

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 XI, nr. 1-2 (26), 2011

## SUMAR

### EDITORIAL

ALIONA GRATI Un eveniment emblematic în cercetarea culturii românești 3

### MIHAI CIMPOI – SAVANTUL ANULUI 2010

CORNEL MUNTEANU Mihai Cimpoi: un proiect ontologic 5

ALEXANDRU BURLACU Model de istorie literară, după Mihai Cimpoi

DIANA VRABIE Canon și canonizare în *O istorie deschisă a literaturii române din Basarabia* 11

THEODOR CODREANU „Sarea terrei” 22

ADRIAN DINU RACHIERU Un spirit „cumpănit” Mihai Cimpoi 26

ALIONA GRATI Proiectul „Critice” în dialogul valorilor 30

ALA ZAVADSCHI *Criticele* lui Mihai Cimpoi la al nouălea volum 42

IULIAN BOLDEA Mihai Cimpoi și paradoxurile interpretării 46

DUMITRU APETRI Mihai Cimpoi – opțiuni estetice și sete de universal 49

VLAD CARAMAN Vasile Cârlova: „Cinci flori și un miliard de absențe” 53

OLESEA CIOBANU Mihai Cimpoi și resuscitarea creației blagiene în Basarabia 56

### ISTORIA LITERATURII

LIDIA PIRCĂ Stil și expresivitate poetică în poezia Magdei Isanos (IV). Particularități sintactice 63

LUCIA BUNESCU-URSU Un model de analiză narativă a scriiturii autobiografice. Aplicație pe nuvela *Horodiște* de Ion Druță 70

### PROCESUL LITERAR CONTEMPORAN

GRIGORE CHIPER Despre periferia și eterogenitatea poeziei optzeciste 75

IGOR URSENCO Alteritate poetică pe muchia periculoasă a gândului 82

### LITERATURA COMPARATĂ

VIORICA ZAHARIA Marguerite Duras: despre „ontologia” *Durerii* 90

TATIANA CIOCOI Istoria cum ar fi putut să fie: omul, textul și canonul (II) 94

  
**FOLCLORISTICĂ**

MARIANA COCIERU Folclorul și literatura scrisă: aspecte teoretice 110

VICTOR CIRIMPEI Esența surselor și structura cercetării „Gândirea comică populară” 123

**CRONICĂ**

NINA CORCINSCHI Stresuri literare în scurtmetraje 134

ALIONA GRATI Existența ca măcel. Trecutul sovietic în transmisie directă 139



ALIONA GRATI  
Institutul de Filologie al AȘM

UN EVENIMENT EMBLEMATIC  
ÎN CERCETAREA CULTURII  
ROMÂNEȘTI

**Abstract**

This issue of *Metaliteratura* is dedicated to the academician Mihai Cimpoi. In recognition of his prodigious scientific work as well as of the fact that philology remains an extremely important field of current research, he was named the *Scholar of 2010*.

**Keywords:** Mihai Cimpoi, academician, scientific work, research.

Acest număr de *Metaliteratură* este dedicat academicianului Mihai Cimpoi. Ca o recunoaștere a activității sale științifice prodigioase și ca o dovadă a faptului că filologia rămâne un domeniu extrem de important în cercetarea actuală, Domnia sa a fost distins cu premiului academic *Savantul anului 2010*.

Evenimentul este unul emblematic pentru întreaga cultură românească, dar, mai întâi de toate, această consemnare fastă a valorii și a meritelor savantului la cultivarea limbii, literaturii și culturii române constituie un gest de onorare a angajamentului, pe care și l-a asumat cel mai înalt for de știință din Republica Moldova, de a-și susține valorile. Cine alții dacă nu colegii din comunitatea științifică știu că la reuniunile de importanță decisivă, care au avut loc la Academia de Științe a Moldovei de-a lungul ultimelor decenii, Mihai Cimpoi a stat scut în apărarea și susținerea renașterii noastre spirituale, revenirii la grafia latină, oficializării limbii și culturii române în spațiul dintre Nistru și Prut, orientarea cercetării filologice pe făgașul normalității. Acordarea acestui premiu unei personalități cu adevărat meritorii face față întregii societăți științifice.

