, iar elementul natural se deschide spre universal.

„O metaforă a paradisului sufletească constituie **grădina**” [6, p. 34]. Grădina este casa divinităților și orice lucru este atins de sacralitate:

„Era plină grădina.  
Cu fiecare zeu creștea lumina,”  
(*Zei*)

spațiul acesta imanent este populat de ființe „jumătate oameni, jumătate fiare, / centauri, zâne și vrăjitoare”. Spiritul panteist se relevă prin prezența divinității printre lucrurile mărunte încărcate de sacralitate. **Ograda** este locul în care Dumnezeu își face apariția:

„Fața Dumnezeului meu e-mblânzită.  
Când mângâi pe grumaz câte o vită,  
sau când m-aplec să culeg un trifoi,  
văd umbra Lui în țarină la noi.”  
(*Ion*)

Acest panteism este de sorginte populară, amintind de Dumnezeul arghezian. Dumnezeu coboară „printre cartofi dormind ca printre stele”, își răsfrânge prezența în arbori, în flori, în fiecare om care perpetuează pe pământ miracolul creației:

„Dumnezeu, ca și mine,-i plugar:  
seamănă, pune vie, culege.  
Uneori nici n-așteaptă să lege...”  
(*Ion*)

Apelul la mitologia creștină este un pretext liric, un element de sugestie, de tehnică poetică, nu manifestarea unei gândiri religioase [11].

Dumnezeul isanoscian este Atotputernicul, este cerul sacru al copilăriei. Dumnezeu este un bun posedat „fața Dumnezeului meu”, „Dumnezeul țarinei mele” (*Ion*), este eroul ipostaziat multiplu: plugar, zeu, „seamănă, pune vie, culege”, pentru ca „Și pe mine să mă strângă-ntr-o zi”, afirmație ce iradiază o puternică sugestie a neantului.

Aceste spații arhetipale creează imagini dominate de tendința de ascensiune și coborâre în spațiul Totalității [6, p. 35].

Grădina celestă, sacră reprezintă macrocosmul, iar cea pământescă – microcosmul (grădina sinelui). Granițele dintre ele sunt eludate, între le se stabilesc multiple corespondențe, suprapunându-se într-un tot întreg.

**Pădurea** este o variantă a grădinii paradiziace, este sanctuarul care toamna își varsă către glie „clopotele ei de verdeață răsunătoare, / de care faurii pământeni nici nu știu”. Pădurea toamna „îngroapă clopotele de stejari și ulmi” intuind un spațiu taumaturgic de durere pricinuită de rotirea anotimpurilor. Verigă între început și sfârșit, pădurea este izvorul vieții. Verdele este simbolul vieții și al regenerării, iar imaginea copacului fuzionează cu imaginea apei:

Căzând din nori,  
Ploile capătă crengi și flori”.  
(*Auz*)

Primăvara, devenită laitmotiv în primul volum, este leagănul unei „lumi feciorelnice” care creează soarele „ca un inel subțire” și diminuează întunericul:

„Apoi deodată zările-nfloresc  
și clopote mari, clopote s-aud,  
departe-n cerul vesel și rotund  
hulubii albi și roșii se rotesc.”

(*Primăvară*)

Poeta simte pulsând natura, simte explozia de vitalitate a primăverii și se molipsește parcă de energiile proaspete.

Dincolo de reminiscențe argheziene (îngeri, balauri, halucinații), ciclul *Spital* fixează experiențe cărora introspecția, proiectarea în dramele altora, neliniștile multiforme, le imprimă note personale tragice. Poeme ca *Febră*, *Solii pământului*, *Păsările* devin veritabile documente psihologice și etice despre condiția umană în spații și situații limită [10, p. XI]. Pompiliu Constantinescu remarcă la Magda Isanos lirismul de „substanță, ca ceva natural, o „simplitate patetică, în lirica atât de feminină, însă fără pic de dulcegărie”, un vers „sugerând mai mult decât spune în esență... [12]”

Poeziile grupate sub titlul *Spital*, aduc în prim plan imaginea Mântuitorului care coboară la patul celor suferinzi nu oricum, ci „răstignit și-nviaț”, pentru a aduce Învierea. Cadru nocturn favorizează apariția sacrului. Dialogul ce se instaurează între omul plecat din planul real spre transcendent, amintește de episodul învierii lui Lazăr, dar acest vis rămâne utopic pentru că bătrâna părăsește definitiv viața:

«Doamne, șopti bătrâna,  
mi-ai luat durerea cu mâna.»  
dar Isus a mai stat și-a zis:  
«Uită acest vis».  
«Și păcatele?» -ntrebă ea mirată:  
«Nu ți le- aminti niciodată.»”

(*Bătrâna*)

Adunând în jurul său „în termometrele strălucitoare / lacuri arzând sub soare”, „bărți clătinate-n ceasuri de-nnoptare”, „îngerii”, „păsările”, „zânele”, poeta identifică pretutindeni amenințarea morții generată de boala care trezește o tristețe metafizică:

„Mă părăsești, viață...  
Lumina fuge. Unde-s minunile?  
Nu pot muri ca sălbăticiunile,  
în resemnare și pace”.

(*Poemul femeii care iubea primăvara*)

În ciuda acestei tonalități elegiace, fiecare poezie din ciclul *Spital* este o prezentare descriptivă a unei stări de suferință, de durere, pentru ca apoi lumina/speranța să transpară, învingând iminența morții și trădând ca printr-un ritual refuzul acesteia:

„Tu cântă și nu te teme.  
Mai înainte de vreme  
nu vei muri.  
Vei culege și vei huzuri  
în lungă toamnă”.

(*Poemul femeii care iubea primăvara*)

Transcendentul coboară în plan teluric: Maica Domnului vine coborând din icoană în visul soldatului suferind, apoi „îngerii veneau noaptea târziu / s-așezau în rând și vegheau”, „serafimi” care „când se făcea dimineață zburau / în fereastră o dungă albastră lăsau”. Se instituie astfel un scenariu organizat după principii mitologice, pentru că spațiul poetic este unic, acela al odăii de spital (*Icoana, Îngerii*), un spațiu închis derulându-se pe relații dihotomice *jos-sus, zi-noapte*. „Noaptea târziu” trădează însemnele apăsării, ale întunecimii groase, care este străbătută totuși de o umbră de speranță izvorâtă din metafora suliței „cu vârf auriu”, care sacralizează decorul, purificat de imaginea oximoronică „albind penele până-n tavanul cu flori”. Venirea dimineții determină zborul îngerilor și al serafimilor, lăsând în urmă „o dungă albastră”, imagine vizuală cromatică ce sugerează speranța, optimismul prin prefigurarea cerului senin.

Antiteza lumină / întuneric, viață / moarte se menține în aceeași manieră, apare însă „ceața” ca formă de conturare a unui univers incert aflat la limita dintre viață și moarte, loc al incertitudinilor, al misterului, ce amplifică sentimentul neantului. Fabulosul se încorporează obișnuitului, cotidianul se prelungeste în poveste. Ceței i se asociază „umbra și ea ca o apă, lunecă nu știu cum și ne scapă, / apoi se umple de lucefieri”, amplificând taina. Toate acestea se conjugă cu ispita trăirii, cu setea de cunoaștere și mai ales cu spaima de trecere.

Poezie testamentară, *Poemul femeii care iubea primăvara*, conține în nuce toate simbolurile fundamentale ale creației isanosciene: lumina, soarele, cântecul, pomul, sângele declarând patetic:

„Acum mă părăsesc colorile  
ca niște păsări sperioase.  
Amintirile se usucă, și florile  
cad lovite de o mână misterioasă”.

Învăluită diafan în această policromie a primăverii, ținta dorului de viață este încercuită nimbic de apariția ființelor divine, care ilustrează triumful vieții asupra bolii, iar spitalul rămâne descris doar ca un topos al experienței inerente pentru cei care aspiră la sacralitate, pentru cei care consideră că „picăturile sângelui (meu) sunt sfinte”, care adoră valorile Înalțului și resping gândul suferinței:

„Îngeri stufoși, cu săbii luminate,  
mai zboară sub tavane aplecate,  
și lângă patul strâmt, necunoscut,  
vine Isus, strălucitorul scut”.

(*Epilog*)



## Note

1. Mihaela Mancaș, *Limbajul artistic românesc în secolul XX*, București, Editura Științifică, 1991.
2. Ștefan Munteanu, *Limba română artistică*, București, Editura Științifică și enciclopedică, 1981.
3. Dumitru Micu, *Lirica lui Lucian Blaga*, București, Editura pentru Literatură, 1967.
4. Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dicționar de simboluri*, București, Editura Artemis, 1995.
5. George Popa, *Spațiul poetic eminescian*, Iași, Editura Junimea, 1982.
6. Aliona Grati, *Eseu despre structura imaginarului. Magda Isanos*, Chișinău, Editura Prut Internațional, 2004.
7. Alexandra Indrieș, *Corola de minuni a lumii*, Timișoara, Editura Facla, 1975.
8. Nicolae Manolescu, *Metamorfozele poeziei*, București, Editura Timpul, 1996.
9. Gilbert Durand, *Structurile antropologice ale imaginarului*, București, Editura Univers, 1977.
10. Constantin Ciopraga, *Prefață la Magda Isanos, Cântarea Munților*, București, Editura Minerva, 1988.
11. Aura Pană, *Cu fruntea lângă cer, voi scrie despre viață*, *Cronica*, 14 mai, 1966.
12. Pompiliu Constantinescu, *Vremea*, iulie nr. 7, 1942.

Descins din ramura nobilă a Lovineștilor, Anton Holban se înscrie prozatorilor moderniști moderni, care au practicat literatura *experiențialismului*, termen propus în epocă de Petru Comarnescu, făurindu-și din transcrierea directă, nestilizată a emoțiilor subiective emblema unei concepții estetice. Întreaga operă a lui Anton Holban este dominată de acuta *tentație a întoarcerii spre sine*. Indiferent de forma pe care o îmbracă, mărturisirile sale sunt o perpetuă revenire la propriile trăiri interioare. Atracția autenticității vizează la el experiențe autobiografice singulare, fragmente de viață. Atât *Romanul lui Mirel*, cartea de debut a scriitorului, cât și *Parada dascălilor* au ca punct de plecare experiența autobiografică a scriitorului. Nu avem în vedere o transpunere totală a propriilor experiențe trăite, întrucât scriitorul deținea cu supremație arta de a combina elementele autobiografice cu cele ficționale, realizând o transfigurare artistică a evenimentelor existențiale. *Romanul lui Mirel* debutează prin introducerea în atmosfera provincială de la casa bunicilor – conacul Lovineștilor. Chiar dacă autorul a încercat să-l plaseze în centru pe Tololoi, el nu și-a putut neglija propria persoană. Astfel, poate în parte involuntar, personajul principal a devenit prototipul autorului în adolescență. Romanul prezintă această perioadă tumultuoasă a vieții, dar nu apelează la lirismul specific moldovenilor. Romanul *Parada dascălilor* nu este decât o galerie de portrete luate din mediul liceului „Vasile Alecsandri” din Galați, unde Anton Holban a predat limba franceză între 1928 și 1931. La începutul romanului, autorul se adresează foștilor colegi de breaslă, recomandându-le să nu caute să se recunoască printre personaje. Afirmările din *Cuvântul înainte* sunt dezmințite însă prin corespondența scriitorului către Ion Argintescu (fratele criticului N. Argintescu-Amza) și Eugen Popa, profesori în Galați sau către Octav Șuluțiu, din care descoperim adevărata sursă de inspirație - liceul „Vasile Alecsandri” din Galați. În plus, pe un volum dăruit doamnei Florica Codreanu, scriitorul a adăugat între paranteze subtitlul „Souvenirs de Galatz”. O proiectare a lui Ion Argintescu o regăsim în personajul Theodoriu, din *Parada dascălilor*. Ion Argintescu dezvăluie și câteva dintre cheile romanului, identificând printre personaje dascălii liceului „Vasile Alecsandri”, ceea ce corespunde totuși dezideratelor literaturii. Însuși scriitorul spunea: „Nu mă interesează dacă i-am prins bine [...] Important este: siluetele lor au viață pentru cineva care nu-i cunoaște?” [1, p. 155] Tot dintr-o mărturisire făcută lui Eugen Popa aflăm substratul lăuntric ce a stat la baza acestei lucrări: „*Parada dascălilor* a ieșit tocmai din dezamăgirea, descoperind că totul nu se potrivește cu idealul meu și poate și din naivitatea de a voi să schimb ceva”. [1, p. 156] Anton Holban nu s-a simțit foarte confortabil printre colegii de breaslă cu interese mărunte și poate de aceea apare foarte puțin ca personaj în roman. Alege o postură mai comodă, de narator omniscient, care redă ceea ce vede și știe, neimplicându-se în acțiune.

*O moarte care nu dovedește nimic* trebuia să se numească inițial *Între oglinzile paralele*, deoarece romanul reproducea întâmplări aidoma petrecute. Scriitorul nu a ascuns publicului și criticii literare sursa autobiografică a operei sale, cu riscul de a lăsa impresia unei conștiințe artistice simpliste și de a facilita totodată raportarea prea directă a literaturii la sursele din existența comună. Criticii s-au grăbit să identifice în personajele romanelor

prototipurile reale. Astfel, prototipul Irinei din *O moarte care nu dovedește nimic* a fost descoperit în persoana Nicoletei Ionescu. Figura Ioanei din romanul cu același titlu a fost inspirată în bună măsură de persoana Mariei Dumitrescu, iar Dania, din *Jocurile Daniei* – de Lydia Manolovici. Până și în figura „Celuilalt” din romanul *Ioana* criticii l-au descoperit pe Vasile Lovinescu. Deși se pot reconstitui, din lectura romanelor, faptele petrecute, existând posibilitatea raportării personajelor din carte la protagoniștii dramei latente, sunt totuși numeroase diferențieri privitoare atât la fabulație, cât și la personaje. În raport cu povestirea autobiografică, situația lui Holban poate părea paradoxală. Întreaga sa existență și operă par a avea tendința să construiască și să producă o imagine despre sine, dar nu se realizează o povestire retrospectivă a formării personalității asumate de autorul însuși. Romanele lui nu pretind fidelitatea autobiografică, ci definesc mai degrabă imaginea lui Holban fără a o reduce sau a o fixa.

Nicolae Florescu încearcă să descifreze în romanele autorului *Ioanei* elemente autobiografice care, deși transfigurate artistic se identifică cu zbuciumările erotice și conjugale ale scriitorului. Criticul consideră că silueta Ioanei, idealizată în operă, și-a purtat pașii prin destinul scriitorului. Există în paginile cărții destule elemente cu trimitere la o realitate certă. „Când i-am fost recomandat, abia terminase școala secundară [...] cu o profesoară de franceză ce nu știa bine nici să traducă. I-am interpretat cu toată subtilitatea de care eram capabili o fabulă de La Fontaine, *Les animaux malades de la peste*”, mărturisește Sandu, reconstituind momentul întâlnirii sale cu Ioana. Probabil, nu mult altfel trebuie să se fi petrecut în existența lui Anton Holban și cunoștința sa cu Maria Dumitrescu, iar pretextul care i-a apropiat trebuie să fi fost în esență același. Oricum, evenimentul corespunde în biografia scriitorului etapei în care acesta, întors de la studii din Franța definitivă pentru tipar *O moarte care nu dovedește nimic*, căutând să se vindece de povestea iubirii cu Nicoleta Ionescu, prototipul Irinei. La Galați, Holban și Ion Argintescu au avut o prietenă comună, Coca, care va fi încorporată operei scriitorului în personajul Milly, din *Jocurile Daniei*. Așa cum rezultă din corespondența lui Holban, Coca fusese elevă la Galați nu cu mult înaintea trecerii scriitorului pe acolo, apoi a lucrat la București în calitate de contabilă într-o societate particulară. Îndrăgostită de scriitor, ea îi va deveni cea mai apropiată făptură, după mama lui, rămânând alături în cele mai grele clipe ale vieții. Coca a zămislit-o potențial și pe Fetița din nuvela *Preludiu sentimental*, scrisă la scurt timp după ce Holban a cunoscut modelul eroinei. În ianuarie 1936, când fragmentul *Cu Dania la telefon* vedea lumina tiparului în „Revista Fundațiilor Regale”, surpriza „nudității” textului îl făcea chiar și pe un critic ca Octav Șuluțiu să uite că are în față un episod dintr-o operă literară și nu o fotografie, făcându-l să denunțe nepotrivirile dintre imaginea reală, modelul cunoscut și reprezentarea lui artistică, ceea ce nu îl putea interesa pe un prozator ca Anton Holban, pentru care nu rudimentara ambiție a identificării constituia un scop esențial. Romanul *Jocurile Daniei* stă, într-adevăr, sub semnul unei organice legături dintre biografia protagoniștilor și variațiile discursului literar. Apariția scrierii a creat imaginea unui caz pasionat de autenticitate, reprezentând romanul cel mai implicat în biografie al autorului. Ideea autobiografiei netrucate l-a urmărit obsesiv de la prima întâlnire cu prototipul Daniei. Astăzi se cunosc detaliile iubirii nefericite a lui Anton Holban pentru Lydia Manolovici, cât și biografia protagonistei. În iarna 1934-1935, scriitorul cunoaște o admiratoare a scrierilor sale [2]. Iubirea pătimașă ce se naște între cei doi va fi complicată, pe de o parte de mondenitatea partenerei, iar pe de alta, de complexele sociale și de vârstă ale eroului. Relația va dura până în septembrie 1935 când, conform romanului, cei doi se despart. Anton Holban notează cu o detașare uimitoare: „Va trece și asta complet. Va fi mâine subiect de roman” [3]. Încă din luna martie 1935, scriitorul începuse să scrie istoria Daniei. În iarna 1935-1936, se află preocupat de redactarea romanului, iar în vara

lui 1936, la Fălticeni, dactilografia romanul terminat. Detașarea care însoțește aceste notații și faptul că prozatorul a început să scrie istoria Daniei, când relația era încă în plină ascensiune, produc impresia că Holban nu s-a destăinuit în *Jocurile Daniei* pentru a-și exterioriza suferința erotică, ci „a provocat aproape cu bună știință „jocurile Daniei” în varianta lor concretă, pentru a utiliza realitatea în sprijinul unei sugestii literare” [4, p. 84.]. Așadar, Anton Holban nu și-a destăinuit „experiențele” pentru a se prezenta cât mai exact din interior, ci și-a utilizat trăirile în romane ca material pentru artă.

Faptele istorisite de autor, precum și personajele invocate au adesea materie comună cu viața scriitorului, dar Anton Holban transfigura realitatea, după cerințele noii sale cărți și oricât de mică ar fi distanța dintre viață și ficțiune, biografia a fost până la urmă absorbită de literatură. A suprapune perfect biografia reală cu viața plăsmuirilor unui scriitor este cea mai gravă eroare, chiar dacă scriitorul folosește stilul de confesiune și stăruie asupra autenticității creației sale. Oricâte elemente autobiografice ar exista în scrierile lui Holban, acestea rămân ficțiuni și nicidecum jurnal intim sau memorial. De altfel, prozatorul a făcut operă de ficțiune chiar și atunci când contingentul biografic a intrat total în literatura sa. Faptul de viață brut nu comunică nimic fără interpretarea din unghiul unor semnificații. Biografismul pedestru în interpretarea critică i-a displăcut profund lui Anton Holban. Eul empiric, eul artistic al scriitorului și universul ficțiunii nu se confundă. „Autorul a rămas stăpân pe destinele lui Sandu” – precizează scriitorul în *Testament literar*. Cititorul nu trebuie să confunde protagonistul cu autorul romanului, chiar dacă aparențele confesiunii fac aluzie la mărturisirile directe. Creatorul își găsește în sine doar schema personajelor, scheletul lor moral, trăsăturile lor esențiale. Aceste scheme centrale, adevărate linii de forță, pot alcătui puncte de plecare pentru reveria constructivă a autorului. Pornind de la aceste tendințe latente, creatorul încheagă în construcții sintetice profiluri de personalități imaginare, adevărate proiecte gratuite ale datelor sale sufletești latente.

În *Ioana*, se referea, de asemenea, la abaterea operei de la stricta realitate: „Orice scriitor, cât de sincer ar fi își aranjează suferințele reale”. Subliniind nu o dată distanța dintre ficțiunea literară și realitate, Holban îi prevenea pe cei dispuși să acorde „sincerității” în artă un sens pur moral și nu unul estetic: „Oricine își închipuie că între literatură și realitate este totuși o deosebire; nimeni nu va îndrăzni să mă socoată deplin sincer” [5, p. 22]. Vorbind despre romanul *Ioana*, el ține să precizeze că „nu trebuie găsite sub intrigă neapărat corespondența unei aventuri, ci numai un climat autentic”, urmărind, astfel, să se elibereze de la bun început de orice bănuială, privind implicarea sa directă în realitatea cărții. În mod evident, o mare parte a operei este extrasă din experiențele personale și poate, în bună măsură, Sandu este creat după chipul și asemănarea autorului. Folosind persoana întâi, Anton Holban avea impresia că se va exprima mai bine pe sine – „eram mulțumit să mi se dea un prilej să mă ocup de mine” [6, p. 9]. Scrierile sale nu pot fi considerate însă autobiografice, deoarece este absent pactul autobiografic. Autorul *Jocurilor Daniei* nu și-a propus să-și scrie autobiografia și, dacă personajul principal și naratorul coincid, ei nu pot fi identificați autorului, fără a forța însăși voința lui: „dacă un autor nu declară el însăși că textul său este o autobiografie, nu avem de ce să fim mai catolici decât papa” [7, p. 22]. În această situație, adevăratul merit al lui Anton Holban constă în faptul că el a avut *cultul autenticității*. Acesta l-a făcut să se folosească de datele experiențelor personale, dar nu înțelesul unei reproduceri mecanice, ci transfigurându-le sub impulsul creării iluziei de autenticitate. Totodată, într-o literatură autenticistă cum este cea a lui Anton Holban, surprinderea mobilului real care a declanșat drama își găsește prin comparație cu ceea ce scriitorul a realizat în opera sa, o uimitoare justificare, capabilă să evidențieze încă o dată valențele superioare ale artei. Experiența personală are la Anton Holban valori primordiale și drept autoritar și definitiv de a se impune în artă, trebuind

doar să fie transpusă. Propria mărturie a scriitorului este edificatoare în acest sens: „tot ce am scris [...] este rezultatul propriilor mele experiențe.”