Mihai Cimpoi reprezintă exemplar nu doar anul 2010, ci o întreagă epocă în istoria literaturii române din Basarabia. Domnia sa a fost și este pentru noi un nume de referință și un model de verticalitate și consecvență în viața unei culturi amenințate de aripa neagră a înstrăinării și ideologizării. În ciuda presiunilor din exterior, Mihai Cimpoi a ascultat întotdeauna doar de imperativele sale lăuntrice, care îi dictau să rămână om în slujba culturii și moralității.

Activitatea științifică de critic și istoric literar a lui Mihai Cimpoi este dintre cele mai fecunde din întreg spațiul românesc. Mai întâi, Domnia sa este „Ambasadorul unei Provincii”, pe care o cercetează la scara întregului fenomen românesc (Adrian Dinu Rachieru). *O istorie deschisă a literaturii române din Basarabia* constituie o sinteză critică meritorie asupra literaturii de limbă română dintr-un spațiu unde teroarea istoriei a luat formele cele mai neobișnuite și va rămâne o piatră

de temelie pentru cercetările viitoare ale fenomenului basarabean (Diana Vrabie). Principiul ordonator al acestei istorii literare stă în modelul dialogic al discursului critic, căci literatura e văzută ca un dialog al valorilor, iar istoria e concepută și re-construită ca o luptă internă, intertextuală a autorilor cu predecesorii lor canonici (Alexandru Burlacu).

Mai apoi, fiind informat în principalele culturi europene și universale, criticul cu largi deschideri cimentate de-a lungul multor ani de studiu în bibliotecă se focalizează pe demonstrația că literatura română de pe ambele maluri ale Prutului se înscrie organic în europenitate (Theodor Codreanu). Convingerea fermă a savantului e că, în dialogul european, pertinența valorilor românești se confirmă, mai ales, prin contribuția titanică a lui Mihai Eminescu. La tema acestui „rostitor esențial de ființă” Mihai Cimpoi revine mereu, construindu-și fiecare demers în urma unei relecturi *metaforic-circulare*. Proiectul său de exegeză asupra creației eminesciene este corelat generos cu noile achiziții din filozofie, semantică sau mitopoetică. Metoda plurisemantismului nu constrânge textul într-o schemă, ci, din contra, îi multiplică traseele de intrare în sens, pentru ca, în final, să ne dea soluția unificatoare și sintetizatoare (Cornel Munteanu). Eminescu și, mai târziu, Blaga au fost cei doi mari poeți români prin intermediul cărora ilustrul critic de la Chișinău a reușit să demonstreze o legătură organică a literaturii din Basarabia cu cea din România chiar și în anii inoportuni de după război (Olesea Ciobanu).

Avem bucuria și onoarea unui „critic complet”, în sens călinescian. Adept al criticii estetice și eseistice, autor al multor studii despre scriitori români și străini, descoperitor de talente, Mihai Cimpoi s-a dovedit a fi un adversar al dogmatismului și al stereotipiilor în receptarea operei literare, respingând orice formă de ideologizare vulgară a literaturii și încercând să clarifice orizontul paradoxal al interpretării, alcătuit din aporii și revelații, din aproximații ale esențialității operei și tentații ale depășirii limitelor scriiturii (Iulian Boldea).

Mihai Cimpoi alege să-și clădească demersul critic pe temelia solidă a modelelor, fiind ferm convins că aspectele complementare negative nu pot periclita un echilibru al evaluării și că am fost tot timpul europeni cu valorile noastre. Criticul își asumă misiunea să amintească mereu acest adevăr întregii lumi. Spre exemplu, una din lucrările pentru care Domnia sa a fost premiat este dedicată primului poet modern – Vasile Cârlova, care este un „poet-pionier absolut”, în linia unui model european al „rostirii de tânăr zeu” (Vlad Caraman).

Întotdeauna Mihai Cimpoi a făcut dovada unui gust artistic și estetic sănătos, cultivând un stil critico-literar propriu, inconfundabil, sugestiv (Dumitru Apetri). Scrisul său unic se distinge prin eleganța stilului și a expresiei alese cu mare grijă (Ala Zavadschi).

Rubrica dedicată academicianului Mihai Cimpoi se vrea un mesaj de felicitare cu ocazia decernării înaltei distincții academice și, în același timp, o contribuție simbolică în sensul unei punți de legătură cu omagierea de care Domnia sa va avea parte peste un an.