După Camil Petrescu și Mircea Eliade, cel mai „gidian” dintre prozatorii români notorii din perioada interbelică este Anton Holban. Recurgerea la „documente” (fragmente de jurnal, scrisori și mai ales nevoia de a se confesa, fie și sub un nume de împrumut) îl situează tipologic în descendența lui Gide. Afirmându-se într-un climat de exigență estetică, autorul *Ioanei* experimentează o formulă literară nouă, cea a jurnalului introspectiv, redactat într-un stil grăbit și febril. În acest sens, Silvia Urdea remarca două aspecte definitorii pentru tehnica jurnalului lui Anton Holban: „considerarea observației celei mai stricte ca sursă a literaturii, de unde conceperea fanteziei ca o „ars combinatoria” a scriitorului ca un poeta – artifex și, deci diminuarea rolului spontaneității și înțelegerea sincerității ca o convenție a speciei și nu ca o fotografiere a experienței personale [8, p. 176]. Convenția autenticității în literatura lui Anton Holban se manifestă în mod explicit și implicit. Referirile directe ale naratorului la tehnica sa, comentariile despre romanul care se face în fața cititorului, motivul romanului în roman, prin care Anton Holban este gidian, țin de modul explicit, iar inserțiile de acest tip sunt numeroase. În *Ioana*, se referă la memoria involuntară: „Într-o viață de câțiva ani s-au întâmplat fatal multe evenimente. Acum aleg la întâmplare, așa cum îmi vin în memorie”. Se poate remarca aici o „poză” a naratorului, deoarece redactarea nu era, în fond, tocmai atât de spontană. Când naratorul iese din codul povestirii cu un alt prilej, în *Testamentul literar* recunoaște caracterul elaborat al operei: „pentru ca Sandu să nu-și facă mărturisirile la întâmplare a fost munca mea cea mai grea, dar și cea mai subtilă”. Convenția autenticității se exprimă în mod implicit prin încadrarea observației și analizei psihologice în rama jurnalului.

O pledoarie pentru *autenticitate*, pentru *experiența imediată*, pentru *trăirea concretului autobiografic*, susține Anton Holban în cele câteva romane ale sale: *O moarte care nu dovedește nimic* (1931), *Ioana* (1934), *Jocurile Daniei* (1971) care la prima vedere folosesc aceeași formulă, a jurnalului intim. Prozatorul se află sub influența unei concepții gidiene a romanului. Analiza are loc cu sprijinul eroilor înșiși care se caută în actul scrisului printr-un autoexamen sever. Ca și alți autori din generația sa, Anton Holban teoretizează ideea literaturii nude, ca simplă înregistrare a trăirii unor experiențe sufletești. Romanele sale se confundă cu jurnalul intim și își descoperă substanța nu în creația epică ci, în capacitatea de a fixa cât mai exact momentele decisive pe care le cunoaște viața interioară.

## Note

1. Anton Holban, *Manuscriptum*, 1976, nr.23, anul VII.
2. Cf. scrisoarea din 5 februarie 1935, care face aluzie la acest eveniment. Mărturiile documentare sunt extrase din *Pseudojurnal*, București, Editura Minerva, 1978.
3. Cf. scrisoarea din 20 octombrie 1935.
4. Mihai Zamfir, *Cealaltă față a prozei*, București, Editura Eminescu, 1988.
5. Anton Holban, *Pseudojurnal*, p. 22.
6. Anton Holban, *Testament literar*, București, Editura Eminescu, 1985.
7. Apud Al. Călinescu, *Anton Holban – complexul lucidității*, București, Editura Albatros, colecția „Contemporanul nostru”, 1972, p. 178.
8. Silvia Urdea, *Anton Holban sau interogația ca destin*, București, Editura Minerva, 1983.

Leon Donici (re)ontologizează imaginea lumii prin crearea unor medii insolite și personaje memorabile, prin alternarea cadrelor narațiunii și pătrunderea în miezul conflictelor și situațiilor. Mai mult decât atât, prozatorul se impune ferm, în literatura română, prin lumile artistice create și personajele care le populează anume prin disonanța acestora cu poncifurile literaturii autohtone.

Imaginația febrilă a scriitorului creionează personaje din mai multe medii și clase, de diferite religii și confesiuni, profesii și vocații. Într-o proză relativ restrânsă ca volum, în fața cititorului se perindă țărani reacționari, intelectuali rafinați, tirani, regi, hoți, pictori, scriitori, dar și numeroase personaje biblice. Leon Donici a creat un veritabil univers în miniatură în tiparele câtorva zeci de pagini.

Toate personajele lui Leon Donici au ceva în comun: sunt firi zbuciumate, au profunzime psihologică și cugetă asupra propriei lor existențe. În majoritatea lor, personajele lui Leon Donici sunt tragice. Tragismul lor izvorăște din imposibilitatea opunerii, din insuficiența forțelor și fatalitatea autoimpusă. Suntem întru totul de acord cu următoarea afirmație: „Proza lui Leon Donici legitimează într-o manieră înconfundabilă rațiunea și logica tragicului în literatura română contemporană. Ca exponent al literaturii moderne, L. Donici promovează un discurs critic antiutopist, generat de efectele „asimilării” filozofilor metafizico-idealiste influente în cultura rusă (în al cărui context a demarat formarea intelectuală a scriitorului) la începutul secolului. Marcată de o religiozitate lucidă, în care predomină rațiunea și interpretarea fatalistă a condiției și existenței umane, opera lui Donici este, în momentele ei esențiale și în tendința fundamentală, profund tragică” [1, p. 125]. Tragismul poate fi considerat dominanta psihologică a personajelor lui Leon Donici: „Galeria personajelor lui L. Donici ilustrează tragica absență a conștiinței integrității și normalității lumii înconjurătoare, lucrurilor, dar și a individului uman în parte” [1, p. 128].

Părintele Maurichie, o figură de un comism aparte în proza lui Leon Donici, e dascăl de religie. Donici îi face un portret destul de extins: „un preot înalt, cu pletele căzând pe umeri, cu barba castanie și fața posomorâtă”. Glasul mohorât e una din trăsăturile dominante ale dascălului, capabilă să marcheze capacitatea de învățare și destinul discipolilor săi. Din vocabularul lui nu lipsesc calificativele crengiene: „nătărăule”, „păcătosule”, „măgarule”, „dobitocule”. Comparând dascălul lui Leon Donici cu cel al lui Ion Creangă, atestăm o afinitate genetică. Între nuvela *Părintele Maurichie* și *Amintirile* lui Creangă înregistrăm, pe de o parte, un amestec de pioșenie și teamă față de școală, pe de altă parte – atitudine dură și coercitivă față de elevi. La Creangă, părintele Iona de sub deal inițiază primele cursuri de instrucție școlară într-o chilie din curtea bisericii și stimulează sânguina școlarilor tot prin metode coercitive. La Donici, dascălul Maurichie predă cursul de religie cu „glasul mohorât”, povestește discipolilor despre miracolul creației lumii. După care urmează un discurs cu caracter misogin, fără a găsi vreun suport din partea elevilor: „Noi îl ascultam



speriați și nu înțelegeam nimic. Ca femei, nu cunoșteam până atunci decât pe mamele noastre, pe bunicile noastre, pe surorile noastre și nu pricepeam de ce trebuie să ne ferim de ele”. Stilul ambelor scrieri se caracterizează prin oralitate, realizată prin mai multe mijloace artistice: cuvinte și expresii populare, regionalisme, propoziții interogative și exclamative și dialoguri (între dascăl și elevi).

Proorocul moș Gavril, în anumite aspecte, anticipează protagonistul din *Toiagul păstoriei* de Ion Druță. Iarna nu-i plăcea lui moș Gavril. Iarna el trebuia să trăiască împreună cu oamenii și între oameni, „ființe atât de ciudate care nu cunoșteau nimic din ceea ce Dumnezeu a destăinuit lui moș Gavril”. Păstorul cobora din când în când în vale „să vadă ce mai face lumea” [2, p. 480]. Păstorul a fost luminat de harul vorbei bune, știa mai mult decât sătenii, căci: „pe vremuri de cumpănă, lumina mințile cu câte-o frază, că zicea o lume întreagă uite, i-a ieșit un sfânt din gură!” [2, p. 482]. Vara moș Gavril pleca pe malul Prutului și cânta din fluier, tot așa cum păstorul va cânta din fluier „lângă cele trei pietroaie calde”. Moș Gavril prefera să stea de vorbă cu bătrânul Prut, și „bătrânul surâdea la vorbele lui, surâdea cu mii de surâsuri, de soare răsfrânt în straietele lui lucitoare”. Ca și păstorul druțian, moș Gavril locuia într-o colibă la marginea satului. Ambii n-aveau nicio rudă și trăiau ca niște sihaștri. Destinul tragic și moartea luminoasă a ambelor personaje instaurează un regim al tristeții, Leon Donici ilustrează, printre primii în proza din Basarabia, elemente ale *mioritismului*.

Prea Sfințitul Gleb, ca și proorocul moș Gavril, nu se arăta în lume. Nu era iubit de oamenii din oraș. Suferea de o boală pe care nu i-au putut-o vindeca medicii din „șările calde, pline de soare”. Rămăsese singur în chilia singuratică și îndepărtată. Închis de bunăvoie, privea „surgerea râului vieții, ce uneori ridica valuri groaznice și furtunoase îndărătul chiliei sale”. Avea o dublă structură a sufletului. Era calm și senin. Însă în adâncul acestei liniști se ascundea „o nemărginită tristețe, de nimeni înțeleasă”. Prea Sfințitul Gleb e un ascet care iubește în taină o femeie, în pofida canonului religios. Personajele lui Leon Donici sunt niște suferinzi, îi afectează schimbările sociale și istorice, cei mai mulți sunt marcați de tragicul predestinării, acceptând destinul ca pe un fatum.

Vom utiliza, în continuare, termenul de *lumi posibile*, preluat din semiotica lui Umberto Eco. S-a demonstrat că Aristotel a stabilit programul poeziei occidentale, definind categoriile poetice în cadrul unui model mereologic și interpretându-le ca întreguri structurante. În același timp, *Poetica* lui Aristotel a formulat cea de-a doua temă fundamentală a poeziei occidentale, și anume relația dintre arta poetică și lume. Epistemologia raționalistă a contribuit la constituirea noii estetici și poetici în cultura germană și, în același timp, la formularea doctrinei lumilor posibile. Această doctrină a inspirat o îndrăzneată reformulare a relației dintre artă și lume. La baza viziunii despre lumile ficționale ca alternative posibile ale lumii actuale stă concepția leibniziană despre ficțiune. Însă ideea lumilor posibile a pătruns în poezie numai odată cu integrarea ei într-un sistem al gândirii literare. Acest lucru a fost realizat de germaniștii Bodmer și Bretinger. După ei, natura constă nu numai din lumea actuală, ci și dintr-un număr infinit de lumi posibile, diferite în mod substanțial de realitate. Ei schimbă accentul de pe imitația lumii actuale pe imitația infinității de lumi posibile.

E un fapt că o operă deschisă se organizează ca un sistem de semnificații, iar cititorul este cel care dezvoltă una dintre posibilele lui interpretări. În semiotica textului, așa cum o numește Umberto Eco, lumea posibilă apare ca „o structură personală”. Ea reprezintă „o stare de lucruri exprimată de un ansamblu de propoziții”, cu alte cuvinte „lumea este un ansamblu de indivizi înzestrați cu proprietăți, indivizii care acționează”. Lumea posibilă, în concepția lui U. Eco, este și o „succesiune de evenimente” [3, p. 177]. Pavel Toma are

o definiție similară cu cea a lui U. Eco. El consideră lumea posibilă ca „o serie de colecții abstracte de stări de lucruri” [4, p. 81].

Se conturează, din analiza propusă, în nuvela *Marele Archimedes*, două lumi distincte, două versiuni diferite ale realității: o lume a protagonistului și o lume a Marelui Archimedes, fiecare din ele fiind bine personalizată de trăsături și un set de proprietăți care le sunt atribuite. La un grad de maximă generalitate, lumea protagonistului anonim este un univers static, lipsit de suflul acțiunii imanente, în declin, descompunere și, cu adevărat, morbid: „întuneric și tăcere ca în cimitir”, „un întuneric adânc”. Lumea Marelui Archimedes, în esența sa, se configurează ca una dominată de tendințe opresive, de forțe malefice în stare să sugrume orice adversitate, să anihileze orice inițiativă din exterior.

În momentele ei esențiale, lumea protagonistului se caracterizează prin condiția supremă a foamei: „Ce foame! O, Doamne, ce foame! Măcar o bucățiță de pâine...”, pe când eroii din lumea cealaltă se bucură din plin de alimente: „Nina aduce în fiecare zi ceva de mâncat... Și pe urmă mestecă, mestecă, iute-iute, aproape se înecă...”, „Se vede că ei au mâncat astăzi”.

Personajele se clasifică și ele conform apartenenței la aceste lumi. Se poate spune că în lumea protagonistului anonim toate personajele nu au nume, ele fiind calificate drept purtători ai unor trăsături simptomatice pentru o categorie umană, prin definiție amenințată (protagonistul, băiețașul, o femeie cu coș, soldatul). De altfel, privarea programată de nume semnifică, și lipsa de speranță pentru viitor a acestor personaje condamnate la dispariție de către atotputernicul și omniprezentul Marele Archimedes. Absența numelui personajelor din această categorie umană este și un semn al universalizării identității lor, atâta timp cât „absența numelui reliefează personajul, iar universul paralel creat devine mai expresiv decât cel real. Continua generare și multiplicare a personajelor fără nume sugerează identitatea, continuitatea, unitatea unui univers nescindat de procesul numirii” [3, p. 74]. În lumea Marelui Archimedes, personajele sunt, de regulă, individualizate (Nina, Parvinsky, Dors, Cunițky). În cazul lui Kitty și Toporcov, care, inițial, s-ar părea că fac parte din lumea celor condamnați, se realizează trecerea din lumea căreia îi aparțin prin definiție în lumea Marelui Archimedes, cu acceptarea deliberată a regulilor și condițiilor impuse. Trecerea se efectuează pe diferite căi. Dacă în cazul lui Kitty vorbim de un impuls cu totul spontan, puțin conștientizat, și, până la urmă eșuat, în cazul lui Toporcov, trecerea este programată, bine gândită și motivată. Kitty, supusă presiunii constante și, la început, abia sesizabile, apoi tot mai evidente, din partea Ninei, până la urmă, cedează. Toporcov însă își organizează el însuși „trecerea”, consolându-se mereu cu ideea că și de partea cealaltă sunt tot oameni: „Astăzi am intrat la serviciu la ei. Oamenii ca oamenii...”. El menționează apoi un fapt programatic: „Dar totuși se simte ceva în ei... se simte ceva îngrozitor, ceva din *lumea* (subl. – L.P.) cea pe care n-o cunoaștem”.

Dacă lumea protagonistului este supusă singurătății, durerii și lacrimilor („întunericul începu să se aștearnă prin camere. Camere goale, aproape fără mobilă. Pașii răsunau ca niște ecouri (...) Măcar o voce omenească, măcar un zgomot...”, „...Kitty... a început să strige cu lacrimi, să strige cu voce imperioasă și disperată”), lumea Marelui Archimedes „se cutremură” de veselie și jubilație: „Numai glasurile se aud, glasuri vesele. (...) Râde cineva, râde cu poftă. Cineva cântă cu balalaica”.

Feminitatea și dragostea în lumea protagonistului sunt, în momentele lor esențiale, amenințate. În adevăr, Kitty, exponentul cel mai autentic al lumii date se prezintă ca o ființă estropiată la nivel psihic: „Acuma Kitty s-a veștejit; numai ochii ei, ochii... Arde ceva îngrozitor în ochii ei. (...) Tace, mereu tace. Și când vorbește,

e ca apucată de friguri...”. Nina, din contra, nu slăbește. „Ba ca și cum s-ar îngrășa; s-a făcut și mai frumoasă”. Kitty poartă o rochie neagră cu guler înalt, până la bărbie; Nina are ciorapi de mătase și ghete de lac de piele albă. Kitty plânge ținând în mână „o sticluță deșartă de parfum *Lorigan*”, Nina „...miroase a parfum fin și scump: e îmbrăcată foarte elegant”. Dragostea este inactuală și lipsită de fondul moral și etic. Se încalcă, în mod evident, toate principiile de bun simț și normalitate. În principiu, normalitatea cedează în fața preocupărilor triviale și meschine.

Înfățișarea personajelor din lumea condamnaților este aproape identică: cu nasul lungit, cu umbre negre la tâmpile și sub ochi, degete subțiri. Cei din lumea Marelui Archimedes sunt rumeni la față, grași, veseli, plini de viață și dorință de acțiune. Personajele din lumea protagonistului sunt niște învinși. Ei refuză orice rezistență și se retrag umiliți. Cei din lumea Marelui Archimedes sunt oportuniști și parveniți.

Predispoziția pentru verbul *a părea* pledează pentru ideea că lumea protagonistului este una a simțirii, a părerilor, a halucinațiilor: „Se pare că nici n-a existat o vreme când nu-i era foame. (...) Doar i s-a părut (...) I s-a părut? Poate. Acuma totul i se năzare, toate sunt ca o părere”. Lumea Marelui Archimedes este una a realului, a concretului și a imediatului.

Lumile *Marelui Archimedes* se intersectează și se condiționează reciproc. Lumea protagonistului se află într-o dependență totală și ireconciliabilă de lumea Marelui Archimedes. Orice schimbare în ea produce permutări percepute drept cruciale în lumea protagonistului la nivel de viziune. Prin Kitty și Toporcov se realizează trecerea dintr-o lume în alta în sensul evoluției textuale a personajelor, marcând profund dramatismul lor intrinsec. Destinul lumii protagonistului se află sub semnul perisabilității, al morții. Lumea Marelui Archimedes, dimpotrivă, sub cel al perpetuității.

Chiar și la nivel de cromatică, contrastul dintre cele două lumi este evident: „tapiseria decolorată”, „față cenușie-cenușie, ca de piatră”, „ochii sticloși, albi-violeți”, pe când în cealaltă lume: „în culori roșii și violete, bătător la ochi”.

La nivelul lexical opoziția se prezintă, în linii mari, după cum urmează:

#### **Lumea condamnaților Lumea Marelui Archimedes**

„slăbește” → „se îngrășă”  
„plânge” → „râde cu poftă”  
„vinde” → „cumpără”  
„moare” → „dansează”  
„îngheață de frig” → „poartă blănuri”  
„foame” → „mănâncă”  
„față cenușie-cenușie” → „rumen, îmbujorat”  
„frumoasă” → „veștejită”  
„tăcere” → „glasuri vesele”  
„odăi deșarte, cu ecouri” → mobilă moale, covor, canapea, perdele

Ion Coteanu insistă asupra caracterului lumii ficționale, afirmând, cu temei, că „estetica începe chiar din momentul exprimării modului de închipuire a unei lumi sau a unora din elementele ei constitutive și că de aici decurg în mod necesar toate metamorfozările” [5, p. 10].

O atmosferă similară celei din lumea Marelui Archimedes atestăm și în nuvela *Dansul morților*. Chiar de la început se conturează două lumi antinomice: o lume a lui Alexandru Filatov, agent principal, și cealaltă – a regimului bolșevic autoimpus.

Contrastul prezentat la începutul nuvelei vine să illustreze teza dată: Filatov, un tânăr student la conservator, cu o oboseală sufletească covârșitoare și cu picioarele și mâinile-i slăbite care „păreau a țipa de durere”, vine în fiecare seară la cinematograful „Melpomena”. Douăsprezece ore pe zi – iată timpul destinat cântatului la pian (opt ore la conservator și patru – la cinematograful). Aici atmosfera e în contrast total cu lumea în care trăiește Filatov: lămpi electrice, „orbitor de strălucitoare rânduie în semicerc luminos”, afișele colorate, denumirea „Melpomena” „arzând cu focuri rotunde și moarte în întunericul serii”. Cu o „tristă indiferență”, Filatov citește anunțul din fața cinematografului: totul e „interesant”, „scump”, „grandios”, „cel mai bun în lume”, „cele mai noi construcții”, aici se produc „impresii frumoase și zguduitor”. Dezgustului și tristeții lui Filatov cu care acesta vine aici în fiecare seară i se opune enumerarea dansurilor foarte vesele: valsuri, marșuri, polci și potporiuri pe care trebuie să le cânte la pian fără a se opune. Pianistul Filatov este „omul mic” prins în mrejele unei realități obsedante (război, sărăcie, muncă istovitoare). Lipsa comunicării spirituale dezvoltă dramatismul unei existențe umane particulare: „Ce rece și groaznic și insuportabil este să trăiești singur într-un oraș mare, singur printre miile de oameni indiferenți. Ce viață crudă!”. Gestul de revoltă împotriva insensibilității celor din jur, dar și cel de desperare se traduc în interpretarea unei melodii funebre (*Danse macabre* de Saint-Saens) în locul melodiei adecvate filmului de divertisment pe care îl acompaniază, însă hohotele de râs anihilează efectul și accentuează ruptura dramatică a protagonistului cu lumea înconjurătoare, o lume „de oameni-umbre și de umbre-oameni”, care trezesc doar groază.

Tabloul abominabil al dansului morților produce în imaginația lui Filatov scene unice ca tensiune. Leon Donici la acest capitol poate concura cu cei mai notorii regizori ai filmelor de groază: „Un cimitir uitat, peste care se revarsă lumina verde, tristă și înspăimântătoare a lunii; și din morminte se înalță morții și într-un dans furios, turbat, înfășurați în albe giulgiuri funebre, se fugăresc printre socluri fărâmate și cruci rupte. Iar deasupra umbre negre ale copacilor frunzoși, umbre groaznice, în care se ascunde și râde colțos moartea cârnă, inevitabilă pentru toți, neschimbătoare, eternă, veșnic una și aceeași.

Muzica sălbatică, groaznică chema fantome noi și noi, însuflețind noaptea tăcută cu dans de schelete, cu ciocnirea oaselor de oasele moarte...”

În *Poet și femeie* personajul trăiește în două lumi paralele: una reală în care o iubește pe Femeia visurilor sale, și o alta, o lume a creației, a inspirației: „(...) Poetul nu vedea toată frumusețea zilei. El ca și cum s-a cufundat într-o *lume* (subl. n. – L. P.) cu totul alta”.