Aducem sincere felicitări doamnei Nina Corcinschi, doctor în filologie, care, în același an 2010, a luat premiul *Tânărul cercetător al anului*, dublând în intensitate bucuria noastră.

CORNEL MUNTEANU

Universitatea Jagiellona, Cracovia/  
Universitatea de Nord, Baia Mare

MIHAI CIMPOI: UN PROIECT  
ONTOLOGIC

### Abstract

Mihai Eminescu ontological project offered by Mihai Cimpoi proposes a type of critical construct generously related to acquisitions from philosophy, ontological semantics and mythopoetics. The method of plurisemantics establishes, in this construct, spontaneous meanings and associations of senses, which do not close Eminescu's text in a binding scheme, on contrary, they multiply the paths to enter meanings in order to present the unifying and synthesizing solution. The critic's method, intuitively genuine at the starting point, in key-reading of onto-poetry, but firmly fixed and articulated in the essayistic-analytical demonstration, in the point of enlightenment, serves this construct by proposing hypotheses verified in philosophical foundation.

**Keywords:** ontological eminescology, mythopoetics, philosophy of Being, critical construct, archetypal model and prototype, Dacian myths.

### 1. Premise

Într-un număr anterior al revistei *Metaliteratura* puneam câteva ipoteze în legătură cu fenomenul receptării critice a lui Eminescu, îndeosebi în faza actuală. Acolo avansam și ideea-propunere de realizare a unor instrumente critice, dicționare de specialitate, necesare atât pentru accesul rapid și punctual la textul eminescian, dar și pentru interpretarea și raportarea criticilor eminescologi în sine. Eminescologia, deși tinde spre statutul de *Știință critică a lui Eminescu*, este departe de a-și fixa obiectivul totalității și integralității, astfel că și azi rămâne la stadiul, încă, de *știință a fragmentului*, care abordează textul eminescian pe diferite paliere și din diferite perspective critice. Vorbim de fragmentarism, atât în ce privește obiectul de investigare, care să acopere întreg spectrul manifestărilor scrisului eminescian, cât și în cel al metodelor și instrumentelor criticii, care să deschidă interpretarea spre o abordare sintetică a textelor eminesciene. În plus, absența unor studii de sinteză asupra fenomenului, și chiar o istorie critică a eminescologiei în sine, a făcut ca discursul critic eminescologic să-și îngusteze mult aria de acțiune și să iasă, de cele mai multe ori, din clasificări și ordonări după principii și criterii valide ale teoriei și criticii literare. Cele câteva orientări practicate până acum (*eminescologia formalistă, filozofică, mitologică, stilistică și filologică, modelară*, și, relativ recent, cea *ontologică*) sunt câteva premise pentru a oferi întregul de care vorbeam, dacă o direcție inițiată

de Tudor Vianu, G. Călinescu și D. Popovici ar avea suport în cercetarea de azi, în ceea ce am defini ca orientare globală, *eminescologia de sinteză*. Aici eminescologia este în plină desfășurare, dacă avem în vedere că alternativa la studiile formaliste este eminescologia din unghi filozofic (gnoseologic, axiologic, ontologic), care ar constitui primul fundament al eminescologiei, de la care se poate porni apoi spre celelalte paliere, poetică, stilistică, mitologie, cosmologie etc. Iată, o orientare benefică pentru evoluția eminescologiei, pornind de la Constantin Noica, la Theodor Codreanu, Mihai Cimpoi, Constantin Barbu, Dan Mănuță, pare să revigoreze în ultima vreme știința eminescologiei.