În *Antechrist* se conturează două lumi adverse, antrenate într-o luptă acerbă fără vreun compromis: o lume țărănească și alta industrială: „Țăranii trăiau idilic și habar n-aveau de lumea *cealaltă* care începea după codrii cu rădăcinile negre”. Pentru reprezentanții lumii dintâi e caracteristică o teamă de ceva groaznic și amenințător. Ei se opun prin toate mijloacele lumii industriale. Opoziția dramatică dintre aceste lumi e realizată de doi reprezentanți ai fiecăreia. Luca, „cel mai deștept om din sat”, „singurul care știa carte și mereu citea Sfânta Biblia”, este apărătorul a tot ce este vechi, adânc înrădăcinat în activitatea și viața satului *Uitat*. Luca este un exponent al lumii naturale, un om „natural” și, tipologic, o relație dintre el și omul natural sadovenian poate fi stabilită în sensul că și unul și altul se opun omului falsificat de civilizație. Luca trăiește într-o colectivitate umană relativ izolată de marele flux al orașelor și doar ecourile vagi ale civilizației par să producă în mijlocul acestei

colectivități tulburări percepute ca malefice. El privește cu oarecare ostilitate și „cu un aer de neîncredere vădită” totul ce spune și face învățătorul satului Ivan Mihailovici. Ultimul este un intelectual orgolios, interiorizat, un spirit lucid și absolutizant. Ivan Mihailovici e dominat de complexul lui Prometeu în accepția dorinței de a întreprinde în viață un act care să rămână, să dăinuiască. „Vremea a înălbit părul lui Ivan Mihailovici și i-a stins pofta de a lumina pe țărani. Vremea a pudrat buclele lui Luca, însă nu l-a putut împăca”. Luca vine dintr-o lume cu rădăcini solide, cu trecut memorabil. Ivan Mihailovici e suspendat într-un prezent discontinuu, fără trecut, dar cu viitor. Luca este creat după canoanele baladescului. Neschimbat în esența sa de țaran îndărătnic, orgolios și puțin filozof, ca toți țărani, dominându-și sătenii prin vorba înflăcărată, bătrânul e prezentat în maniera personajelor sadoveniene. Desenul sugestiv al înfățișării exterioare reliefat prin date succinte, dar esențiale, este completat și de pitorescul limbajului, de o consistență fermecătoare. Ca și în cazul lui Mihail Sadoveanu și, mai târziu, al lui Ion Druță, Leon Donici pune în centru drama țaranului apăsător de „cuceririle” civilizației. Mijlocul securizant la care recurge Luca este cel universal: retragerea în sine și credința în valorile cu adevărat umane. Universul în care e plasat Luca este unul plin de conflicte puternice și complexe, de situații nefericite, zguduitoare, înfricoșătoare. Luca trăiește o dramă autentică. Se ciocnesc aici caractere nete și coerente. Acțiunea se naște din opoziția dintre ele. Luca e dominat de ceea ce psihanaliza definește prin complexul Casandrei. Acesta pune în lumină dispoziția psihică excesivă de a vedea peste tot răul, de a profetiza în numele acestei idei. Luca neagă tot ce apare nou și tot ce zdruncină prezentul bine statornicit și întemeiat. Luca nu poate să se adapteze noii ordini, de unde provine și tragismul vieții sale. Luca este exponentul cel mai coerent al reacțiunii. Lumea în *Antechrist* este aceea a unor colectivități umane arhaice, ritualizate, o tribalitate care se macină treptat prin intrarea în circuitul societății burgheze.

De altfel, aspectul ce se remarcă este contrapunctul afectiv – trăirea simultană de emoții diferite. Ambiguitatea sentimentelor este caracteristică protagonistului din povestirea *Aniversarea nunții*: „O iubeam mult, o iubeam mai mult ca niciodată, dar în dragostea mea căzuse o picătură fierbinte de compătimire și ceva bolnăvicios simțea sufletul meu. Eram vesel că a trecut ziua luminoasă de primăvară și mă gândeam cu durere că mă așteaptă atâtea la fel”.

Muzica, în toate aspectele ei, a constituit mereu preocuparea scriitorului Leon Donici. Se știe că Leon Donici însuși obișnuia să cânte în fața publicului. Însuși Feodor Șaliapin l-a apreciat pentru vocea lui plăcută de bariton, căci, cu siguranță, pentru Leon Donici muzica este „mai mult decât o stare de reverie, mai mult decât un vis” [6, p. 276]. E o modalitate de a exprima emoțiile și gândurile, de a materializa cele mai tainice vise, de a evada din cotidian într-o lume a feericului, a misterului.

Conflictul din *Requiem* se axează pe confruntarea dintre tată și fiu. Compozitorul Gonțevici, cu „fața bătrânească, viguroasă și netedă, încadrată de o cărunțeală mătăsoasă și bogată”, își înfruntă fiul rebel Nicolae, rămas fără mamă, aceasta din urmă răpusă de timpuriu de o boală de inimă. De zece ani trăiesc în aceeași casă fără să vorbească, fără să se vadă. Nora i s-a prezentat singură. Autorul ne spune ce să credem despre tată folosind un limbaj discursiv: „bătrânul acesta celebru, sever”. Tatăl e dominat de nostalgia trecutului glorios. Își iubește fiul numai ca pe un băiețel „în bluză de matelot”. Între Gonțevici și fiul lui se stabilesc relații de confruntare. Fiul, în general, ca semn al dedublării și ca mod de repetare și de prelungire a ființei, sugerează metamorfoza continuă a timpului care moare



și renaște la infinit. Fiul are două meniri: fie să continue destinul tatălui său, fie să refuze categoric acest destin. Nicolae alege cea de-a doua cale. Numai moartea fiului a pus capăt acestei confruntări fără sfârșit, fără să-i împace. Relația dintre tată și fiul rebel este caracterizată prin complexul lui Prometeu: „Fiul socotea pe tată un învechit și rămas în urmă; tatăl pe fiu – drept un jonglor modernist fără talent. Prin muzica și articolele sale tipărite, fiul dăruia cetatea neclintită, înălțată de către tată și între dânșii amândoi creștea dușmănia neînfrântă, ca de piatră, surdă; și pentru a o distruge nu se găsea nicio putere”.

Oglinda neagră a pianului de la începutul nuvelei prevestește moartea de la sfârșitul ei. Oglinda are aici o semnificație funestă clară: „Frumos se împleteau și se despleteau sunetele în melodii complicate și era în ele ceva din fața lui bătrânească, viguroasă, netedă, încadrată de o cărunțea mătăsoasă și bogată, care se răsfrângea, ca într-o oglindă neagră, pe capacul ridicat și lustruit al pianului”. Portretul fiului mort al muzicianului nu este numai un portret al omului mort, ci portretul morții însăși: „Fața palidă, palidă a fiului său, fruntea lui bombată, ciudat de bombată, ascuțită la tâmples, și nasul lungit”. Și după ce te uiți la fața aceasta nu te mai poți uita la una vie.

În ritualurile de înmormântare ale românilor există și astăzi obiceiul de a se pune în sicriu frunze sau flori de *Rosa canina* (trandafir sălbatic), ca simbol al renașterii dincolo de moarte. În general, florile simbolizează regenerarea, însă trandafirul, născut din sângele lui Adonis, exprimă sacrificiul, suferința, renașterea și iubirea ca dimensiuni majore ale vieții: „Mirosul tămâiei – aici mai pătrunzător decât în sufragerie – se amesteca cu parfumul gingaș și fin al trandafirilor care mureau”; „Masa cea albă era pusă acum lângă perete. Jos zăcea un trandafir alb, pe jumătate veștejit, căzut, fără îndoială, de la o cunună” (*Requiem*).

Trandafirul împrumută caracteristicile omului mort, căci stările lui sunt aceleași cu acesta, de pildă „care mureau”, „zăcea”, „veștejit”, „căzut”. Vorbind despre trandafiri, garoafe și crini, G. Genette notează: „aceste flori de-o eleganță dichisită, pe care nu le înviorează nicio sevă și nu le amenință nicio descompunere” [7, p. 14].

Prometeu este mânat de gândul răzvrătirii, al revoltei. Prometeu simbolizează revolta spiritului, spirit egal cu acela al tatălui. Tatăl se confruntă cu noi forțe ale schimbării: „Propunem astfel să situăm sub denumirea de complex al lui Prometeu toate năzuințele care ne îndeamnă să știm cât și părinții noștri, mai mult decât părinții noștri, atât cât măștrii noștri, mai mult decât măștrii noștri” [8, p. 12].

Întreg tabloul confruntării e dominat de motivul orfic. Desăvârșindu-se din punct de vedere interior, personajul va instaura în final domnia luminii, a armoniei, iar cântecul orfic devine o expresie a normei divine care guvernează omul. Gonțevici nu putuse să scrie nicio notă muzicală până când “un țipăt de femeie, deznădăjduit, pătrunzător și neașteptat, răsună în apropiere și se opri brusc”. E *strigătul originar* din care apoi se va naște muzica: „Întorcându-se, aprinse lumina, căută hârtie curată de note și începu să scrie. Scrise până când se albăstrirea ferestrele și razele trandafirii se amestecară cu lumina galbănă a lămpii”.

Există o categorie de muzică, numită *programatică* (M. Ralea). Proza lui Leon Donici uzitează, în mod fericit, anume acest tip de muzică: „Această muzică programatică arată că adesea și muzicantul își strânge gândirea lui muzicală într-un anumit conținut, pe care caută să-l exprime” [6, p. 277]. Ca într-o peliculă cinematografică, se derulează în fața cititorului imagini ale unei vieți strălucite, dar în același timp tragice ale unui muzician bătrân rămas fără fiu: „Cântau aceste sunete marea, unica, neînălțurată și înfiorătoare putere, triumfătoare asupra vieții celei



chinuite și dulci, plină de nădejdi și de așteptări, care fierbe de bucurii și se luminează prin lacrimi. Cântau și o zi cu soare la Lipsca, despre băiețelul în bluză de matelot, cântau despre ceea ce s-a dus și n-are să se mai întoarcă niciodată. Cântau viața care s-a scurs aici, cântau nopțile grele, fără somn, când iubita s-a dus pentru totdeauna, cântau și despre acea viață ce în curând va înceta și acolo, în sala strălucitoare, plină de aplauze și de glorie”.

Compozitorul depune mari eforturi pentru a se încadra în concepția programatică, deci nu poate fi vorba de o reverie făcută la întâmplare, nu poate fi vorba de o stare sufletească vagă, difuză, condusă de capriciile asociațiilor de idei, ci este vorba de o gândire dacă nu lucidă, în orice caz de o intenție deliberată.

Celelalte personaje ale lui Leon Donici, chiar dacă nu sunt muzicieni, se înscriu în categoria celor pasionați de muzică. Muzica acompaniază viața lor în toate ipostazele, de la cele fericite la unele triste. În *Poet și femeie*, cântecul este ascultat chiar și de „luna blândă argintie” și de „noaptea fermecată plină de aromă”. Cântecul poate trezi în inima personajului sentimente tainice. Lise din *Admiratorul*, ascultând muzica fostului iubit, își aduce aminte de trecut: “Ea tresări, cântecul trezi îndată în inima ei tot trecutul, căsuța lor de altădată, înconjurată de lileci înfloriți, care-i îmbăta cu aroma lor nespuse de dulce, în nopțile pline de lună argintie”. În mintea personajului chiar și tăcerea este „răsunătoare”. Pentru personajul citadin al lui Leon Donici sursa muzicii poate fi extrem de neobișnuită: „Stăteam la balcon ascultând muzica iubită a capitalei nordice, muzica marelui Petrograd – zgomotul uruitor al tramvaielor, țipătul strident al automobilelor, ciocnirea transparentă și ușoară a potcoavelor de cai de pietrele străzilor. Ascultam cu ochii închiși: iubeam această simfonie a sunetelor, muzica vieții neîntrerupte” (*Aniversarea nunții*). Sunetele muzicii îl conduc pe om spre cel din urmă hotăr: „Și Gleb văzu atunci în locul geamurilor înalte și severe ale altarului niște geamuri mici, deschise, ale unei bisericuțe îndepărtate și auzi cântând un glas drag și cunoscut ce-i mângâia ultimele bătaii ale inimii, pătrunzând-o până la fund: „Prea Sfântă Născătoare”...” („*Prea Sfântă Născătoare*”).

Cu adevărat superior, în proza lui Leon Donici, e simțul extraordinar al frumosului, capacitatea de a crea destine umane memorabile prin înregistrarea semnelor ce trădează un profund tragism al existenței.

## Note

1. Alina Ciobanu-Tofan, *Modernitatea tragicului în proza lui Leon Donici // Spiritus Loci. Variațiuni pe o temă*, Chișinău, Editura GUNIVAS, 2001.
2. Ion Druță, *Scrieri*, vol. IV, Chișinău, Editura *Literatura artistică*, 1990.
3. Umberto Eco, *Lector in fabula*, Ed. Univers, București, 1991.
4. Pavel Toma, *Lumi ficționale*, București, Editura Minerva, 1992.
5. Ion Coteanu, *Stilistica funcțională a limbii române. II. Limbajul poeziei culte*, București, 1985.
6. Mihai Ralea, *Prelegeri de estetică*, București, Editura Științifică, 1972.
7. Gerard Genette, *Figuri*, București, Editura Univers, 1978.
8. Gaston Bachelard, *Psihanaliza focului*, București, Editura Univers, 1989.

Dincolo de comentariile privind reacțiile insurgente ale lui Paul Goma la realitatea social-politică, se poate vorbi, cu siguranță, și despre o replică în plan artistic a scriitorului. Pe lângă dimensiunea contestatară, ostentativ discutată, autorului i s-a recunoscut meritul de a produce o scriitură care, pornind de la propria biografie, „se instalează durabil ca valoare în ficțiune și în regimul autenticității” [1. p. 192]. Considerațiile unor personalități notorii – „un excepțional poet al cruzimii” (I. Negoșescu), „Disident Absolut” (I. Simuț), „estet al sadismului” (L. Hanganu) ș.a. – îi reabilitează, în mare, opera adeseori devastată de calificările denigratoare, punându-i în lumină prestața estetică. Odată declarat, echilibrul dintre cele două dimensiuni – disidența anti-comunistă, anti-totalitaristă și valoarea artistică – reclamă o punere a literaturii lui Paul Goma în descendența unei tradiții a meditațiilor etico-politice și, totodată, o reevaluare a acesteia prin integrare în și prin raportare la specificul literar. Mai cu seamă, romanul *Din calidor*, în care starea beligerantă este atenuată de sentimentul nostalgic al naratorului, îi reliefează capacitatea de a configura un univers literar diferit de cele ale ideologiei oficiale, în dialog cu cei mai importanți creatori europeni ai genului.

„**O copilărie basarabeană**”. Reconstituirile romanului *Din calidor* sunt „amintirile din copilărie” ale lui Paul Goma. În zadar însă vom căuta să fim plimbați prin paradisiace spații humuleștene sau prin tihnite și idilice ambianțe ale conacului boieresc, de genul celor imaginate de Ionel Teodoreanu sau Constantin Stere. Secvența temporală rememorată nu este una ce s-ar fi înscris în capitolul „secolul de aur al istoriei naționale”, Basarabia devine în prima jumătate a veacului trecut un teren de manevrare a unui realism grotesc, cu spectacole ideologice dintre cele mai bizare și inumane pentru locuitorii acestui ținut. În condițiile în care paradoxurile politice se țineau lanț, iar evoluția evenimentelor nu promitea un viitor izbăvitor, o copilărie nu avea șanse să se desfășoare în albia inițierilor firești. Efectele traumatizante au marcat într-un fel aparte structura evocărilor, dar această constatare nu ne va determina să exersăm pedante incursiuni în biografia autorului sau descifrări psihanalitice de obsesii și refulări. Nu ne vom limita nici la analizele de tip structuralist asupra procedeelelor stilistice și compoziționale, or, obediența față de canoanele formale a dus la câteva concluzii regretabile, potrivit cărora romanul lui Paul Goma nu ar corespunde condițiilor literarității. Ceea ce ne interesează sunt, pe de o parte, tensiunea moral-volitivă, accentul axiologic al scriitorului, conținutul ideatic și materialul de viață, care sunt elemente intrinseci ale structurii operei sale, și, pe de altă parte, modalitățile prin care acest material de viață capătă forma artistică, acestea din urmă fiind urmărite în raport cu altele afirmate de-a lungul istoriei evoluției genului. Astfel vom avea posibilitatea să arătăm că arta romanescă a lui Paul Goma se profilează în contact, interacțiune, intercondiționare și dialog cu istoria genului romanesc și, desigur, cu întregul spațiu al culturii.

Plasând discuțiile în cadrul *poeticii istorice* și aplicând principiile de analiză ale acestei discipline, am putea identifica originea tipului de narațiune biografică și, ce e mai important, apartenența scriitorului la o anumită familie spirituală de romancieri. Nu încapă îndoială, Paul Goma s-a fixat în formula realistă a romanului românesc, care descinde dintr-o bogată tradiție a prozei de evocare cu rădăcini mai vechi. Vizionarismul specific ne predispune la explorări în spațiul imaginației folclorice, iar tehnicile narrative datorează mult povestitorului popular. Dacă romanul *Frații Jderi*, spre exemplu, prin dublarea motivului inițierii – relatarea biografiei lui Ionuț și scena vânătorii de la „Izvorul Alb” – ne introduce într-o lume legendară, creându-ne premise pentru interpretarea arhetipal-mitologică, *Din calidor* ne transpune pe o altă lungime de undă. Romanul lui Paul Goma demonstrează un emblematic realism pe bază folclorică, diferit însă de cel cu implicații mistice din creația lui Ștefan Bănuțescu sau Fănuș Neagu, ce figurează o lume obscură și plină de prejudecăți. Ca să nu mai vorbim de inadecvarea atribuirii acestui realism la tradiția romanului biografic experimental-naturalist; or, convulsii patologice are doar istoria în acest roman, omul demonstrând, dimpotrivă, o vitalitate exuberantă. Scriitorul proferează o modalitate aparte de menținere a „focului sacru din vatră”, preluând de la valorile folclorului atitudinea popular-carnavalescă ca viziune asupra lumii. *Din calidor* vine cu o biografie organizată în sistemul de imagini și simboluri *carnavalesți*, care îi reliefează legătura genetică cu povestitorii rabelaisieni și crengieni.

Pentru a ușura înțelegerea celor afirmate mai sus vom apela la explicațiile în acest sens ale lui M. Bahtin care distingea, în cadrul propriei sale variante – dialogice – de poetică istorică, două linii proeminente în dezvoltarea romanului european, una cu originea în *epopee* și alta – în *menippee*, ambele considerate izvoarele esențiale ale acestui gen. Romanul-epopee (pe care Mihail Sadoveanu îl ilustrează exemplar în literatura română) a preluat coordonatele estetice de la eposul clasic care, după esteticianul rus, pot fi caracterizate în felul următor: 1. obiectul epopeii îl reprezintă trecutul istoric idealizat al unei națiuni („trecut epic” în terminologia lui Bahtin, „trecut absolut” în cea a lui Goethe și Schiller); 2. izvorul epopeii trebuie căutat în tradiția națională care, în fond, asimilează experiența individuală și imaginația ei liberă; 3. lumea epopeii este un eveniment consumat și consacrat și se situează la o „distanță epică” față de contemporaneitate, de cântărețul și ascultătorii lui. Evenimentele subiectului se desfășoară într-un „timp absolut”, „primordial”, al „începuturilor”, fapt ce dictează atitudinea de pietate față de ele. Nu ne putem imagina un poem despre timpul prezent, doar în epopee „cântărețul și ascultătorul, imanenți epopeii ca gen, se află în același timp și plan axiologic, iar lumea imaginată a eroilor stă la un nivel temporal-valoric absolut diferit și inaccesibil, îndepărtat prin distanță epică” [2]. Rolul de mijlocitor între autor și ascultător, pe de o parte, și eroi, pe de altă parte, o are tradiția, canonul.

Romanul, susține M. Bahtin, apare atunci când lumea imaginată se află în același plan temporal și axiologic cu cel care are misiunea de a evoca această lume și, respectiv, cu ascultătorii lui, atunci când este eliminată distanța epică (serioasă, sacralizantă) dintre lumea imaginată și lumea cântărețului și, respectiv, a ascultătorilor: „A figura existența la un nivel temporal-valoric identic cu cel în care te poziționezi tu și contemporanii tăi (pornind deci de la experiența și imaginația proprie) înseamnă a realiza o răsturnare radicală, a trece din lumea epică în cea romanescă” [2]. Izvorul genetic al romanului este *menippeea*. Aceasta, la rândul ei, își trage rădăcinile din genurile comico-tragice ale antichității care, evoluând în timp și suportând influențele modelatoare ale folclorului, ale

carnavalului medieval și ale geniului renaștist al lui Rabelais, au instituit o întreagă direcție a romanului european, numită *carnavalescă*. În felul acesta esteticianul rus introduce o nouă categorie estetică pentru analiza poetică a romanului – cea *carnavalescă* – și, în al doilea rând, reușește să lege două fenomene îndepărtate în timp – *satira antică* și *romanul realist al modernității*, inițiind o nouă perspectivă de analiză a romanului în dialog cu „memoria genului”, care s-a dovedit a fi deosebit de productivă.

Prin analogie este gândită și proveniența romanelor autobiografice, care au evoluat, după același Bahtin, încă din antichitate, în linii generale, pe două căi. Pe de o parte, s-a dezvoltat o întreagă tradiție instituită de Platon în *Apologia lui Socrate*, în care narațiunea biografică fixa un caracter uman uniform și impenetrabil la încercările vieții de-a lungul întregii aventuri. De regulă, povestea eroului era transpusă într-un timp ideal și abstract, care constituia un loc de refugiu din contextul social-economic și de regăsire a păcii lăuntrice. În același timp, un al tip de biografie s-a profilat în descendența genului retoric al „agorei” în cadrul căreia viața individului nu mai rămânea privată, intimă, secretă ca într-un jurnal ascuns de ochii lumii. Tradiția livrescă a acestei structuri retorice a fost inițiată de *encomioanele* lui Isocrate, care a fost creatorul primei scheme de (auto)biografie antică. Treptat poetica romanului (auto)biografic s-a îmbinat cu principiile construirii imaginii plastice a omului prin amestecul elementelor private, profesionale, filozofice, a intereselor de stat etc., acestea fiind concepute ca elemente egale valoric în economia creației. Datorită caracterului ei public, autobiografia a devenit o *biografie*. Autorii unor astfel de biografii își expun viața, se dezgolesc, carnavalizând până și cele mai private sfere ale existenței lor.

Privit din această perspectivă, romanul lui Paul Goma ne va surprinde prin bogatul repertoriu carnalesc. De aici și impresia stranie pe care o lasă comportamentul oarecum excentric al personajelor și, mai ales, al copilului cu preocupări de matur. Autorul carnavalizează „amintirile din copilărie”, la fel și morala, istoria, politica etc., propunând o alternativă artistică de biografie „basarabeană”, puternic ancorată în tradiția romanului european.

„**Calidorul**” – **cronotop rabelaisian**. Tipul de narațiune al romanului *Din calidor* are la bază timpul biografic și imaginea omului care își urmează „drumul vieții”, ceea ce ne dă posibilitate să identificăm un *cronotop al drumului* și o conștiință artistică dispusă spre întâlnire, discuție și dialog social. Mai mult de cât atât, până la evadarea în „singurătatea turnului rillkean” și disidența „neselectă” a *Jurnalelor sale*, Paul Goma este creatorul unui nou cronotop – *cronotopul calidorului*, care pare a fi o formulă modernă a *cronotopului străzii* (pieții Agora) cu originea în biografia antică, adaptată la noile condiții ale universului rural basarabean din prima jumătate a secolului al XX-lea.

„Calidorul” este nu doar un motiv al subiectului, o metaforă a unui paradis transcendent sau o obsesie sublimată, pe care naratorul ar evoca-o într-o atmosferă învăluită de misticism evlavios, ci o trăire în plan real și terestru a timpului cu o organizare specifică în roman. Dovadă a unui fel aparte a raportului spațiu-timp ne stau configurațiile punctului de reper: „vestibul deschis spre ambele părți, acel afară proxim și nu definitiv, acel loc la aer și lumină și umbră și căldură expus agresiunilor – dar nu mortale: oricând pot face pasul înapoi, la adăpost...” spațiu deosebit de cele private, închise ale salonului, căminului familial etc., preferate de romanul care are ca valoare individualitatea (spre exemplu, romanul proustian). Nucleul formator al romanului cu implicații estetice – cronotopul – este unul de origine carnalesc-rabelaisiană. Prin calidor trec toate destinele

personajelor, aici se produce criza, se percep schimbările radicale și cotiturile neașteptate ale destinului, se iau hotărâri, se trece hotarul bunelor maniere etc. Acțiunile romanului se desfășoară în spațiu deschis al calidorului, sub cerul liber, în câmp sau codru, în afara bordeielor întunecoase și săracăcioase („Borți, nu case!”). Mănenii lui Paul Goma sunt avizi de libertate spațială, „prepeleacurile” lor „de pază” fiind adevărate „opere de artă”, de la înălțimea cărora poți „acoperi cu privirea o rază de cel puțin un kilometru”. Eroul scriitorului basarabean nu poate fi considerat un contemplativ introvertit, el este un „aurilă” (de la „aur” și „aiurit”), care își exteriorizează și chiar își expune zănaticele idei despre frumos. Reperetele acestei mentalități de etalare a sferelor private ține de folclor, mai concret, de creația populară comică. Paul Goma face parte din aceeași familie spirituală cu Ion Creangă (cercetătorii au comentat înrudirea creației lui Ion Creangă cu cea a francezului Francois Rabelais) și, în termenii lui M. Bahtin, el este un continuator al canonului carnavalesc al romanului european.

Poetica râsului la Paul Goma își trage sevele din cultura râsului popular, din genurile hibride ale „serious-ilarului”. Gravitarea absolutizării, proprie romanului modern, este slăbită de perspectiva ironică, patosul este înlocuit cu râsul sănătos de sorginte țărănească și puternic ancorat în folclor. E adevărat, în *Din calidor* râsul nu e zgomotos, ba chiar înăbușit, redus la limită, dar acesta reușește să consemneze o viziune profundă asupra lumii. El exprimă, în pofida oricăror distorsiuni ale istoriei, un optimism vital, propriu omului născut pe acest „picior de plai”. În lumea lui Paul Goma patimile se amestecă cu râsul și veselia, iar viața are franchețe de carnaval. Căci râsul leagă seria existenței individuale cu seriile altor existențe, de viața autentică și reală a coexistenței colective.

Carnavalul dar și genurile dramatice ale folclorului român (credem că, în linii generale, carnavalul și dramaturgia folclorului românesc au forme identice de organizare a spațiului și timpului) stau între viață și cultură și acest lucru îi determină formele și ritualurile specifice. Menționăm faptul că începutul romanului *Din calidor* este construit după schema retorică a genurilor dramatice populare. Oratoria naratorului este îndreptată în vederea facilitării *întâlnirii ontologice* a tuturor participanților la actul lecturii, a apropierei lor sub imperiul confortului familial pe care îl implică râsul popular: „Galeria casei părintești din Mana este buricul pământului” (vezi debutul antinomic ca stare de spirit în romanul *Moromeții*. Tonalitatea gravă, justificată în evocarea conflagrației, instituie, începând chiar cu primul alineat, „distanța epică”).

Plurivocitatea interioară a cuvântului „calidor”, evidentă în parodiarea demersului științific de explicare a etimologiei acestuia, are același obiectiv de instalare a dialogului între viziuni și expresii de proveniență străină în contextul sensibilității românești. Calidorul desemnează o viziune asupra lumii, pe care Constantin Noica a definit-o în următorii termeni: „Înțelepciunea aceasta, de a vedea nu ostilitatea lucrurilor, nici fragilitatea lor în cadrul universalei dușmăanii, ci frăgezimea vieții și a legăturilor dintre ele, este poate mai adâncă decât înțelepciunea obișnuită, a marilor tritești”. Căci – susține filosoful român, preluând un pasaj din *Învățăturile lui Neagoe Basarab*, – așa iaste rîndul și obiceiul lumii acesteia. Și toată veselia și bucuria ei nu poate fi într-alt chip, pînă nu să umple cu jale; așijderea și jalea să umple cu veselie și bucurie.” [3, p. 348] Această permanentă răsturnare a registrelor de sensibilitate umană marchează într-un fel aparte comportamentul și limbajul eroilor din roman.

„**Idioții**” lui Paul Goma. Comportamentele neobișnuite și excentrice ale eroilor lui Paul Goma constituie elementele unui *realism grotesc*. Stihia grotescului pune amprente



pe toate existențele romanului, bizareria transmițându-se ereditar ca în renumita familie Buendia: „Pe mine mama nu m-a trimis: m-a adus pe lume; nu m-a expulzat, m-a condus, de mână. Iar atunci când a plecat, când a reintrat, ea, definitiv în mama ei, pe când își desprindea o mână de o mână a mea, cu cealaltă mână a mea, mâna fiului meu, Filip (după treisprezece ani de agonie, mamei i se micșorase trupul, obrazul îi scăzuse, involuase, căpătând trăsăturile unui nou-născut; treisprezece luni mai târziu, îmi venise Filip, ca toți nou-născuții, cu obraz de babă – dar nu al oricăreia, ci al mamei, la ducere).”

Mănenii lui Paul Goma sunt nepoții lui Păsări-Lăți-Lungilă, Ochilă, Gerilă, sau Flămânzilă, doar că imaginea lor grotescă se construiește nu prin descrierea fizicului diform și hidos ci, în primul rând, prin limbajul buf. Combinații ce frizează logica obișnuită, amintind într-un fel renumitele configurații zoologice ale personajelor medievale, pot fi întâlnite de-a lungul întregului roman. Menționăm, în acest sens, refrenul obsesiv: „învățătorul de la țară e un fel de țaran”, splendidele paradoxuri: „numai liberul lucrează ca un rob” sau „și doamna Y și domnișoara Z și dumneavoastră, doamnă, *sunteți doamne, vă permiteți să le faceți pe servitoarele, dar eu sunt țarancă, doamnă, eu nu-mi permit...*”, sau parodia celebrei mentalități mioritice a basarabeanului: „și plânge Ivan, plânge cu lacrimi cât pearja... Și tu, **moldovean-cap-de-bou-omenos**, te simți dintr-odată nu-știu-cum, că l-ai nedreptățit, l-ai obijduit, l-ai ocărât pe creștin... Și te pomenești cerându-i iertare, tu lui, rugându-l să te ierte – el pe tine...”, fără a trece cu vederea constituția absolut grotescă a cuvântului ce denumește spațiul natal evocat – „**Ba(Be)sarabia**” și, respectiv a locuitorilor lui „**ba(be)sarabeni**” (subl. n.)

Idiotismul e un fel de a trăi. Suciții lui Paul Goma se află la granița dintre viață și artă, ei nu sunt actori comici, dar nici oameni proști și reduși. Caractere ambivalente, necomplimbile, excentrice, cu cele mai neașteptate posibilități, oamenii „din calidor”, pe jumătate țarani, iar pe cealaltă jumătate învățători sau „premari” au un fel aparte de rezistență – travestită cu preocupări elementare. Personajele memorabile ale romanului sunt tocmai țararii cu puține îngrijorări pentru agricultură, meseriași de talia lui Moș Iacob, care știa să facă bine doar „bortă în covrig” sau în lingură („pentru această «operație» avea cel puțin zece unelte”). Dar tocmai această simulare a conștiinței rudimentare i-a dezlegat gura măscăriciului în fața puterii: „Bine-ați venit, daraghie tovarăș’, obștea m-o trimăs de să vă spui, de la inimă, că muuuul’ v-am mai așteptat! D-amu, c-aț’ venit, fiți bineveniț’!” Astfel de scene burlești dezvăluie un simț comic, oarecum excentric și hermetic, care necesită rapide asociații complexe, de natură filozofică și social-politică, un simț deosebit al subtilităților cuvântului și cunoașterea folclorului dramatic românesc.

Râsul relativizează tot ce îi separă pe oameni sau imprimă vieții o falsă gravitate. Râsul este un tip ideal de comunicare, care anulează distanțele. Să ne oprim spre a analiza doar un scurt episod:

„Uite că Mana noastră nu e moartă! Sufă, răsuflă...”

– Uite, mamă, cum s-au culcat gardurile! Mama râde. Râd și ceilalți măneni care se întorc acasă împreună cu noi. Careva dă cu pălăria de pământ, de face: Bum!, mai ceva ca tunul:

– Așa-i, bre! S-o culcat, unu n-o mai rămas, măcar de sămânță, în picioare! Măcar de leac! Se bucură Măneanul nostru, cu toate că îl va fi văzut și pe-al lui, culcat. De aici, de sus, din calidorul satului, gardurile de nuiete, doborâte, se văd ca niște rogojini întinse, așternute pe pământ, mai ales de-a lungul ulițelor. Civili și soldați, căruțe și soldați, tunuri



și soldați și bucătării de campanie intră (un fel de a vorbi) în, din ogrăzi și grădini, trecând peste gardurile-rogojini.”

Fragmentul surprinde întoarcerea mănenilor din codrul care i-a adăpostit în vreme de război. Priveliștea ce li se așterne în față e macabră, satul și păpușoaiile sunt presărate de corpurile neînsuflețite, „rău-mirositoare” ale soldaților, iar ogrăzile gospodarilor au devenit teren de manevră a tunurilor și carelor de război. Reacția ciudată a mănenilor, ilaritatea aproape dementială, care se instalează la vederea acestei anomalii, are forță reconfortantă, eliberatoare de sub imperiul tensiunii existențiale și dă măsură superiorității morale a omului. Râsul oferă speranța unei posibile reazășări a normalității în acest spațiu năpăstuit de invazii seculare și în viața mănenilor, desfășurată mereu pe muchia „refugilor”.

**Carnavalizarea morții.** În toate evenimentele romanului râsul, mâncarea, băutura, petrecerile și sfera sexuală apar într-o strânsă îngemănare cu moartea. Splendidele carnavalizări ale morții exprimă o transgresare a sentimentului thanatic și a seriozității legate de el. De regulă, exorcizarea morții se desfășoară după un ritual de *sărbătoare iconoclastă*, dar care niciodată nu ia forma revoluției grave, ci, dimpotrivă, instalează o vioioșie și ilaritate generală, facilitând manifestările fără limite ale libertății: „Măi, și se-ncinge horă mare – de astă dată, de bucurie. Toată lumea bea, cântă, chiuie, plânge, urlă, bocește, cântă, râde-plânge și chiuie, chiuie lumea asta”. Scena în care tatăl își joacă crucea de pe mormânt se înscrie în linia tradiției carnavalului: „Apoi tata nu trântea crucea în mijlocul curții și n-o spârgea cu toporul; n-o stropea cu gaz și nu-i dădea foc. Și nu dansa, gol pân’ la brâu, în cizmele lui, rusești, de foaie-de-cort, kaki; și nu se descălța de cizmele de pânză rusească și nu le azvârlea în foc, peste cruce, pe rând; și nu răcnea, dansând gol, desculț, cu o sticlă de vin în mână, cu păru-n ochi, cu ochii albi.” Bufonada tatălui, „întoarcerea pe dos” a mitului lui Cristos etalează un fel aparte a țaranului de a exprima tragedia umană, evitând preceptele autoritare bisericesti. Dansul macabru însoțește și actul de ardere a cărților, urletele dementiale „Trăiască Gutenberg!” conținând în germene reînvierea „din cenușă” a miticei Foenix – cartea. Criza declanșează Jocul carnavalesc al vieții. Dansurile sunt gesturi ale vitalității și au însemnele unor posibile existențe.

Basarabeni lui Paul Goma au un cult aparte al *orgiilor eliberatoare*, acestea fiind petrecute după anumite rânduieli și tabieturi, menite să facă deliciul participanților. Estetizarea ceremonialului de preparare a vinului are o profundă logică carnavalescă. De la „butnărie”, făcutul de „butii și butoaie, poloboace și butoane, balerci și balercuțe, zăcători înalte și deje scunde, ciubere și donițe – tot ce se-nchega din doage și din cercuri...”, până la „amețeala specială, cu o specială durere de cap – dar nu supărătoare – biciuită, ciocabocănită, lipăită, hă-uită, icnită”, pe care o creează băutura revigorantă, discursul face parada fanteziei luxuriante cu ecouri din poetica sărbătorilor dionisiace. Bogăția de senzații festive compensează privațiunile vieții cotidiene și descătușează refulările personale, vărsându-le în imensa energie colectivă. Trăirea în comun a dramelor și a bucuriilor are efect curativ, dialogul cu existența concretă devenind o alternativă viabilă la opțiunile însingurării și dogmatizării.

Prin reabilitarea corporalității Paul Goma se opune tendinței metaforizante a literaturii contemporane, descrierea jubilațiilor corporale denotă o concepție specifică de estetizare a cotidianului. E vorba de un realism de sorginte folclorică, care percepe

materialitatea corpului profund pozitiv, ca un început de viață și nicidecum ca o expresie vulgar-materialistă. De-a lungul anilor cultul religios a sublimat excesiv corporalitatea și necesitățile ei, le-a transformat în noțiuni abstracte, metaforizate, folclorul însă (mai ales în faza inițială când textele folclorice aveau o finalitate pragmatică – descântece, vrăji, blesteme etc.) le-a abordat obișnuit și le-a acordat valoare egală cu evenimentele naturale, împingându-le spre cotidian. În evul mediu grupurile sociale oficializate și reprezentanții bisericii au tabuizat acest tip de limbaj folcloric, numindu-l indecent, l-au deversat în subtext, fără să reușească să-l lichideze complet. Memoria acestui „complex antic” exondează mai târziu în ceremonialele folclorice și, după câte vedem, în romanele provenite din matricea acestei spiritualități.

Lumea lui Goma este una materială, cu fragmente de poveste a trupului și a necesităților legate de el. Personaje sale hedoniste nu pot fi tratate drept cazuri de „naturalism”, „biologism” sau „fiziologie vulgară”. Nu se poate vorbi aici de patologii și efecte ereditare malefice, ci o sensibilitate a naturalului, a percepției organice a lumii, care instaurează domeniul umanului și omenescului chiar și în condițiile unei realități mortifiante. Preocupările mature ale copilului „din calidor” fac dovada victoriei forțelor naturale asupra efectelor nefaste ale civilizației. Aventura scăldatului, cea a „mâncării”, splendidele imagini ce evocă „omenirea goală alergând prin viile-n floare” sunt încărcate de reminiscențe folclorice. Cu toată „depravarea” și „grosolănia” etalată, aceste scene au ceva din sacralitatea riturilor, ele figurează dezmățul sacru al pubertății și restabilesc dimensiunile „făr-de-bătrâneții”.

**Carnavalizarea istoriei.** În revista *România literară* [nr.21, 2002] Alex Ștefănescu afirmă despre autorul romanului *Din calidor*: „El vede lumea dintr-o perspectivă moral-administrativă și vulgar-fiziologică”. Ne permitem a ne exprima rezervele față de această formulă pripită, aflată, bănuim, sub impresia rumorii generale, declanșate de jurnalele lui Paul Goma. Pentru cea de-a doua dimensiune, care a stârnit oprobriul criticului, am încercat ceva mai sus a aduce contraargumente. În ce privește „perspectiva moral-administrativă”, se poate spune că este la fel un element indispensabil viziunii carnavaliste, pe care și-o asumă autorul, și este pe deplin justificată în economia romanului.

E adevărat, narațiunea lui Paul Goma este ancorată în social-istoricul concret, de care autorul nu poate face abstracție din motive mai mult etice. De altfel, scriitorii basarabeni au fost întotdeauna marcați de istoria lor și de necesitatea de a lua atitudine. În *Din calidor*, Paul Goma își scoate temporar masca cinicului sarcastic din celelalte romane și o înlocuiește cu „blana de urs tândălit”, de sub al cărui chip se poate spune și lua în derâdere orice manifestare de autoritate. Semnificațiile romanului depășesc însă cu mult limitele temporale, spațiale, social-politice, construind imaginea omului al cărui destin este împins până la maximum, evoluează pe muchie, în poziția în care este posibilă orice răsturnare. Moralitatea, pentru Paul Goma, este o dimensiune transcendentală, înscrisă în structura umană, ea este cea care menține echilibrul în condițiile fluctuante ale existenței cotidiene. Această moralitate se alimentează din materia vie a stihiei populare.

Imperativul moralității structurează narațiunea Tatălui, a cărui voce este investită cu sarcina de „a face lumină” în culoarele istoriei și politicilor administrative. Acest imperativ nu permite a idealiza istoria, a o mitologiza chiar și atunci când e vorba de figura sacră a lui Ștefan cel Mare. Tatăl, trăgându-și căciula brumărie pe o ureche și mijindu-și țărânește ochiul, aduce istoria în prezent, în planul orizontal al existenței autentice, și-o face familiară, o transformă în subiect de discuție la șezători: „S-a-nchinat, s-a-nchinat, că

așa era moda pe-atunci – s-a prefăcut că se-nchină și Polonezilor, și Turcilor și Ungurilor – dar i-a bătut el pe toți? Drept: pe rând, pe câte unul, cu ajutorul celorlalți... Da, bre, hătu-i ceara ei de is-to-rie! Dacă așa ne-a fost nouă datul... Să ne dăm cu ghinișorul, să ne mai închinăm – ca să nu pierim striviți, înghițiți de scumpii noștri vecini...” Profanarea istoriei se produce după poetica carnavalului, a cărui forme de disimulație instituie jocul semnificațiilor ambivalente. Replicile Tatălui prezintă expresia ludicului popular cu rolul de a tempera și a preveni asupra precarității și caducității demersurilor de sacralizare a evenimentelor istorice.

**Arta.** Stilul, autorul – creatorul stilului individual – și structura literar-artistică sunt categorii istorice. Conținutul și calitățile lor esențiale depind de metoda artistică, de școala poetică sau de stilul epocii în care au fost elaborate. Pentru a-și alege instrumentele adecvate, interpretul unui text trebuie să țină cont de „memoria genului”. Genul nu este altceva decât memoria istorică cristalizată în semn, el constituie niște formațiuni semnificative estetic și tipologic constante care, datorită capacității de a-și conserva caracterul, își păstrează semnificația într-o perspectivă istorică îndelungată. După Bahtin, învățăm să ne modelăm cuvintele după tiparul genului și, auzind cuvintele altora, avem de la bun început sentimentul apartenenței lor genetice, intuiția volumului lor, structura compozițională dată, capacitatea de a le prevedea sfârșitul. Totodată romanul nu va căpăta niciodată definiție fixă, or, romanul reprezintă realitatea aflată în veșnică mișcare. Ignorarea matricei limbajului și a memoriei genului duce la neînțelegerea textului și la pierderea sensurilor.

Mecanismul genetic al cuvântului românesc dictează o abordare diferită de cea a poemului, stilistica romanului trebuie să țină cont de esența lui prozastică și socială. Iată de ce imaginea limbii în roman trebuie cercetată sub aspectul ei de „eterolingvism” sau „polifonism”, romanul fiind conceput ca totalitate de stiluri diferite, fără a fi limitat doar la limbajul personal al autorului și nici la cel al tendințelor stilistice contextuale. Unitatea stilistică a romanului conține, după M. Bahtin, următorii factori: 1. vorbirea directă a naratorului; 2. stilizarea diferitelor forme ale narațiunii orale; 3. stilizarea unor tipuri de narațiuni doar parțial literare (scrisori, jurnale, memorii); 4. diferite forme de vorbire nonliterară: reflecții științifice, declamații retorice, varii informații etc.; și desigur, 5. vorbirea individuală a eroilor. Aceste tipuri de unități stilistico-compoziționale alcătuiesc unitatea stilistică a romanului [4, p. 263-270]. Ele generează structura artistică a plurivocității sociale, a plurilingvismului, cu alte cuvinte, acea polifonie individuală a romanului.

„Calidorul” lui Paul Goma este un microcosm al plurilingvismului. Dincolo de timpul și spațiul istoric evocat cu tipice condiții pentru dezvoltarea fenomenului de plurilingvism, romanul denotă un stil hibrid, din care străbat la suprafață vocile îndepărtate ale naratorilor anonimi de speță folclorică, ale cronicarilor moldoveni sau ale povestitorului de la Humulești. Efectele lui stilistice sunt rezultatele ogîndirii reciproce ale acestor limbaje, care comportă cu sine propriile intonații, expresivități, structuri social-ideologice, poziții axiologice sau sensuri contextuale. În felul acesta vorbirea directă a naratorilor din roman devine una indirectă, căci comportă implicit și vocile afirmate deja estetic. Iată de ce formulele specifice povestitorului popular („carevasăzică”) stau lesne în vecinătatea excursiunilor de natură livrescă: „Desigur, pictura, literatura – mai cu seamă poezia – au zugerăvit, cântat, consacrat alt punc-de-plecare; de-privire: fereastra.” Polifonia muzicală a compoziției la care aspira autorul este dublată de plurivocitatea discursului.