Multă vreme cantonată în formule clasicizate, atât sub raportul metodelor critice, cât și sub cel al obiectului de investigare, eminescologia continuă să aibă acest complex al parțialității și fragmentului, fiind un proiect critic deschis, care-și caută formula de redare a unui Eminescu integral. Născută încă din timpul lui Eminescu, critica de receptare a urmat, de la 1889 încoace, cele două mari tendințe: una de valorizare și pozitivistă, pro-Eminescu, și cealaltă de devalorizare și negativist-protestatară, anti-Eminescu. Ambele reacții, cum anticipasem în materialul anterior, s-au născut din însuși fenomenul în sine, din neputințele eminescologiei ca *instituție critică* de a-și găsi metodele, principiile, obiectul de cercetare, cele mai cuprinzătoare în a oferi *Integrala Eminescu*. Și atâta vreme cât nici *fenomenul Eminescu* nu este pe deplin conturat în datele sale fundamentale (biografie, formație, context cultural major, manifestări ale spiritului eminescian etc.) și a devenit el însuși o *instituție literară*, o prioritate a edificiului național, prin recul, și eminescologia are aceeași soartă, a fragmentului și fragmentarismului, a manifestării sporadice și a inițiativelor individuale, mai greu racordabile la imaginea globală a cercetării. Din păcate, sinteza inițiată de D. Popovici, *Eminescu în critica și istoria literară română*, – cursul ținut în anul universitar 1946/1947 la Facultatea de Filosofie și Litere din Cluj –, considerată un pas important în ordonarea și clasificarea materialului critic imens adunat până la acea dată, nu a fost reactualizată și reactivată în faza actuală, când studii majore chiar scapă uneori de sub un control riguros al criticii, tulburând structural idei, concepte. Această proliferare a studiilor nu duce la o legitimare a contribuției unui studiu sau a altuia la construcția acestei instituții critice. În absența unor instrumente riguroase de apreciere și ierarhizare, care să acopere întreg câmpul de manifestare al criticii eminescologice, asistăm azi la o disproporție de regim cantitativ (bunăoară, raportul răsturnat dintre eseistică și documentaristică, ce duce la supraponderea ultimei asupra primei), dar și la o reducere în regim calitativ (bunăoară, excedentul studiilor formaliste și al celor comparatiste). Cu câteva fericite excepții (Edgar Papu, Ioana Em. Petrescu, Zoe-Dumitrescu Bușulenga, Roșă del Conte), care refac imaginea lui Eminescu pe dimensiunea majoră a formației intelectuale, preponderent filosofică, și a contextualizării spirituale în devenirea poeticității române și universale, rămân câteva goluri și fisuri în receptarea întregului Eminescu.

## 2. Proiectul Mihai Cimpoi

*Eminescologia ontologică*, fundament critic, ideologic și metodologic al *eminescologiei de sinteză*, pare să aducă suflul nou care să revigoreze întreaga

cercetare a scrisului eminescian. Aceasta, fiindcă nu numai metodele critice, – cu o rădăcină în filosoficul, mitosul, logosul, poieinul culturii antice universale, și cu alta în zona modernității, dată de marii gânditori europeni –, pot servi drept temei unei abordări complexe, globale a fenomenului artei în general, al lui Eminescu, în special, dar și fiindcă manifestarea spiritului creator în literatură are o viziune, un imaginar și un limbaj care transcende epoci și se regăsește în câmpul marilor sinteze ale gândirii și imaginației. Optica este totalizantă și integratoare, refuzând limitele și schematismul metodologic.

Studiile apărute după anii '70 inaugurează în eminescologia românească a treia mutație valorică în receptarea critică, după momentul maiorescian și cel călinescian: perspectiva integratoare a modelului filosofic ontologic care îl așează pe Eminescu în anticamera modernismului. Textul eminescian este urmărit în raporturile lui cu filosofia Ființei, inițiată și susținută de studiul lui Constantin Noica (*Lucașfărul și modelul Ființei*), Rosa del Conte (*Eminescu sau despre Absolut*, 1963), Svetlana Paleologu-Matta (*Eminescu sau abisul ontologic*, 1988), Th. Codreanu (*Modelul ontologic eminescian*, 1992) și recent, Mihai Cimpoi (*Căderea în sus a Lucașfărului*, 1993, *Plânsul Demiurgului*, 1999). Puterea de acoperire a epistemei ontologice permite o abordare complexă, susținută ideatic și ideologic, definibilă printr-o privire din interiorul creației, pe de o parte, și printr-o sinteză cuprinzătoare care conjugă toate celelalte modele analitice (genetice, comparatiste, structuraliste, estetice, formaliste, arhetipale, fenomenologice), pe de altă parte. Dinspre filosofia Ființei, opera eminesciană se reconstituie deopotrivă pe dimensiunea viziunii ontologice, a imaginarului ontologic și, nu în ultimul rând, a ontologiei limbajului poetic.