Modelul acestei hibridizări trebuie căutat în primul rând în genurile dramatice ale folclorului român, în structurile imaginarului popular, care leagă poetic ideologiile din toate timpurile și sferile: „Mănenii aveau colindele lor, „păgâne” și amestecate, doar câte un vers, cel mult o strofă se vâra să amintească despre Isus, că s-a născut, apoi numaidecât se întorceau la cerbi și brazi, la nunți cu stele, iar de colindat, colindau cum se colindă: în cete, umblând din gospodărie în gospodărie, după prietenie și neprietenie – și chiar dușmănie...”. Scriitorul preia de la aceste genuri modul de structurare a timpului și a spațiului în funcție de fenomenele naturale și evenimentele colective. Se instituie astfel un dialog cu modelele ce fac parte din același grup genetic, printre care cel al lui Creangă se profilează cu o deosebită pregnanță: „Aveam de gând să povestesc – din calidor – culesul viilor; și după aceea să povestesc bine-bine tescuitul; și după aceea să povestesc tulburelul; și după aceea culesul păp’șoiului și, după ce dă omătul, să povestesc șezătorile ...; și să povestesc iarna-pe-uliță; și sara-pe-deal; și **întreg Creangă**” (subl. n.). Fragmentul poate fi interpretat ca un demers de explicitare a crezului poetic, de etalare a structurilor narrative modelatoare care sunt, după câte vedem, în speță sociale.

Enunțurile romanului glisează în regimuri sociale eterogene, retorica lor etalând varii sfere de utilizare: de la limbajul științific, cronicăresc la cel familiar, uneori chiar licențios. Dincolo de a le accepta sau nu, menționăm faptul că expresiile grosiere fac parte din inventarul lingvistic (neoficial) al sărbătorilor populare și că sunt elemente structurale ale poeziei carnavalescului. Ele reprezintă conștiința neoficială eliberată de ierarhiile și restricțiile autoritare și exprimă, în economia artisticului lui Paul Goma, dorința de a crea o lume polifonică, plurivocă care să spună adevărul în toate modurile.

Conștiința „disidentă” și cea „carnavalescă” sunt manifestări ale spiritului secolului XX: modern și postmodern. Pentru Paul Goma, literatura este o sursă virtuală de libertate, o modalitate de demolare a constrângerilor și a limitărilor de tot felul. Din locul său unic în istorie și literatură, scriitorul creează o replică de biografie literară ce îmbogățește spectrul de forme și strategii românești de trăire a existenței în continuă deschidere, devenire și performanță.

## Note

1. Ion Simuț, *Cazul lui Paul Goma: între politică și literatură // Reabilitarea autenticului*, București, Editura Institutului Cultural Român, 2004.

2. Михаил Бахтин, *Еносс и роман* (biblioteca virtuală)

3. Constantin Noica, *Cuvânt împreună despre rostirea românească*, București, Humanitas, 1996.

3. Mihail Bahtin, *Problemele poeziei lui Dostoievski*, traducere S. Recevschi, București, Univers, 1970.

Dumitru APETRI

IURI KOJEVNIKOV – INTERPRET ȘI TRADUCĂTOR  
AL LITERATURII ROMÂNE

Savantul filolog, traducătorul și poetul rus Iu. Kojevnikov (1922 – 1992), absolvent al Institutului militar de limbi străine din Moscova (1948) și al aspiranturii din cadrul Institutului de Literatură Universală „M. Gorki” al Academiei de Științe a URSS (1953), s-a manifestat ca promotor activ al literaturii române în spațiul spiritualității ruse pe două căi: prin filiera interpretărilor critice și prin traduceri.

În 1960 îi apare, în capitala fostei Uniuni Sovietice, monografia *Mihail Sadoveanu* (12, 3 coli de tipar) – o privire generală asupra vieții și creației marelui prozator, pe care monografistul o consideră o enciclopedie artistică a vieții țăranilor români într-o perioadă de mari furtuni și revoluții, o oglindă a căii complicate a plugarilor de la un protest stihic contra violenței și exploatării până la o luptă conștientizată de refacere a societății. Este o operă, constată cercetătorul, ce servește ideile mărețe umaniste.

Peste trei ani, la Moscova, se editează în rusește volumul *Schiță asupra istoriei literaturii sovietice moldovenești*, la care Iu. Kojevnikov a participat ca redactor și coautor. În 1968, și tot în limba lui S. Esenin, vede lumina tiparului moscovit studiul monografic *Eminescu și problema romantismului în literatura română din secolul al XIX-lea* (15,4 coli editoriale), care reprezintă o viziune originală asupra creației eminesciene și o radiografie a contextului literar autohton și european în care s-a produs inegalabila operă a marelui clasic.

Consistent și judicios este și acest studiu monografic. Pe drept merit el a fost tradus în românește și publicat în 1979, la Iași, în serialul *Eminesciana*, volumul 16 de ordine. În capitolul opt care încheie exegeza citim: „Hugo și Eminescu sunt ultimii doi reprezentanți tipici ai romantismului. În creația lor romantismul atinge limita, dincolo de care începe transformarea sa, iar sfârșitul activității lor creatoare semnifică și sfârșitul romantismului progresist, ilustrat de acești scriitori, deveniți, ambii, clasici (p. 320) [...]. Eminescu este poetul care încheie romantismul clasic. Acesta este locul său în poezia mondială și în cea română, în istoria literaturii, dar în memoria oamenilor el rămâne un cântăreț pur și delicat al nemuritorului sentiment al dragostei, un mare poet, căutător al adevărului, un patriot înflăcărat” (p. 321).

De remarcat că ambele studii monografice au fost apreciate înalt atât în știința literară românească (autori M. Drăgan, N. Cantemir, T. Nicolescu și M. Novicov), cât și în cea rusă, semnatari – D. Mihaleci și M. Știvelman. Pe lângă aceste două cercetări monografice, Iu. Kojevnikov a scris prefețe și mărturii de tălmăcitor la șapte cărți scoase la lumină de diverse edituri din Moscova. E vorba despre volumele de versuri eminesciene

*Стуху* din 1950, 1958 și 1981, precum și despre cartea *Нехоженые ступени* (1975) de Lucian Blaga și *Желтые искры* (1990) de G. Bacovia.

Din categoria interpretărilor critice fac parte, de asemenea, articolele *Împărat și proletar sau despre concepția socială a lui Eminescu* (vezi revista *Secolul XX*, nr. 6 din 1964) și *Principala temă a literaturii românești* plasate în cartea: M. Sadoveanu. *Povestiri. Mitrea Cocor. Liviu Rebreanu. Răscoala* ce a apărut în 1976, în serialul „Biblioteca literaturii universale”.

O altă modalitate de promovare de către Iu. Kojevnikov a tezaurului literar românesc în spațiul culturii ruse este traducerea artistică. Cu adevărat impresionantă este această activitate a sa. În 1975, la București, apare volumul *Nebănuitele trepte* de L. Blaga, ediție bilingvă româno-rusă, în 1981 vede lumina la București culegerea *Versuri* de M. Eminescu, iar în 1990, la Moscova, este editată creația lui G. Bacovia: poezia, proza și opt poezii semnate de soția poetului – Agata Grigorescu-Bacovia.

Volumul eminescian și cel al lui Blaga conțin mărturisiri intitulate *Din partea traducătorului*. Reținem două fragmente din ele: „Pot spune că Eminescu este destinul meu. Aproape toată activitatea mea conștientă, de creație, este legată de acest nume. Și chiar atunci când mi s-a părut că ea este destul de departe de opera marelui poet, invizibilă, prezența acestuia persista în subconștientul meu. De fapt, el mi-a intrat în suflet pentru că acolo avea dinainte locul pregătit”.

Despre poezia lui Blaga: „Pentru a-l traduce, trebuie să pătrunzi în „templul poeziei lui” [...]. Universul poetic al lui Blaga nu mi s-a dezvăluit în cuvinte, ci în senzații: de neuitat, atunci când m-am oprit în pragul bisericii create de mâna unui om, de legendarul Meșter Manole. Am stat mult timp pe pragul bisericii din Curtea de Argeș ca să capăt curajul să-l traduc pe Lucian Blaga, să compun versuri care să sune ca ale lui”.

Nominalizăm încă vreo câteva titluri de cărți de poezie în care Iu. Kojevnikov s-a produs ca tălmăcitor din literatura română: *Versuri* de M. Eminescu (6 cărți editate la București, Moscova și Chișinău), *Antologia poeziei românești* (Moscova, 1959), *Poezia populară românească. Balade. Eposul eroic* (Moscova, 1987). Printre cărțile de proză figurează *Povestiri* și *Mitrea Cocor* de Sadoveanu (1976, „Biblioteca literaturii universale”). Știința literară și cititorul de rând are rezerve serioase față de romanul *Mitrea Cocor*, dar este admirabilă dragostea cu care Kojevnikov scrie despre Mihail Sadoveanu.

În 1989 Iu. Kojevnikov publică la editura „Literatura artistică” din Chișinău o carte de versuri proprii *Стуху разных лет*, în care include compartimentul *Din poezia moldovenească*. Aici figurează balada *Miorița* plus 16 poezii ale clasicilor români, începând cu Varlaam și terminând cu Liviu Damian. Tot aici aflăm poezii cu tematică românească: *Stepa Bugeacului*, *Meșterul Manole*, *Basarabia* și *Kalipso*.

Practic, nu există cărți de traducții în limba rusă din poeți de seamă români, fie că au fost editate la Moscova, București sau Chișinău, în care să nu întâlnim printre tălmăcitori sau autori de comentarii numele lui Iu. Kojevnikov.

Cele expuse ne îndreptătesc să facem următoarea concluzie: prin merituosele sale interpretări critice, dar, mai ales, prin prodigioasa activitate de tălmăcire, prin cărțile



alcătuite și prin pregătirea cadrelor științifice în aspirantura Institutului de Literatură Universală *M. Gorki* Iu. Kojevnikov s-a manifestat ca un promotor consecvent și deosebit de fecund al tezaurului literar românesc în spațiul spiritualității ruse.

Printre acțiunile de promovare a literaturii române în spațiul culturii ruse, un loc aparte îl ocupă traducerile rusești din poezia eminesciană. Asupra acestor preocupări urmează să ne pronunțăm mai amănunțit în paginile de mai jos.

Iu. Kojevnikov se prezintă la etapa actuală ca unul dintre cei mai talentați tălmăcitori ai poeziei eminesciene din ultimii 50 și ceva de ani. Când, la începutul anilor '80, a apărut în România impunătoarea ediție bilingvă de versiuni aparținând lui Kojevnikov, el, literatul rus, ne făcea niște mărturii revelatoare: „Pot spune că Eminescu este destinul meu. Aproape toată activitatea mea conștientă, de creație, este legată de acest nume. Și chiar atunci când mi s-a părut că ea este destul de departe de opera marelui poet, invizibilă, prezența acestuia persista în subconștientul meu. De fapt, el mi-a intrat în suflet pentru că acolo avea dinainte locul pregătit” [1, p. 29].

Savantul și poetul moscovit și-a consacrat viața, în primul rând, tălmăcirilor din Eminescu, iar în rândul doi, interpretărilor critice ale creației poetului nostru național.

Iu. Kojevnikov, care a trudit cel mai mult la transpunerea tezaurului poetic eminescian în tiparele limbii ruse (cartea editată la București în 1981 conține 54 de tălmăciri), a mers spre miracolul originalului pe câteva căi:

1) punerea la contribuție a capacității sale native de a vibra impresionant și duios la contactul cu frumosul artistic. Prima întâlnire cu opera eminesciană literatul rus a avut-o într-o înghesuală de tren, în primul an postbelic, când un călător i-a citit câteva poezii de Eminescu. „Din acel moment, – consemnează distinsul intelectual moscovit, – în viața mea s-a produs o cotitură hotărâtoare: am descoperit pe marele poet” [1, p. 29];

2) cunoașterea limbii române;

3) temeinica familiarizare cu viața și creația poetului îndrăgit.

Rodul acestei studieri s-a materializat în judiciosul studiu monografic al lui Iu. Kojevnikov *Эминеску и проблема романтизма в румынской литературе XIX века*. Modul în care exegeza critică a servit traducerea îl vom dezvălui mai jos.

4) darul creației artistice. Însuși Iu. Kojevnikov este autorul unei cărți de poezie [2], a unor eseuri.

5) autoexigența față de cuvântul scris. Cât s-a aflat printre cei vii, el și-a perfecționat neconținut tălmăcirile.

Traducerea poeziei *Lacul (Озеро)* e o mărturie convingătoare a faptului că Iu. Kojevnikov a sesizat într-o măsură mai mare decât alți traducători specificul, subtilitățile liricii eminesciene. Echivalenții aleși de el pentru a recrea în limba rusă *Lacul* (de exemplu, дремлет, нежно убаюкивает, чуть заметная волна, ласка лунного сияния) reproduc veridic ideile și particularitățile stilistice ale originalului.

Spre regretul nostru, și Iu. Kojevnikov, și traducătorul ucrainean C. Basenko (într-o măsură mai mică), transpunând versul al doilea, s-au abătut de la original în procesul de exprimare a gândului pe care-l conținea: natura ca ceva viu susține echilibrul sufletesc al eului liric. Să comparăm:

Originalul: Îngânați de glas de ape.

Traducerea lui Iu. Kojevnikov: Поплывем, обнявшись дружно [3].

Traducerea lui C. Basenko: Нас по волі хвиль понесло [4].

Imaginile sonore (vuietul vântului, sunetul apei au fost reproduse), însă cele vizuale (albastrul lacului, cercurile albe ale oglinzii lacului) au fost omise.

Una dintre cele mai reușite traduceri ale lui Kojevnikov e poezia *Dintre sute de catarge...* (*Снова мачты покидают...*), ce se distinge printr-un grad înalt în recrearea specificului fonoc al versului. Ideea pe care o exprimă poezia e, în linii generale, aproximativ următoarea: fie că ești în goană după o fericire ușoară sau nutrești idealuri înalte – pretutindeni te vor însoți „vânturile, valurile”. Versul „Ветры, волны вечные” variază în nominalizata tălmăcire diferit, în funcție de specificul fonoc al strofelor. Prima strofă se încheie cu expresia, „Ветры, волны вечные”, cea de-a doua – „Волны, ветры вольные”. Ambele variante se succed până la sfârșit, constituind acordul final al fiecărei strofe. O asemenea orchestrare urmărește efectul deosebitei expresivități sonore a originalului.

În original vocalele „a”, „î”, „u” și diftongul ascendent „oa”, caracteristic limbii românești, nimeresc cel mai adesea sub accentul ritmic și cel gramatical. Repetarea lor insistentă în ansamblul sonor creează impresia vuietului valurilor și a vântului. În limba rusă lipsește diftongul „oa”, ce constituie un acord sonor frecvent al originalului și sporește emotivitatea versului. În schimbul acestuia tălmăcitorul a recurs la o așa orchestrare, în care vocalele o, e, u nimeresc în poziție accentuată mai adesea decât în original și astfel se obține efectul scontat. Să urmărim, comparând textele.

*Dintre sute de catarge...*

Dintre sute de catarge  
Care lasă malurile,  
Câte oare le vor sparge  
Vânturile, valurile?  
Dintre păsări călătoare,  
Ce străbat pământurile,  
Câte-o să le-nece oare  
Valurile, vânturile?  
De-i goni fie norocul,  
Fie idealurile,  
Te urmează în tot locul  
Vânturile, valurile.  
Ne-nțeles rămâne gândul  
Ce-ți străbate cânturile,  
Zboară vecinic, îngânându-l  
Valurile, vânturile.

*Снова мачты покидают...*

Снова мачты покидают  
Берега беспечные,  
Сколько их переломают  
Ветры, волны вечные  
Птиц зима на юг торопит,  
Гонит над раздольями  
Сколько в море их утопят  
Волны, ветры вольные?  
Счастье легкое забуду,  
Чувства быстротечные:  
Подгоняют в спину всюду  
Ветры, волны вечные.  
Будут только непонятны  
Мысли своевольны,  
Вечно шепчутся невнятно  
Волны, ветры вольные.

Metrica, ritmica, intonația eminesciană au fost respectate. Versul horeic din patru silabe alternează cu cel de trei-patru silabe. Topica din versul refren variază ca și la Eminescu, exprimând diferite nuanțe de sens.

Ilustrii traducători ruși Kornei Ciukovski și Samuil Marșak susțineau: „Cuvintele vorbesc nu numai prin sensul lor, ci și prin mijlocirea tuturor vocalelor și consoanelor” [5, p. 164] și că „instrumentarea sonoră” (звукозапись) îi permite poetului să spună **mai mult decât pot spune** în genere cuvintele” [6, p. 380].

Întruchipând virtuți de explorator și traducător inspirat al creației eminesciene, Iu. Kojevnikov manifestă o grijă statornică față de calitatea versiunilor. Cu fiecare nouă ediție traducțiile lui devin tot mai precise și mai inspirate. Variantele *În fereastra despre mare...* (*Из окна глядит царевна*), *Mai am un singur dor...* (*Тоскую лишь о том...*), incluse în culegerea editată în 1958 [7], se deosebesc esențial de acelea din ediția anului 1950 [8]. De exemplu, în poezia *Из окна глядит царевна*, începutul catrenului al treilea – „Никогда не поднимал я / глаз на замок, на вершины...” – e mai reușit, decât prima variantă „Не могу поднять я глаз / на печальные руины (?)”, care îl dezorientează oarecum pe cititor.

A fost perfecționat și finalul poeziei *Mai am un singur dor...* (*Тоскую лишь о том...*).

Originalul:

Va geme de patemi  
Al mății aspru svnt ...,  
Ci eu voi fi pămвnt  
On singurătate-mi

И бурей далекой  
Баюкивает прибой,  
А я сольюсь с землей  
Совсем одинокий  
(Varianta din 1950)

Traducerile lui Kojevnikov:

От боли жестокой  
Поплачет ветер морской,  
А я сольюсь с землей,  
Совсем одинокий  
(Varianta din 1958)

Primele două versuri ale ultimei traduceri consumă cu structura melancolică a originalului, iar rîndurile respective ale primei variante sunt melodioase, dar anemice ca sens.

Profunda pătrundere a textului autentic îi permit lui Iu. Kojevnikov să selecteze în fiecare caz concret podoabele artistice ce-i servesc pentru reproducerea adecvată a creației poetice.

Kojevnikov-cercetătorul consideră că poeziile din perioada timpurie de creație a lui Eminescu *Bucovina, Din străinătate (С чужбины)* ș. a. sunt scrise în manieră romantică, de aceea Kojevnikov-traducătorul le propune cititorului rus în veșmânt propriu romanticilor: țara de glorie e străveche (древняя), visul de răzbunare – sumbru (мрачный) idra – neagră (черная), policefală –(стоглавая), vâlvoarea – densă (густая), bucuria e cu nerăsadare (беспечная), spada – grea (тяжелая), însângerață (кровавая), iar patria ne apare ba cu chip de tânără mireasă (юная невеста), ba de mamă cu amor (любящая мать), rasea, tihna sunt întruchipate în făptură de înger (ангел) ș. a. m. d. Astfel, impresia pe care o exercită traducerea îi aproape aceeași, pe care o trăiește cititorul originalului.

Iu. Kojevnikov a consemnat, pe drept cuvânt, că, de pe la mijlocul anilor '80 ai secolului XIX, Eminescu nu mai recurge la recuzitele, accesoriile cvazi-romantice, versul lui devine mai simplu, mai laconic. Despre forța de inspirație a iubirii poetul „vorbește (...) fără epitete fastuoase” [9, p. 380]. Ca dovadă ne servește traducerea sonetului de dragoste *De ce mă-ndrept și-acum...?* [10, p. 308-318] (*Так почему к тебе стремлюсь я снова?*), la fel de limpede și clară ca și originalul. O constatare identică nu putem face despre tălmăcirea semnată de N. Verjeiski și inclusă în cea mai completă culegere de traduceri rusești din Eminescu, apărută la Moscova [11], în care se întâlnesc expresii ce tind spre un stil emfatic, străin textului autentic: „немая душа”, „злая молва”, „ведут ликуя”, „чувствовать влечение”, „посвятить силу вдохновения” ș. a. Anume aceste inconsecvențe stilistice, după părerea noastră, au și fost cauza că Iu. Kojevnikov nu s-a folosit în monografia-i proprie de această versiune.

Traducător exigent și conștiincios, el n-a acceptat nici versiunea *Glosei* înfăptuită de S. Șervinski. Au circulat păreri că *Glossa* nu-i altceva decât „o gimnastică poetică”. Probabil, aceste opinii derizorii i-au făcut pe unii traducători să pună în variantele lor accentul principal pe reproducerea formei, a părții exterioare a poeziei lăsând în umbră profundul ei mesaj ideatic.

Prima strofă a *Glosei* conține, în linii generale, următoarea idee: omul trebuie să studieze activ viața, iar dacă survine insuccesul, impasul, să se comporte echilibrat. În traducerea lui Iu. Kojevnikov aceste idei au fost păstrate, însă varianta lui S. Șervinski sugerează gânduri ce se abat strident de la textul sursă – pur și simplu că contemplăm viața, căutând binele.

Vreme trece, vreme vine,  
Toate-s vechi și nouă toate;  
Ce e rău și ce e bine  
Tu te-ntreabă și socoate;  
Nu spera și nu ai teamă,  
Ce e val ca valul trece;  
De te-ndeamnă, de te cheamă  
Tu rămâi la toate rece.

Varianta lui Iu. Kojevnikov:

Время мчится, время длится,  
Все старо и вечно ново,  
В чем добро, в чем зло таится,  
Вопрошает, мучит снова.  
Ни надежда, ни опасенья, -  
Быть вполне всегда волною!  
Перемены потрясения  
Встретить холодною душою.

Varianta lui S. Șervinski:

День примчится, день умчится,  
Все старо и вечно ново.  
Зло, добро узнать случится,  
Размышляй, ища благого.  
Не надейся и не бойся  
Ты не верь вполне текучей!  
Пусть зовут – не беспокойся,  
Сам себя ничем не мучай.

Gândul poetului că fiecare interpretează în felul său evenimentele și fenomenele ce se desfășoară în timp și spațiu și că pentru a le pricepe sensul e necesar să te regăsești, să tinzi spre autocunoaștere e inclus în strofa a doua a originalului. Iu. Kojevnikov a reconstituit-o foarte reușit, pe când S. Șervinski a reprodus-o confuz, nedeslușit.