Un entuziast și subtil cercetător în eminescologia ontologică, deschisă spre această sinteză ontologică și filosofică eminesciană, este universitarul basarabean Mihai Cimpoi. Că abordează textul eminescian din perspectivă comparatistă, sau că iluminează trasee noi, inițiind în filosofia Ființei, proiectul ontologic eminescian (și nu doar eminescian) al lui Mihai Cimpoi propune un tip de construct critic generos corelat cu achiziții din filozofie, semantica ontologică și mitopoetică. Metoda plurisemantismului instituie în acest construct asocieri de sensuri și semnificații spontane, care nu închid textul eminescian într-o schemă constrângătoare; din contra, multiplică traseele de intrare în sens, pentru ca în final, să ne dea soluția unificatoare și sintetizatoare. Intuitiv-genuină în punctul de pornire, printr-o lectură-cheie a ontopoeziei, dar fixată și solid articulată în demonstrația eseistic-analitică, în punctul de iluminare, metoda criticului slujește acestui construct prin propunerea de ipoteze verificate de fundamentul filosofic. Studiul său inaugural, *Narcis și Hyperion* (1979, 1985), republicat în colecția „*Eminesciana*” a Ed. „Junimea” în 1992, abordează textul eminescian pe trei resurse: traiectoria poetului de la atitudinea narcisiacă la cea hyperionică, soldată cu trecerea de la măștile lirice individualizate la eul impersonalizat, care induce textului un înalt grad de lirism; dimensiunea ontologică a poetului, gânditorului și omului de știință și, în fine, sesizarea unui tip de model ontologic specific eminescian, ca sinteză a gândirii europene de la Kant, Hegel, Nietzsche, la existențialiști moderni, Heidegger, Husserl. Poetul se conturează astfel din dinamica acestor trei resurse, ca poet al Ființei, cu o largă deschidere filosofică, anticipând, în multe din paradigmele poetice, modelul



gândirii europene. Raportul Ființă-Neființă, care instituie un „Narcis arhetipal” în *Sarmis-Gemenii*, sau gândirea generatoare de lumi, în *Memento mori*, structurează însuși fantasticul din proză, dublura eroului fiind una „din situațiile lirice eminesciene ale căutării Ființei” (p. 122, ediția 1992). Recunoscând în melosul eminescian, „o poetică a contrapunctului”, ontologic echivalentul undei orifice, ori în viziunea asupra istoriei organicitatea sistemului și fragmentului, gustul pentru paradoxuri și neliniști existențiale, eroul eminescian, după Minai Cimpoi, se mișcă dezinvolt, sub semnul unui tragism activ și deplin asumat, între complexul narcisic și cel hyperionic. Pe acești doi piloni de întregire, cartea lui Mihai Cimpoi este și un semnal de schimbare în paradigma receptării: „A sosit timpul să-l scoatem pe autorul *Lucașfărilor* din umbra tiranică a lui Schopenhauer, să-l trecem, atât cât se cuvine, prin umbrele nu mai puțin trecătoare ale lui Kant, Hegel și Heidegger, pentru ca, în cele din urmă, să-l redăm tot freamăntului original al personalității sale lirice și intelectuale” (p. 205).

Deschiderea și căștigurile în planul mișcării ideilor despre Ființă, cu o corelare a mutațiilor pe care le produce în eminescianism, celălalt model ontologic, al lui Lucian Blaga sau G. Bacovia, revin într-un studiu doct de eminescologie, *Căderea în sus a Lucașfărilor* (1993). Aici Mihai Cimpoi operează cu o distribuție a ipostazelor eului, de la poetul tragic, la „*homo folkloricus*”, până la sondarea publicisticii și a însemnărilor pre-einsteiniene. În jurul a trei idei fundamentale, care gravitează spre modelul ființei, se structurează studiul lui Mihai Cimpoi. Prima se referă la statutul de poet tragic, nu în sensul pesimismului schopenhauerian, atât de supralicitat în eminescologie, ci a unui tragism de construcție și viziune, în plină manifestare nietzscheiană și recognoscibil în existențialism. A doua idee construiește câteva modele arhetipale și prototipale (blazonul istoriei organice reprezentate de Miron Costin, raportul dintre geniul natural și geniul cultural, mitosul omului dacic), la întâlnirea cu modele venite din tradiția folclorică. Cea de-a treia idee atinge problema destul de sinuoasă a receptării, o reducere a obiectului de investigare (complexul „*postumiadei*”) și o dislocare a sistemului organic prin fragment, din care se poate recompune întregul. În plan ontologic, această risipă de energii din caietele eminesciene traduce nu numai deschisul, dar și un permanent dialog al Sinelui cu Absolutul, într-o neliniște metafizică în fața gol-plinului. Ultima parte a volumului recuperează câteva contribuții în eminescologia ultimilor douăzeci și cinci de ani (Mircea Eliade, Noica, Edgar Papu, Rosa del Conte, Ioana Em. Petrescu, George Munteanu, Theodor Codreanu). Sugestia unui „dialog” la obiect între eminescologi români și străini îi dă lui Mihai Cimpoi prilejul recompunerii actului de receptare a operei eminesciene din varii zone abordare. Recenzarea cărților care intră în „orizontul Ființei” eminesciene, i-au dat autori sugestia transferului dialogului între cărți, într-un dialog explicit, deschis, între eminescologi. Volumul *Spre un nou Eminescu* (1993, ediție văzută în 1995) conturează idei, direcții, stări de lectură ale unor semnături de marcă în eminescologie, de la Rosa del Conte, Sv. Paleologu Matta, George Munteanu, Zoe Dumitrescu Bușulenga, la Amita Bhose, Brenda Walker, Samuel Domokos, Libusa Vajdova, Sumya Haruya, Jean-Louis Courriol. Mihai Cimpoi întreține aici un dialog intelectual de un înalt tonus teoretic, oferind prima imagine de ansamblu asupra direcției eminescologiei ontologice, tot mai activă în ultima vreme.



Direcțiile interviuantului eludează criteriul pur cronologic sau al generațiilor, reușind să dea unitate ansamblului intervențiilor, dintr-un areal cât mai vast, de la cel românesc la cel francez, anglo-saxon sau cel slav ori asiatic, întrebările urmează un traseu comun: de la opera în discuție a celui interviuat, la complexul receptării și, mai ales, la partea de contribuție în eminescologie care relevă gradul de modernitate a poeziei eminesciene. Punctul terminus al acestui traseu spiritual, din interiorul operei de receptare, este eminescologia ontologică, preocuparea de-o viață a lui Mihai Cimpoi. Cu o dezvoltare amplă și largă, cu referiri și trimiteri chiar între eminescologii cuprinși în paginile cărții, dând o motivație intrinsecă demersului său, anume reînchegarea profilului unui „nou Eminescu”, bine așezat în lectura cărților interlocutorilor săi, cu aplomb și spontaneitate în formularea întrebărilor-cheie, Mihai Cimpoi ne-a oferit un instrument critic și documentarist de cea mai înaltă cotă. Pe unitatea strânsă a unui interviu, cu Eugen Ionescu sau Nichita Stănescu, ori pe dimensiunea amplă a interviului gândit îndelung, cu Th. Codreanu, George Munteanu sau D. Vatamaniuc, autorul a mizat pe sinteza unificatoare, care să facă posibilă „identificarea Adevăratului Eminescu cu întregul Eminescu” (p. 5).