Multe trec pe dinainte,  
În auz ne sună multe,  
Cine ține toate minte  
Și ar sta să le asculte?..  
Tu așază-te deoparte,  
Regăsindu-te pe tine,  
Când cu zgomote deșarte  
Vreme trece, vreme vine.

Versiunea lui Kojevnikov:

Вереницею деянья  
Ослепляют, оглушают  
Кто все слышать в состояньи?  
Кто их все запоминает?  
Но тебе необходимо  
Познавать себя стремиться;  
Пусть под шум бесплодный мимо  
Время мчится, время длится.

Versiunea lui Șervinski:

Много видим мы событий,  
Много звуков ловим ухом, –  
Только помним мы, скажите,  
Все уловленное слухом?

О себе предавшись думе,  
Кто умнее, отстранится...  
И пускай в житейском шуме  
День примчится, день умчится.

O observație identică putem formula și despre strofa a treia a *Glosei* traduse de S. Șervinski. Reproducerea celorlalte strofe i-a reușit.

Conform opiniei lui Iu. Kojevnikov, chestiunea abordată de *Glossă* este autoafirmarea omului într-o anumită situație de viață, „necesitatea sustragerii poetului din cadrul societății” [12], „idealul libertății spirituale în numele creației” [13, p. 317-318]. Asumează aceste idei le relevă și traducerea.

Confruntarea celor două variante rusești ale *Glosei* ne oferă posibilitatea să ne dumerim de ce Iu. Kojevnikov n-a utilizat în studiul său despre M. Eminescu transpunerea lui S. Șervinski. Așadar, analizând numai câteva din traduceriile lui Iu. Kojevnikov, putem afirma că ele constituie exemple de reproducere fericită a originalului. Talentatul tălmăcitor a surprins specificul poeziei eminesciene, a sesizat caracterul ei național și a recreat veridic unitatea ideii și a imaginii, a ritmicii și intonației, a structurii și instrumentării sonore.

Foarte apropiat de textul eminescian sunt traduse, după părerea noastră, și *De vorbiți, mă fac ca n-aud* (*Болтовне ответ – молчанье*), *Criticilor mei* (*Моим критикам*), *Din valurile vremii* (*Из тьмы времен*).

Intuiția poetică și cunoașterea în substanță a creației eminesciene, a specificului ei stilistic i-au ajutat savantului și traducătorului Iu. Kojevnikov să înveșmînteze într-o slovă inspirată, măiestroasă și inegalabilă poezie a genialului nostru poet.

În concluzii vom constata următoarele:

- istoria traducerii poeziei eminesciene în tiparele limbii ruse este relativ îndelungată. Dacă luăm în calcul prima acțiune întreprinsă de F. Korș, ea numără peste o sută de ani;
- interesul traducătorilor pentru opera poetică eminesciană este constantă și în continuă amplificare;
- printre traducători se numără ilustre personalități literare din secolele XIX și XX: Feodor Korș, Vasiliu Lașcov, Anna Ahmatov, Leonid Martînov, Iuri Kojevnikov. Asumează ei sunt scriitorii care au demonstrat că tentativa de a recrea în limba rusă poezia eminesciană nu se transformă, în fine, într-un „duel fatal” (Aug. Sleghe) între autorul originalului și tălmăcitor;
- poezia eminesciană constituie, chiar și pentru cei mai talentați poeți și traducători, o permanentă piatră de încercare în probleme de tehnică literară;
- redarea fidelă a poeziei marelui clasic român implică câteva condiții esențiale: facultatea nativă de a sesiza profund inefabilul poetic; capacitatea de a înțelege profunzimea și originalitatea operei selectate pentru tălmăcire; posedarea temeinică a artei de recreare artistică; multitudinea de eforturi ca mijloc sigur de atingere a perfecțiunii.

Cu deosebită satisfacție vom constata în final că Iu. Kojevnikov este tipul de traducător întrunând în sine un complex nominalizat de condițiuni, care-i permit să transpună cu succes în limba lui S. Esenin opera poetică a marelui Eminescu.



## Note

1. Iu. Kojevnicov, *Din partea traducătorului* // M. Eminescu, *Poezii*, Ediție bilingvă română-rusă, București, 1981.
2. Юрий Кожевников, *Стихи из разных мест*, Кишинев, 1989.
3. Textul majorității transpunerilor rusești îl cităm după culegerea M. Эминеску, *Стихи*, М, ГИХЛ, 1958.
4. Traducerile ucrainene le indicăm după culegerea M. Еминеску, *Поезії*, Київ, ДВХЛ, 1952.
5. К. Чуковский, *Высокое искусство*, М., 1964.
6. Citez după E. Эткинд, *Поэзия и перевод*, М., – Л.
7. М. Эминеску, *Стихи*, М., ГИХЛ, 1958.
8. М. Эминеску, *Стихи*, М., ГИХЛ, 1950.
9. Citez după E. Эткинд, *Поэзия и перевод*, М. – Л.
10. Detaliat despre unitatea dintre fondul și forma poeziei *Glossă* vezi Iu. Kojevnikov, idem.
11. În culegerea din 1958 sonetul e intitulat *Зачем вот и сейчас к тебе иду я?*.
12. Se are în vedere societatea în care spiritul mercantil adesea își subordonează arta.
13. Iu. Kojevnikov, *Эминеску и проблема романтизма* // *Op. cit.*

c) *Substratul mitologic al nuvelei Surâsul lui Vișnu și al Poveștii...*

În dezvoltarea istorică a literaturii române M. Eminescu se numără printre scriitorii ademeniți de cultura orientală. Un loc aparte în preferințele poetului ocupă literatura, gândirea și religia indiană. Inițierea în această gândire străveche a fost atât de provocatoare, încât scriitorul a încercat să învețe sanscrita. M. Eliade este continuatorul acestei pasiuni pentru limba sanscrită și filosofia hindusă, a avut ocazia de a se stabili temporar în India, obținând o bursă pentru studii de filosofie orientală. Experiența de viață trăită în India a constituit punctul de plecare al romanului *Maitreyi* publicat în 1933. Vasile Vasilache se înscrie în categoria scriitorilor preocupați de lumea și cultura orientală. O dovadă în acest sens este substratul mitologic hindus al nuvelei *Surâsul lui Vișnu* și al romanului *Poveștea cu cocoșul roșu*, precum și al unor povești ale scriitorului.

În cazul primei lucrări valoarea semiotică a numelui Vișnu amintește de una dintre principalele zeități indiene. La baza religiei indiene stau 33 de divinități principale, însă numărul total depășește, potrivit tradiției, cifra de 3.333, totuși un rol principal îi revine triadei *Brahma*, *Vișnu*, *Șiva*, funcția cărora este următoarea: *Brahma* este Creatorul, *Vișnu* – Ocrotitorul, *Șiva* – Distrugătorul. Protagonistul nuvelei lui Vasile Vasilache are un nume destul de sugestiv „Scridon Paticu” care e de fapt „piticu” și sugerează prin această caracteristică fizică unul dintre avatarurile lui Vishnu. Potrivit mitului, Vishnu s-a transformat în pitic spre a-l păcăli pe Bali care a pus stăpânire pe cele 3 lumi (pământul, cerul și lumea subterană). Păcăleala consta în faptul că Vishnu i-a cerut lui Bali o bucată de pământ care trebuia să fie cât dimensiunea celor 3 pași ai săi: primul pas pe care l-a făcut Vishnu a cuprins cerul, cel de-al doilea pământul, iar pe cel de-al treilea i l-a lăsat lui Bali, din milă. Mitul cosmogonic despre cei trei pași ai lui Vișnu este reinterpretat de Vasilache prin extinderea dimensiunii spațiale de la trei la zece pași, pariul dintre Paraschiv și Paticu (Vișnu), finalizează cu victoria acestuia din urmă. Prin reinterpretarea mitului indian, Vișnu în accepțiune vasilăchească reprezintă un pitic aflat la judecată în calitate de inculpat și soț înșelat, un pușcăriaș, dar și un om al cărui destin este incert. Micimea trupească a lui Paticu este prezentată la Vasile Vasilache ca un fapt al destinului „...și deodată oftase greu jeluindu-se: Scridoane, Scridoane... mărunțel ai fost, mărunțel rămâi și nu ai dreptul să șezi pentru că nu hrănești țara! Taman că ți se cuvine muștrare: „Paticu, scoală Paticu că nu-ți văd oamenii statura! Se reculese și își alungă parcă îndurerarea.

– Și statura-i de vină! Păi am fost dat de la casa părinților pe un săculeț de făină, că mureau de foame cam prin 26... Nu seceta aceea a fost în 27, spun bătrânii, of! aveam să mor și eu, dacă în dricul iernii nu mă lua un om și nu mă învălea într-un cojoc, ca după aceea să-i fiu mână de ajutor în gospodărie” [1, p. 56-57].

Asemeni lui Vișnu care potrivit mitului hindus este vestit prin avatarurile sale de broască țestoasă, viperă, om-leu, pitic, Buda ș. a. Scridon Paticu are câteva porecle: Chirpidin, Avizuha, Morcovel, Caleap, Cobeia. Paticu e un personaj dinamic, apare prezentat ca om cinstit al cărui comportament și fel de a fi stârnește râsul. Imaginile piticului și uriașului în opera lui V. Vasilache impresionează prin încărcătura problematică. În nuvela *Surâsul lui Vișnu* piticul este aparent legat de mitul cosmogonic referitor la cei trei pași ai zeului hindus Vișnu, imaginea lui Scridon Paticu este asociată cu cea a omului de rând, cu o falsă marionetă în mâinile sistemului, o pradă ușoară și inofensivă („Oricum, în Chirpidin nu se întrezărea respect, nici teamă de autoritatea sovietică”...) [2, p. 12]. Personajul este descris prin procedeul măștilor, Scridon Paticu este un soț înșelat, care vrea să-și spele rușinea prin metodele tradiționale de pe vremea lui Vasile Lupu, își snopește soția în bătai și jură că o va face ori de câte ori aceasta va călca strâmb. Derularea procesului de judecată constituie este unul din momentele principale ale acțiunii nuvelei, lui Scridon Paticu i se incriminează câteva chitanțe false pentru predarea pâinii la stat și adeverința de la spital în care sânt fixate leziunile corporale aduse consoartei; aparent Scridon Paticu se face culpabil de această acțiune, deși satul știe că Anastasia Paticu, soția lui Scridon Paticu Nicolaevici, își înșală soțul cu Vlodymir Dobrei „agentul pe strânsul pâinii și ouălelor”. Amantul este deci un om al „puterii” și Paticu nu are cum să scape din ghearele lui, el are totuși șansele să fie achitat pentru că nu știe carte, deci nu avea cum să falsifice chitanțele, depunerea unor mărturii false este evidentă, nimeni, însă, nu ia în calcul argumentele lui Paticu, care stârnește râsul prin aspectul exterior și, deși e nevinovat, este totuși condamnat. Impresionantă este și imaginea lui Paticu în raport cu PUTEREA, care este una de revoltă dar și de supunere oarbă „buchiei legii”, asociată cu o vânătoare a oamenilor care trezesc suspiciuni, legea e pătinoare cu puterea și e o noțiune abstractă pentru țărani: „În fundătura asta se știe de obiceiuri... și câte ceva doar despre Lege. *Legea e o aproximație a regelui, a partidelor, auzită, nesimțită încă. Cine te judecă? Străinul!*”

În trecut va fi dăinuind ea, legea, pe undeva, pe acolo, pe sus, unde-s capitalele de ținuturi și județe și provincii, dar s-ajungă încoace, mai va de ajunge!” [s. n. – 2, p. 133].

Paticu este un personaj care merită o atenție deosebită, ședința de judecată este prezentată ca o înscenare și deși încearcă să se dezvinovățească prin acuzațiile de incest, pe care i le aduce consoartei, nimeni nu-l ia în serios. Încercarea de a schimba ceva se dovedește fără rost, viața personajului este prezentată ca un joc al inutilității, al absurdului, de aceea Paticu se resemnează fiind convins că poate să-și câștige dreptul la afirmare chiar și prin izolare. Personajul încercă să-și regăsească propria identitate, chiar și atunci când aceasta contravine colectivității, încercarea de a lua viața de la capăt, prin a doua căsătorie, eșuează și ea. Destinul lui Scridon Paticu, care-și ispășește „pedeapsa” în unul din lagărele de concentrare, evocă dubla sacrificare a figurii arhetipale a ocrotitorului, în numele unui viitor incert. Este firesc să ne întrebăm cine este acest Paticu? Un soț înșelat, un fost deținut, un paznic al colhozului, un năpăstuit de soartă? Figura personajului este prezentată prin ipostaze multiple asemeni unor cioburi de oglindă, cert este faptul că acest personaj se detașează de imaginea arhetipală a zeului hindus Vișnu, se desacralizează, și se apropie vertiginos de condiția omului simplu. Scridon Paticu acționează ca un soț înșelat, ca un inculpat, nu ca un zeu și prin aceasta mitul se apropie de concretul vieții cotidiene,

se umanizează. Personajul este despuiat de orice semnificație alegorică, arhetipul mitic este de fapt un om obișnuit. Textul conține indicii sigure asupra explorării mitemului metamorfozei lui Vișnu în pitic:

„– Hai! măsoară zece pași de a-i matala: zece pași de pitic, patru, cinic metri, ia acolo niște pași de copil. (...) Iată-s la numărătoare cinci, șapte, când la al optulea e la colțul căsoaiei! La al nouălea e după... A dispărut!...[2, p. 55-56], deși opera conține modificări esențiale în abordarea mitului, scriitorul nu recurge la rescrierea anticizantă a acestuia ci mai degrabă la una actualizantă și fragmentară. Semnificativă este și imaginea uriașilor și a piticului dintre Nistru și Prut în povestea *Pieirea urieșilor*. Piticul evocă figura arhetipală a salvatorului, el se află între hotarele a două râuri Nistru și Prut și intervine în a apărarea băștinașilor prin confruntarea cu uriașii. În ipostaza sa autentică mitul salvatorului apare în mediile creștine și este asociat cu imaginea mântuirii lui Isus. În ipostaza sa camuflată piticul apără locuitorii dintre Nistru și Prut cu arma cuvântului biciuitor „*Iama*”:

„– Parcă vorbeai de teamă?

– Păi, cătați în sân! Strigă omulețul cel mic și tot atunci tuști! În buricul urieșului. Acușica vă pupă *iama*!

Ce credeți? Unde o iau la picior urieșii, auzind de pupare cu *iama*. Le sfârâie călcâiele, le piere umbra, da noi de ici, fără frică! fără teamă! ședem locului și râdem în barbă: unde se vor fi mistuit urieșii?” [s. n. – 3 p. 12].

Termenul *iama* cauzează o serie de ambiguități pe de o parte cuvântul provine prin afereză de la „teama” – iama, în mitologia vedică *Iama* este zeul morții, iar în limba rusă „*яма*” înseamnă „groapă”, cele trei interpretări pot fi reduse la una singură: doar teama, moartea și groapa ne poate scăpa de „uriași”. Textul lui V. Vasilache este infiltrat de prezențe hinduse și tratează aparent semnificația lor în mitologia vedică, cert rămâne faptul că Vasilache le-a adaptat la realitățile basarabene și a încercat să exprime prin ele condiția dramatică a unui popor hărțuit de marile puteri.

Aceiași remarcă pe baza prezenței elementelor indice în opera lui V. Vasilache o facem, referindu-ne la scrierea *Povestea cu cocoșul roșu*. Menționăm de la început faptul că a vorbi despre un singur mit în roman este de-a dreptul riscant, romanul conține câteva fragmente mitice, în special, aluziile la zeitățile indiene sânt făcute în interiorul textului și descifrate pe parcurs fie de personaje, fie în subsolul paginii, elementul supranatural al mitului (mitemul) este prezent prin metamorfoza bouțului Apis în zeitatea Uragan:

„De data asta Apis închipuitul o rupse din loc vârtej. El se prefăcu în idolul acela al indienilor americani, zis Uragan, *zeitate a indienilor* alergândă într-un picior, un iureș, alb-alb, zăpada învârtejită, puf nouri de praf răsucit în vânt. Prinseră să-l bată tufarii, să-l înăbușe păpușoaiele, să-l latre câinii, să-l cânte găinile, să-l șuiere ogrăzile...Acum încearcă și deslușește: e Apis-Bălan, e cel Uragan *indian*?” [s. n. – 1, p. 424]. În mitologiile maya și mitologiile civilizațiilor precolumbiene Huracan (în engleză Uragan) este stăpânul furtunii, vânturilor și fulgerelor, adesea Huracan este considerat ca o trinitate: Caculha-Huracn – zeul trăsnetului, Chipi-Caculha – zeul fulgerului și Raxa-Caculha – zeul tunetului. Zeitatea *Huragan* reprezintă în opera lui Vasile Vasilache fenomenul transmigrărilor, al metamorfozelor, dar și îndepărtarea de realitatea adevărată.

Dominanta mitică escatologică este intercalată prin fragmentul în care Serafim Ponoară, protagonistul romanului *Povestea cu cocoșul roșu*, se îndreaptă spre satul vecin „Necununații Vechi”, care se indentifică contextual în roman cu sfârșitul lumii.

Viziunea spațială a Necununațiilor (vechea denumire a satului) este asociată cu infernul demitologizat, Sansarana (noua denumire a satului, cuvânt sanscrit care în traducere semnifică lumea de dincolo) este un loc al răului, părăsit, descompus în linii, forme, culori, mișcări. Universul satului este populat de lucruri distruse: rămășițe de case, resturi de acareturi, cuptoare fără foc, toate sunt împietrite de veacuri sub povara blestemului unui cutremur, până și osemintele din cimitir ies la suprafața acestui spațiu în destrămare. Imaginea lumii infernale este completată de figura mitologică a câinelui Saramei, care potrivit mitologiei hinduse aparținea zeului morții Iama, precum și de figura Râpoaicei care păzește și așteaptă, la capătul lumii, strigătul pitpalacului, semn prevestitor al morții, al amurgului genezei:

„He-he-he, moș Zaharie!.. Ia uită-te unde șede *câinele* matale, veghetor, *de la capătul lumii*, rămâne Serafim curios. Hămesit însetat, abia mai clipește bietul și unde? Într-un *cuptor fără foc*” [4, p. 192]. „Râpoaica n-aude, nu vede, câinele i-a pus capul pe poale și ea îl mângâie, îngânându-i pe semne numele: „*Saramei...Saramei... Saramei*” [4, p. 50].

Cele două personaje antitetice – baba Nădejde – moașa satului, cea care veghează nașterile, și Râpoaica – babă infernală, paznicul morții, care veghează cântarea apocaliptică a pitpalacului (pasărea mitică), simbolizează geneza și amurgul ei.

Ipostaza mitică a lui Serafim este cea a „omului care a coborât în infern”, similară cu cea a lui Orfeu sau Ulise, readucând la suprafață fragmentele lumii de dincolo: Râpoaica, ipostază umanizată a zeului hindus al morții, și câinele Saramei.

Descifrarea semnificației personajului mitologic Saramei este realizată de către Academician: „Nota Academicianului: Saramei căteaua unui zeu hindus. Luându-l după nume, se vede că Saramei era un dulău, deci fiul aceleia, care a avut doi câini cu câte patru ochi, dulăi de pază ai zeului morții Iama. Serafim îi văzuse doar un ochi. Și azi mă întreb: unde-s ceilalți trei?” [4, p. 196].

Zeitatea egipteană Apis, numele bouțului lui Serafim, se identifică în mitologia egipteană cu zeul fertilității care luat chipul unui bou, acesta e reprezentat în negru cu nuanțe albe, știm că bouțul lui Serafim e „Alb” (Bălan) de unde și antiteza Apis-Bălan. Zeul Apis era atribuit ritualului morții acesta micșora numărul de chinuri pe care muribundul trebuia să le aibă și era considerat vițelul lui Osiris, moartea lui Apis era considerată nefericire, el era balsamat și păstrat în cavoul Serapeum lângă Memfis. Vasile Vasilache preia o perspectivă dublă asupra imaginii bouțului una de natură păgână atribuită mitului despre Apis, cealaltă de natură creștină, istorico-folclorică conform căreia bouțul reprezintă simbolul stemei țării și amintește de mitul descălecării lui Dragoș. Raportul dintre apariție și realitate este marcat de prezența zeității indiene *Maya* (prezentă doar în primele variante ale romanului, scriitorul renunță să o includă în variantele revizuite ulterior), care în mitologia indiană are înțelesul de iluzie divină, e o forță supranaturală. *Maya* creează o lume aparentă, care de fapt nu există, în acest sens mitul poate fi receptat ca un eveniment adevărat și în același timp ireal: „... Pentru mintea mea, realitatea ultimă, adică, să zicem ființa asta de Anghel, e un mister și eu îl definesc că-i de nerecunoscut, ci că e pur și simplu irecunoscutibil. Asta, însă, poate însemna două lucruri: ori că nu-l putem cunoaște niciodată, ca pe o realitate ultimă, ori că nu-l putem cunoaște oricând, cu condiția să-l învățăm să-l recunoaștem sub infinitele lui camuflări în aparențe, în ceea ce indienii numesc *Maya* (s. n.), termen pe care l-am putea traduce prin irealitatea

imediată. „N-ați înțeles la ce fac aluzie? La întâmplări, la evenimente, la întâlniri fortuite, la ceea ce aparent n-ar putea să aibă nici o semnificație. Eu zic numai aparent, fiindcă mă întreb: dar dacă aparența asta e numai o cursă pe care ne-o întinde Maya, vrăjitoarea cosmică, materia în devenire? De aceea tocmai vorbim de *Coincidentia oppositorum* și de o iscălitură, pe care Anghel nu vroia să o depună. Și știți de ce? Fiindcă în acest moment ființa poate coincide cu neființa. Repet: poate coincide. Dar nu coincide întotdeauna, căci, dacă ar fi coincis, nu s-ar mai numi mister...” [5, p. 31].

Numele personajului Ileana, mama lui Serafim, nu este altceva decât transcrierea contextualizată a numelui mitologic al frumuseții feminine absolute: Elena. Ileana este autoritatea tutelară a universului cosmic, zeița feminină și maternă a locului are de întreprins un exercițiu de inițiere a fiului său în legile și tainele lumești înainte de a pleca în lumea celor drepte. Exercițierea puterilor magice de către această zeiță-mamă se concretizează în rolul și rostul imaginii horei ca mijloc de trecere de la copilărie spre adolescență. Surprins în această ipostază Serafim este (încă) zeul copil care se află în starea aceea nelămurită dintre vârste, în care conștiința nu este încă luminată de înțelegere:

„– Da cămăraș cine a fost?

– Dacă eu n-am intrat în horă, nu știu...

– Aracan! Mama își împreună mâinile. Dapoi ce-ai făcut cu paralele, ți-am dat să plătești muzicanții... Ea îl privea lung, crucită, cu mâinile pe piept.

– N-am putut să joc, mamă, de ce te uiți așa la mine? Nu că nu știu cum să joc, dar nu-ș-de ce nu mă lasă inima... Cum să-ți spun: beau cu toții, horesc, se veselesc, bani plătesc. Plătesc și ei muzicanților și colo crâșmarului, da eu stau și mă uit, și zic: „Tare-i frumos!...” Da iarăși zic: de ce pe bani? Dacă eu aș cânta, n-aș lua nici o para. Ce bucurie mai mare poți să ai tu, când vezi: tu cânti, alții horesc se veselesc și iese, ca și cum tu cânti și horești, dimpreună cu dânșii, nu-i așa? Eh, de-aș putea eu cânta..

– Na-ți-o bună!... zâmbea mama, plesnind din palme... „Doamne, doamne, ce copil crește! Parcă nu l-am fâtat cu un om de rând” Așa-i obiceiul, dragul mamei, așa ține lumea... Amu veselia e cu plată” [4, p. 16].

Romanul lui V. Vasilache se bifocalizează: pe de o parte Serafim Ponoară promovează perspectiva idealistă, conservatoare asupra lumii (bouțul, întoarcerea la origini, istorie, mit); de cealaltă parte Anghel Farfurel și toți ceilalți care susțin perspectiva pragmatistă (progresul, tractoarele, avioanele, invențiile, schimbările). Caracterul ambivalent al raportului raportul dual util / frumos este determinat de semnificația dublă a bouțului, care este prezentat ca o pacoste la casa țăranului pentru că nu-i aduce decât risipă, caz similar cu cel al cocoșului din povestea *Punguța cu doi bani*, pe de altă parte, imaginea mitică bouțului, reprezintă în plan spiritual simbolul frumuseții și al destinului unui neam. Inovatoare este la Vasile Vasilache modalitatea explorării cultul șarpelui din perspectiva păgână și cea creștină în povestirea „Surâsul lui Vișnu” și romanul *Povestea cu cocoșul roșu*. Șarpele înregistrează câteva semnificații, el este triplu simbol al transformării temporale, al fecundității și al perenității ancestrale. Polivalența acestui simbol (Șarpele) este concretizată de câteva ipostaze:

a) Șarpele ca forța malefică este purtătorul răului universal, cel care tulbură ordinea instituită de zei sau de oameni: „Amu în vremea asta, bade, ce se-ntâmplă cu mine!... Parcă un șarpe – anume gându-mi era la șerpi, zic, prin fundăturile celea cu ape și verdeață a fi luat-o la fugărit un șarpe...” [s. n. – 1, p. 84].



„Ah, dacă m-ar mușca pe loc amu un *șarpe* să mor!... Minte de copil: de unde să iei sub un gard moldovenesc o cobră indiană?” [s. n. – 1, p. 405].

b) Protector al norocului casei: Mitologia și folclorul românesc atestă cultul șarpelui casei, protector al norocului căsniciei, care devenea membru al familiei și era hrănit cu lapte „Lumea o grăia de urât, o hulea, mai ales femeile zicând: „Jivina! Dihania! Hrănește *șerpilor* cu lapte...” Că mama mea Ileana, în toată dimineața cum se învârtoșa soarele, ca amuiaia, la noi la prispă ieșea o *șerpoaică* cu puișorii din urma ei și mama o hrănea cu lapte!” [s. n. – 1, p. 446]. Mitologia vedică descrie același cult dintr-o altă perspectivă: „înaintea ridicării unei case indiene care, ca orice casă trebuie să se afle în centrul lumii, se bate un țaruș în capul șarpelui naga subpământean, a cărui poziție a fost în prealabil determinată de un geomant” [6, p. 299]. Puterea de creație a omului este reprezentată atât în folclor cât și în mentalitatea arhaică ca un spirit al răului căruia trebuia să i se aducă sacrificiu ori de câte ori se începea o construcție. Motivul sacrificiului în numele unei minuni arhitectonice a generat în folclorul românesc și în literatura cultă preluarea și interpretarea mitului estetic, avându-l ca personaj central pe meșterul Manole, iar locul bântuit de forțele malefice în care domină haosul și în care trebuie să se aducă lumină a servit drept cauză pentru declanșarea acțiunii.

c) Simbol dublu al forței malefice și al celei benefice, în special, în povestea *Învățătura șarpelui* acesta este pe de o parte figura benefică, îl răsplătește pe omul care-i cântă din fluier cu aur „*Șarpele* ista dănțuie că este în ceas vesel de nuntire vezi bine, e mire și aruncă galbeni în mulțime” [3, p. 19], însă se manifestă apoi ca o prezență temută și răzbunătoare cu cei care-i pun în primejdie viața „*eu* ( s. n. *Șarpele*) n-am comoară am și eu o inimă, dar când să-mi iei zilele, eu dănțui cu moartea, omule” [3, p. 26].

d) Ispita, păcatul, neliniștea: „...O chinuie și azi gândul aceluia *șarpe* care s-a zvârcolit în pieptul ei” [s. n. – 5, p. 86].

„Acum a doua oară, vă zic, ceva nedeslușit s-a răsucit în el ca un *șarpe*. A simțit cum totul, într-însul devine coardă: auz și văz, și miros...” [5, p. 31]

e) Sexualitatea (fecunditatea) ca luare în posesie, ca forță acaparatoare:

„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...” [4, p. 131]. În plan mitologic Anghel reprezintă întruchiparea principiului demonic, în el trăiește diavolul sau el este diavolul cu chip de om, stăpânit de o forță dominatoare, în el se dezlănțuie sentimentul de orgoliu până la paroxism, el este o personalitate puternică care își caută mereu spațiu de manifestare. Semnele cu care autorul își marchează personajele, părul des pe corpul lui Anghel, pe de o parte, și fața exagerat de pistruiată a Zamfirei, pe de altă parte, denotă faptul că ei sunt cei aleși – perechea esențială. Prin pseudocăsătoria lui Serafim cu Zamfira lumea romanului trăiește o vreme fascinația visului minciunos al unui cuplu ideal.

Abandonarea oricărei idei de evoluție liniară a temporalității este determinată în roman de complexitatea acțiunii, care nu se desfășoară liniar, ci pe multiple planuri, datorită fragmentarismului rezultat prin multiplicarea vocilor. Declanșarea cronologică a evenimentelor este afectată de reveniri și precizări noi. Astfel prolepsa de la începutul romanului în care ni se relatează despre stăpânul cozoroc ce-și ia bouțul Bălan de funie ca să-l ducă la iarmaroc, se împletește migălos cu o analepsă în continuă creștere în care ni se relatează inițial despre existența mamei Ileana care „-i moartă sărmana demult”,

iar mai apoi despre nașterea miraculoasă a lui Serafim. În timp ce prolepsa are drept axă de referință descrierea drumului spre iarmaroc, povestea nașterii lui Anghel, bătaia dintre Anghel și Serafim, preotul cu motocicletă care sperie ciorile din clopotniță, pețitul din casa mamei Nădejde, scrisoarea de la Zamfira, istoria de la școala din satul vecin etc. Abia începând cu capitolul unsprezece timpul își reia trecerea firească a lucrurilor când Serafim, după achiziționarea boușului, este preocupat de a-l da la cireadă, Zamfira se joacă de-a prinselea prin pădure, Zahariosu vrea să-i vândă scripca lui Serafim, văcarul se ceartă cu sătenii, Serafim își aduce vitele la el în ogradă. Intervin în desfășurarea timpului liniar și câteva analepse în care ni se relatează despre istoria vieții lui Anghel care avea păr pe corp și a fost miluit de părinte, câteva momente din viața Tincăi lui Nedelcu, Vasile Jumară și Râpoiaca, precum și câteva precizări ale Academicianului. Perspectiva narativă se realizează prin focalizarea internă multiplă, bunăoară însurătoarea lui Serafim este prezentată de mai multe subiectivități care nu aduc nici o claritate în ceea ce privește desfășurarea sau lipsa acesteia. Textul face apel la autenticitatea subiectivă, încearcă să implice cititorul în procesul creației, să-l facă martor al scrierii textului literar expresiile de tipul „avem și noi o întrebare cu *cititorul*” [4, p. 38], „să nu-l părăsească pe *cititor* voia cea bună” [4, p. 156] sunt frecvente în roman.

Pentru critica literară din Republica Moldova creația scriitorului V. Vasilache face parte din categoria experiențelor literare de autentică valoare. Multitudinea variantelor și a interpretărilor reprezintă o dovadă evidentă a importanței romanului semnat de acest scriitor în contextul literaturii române.

#### Note

1. V. Vasilache, *Scrieri alese*, Chișinău, 1986.
2. V. Vasilache, *Surâsul lui Vișnu*, Chișinău, 1993
3. V. Vasilache, *Brândușa și cei trei leneși*, Chișinău, 1990.
4. V. Vasilache, *Povestea cu cocoșul roșu*, Chișinău, 1993.
5. V. Vasilache, *Povestea cu cocoșul roșu // Nistru*, nr. 11–12, 1971–1972.
6. Jean Chevalier, Alain Cherbant, *Dicționar de simboluri*. Vol. III (1995), București, 1995.

Referitor la aportul lui Rudyard Kipling (1865-1936), a treia figură notorie a neoromantismului englez, la evoluția acestei doctrine, există opinii diferite, uneori controversate. Statutul scriitorului în literatura engleză de la cumpăna secolelor, precum și preocupările afișate explică oarecum situația creată. Pe de altă parte, mai mulți comentatori, printre care D. Protopopescu, citat de A. Bălu [1, p. 196], subliniază contrastul dintre însingurarea scriitorului printre contemporani la împlinirea vârstei de 70 de ani, renegarea de generația pornită în același timp cu el, dar fără el, și faima lui de odinioară, idolatrizarea lui în tinerețe, care a culminat cu acordarea premiului Nobel în 1907, Kipling fiind primul deținător al acestui premiu în literatura engleză. De asemenea, au existat și mai există voci pentru care este dificil să perceapă de ce anume Kipling a fost considerat cel mai important și mai reprezentativ scriitor al epocii. În acest sens, M. Bradbury opinează că aprecierea scriitorului este justificată deoarece nimeni n-a surprins mai bine și n-a fost mai aproape sau în contact direct cu „*energiile*” care au conturat epoca [2, p. 56]. Kipling a știut să îmbine abil critica la adresa imperiului britanic cu evocarea „*trepidației*” acestuia „*în adâncimile lui de imensă umanitate*”, cel din urmă interes determinând clasificarea scriitorului în ierarhia literaturii engleze drept „*aed al Angliei imperiale*” [1, p. 196].

Deși aproape în toate studiile critice despre creația sa Kipling este atribuit literaturii imperialismului, care parcă l-a stigmatizat, pot fi întâlnite și alte abordări. Unele dintre ele, spre exemplu, evidențiază „*maniera impresionistă*” [3, p. 211] a autorului, altele atestă apartenența lui Kipling la tradiția romantică [2, p. 56]. În ultimul timp se discută despre interpretarea lucrărilor scriitorului din perspectiva neoromantismului [4, p. 311], interpretare, care, de fapt, are puncte de tangență cu cele menționate anterior. Nu este întâmplător că această abordare atrage tot mai mulți susținători cu atât mai mult cu cât ea nu se limitează la prezentarea operei lui Kipling ca „*un simplu document literar al unui timp revolut, interesant numai pentru istoria Marii Britanii, [...], în special pentru viziunea bunului cetățean englez asupra lumii*”, ci se axează pe acele momente care relevă „*rodul unei căutări pe scara valorilor general umane*” [5, p. IX] și care rămân perene în timp și spațiu. Doctrina neoroamntică dezvăluie și combaterea decadenței, scepticismului, lipsei de disciplină de la sfârșitul secolului al XIX-lea; crearea unor personaje cu o bogată lume sprituală; evadarea individului în țări îndepărtate, exotice; renașterea interesului pentru universul miraculos al poveștilor – aspecte fundamentale ale operei lui Kipling, disconsiderate până nu demult, dar care-l asociază incontestabil cu R. L. Stevenson (1850-1894) și Sir A. C. Doyle (1859-1930). În esență, nici ideile imperialiste nu sunt neglijate, ele constituind un subiect aparte în contextul „*literaturii acțiunii*” – direcție specifică a neoromantismului englez.

Drept urmare a celor expuse mai sus, este cert că tematica variată a creațiilor lui Kipling a fost dictată atât de epoca în care a trăit cât și de anumite episoade din viața lui personală. Născut în India, la Bombay, la vârsta de șase ani Kipling este trimis la școală în Anglia, unde frecventează și școala militară din Devonshire; la șaptesprezece ani se reîntoarce în India, colaborează câțva ani la ziarele locale, remarcându-se prin talentul său. O bună parte a vieții călătorește pe toate continentele în calitate de corespondent al ziarului *Civil and Military Gazette*. După căsătoria cu o americană locuiește câțiva ani în SUA. În 1885 se stabilește în sudul Angliei, dar petrece lungi intervale de timp în străinătate. Totuși, Kipling n-a cunoscut imperiul britanic ca un simplu călător, ci a fost implicat în relațiile panrasiale chiar mai mult decât și-ar fi dorit. India, în schimb, nu este numai țara în care s-a născut, dar anume țara care l-a marcat artistic, asigurându-i o bază solidă pentru cariera literară care urma s-o îmbrățișeze. Aici debutează, iar când revine în Anglia, în 1889, pentru a-și câștiga existența ca scriitor, era deja cunoscut datorită celor șapte culegeri publicate, realizările lui impresionându-l și pe H. James, pentru care Kipling era un adevărat „*monstru infantil*” [2, p. 57].

De fapt, profilul literar unic al scriitorului se impune prin numeroasele-i poezii, romane, nuvele, povestiri, scenete, schițe, note de călătorie etc. scrise pe parcursul întregii vieți. Este semnificativ că, spre deosebire de alți neoromantici care au excelat într-un anumit gen, Kipling s-a afirmat ca poet și nuvelist fecund. În *poezie*, scriitorul a reușit să capteze interesul cititorilor prin noutatea tematicii și originalitatea stilului. Dintre speciile genului liric a dat preferință baladei populare, cântecului popular, marșului soldătesc, primele două fiind practicate și de unii neoromantici germani și spanioli. Însă specifică liricii lui Kipling rămâne largirea sferei limbajului poetic, scriitorul introducând în poeziile sale vocabularul soldaților de rând, termeni de conversație uzuală, termeni de argou, de music-hall, termeni militari și din tehnica industrială. Pe lângă utilizarea profesionalismelor, dialectelor și argoului, monologul și dialogul constituie alte procedee care apar în poeziile lui. Reprezentative în acest sens sunt culegerile de poezii *Departamental Ditties* („Cântece departamentale”, 1886), *Barrack Room Ballads* („Balade de cazarmă”, 1892), *The Seven Seas* („Cele șapte mări”, 1896) și *The Five Nations* („Cele cinci națiuni”, 1903), memorabile, de altfel, și pentru „*temele de oficialitate*” [1, p. 196], pentru exaltarea ideii imperialiste. Cu toate că refuză distincția de poet laureat și ulterior, poezia lui Kipling va avea, după cum subliniază unii comentatori [1, p. 196], „o formă mai mult împrăștiată și ocazională”, *The Vampire* („Vampirul”, 1897), *The White Man's Burden* („Povara omului alb”, 1899), *Recessional* („Recesiunea”, 1897) și *If* („Dacă”, 1909) rămân poemele „*de rezistență*” [1, p. 196-197] ale autorului. În schimb, cele câteva romane ale lui Kipling, nu s-au prea bucurat de o înaltă apreciere a criticilor. Diverse ca tipologie, romanele sale prezintă interes îndeosebi pentru problematica neoromantică, considerată un principiu unificator al acestora. *The Light that Failed* („Lumina care s-a stins”, 1890), roman impresionist [5, p. XXII], se remarcă prin paralelismele contrastante, acțiunea petrecându-se în Sudan și la Londra, lumea războiului și acțiunii fiind contrapusă unei lumi a artei și boemei. Personajul central se zbate între aceste două lumi: deși la început a fost pictor, ulterior, din cauza orbirii, este nevoit să se reîntoarcă în lumea acțiunii. M. Bradbury consideră [2, p. 57] că romanul este autobiografic, reprezentând înainte de orice alegerea scriitorului, care oscila între aspirațiile persoane și cele publice, între o viață dedicată

artei și o viață trăită prin fapte și acțiuni concrete. Aceleași perioade îi aparține romanul *The Naulahka, a Story of West and East* („Naulahka, o povestire a vestului și estului”, 1892), scris în colaborare cu W. Balestier (1861-91), care a atras atenția criticii pentru tendințele antifeministe. *Captains Courageous* („Căpitanii curajoși”, 1897), următorul roman, descrie o altă lume – a pescarilor și a condițiilor grele cu care se confruntă aceștia pentru a exista. Printre ei nimerește, din întâmplare, Harvey Cheyne, fiul de cincisprezece ani al unui milionar, prost-crescut și răsfățat, care a căzut în apă de pe vaporul pe care se afla. Supraviețuirea în noile condiții constituie pentru Harvey o școală a vieții, a bărbăției, romanul accentuând una dintre preocupările etice ale neoromantismului – formarea unui caracter ferm, a unui om adevărat, prin muncă și disciplină [5, p. XII-XIII]. Romanul *Stalky and Co.* („Stalky și compania”, 1899) relatează cu o deosebită savoare copilăria și anii de școală ai personajului principal – Stalky, la crearea căruia Kipling s-a inspirat din propria experiență – și importanța acestei perioade la educarea viitorului soldat al imperiului britanic în spiritul datoriei pentru patrie – subiect care-l leagă efectiv de „literatura acțiunii”. Calificat de critică roman picaresc, *Kim* (1901) este considerat unanim un succes al autorului nu numai datorită încercării de aduce în discuție multiple aspecte ale problemelor ce țin de identitate, rasă, religie, izolare, singurătate, curaj, dar și pentru promovarea „literaturii spionajului”, un gen relativ nou la acea vreme, extrem de popular mai târziu. Spionajul în interesul imperiului britanic devine prioritatea lui Kim, feciorul irlandezului O’Hara, care a crescut în India. Cunoscându-și foarte bine țara și bucurându-se de încrederea indienilor, Kim oferă informații utile autorităților engleze. Impresionează atât imaginea spionului ager și abil, cât și măiestria autorului de a reda psihologia omului în sufletul căruia se ciocnesc simpatia, dragostea față de indieni și datoria față de englezi. Motive asemănătoare apar și în volumele timpurii de povestiri și nuvele – *Plain Tales from the Hills* („Povestiri simple din munți”, 1887), *Wee Willie Winkie* („Noi, Willie Winkie”, 1888), *Soldiers Three* („Trei soldați”, 1888), *The Story of the Gadsbys* („Povestea familiei Gadsby”, 1888), *In Black and White* („În negru și alb”, 1888), *Under the Deodars* („La umbra deodarilor”, 1888), *The Phantom Rickshaw* („Ricășa fantomatică”, 1889), *Life’s Handicap* („Handicapul vieții”, 1891), *Many Inventions* („Multe născociri”, 1893). În orice caz, tematica neoromantică reprezintă doar un aspect din gama existentă – caracterizare, stil, limbaj – care a determinat înalta apreciere critică a volumelor enumerate. Mai mult, genul dat l-a consacrat pe Kipling, *nuvelistica* constituind pe bună dreptate realizarea lui majoră. Stilul neobișnuit al povestirilor și nuvelilor se remarcă, în această privință, din start. Lapidar, colorat, frapant, vioi, bogat în material faptic, elemente folclorice, stilul acestor lucrări poartă evident amprenta activității jurnalistice a scriitorului. Limbajul colocvial, caracteristic poeziei sale, nu lipsește nici în povestiri și nuvele. Acțiunea, de obicei, se desfășoară în India, Kipling sporindu-i interesul prin descrieri sugestive ale naturii specifice ținuturilor tropicale cât și prin redarea veridică a caracterului național, a obiceiurilor și tradițiilor populare, a culturii indiene, și mai presus de toate, a valorilor ei spirituale. Iar atmosfera și cadrul exotic al povestirilor și nuvelilor este animat de personaje la fel de „exotice”, mai rar întâlnite în literatură până atunci: funcționari, oficiali, soldați, ofițeri englezi din coloniile imperiului britanic. Existența obișnuită a acestor personaje, munca lor, riscurile la care sunt expuși, furnizează subiectele celor mai multe povestiri: spre exemplu, în *Three and an Extra* („Trei și unul



de prisos”) soția unui funcționar își recâștigă soțul din mrejele altei englezoaice frumoase; în *Thrown Away* („Aruncat”) un biet tânăr cu un caracter neformat ajunge în același mediu, nu se poate adapta și se sinucide; în *Miss Youghal’s Sais* („Sais-ul domnișoarei Youghal”) un funcționar de poliție britanic, deghizat în indian, devine slujitorul iubitei lui; în *The Story of the Gadsbys* („Povestea familiei Gadsby”) un ofițer care o curtează pe mamă se căsătorește în cele din urmă cu fiica; în *The God from the Machine* („Deus ex machina”) un caporal împiedică răpirea fiicei colonelului de către un căpitan nesperios; în *The Bronkhorst Divorce Case* („Cazul despre divorțul soților Bronkhorst”) un agent de poliție, asemeni, lui Kim, folosindu-se de cunoștințele sale despre India, oferă servicii oficialilor englezi; în *Soldiers Three* („Trei soldați”) „adevărată realizare artistică” [1, p. 197] a scriitorului, trei soldați englezi – Mulvaney, „un Falstaff irlandez, [...] un cocktail savuros [...] de uman și melancolie” [1, p. 197], Ortheris, Leoroyd – fac față divergențelor disciplinare din regimentele lor și multiplelor revolte din India; în *The Man who would be King* („Omul care va deveni rege”) iarăși se impune „individualismul ostășesc” [6, p. 473] printr-un amestec ingenios de practici francmasonice și extinderi neautorizate ale imperiului britanic etc. Lecturând culegerile citate, se conturează și faptul că existența funcționarilor britanici este prezentată într-o lumină favorabilă, Kipling preamărind, de cele mai multe ori, curajul oamenilor albi, valoarea unei vieți de acțiune, opuse, pe de o parte, vieții contemplative a orientalilor, iar, pe de altă parte, traiului confortabil al conducătorilor din metropolă, scriitorul promovând astfel alte concepții definitorii „literaturii acțiunii”, dar și neoromantismului în general. Tot în contextul neoromantic al „literaturii acțiunii” poate fi înscrisă și teza misiunii „civilizatoare” a colonialismului englez, susținută frenetic de autor până la sfârșitul vieții, delegată personajelor sale și prezentă, de altfel, în întreaga sa creație, care afirmă necesitatea supunerii față de ordine, disciplină, îndeplinirea scrupuloasă a misiunii. Chiar dacă se creează iluzia că proza scurtă a lui Kipling abundă în idei imperialiste, valoarea lor nu trebuie subapreciată, mai ales că ele nu țin de prim-planul nuvelor, ci mai degrabă de cel secund, servindu-i scriitorului drept suport pentru etalarea unor principii etico-morale proprii doctrinei neoromantice sau pentru atribuirea lucrărilor în discuție a unei doze de dinamism, diversitate, exprimată nu doar la nivel formal, dar și la nivel tematic, povestirile lui Kipling preocupându-se, pe lângă problemele majore ale timpului, și de subiecte ca flirtul, adulterul, izolarea, dezlănțuirea spiritelor, frica în fața morții, irosirea vieții, talentului etc [6, p. 473]. Scriitorul a continuat să publice nuvele pe tot parcursul vieții, culegeri valoroase considerându-se și *Traffics and Discoveries* („Traficuri și descoperiri”, 1904), *Actions and Reactions* („Acțiuni și reacții”, 1909), *A Diversity of Creatures* („O diversitate de creaturi”, 1917), cea din urmă remarcabilă pentru povestirea *Mary Postgate* (1915), care reflectă un punct de vedere al autorului despre imperiu și război, diferit de cel afișat în tinerețe, Kipling conștientizând prețul susținerii idealurilor imperialiste, pornind de la durerea personală (și-a pierdut feciorul în timpul primului război mondial). Paralel cu nuvelistica, *poveștile* se află la celălalt pol al popularității scriitorului, Kipling fiind unicul dintre neoromanticii englezi care a practicat această specie a genului epic. Similar lui R. L. Stevenson, al cărui nume se asociază cu *Treasure Island* („Insula comorii”, 1883) sau lui Sir A. C. Doyle, deseori identificat cu personajul său notoriu – Sherlock Holmes, Kipling este înainte de orice creatorul lui Mowgli, autorul



adjuducându-și titlul de neîntrecut povestitor pentru copii, iar poveștile sale, considerate de marea majoritate a criticilor cele mai durabile și necontrovertate creații, au intrat în patrimoniul literaturii pentru copii. Z. Dumitrescu-Bușuleanga mai precizează [5, p. XI] că scriitorul s-a realizat integral într-o literatură care se adresează atât copiilor cât și fanteziei, capacității de fabulație a oamenilor sensibili de toate vârstele. De altfel, iarăși extraordinara și pestrița lume a Indiei, mai cu seamă visul, basmul, miracolul posibil în atmosfera spiritualității indiene l-au făcut pe Kipling să se apropie mai curând de universul copilului decât de cel al adulților, care sunt mai sceptici, mai pozitiviști, mai puțin receptivi la poezie. Este adevărat că poveștile lui Kipling diferă considerabil de cele romantice, încadrându-se îndeosebi în tiparele literaturii engleze de la cumpăna secolelor XIX-XX. Deși nu ne-o spune, autorul propune o formulă nouă și originală a poveștii, care cuprinde un amestec de *nursery rhymes*, versuri speciale pentru copii, întemeiate pe procedee mnemotehnice, și de modalități umoristice pe care scriitorul pare să le fi împrumutat de la F. Rabelais (1494-1553) sau de la L. Sterne (1713-68): clauzule, aliterații, refrene amuzante, cuvinte grele spuse cu oarecare emfază, dese referiri la magie cu un aer important [5, p. XII] etc. Toate dau o ritmare specială narației, alcătuind arsenalul stilului lui Kipling. *The Jungle Book* („Cartea junglei”, 1894) și *The Second Jungle Book* („A doua carte a junglei”, 1895) sau povestirile despre Mowgli, se numără, după cum am menționat deja, printre cele mai cunoscute și reușite opere ale scriitorului. Aici cât și în alte povestiri pentru copii autorul se folosește de motivul literar al animalelor care vorbesc. S-ar părea că folclorul european, care mai păstrează ecourile unei lumi magice în care animalele au puteri și înțelepciune și intervin să schimbe stări de lucruri nepotrivite ori nedrepte, luând partea celor slabi, fără apărare, ar fi o sursă de inspirație. Dimpotrivă, structura acestei opere despre animale, despre înțelepciunea și noblețea lor, nu se aseamănă nici cu fabula europeană, nici cu romanele despre animale ale evului mediu [5, p. XIII]. *Cărțile junglei* par să-și aibă izvoarele, după cum observă Z. Dumitrescu-Bușuleanga în studiul citat, în legendele, folclorul indian, dar mai ales în *Panciatantra* indiană, culegere de fabule repovestite de arabi și ilustrate de persani în superbe lor manuscrise. În același timp, viziunea lui Kipling despre animale este cu totul alta decât cea din epica europeană a evului mediu, inspirată din viața animalelor. Existența făpturilor din *Carțile junglei* decurge într-o natură de o frumusețe rară, gravă și solemnă, într-un mod exemplar și pentru oameni, animalele contribuind la formarea caracterului omenesc și doar arareori stârnind hazul, în timp ce *Romanul lui Renard*, spre exemplu, avea scopul să provoace râsul prin descrierea viciilor omenesci, întruchipate de vicleanul Renard, de Isengrin, lupul cel lacom etc., conturând o lume de fabulă miniaturală. De asemenea, în *Cărțile junglei* este reprezentată „o lume a vârstei de aur” [5, p. XVIII] în care sunt primiți și inițiați și cei mai buni oameni, aceia destinați să perceapă adevăratul rost al vieții, de colaborare și dragoste între regnuri. În acest caz, Mowgli, puiul de om, adoptat de viețuitoarele junglei, este unul dintre cei mai buni. Crescut de lupi și trăind printre animale, Mowgli învață legea junglei, devenind stăpânul și ocrotitorul ei. Ajutat de cele mai multe ori de maimarii pădurii – frumoasa panteră neagră Bagheera, înțeleptul urs Baloo, pitonul Kaa, lupul viteaz Akela, elefantul Hathi – curajosul și ingeniosul Mowgli iese învingător din nenumărate încercări, printre care și din confruntarea cu Shere Khan – tigru cel lacom. Dar, cu toată solidaritatea care-l leagă de animalele junglei, omul trebuie să se întoarcă la

ai săi. În circumstanțele impuse, Mowgli alege să trăiască la granița dintre lumea junglei și societatea oamenilor: el devine pădurar, iar „*prietenii lui credincioși*” îi veghează copilul în absența lui. Se impune, deci, ideea că personajul Mowgli, care confirmă principiul neoromantic al aspirației umane spre armonia universală, era necesar lui Kipling pentru a realiza refacerea unei ordini în natură, punând în valoare tot ceea ce e aproape uman în animale și tot ceea ce poate fi de folos vieții omenești din observația existenței lor. Mai mult decât atât, în *Cărțile junglei* scriitorul insistă că dacă omul ia aminte la conduita animalelor inteligente, pildele lor îl moralizează, îl feresc de dezumanizare. În general, individualizând fiarele, surprinzându-le viața psihică, înzestrându-le cu darul vorbirii, atribuindu-le personalitate, implicându-le într-un conflict de înaltă tensiune, evocând misterioasele legi ale junglei prin diverse simboluri, „*Kipling a îmbogățit narațiunea modernă cu elemente de sobră măreție proprii miturilor primitive*” [3, p. 212], aducând, totodată, „*un omagiu Asiei adânci, tăcute, înțelepte*” [5, p. XIX]. Alte povestiri pentru copii, care, asemeni *Cărților junglei*, încearcă o reinterpretare a lumii în viziunea miracolului, frumuseții și adevărului, includ *Just so Stories for Little Children* („Povestiri tocmai așa pentru copii mici, 1902”), *Puck of Pook’s Hill* („Puck de pe dealul Pook”, 1906) și *Rewards and Fairies* („Recompense și zâne”, 1910).

Trecând în revistă creațiile lui Kipling, putem constata cât de întinsă și variată, inegală ca realizare estetică este opera scriitorului. Cu toate acestea, la o analiză atentă observăm anumite caracteristici și teme, unele dintre ele consemnate anterior, care persistă în toate lucrările autorului, indiferent de gen sau specie literară. Din start se evidențiază cadrul neobișnuit, pitoresc, exotizant, asemănător oarecum cu acela introdus în literatura engleză de Joseph Conrad (1857-1924). Nu este pentru prima dată, însă, când într-o operă acțiunea se desfășoară simultan în India, care aduce cu sine doza de exotism, și Anglia. Paralelisme de acest gen apar și la Sir A. C. Doyle. Deosebirea, rezidă, cu siguranță, în perspectiva scriitorilor. În producția literară a lui Kipling cele două zone umane de experiență, de psihologie, de tradiții istorice sunt prezentate mai pregnant decât la contemporanul său. India, spre exemplu, este explorată cu atenția realistă a unui ochi englezesc, cu minuția și cu priceperea disociativă a unui scriitor descinzând din filiera romanelor de aventură ale Albionului și care exaltă valorile civilizației englezești, fără a ignora fabuloasa faună, valorile localnicilor, frumusețile lor spirituale și fireștile lor slabiciuni. Dar, de obicei, Anglia, pe care Kipling o cunoaște mult mai bine, este investigată profund, imaginea ei complexă conturându-se atât din opinii admirative, cât și dintr-o serie de implicații critice la adresa ei. O prezență la fel de caracteristică și nu mai puțin impresionantă este, indiscutabil, personajul principal – funcționarul din coloniile imperiului britanic – rolul său rezumându-se aproape întotdeauna la promovarea idealurilor imperialiste, apreciere împărtășită, de altfel, de mulți comentatori. M. V. Urnov propune în studiul *На рубеже веков Очерки английской литературы (конец XIX – начало XX века)* (1978) un punct de vedere diferit, exegetul invitându-ne să descoperim altă fațetă a lucrurilor, evidențiind „*contrastul*” [4, p. 313], discrepanța dintre lumea reală și tipurile de personaje – funcționarul, soldatul, agentul de poliție, indianul, femeia indiană, femeia engleză, cele din urmă apariții mai rare în opera lui Kipling – care populează lucrările sale. Contează, după cum semnalează M. V. Urnov [4, p. 312-313], să conștientizăm eforturile depuse de Kipling la „*modelarea*” din ofițerul colonial a unui personaj de factură romantică. Un

argument în plus ar fi și trăsăturile de caracter ale acestui personaj – bărbăția, curajul, eroismul – care-l înscriu în „*literatura acțiunii*”, confirmând apartenența la tradiția neoromantică. Problematika și conținuturile lucrărilor lui Kipling reprezintă al treilea subiect incitant. Referitor la acest moment s-a afirmat nu o dată că Kipling nu este „*un scriitor cerebral*” [6, p. 472]. M. Bradbury, pornind de la afirmația dată, este de acord că Kipling „*a scris simplu, dar nu era un scriitor simplu*” [2, p. 58], precizând că lucrările lui cele mai valoroase se disting printr-o subtilitate estetică evidentă. De asemenea, ambii critici susțin că este incorect să-l consideri pe Kipling un simplu apologet al ideii imperialiste, când opera sa surprinde pesimismul epocii, anxietatea în privința viitorului, povara vieții zilnice [2, p. 58], fără a neglija mai multe aspecte ce țin cu precădere de natura umană, de slăbiciunile ei, de manipularea, vulnerabilitatea, afirmarea sau eșecul ei [6, p. 472] etc, aspecte care ar permite, mai degrabă, includerea lui printre „*vocele complicate ale modernismului*” [2, p. 59].

Așadar, abordarea lui Kipling sub semnul neoromantismului, nu-l avantajează pur și simplu, ci contribuie la o semnificativă reevaluare estetică a creației sale, asociindu-l, datorită preocupărilor și experimentării cu tehnica narativă, cu R. L. Stevenson și Sir A. C. Doyle, iar ceea ce-l individualizează în contextul acestei doctrine este scopul etic al operei sale – profilarea imaginii unui om puternic, drept, care trebuie să fie stăpânul lumii, o adevărată forță, călinită în natură și lupta aventurii, o voință îndreptată spre țel și o mare afecțiune.

#### Note

1. A. Bălu, *O perspectivă românească asupra literaturii engleze*, București, Editura Fundației Culturale Române, 2002.

2. M. Bradbury, *The Modern British Novel 1878-2001*, London, Penguin Books Ltd., 2001.

3. *Dicționar al Literaturii Engleze*, București, Editura științifică, 1970.

4. M. B. Урнов, *На рубеже веков. Очерки английской литературы (конец XIX – начало XX века)*, Москва, Наука, 1978.

5. Z. Dumitrescu-Bușuleanga, *Prefața la Kipling R. Cartea junglei*, București, Editura pentru literatură, 1966.

6. A. Sanders, *The Short Oxford History of English Literature*, Oxford, Oxford University Press, 2000.

De la '90 încoace valorificarea patrimoniului literar devine un subiect predilect pentru mai mulți scriitori, critici, publiciști și istorici literari. Sunt reincluși în circuitul valoric Constantin Stere, Leon Donici, Gheorghe V. Madan, Magda Isanos, Ștefan Ciobanu, scriitori de la *Viața Basarabiei* și alte reviste centrale și regionale. Apar studii și eseuri, portrete și medalioane, antologii, monografii și istorii literare. Cu toate acestea, pe harta spirituală a Basarabiei rămân în continuare mai multe **spații albe**. E un fenomen despre care în tratatul lui Mihai Cimpoi (*O istorie deschisă a literaturii române din Basarabia*) reținem: „literatura basarabeană este întru totul asemenea Bibliotecii din Alexandria: cum ai putea să investighezi și să valorifici întregul ei fond de cărți, manuscrise, publicații, mărturisiri epistolare când o parte bună din ele au fost arse, nimicite, cenzurate, arestate, bombardate, ascunse în tainițe, dosite după alte cărți sau predate securității spre a fi „lichidate”, puse sub sechestru sau mutate la „Cărți rare” (În România comunistă goana după basarabeni fugiți din Basarabia era însoțită de goana după cărțile autorilor basarabeni). Câte cărți au pierit astfel neputându-se nici măcar expune judecății: ele au fost cufundate în anonim, fără să li se dea dreptul elementar la viață bibliografică și bibliologică, la prezența cel puțin în istoria culturală. Vom mai putea găsi în vreun subsol, în vreo bibliotecă publică sau particulară romanul lui Mihail Curicheru „În deal la cruce”? Vom putea ști oare ce conținea manuscrisul de poezii al lui Pan Halippa ce se afla într-o tipografie supusă bombardamentului? Vom mai putea găsi ceva mărturisiri, manuscrise, note, cărți prin dosarele securității?”.

Cel de-al șaptelea volum al lui Iurie Colesnic din binecunoscuta colecție *Basarabia necunoscută*, Ch., Ed.: MUSEUM, 2007, (360 p.) pune în lumină alte câteva figuri care întregesc întrucâtva imaginea continuității și complexității noastre literare. Volumul are un moto revelator: „*Plutește înainte, și dacă pământul pe care-l cauți nu există încă, fii sigur că Dumnezeu îl va crea într-adins pentru a-ți răsplăti îndrăzneala. Isabella, regina Spaniei, către Cristofor Columb*”.

Literatura, într-un sens larg, este un spațiu ce cuprinde totalitatea textelor artistice. Spațiul are o geografie și o istorie, o ierarhie de valori. O înțelegere corectă a conceptului de literatură este de neimaginat fără o corelare între geografia și istoria, trecutul și prezentul operelor literare. Odată cu modificarea spațiului artistic (ca o consecință a revalorificării patrimoniului spiritual) se schimbă și percepția

conceptului de literatură, uneori se produc dislocări spectaculoase de paradigmă, modernistă, spre exemplu, în cazul cu Leon Donici sau Constantin Stere, dar chiar și în cazul lui Nicolai Costenco după publicarea „literaturii de sertar” (*Balada pușcăriei „Aleksandrovski țentral”* sau *Povestea Vulturului. Memorii*).

E molipsitoare, pentru acest timpuri, osârdia cu care Iurie Colesnic dă, de la 1993 încoace, volum după volum. „Un pământ visat de Dumnezeu”, e o prefață care explică profesiunea sa de credință: „Oamenii pleacă, oamenii vin și, pentru această frământare umană există o explicație, un secret. Oamenii sunt în căutarea locului care este sfânt pentru ei.

Ne-am prins cu formula bătătorită: „omul sfințește locul” și ne imaginăm că această sfințire ar însemna o stropire a humei cu sudoare. Nu este adevărat. Omul ajuns să locuiască este unicul lui Pământ. Nu numai în sensul că aici s-a născut sau a coborât să-și doarmă somnul de veci.

Acest Pământ pe care îl caută fiecare dintre noi, se află în sufletul nostru și el ne face una cu trecutul, cu istoria, cu strămoșii și chiar cu urmașii. Pentru ca fiecare dintre noi, în funcție de locul unde ne aflăm, acest Pământ are un anumit nume. Pentru noi, cei ajunși să locuiască între două râuri – Prut și Nistru – el se numește **Basarabia**.

Basarabia a apărut pe hărțile lumii în urma tragicei anexiuni de la 1812, când Rusia a rășluit o jumătate de Țara Moldovei, și de atunci acest pământ sângerează în sufletele noastre ca o rană. Și această rană va înceta să doară doar în momentul în care noi, cu toții, îl vom descoperi în sufletele noastre.

Când, în 1989, un milion de oameni a ieșit în piață, la Marea Adunare Națională, năzuind izbăvirea definitivă de drama trecutului, nu toții au fost capabili să descopere pământul din propriul lor suflet și de aceea n-am izbândit, de aceea continuăm să orbecăim, continuăm să-l căutăm. Dar sunt sigur că într-o zi ni se va arăta și nouă, așa cum i s-a arătat și lui Columb, și abia atunci vom fi cu adevărat fericiți, abia atunci vom înțelege cum omul sfințește locul. Și vom fi siguri că lucrurile noastre sunt sfinte”. E o profesiune de credință a unui romantic împătimit de valorile unui trecut cultural, în cea mai mare parte necunoscut, trecut la index, prigonit, desconsiderat, desfigurat, denaturat, umilit de politrucii și ideologii ai regimului de ocupație.

Spirit enciclopedic, Iurie Colesnic scoate din anonimati figuri pitorești, personalități culturale, eroi și deputați care au făcut Unirea, continuând, de fapt, munca de investigație arhivistică a precursorului său Gheorghe Bezviconi, un erudit și mare cărturar basarabean. Mai mult, în tradiția lui Nicolae Iorga, și volumul 7 cuprinde biografii, medalioane, schițe de portrete, profiluri literare, eseuri despre **oameni care au fost**.

În volumul acesta sunt reanimați eseistic Nicolae Bantâș-Kamenski, Dimitrie Bantâș-Kamenski, Manuil Poleac, Pantelimon Sinadino, Gherman Pântea, Grigore Cazacliu, Nichita Smochină, Iorgu Tudor, Nadia Russo, Nicolae Coban, C. A. Munteanu, Vasile Pavelcu, Chiril Sbera, Vasile Țepordei, Gheorghe Tofan,

Gheorghe Viforeanu, Alfred Tibereanu, Gheorghe Bujoreanu, Ioan Sulacov și Lewis Milestone (Lev Miștein), cu alte cuvinte, cărturari, deputați, oameni de stat, patrioți, profesori, oameni de artă, publiciști, scriitori.

Aceste personalități, cu excepția Bantâșilor, vin din secolul trecut. Cu mulți dintre ei ne întâlnim abia acum. Excepțional, neasemuit, unic e destinul lui Gherman Pântea (n. 13.05.1894, Zăicani, jud. Bălți – m. 04.02.1968, cimitirul Bellu, București).

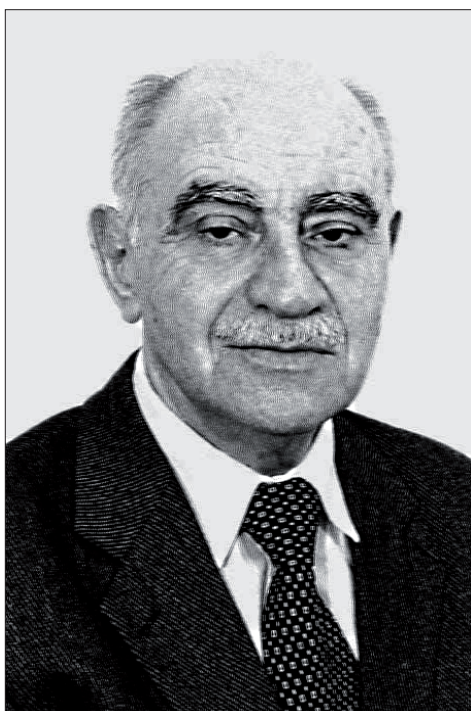
În genul biografiilor romanțate, Iurie Colesnic reconstituie odiseea dramatică a unui primar de Chișinău care a fost și primarul Odesei, „figura cea mai acoperită cu mituri”. Demitizarea acestui fruntaș și om politic pe aproape o sută de pagini (cu decupări din presa vremii, extrase din procese-verbale, memorii) este, în ultimă instanță, o pledoarie pentru reabilitarea a sutelor de mii de basarabeni exterminați sau exilați în gulagurile rusești.

Deosebit de prețioase sunt informațiile despre așa-numiții „minori iluștri”: Iorgu Tudor, Nicolae V. Coban, C. A. Munteanu, Vasile Țepordei, Gheorghe Viforeanu, Alfred Tibereanu, Gheorghe Bujoreanu, Ioan Sulacov.

Și în acest volum Iurie Colesnic rămâne în continuare, cum l-a diagnosticat Mihai Cimpoi, un „spirit investigator fugos-expeditiv de cursă lungă, gustând plăcerea de a face grăbit opera de pionierat și operând preponderent cu fișe bibliografice amănunțite, sociografice”.







*Victor GAȚAC*

---

---

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

---

ISSN 1857–1905

# Metăliteratură

Anul VIII, nr. 5-6 (19), 2008 (serie nouă)

---

critică

\*

istorie

\*

teorie literară

---