Demersurile lui Mihai Cimpoi din precedentele cărți au statuat poetul Eminescu drept un poet tragic, reflex al poetului Ființei. Recent, ciclurile de eseuri *Plânsul Demiurgului* (1999) și *Esența Ființei: (Mi)teme și simboluri existențiale eminesciene* (2003) aduc noi contribuții de abordare comparată a modelului eminescian, prin proiecția pe vârstele imaginarului poetic românesc. Nucleul central în jurul căruia se organizează eseurile din aceste noi volume este modelul ontologic al Ființei, prin acțiunea dihotomiilor heideggeriene, ființă/neființă, revelare/ascundere, în primul, pentru ca apoi să inventarieze și să fixeze câteva din mitemele care configurează o filozofie existențialistă, în cel de-al doilea. Deși, în mare parte studiile de acum sunt reluări nuanțate și completate ale secvențelor din volumul anterior, deschiderea ontologică este aici mult mai particularizatoare, în sensul numirii elementelor de modernitate care îl așează pe Eminescu în rândul marilor gânditori ai Ființei. Astfel, dacă „ordinul ontologic” este dublat de un „ordin mitopoetic”, care instituie un imaginar operant pentru” ecuația ascundere/arătare, (*Arătările ființei la Eminescu*), o dinamică a raportării ar traduce, după Mihai Cimpoi, anabazicul și catabazicul, ca „îngânare a ființei de neființă”. Efectul ontologic este când „sporirea ontologică a viziunii”, când „centrarea lăuntrică a eului” în imaginea unde eminesciene. Pe aceeași *coincidentia oppositorum* se bazează și eseurile de extracție nietzscheiană, *Eminescu, poet tragic*, *Eminescu, Nietzsche și omul tragic*, care îl scoate pe Eminescu de sub accentul supralicitat romantic al pesimismului schopenhauerian și-l redă unui activism afirmativ. Modernitatea poezicității eminesciene permite și câmpul de interpretări arhetipale (*Gândirea retroactivă*), căci eroicul, miticul, proiecția în oniric sunt căutări ale ființei, între mișcarea ondulatorie a „omului natural” și a „omului cosmic”, om al prezentului fenomenologic și trecutului ca infinit. De aici și distincția operată în planul receptării și valorificării postume a operei eminesciene. Aceasta urmează traseul continuu/discontinuu, plinul/golul, departele/aproapele, parte/întreg, până la sinteza operată de ultima paradigmă ontologică a ultimelor studii (Rosa del Conte, Sv. Paleologu-Matta, Edgar Papu, C. Noica). Semnalul tras este că eminescologia

are „o adevărată teamă de întreg”, după cum duce încă lipsă de metodă integratoare, câtă vreme rămâne la disjuncția antume-postume, care dislocă organicitatea întregului spirit eminescian. Aspecte ale modernității și prefigurării premoderniste, de la structura holografică, la sarcina ontologică a cuvântului generator de lumi (*Poemul modern și căderea în cerc*), până la *paradigma Eminescu* pentru întreaga cultură română. *Intâistătorul liricii românești* operează o situație în plină cultură poetică și filosofie europeană. Corelate cu elemente sursiere (kantianism, hegelianism, post-schopenhauerism, herderianism, mituri naționale și universale, ontogeneza dorului), „cântecul ființei” lui Narcis și Hyperion (interesante sunt corelările actului creator în jurul celor două simboluri poetice), poezia eminesciană respiră în ciclul-sinteză *Luceafărul*, care „conjugă mitul dacic al nemuririi sufletului cu mitul brahman al puterii zeului suprem de a crea lumea din sine sau datorită sacrificiului propriei persoane și mitului romantic al geniului care nu cunoaște moarte” (p. 164).

Desfășurările analitice ale eseistului sunt fundamentate pe o solidă erudiție din zona filosofiei, științelor, poeticilor moderne și direcțiilor critice majore. Dacă adăugăm la acestea și gustul pentru subtilități textuale, din zona fertilă a ontologiei limbajului poetic, care operează relevanțe pe dimensiunea scurtă a secvențelor de vers, exploatarea deschiderilor și potențându-le închiderile de semnificații, avem proba unui cititor care se lasă „umplut de ființa eminesciană”. Riguros, când face trimiteri la corelări filosofice, dar dezinvolt în desfășurări pe logica cuvântului deschizător de semnificații poetice noi, discursul critic al lui Mihai Cimpoi mizează el însuși pe jocul esenței/aparenței, arătare/ascundere, gol/plin, printr-o apropiere și depărtare față de obiect. Când survolator pe dinamica ideilor generale, când poposind pe secvență și cuvânt, acest discurs propune lecturi neconvenționale, a căror credibilitate ține de argumentația textuală congeneră și parentală a câmpului ontologic.

Acestor eseuri în „plinul” eminescian le așteptăm prin Mihai Cimpoi o sinteză în desfășurare a poeziei românești, care să refacă *modelul integral Eminescu*, inerent unui act cultural major de raportare sau disociere, în cele din urmă, de universalizare a valorilor literaturii române. Și fiindcă acestui model îi este atașat un altul, Lucian Blaga, cu preocupări similare ale lui Mihai Cimpoi, de ontologie a viziunii și limbajului, ne putem aștepta la o paradigmă temperamental ontologică pentru dinamica poeziei românești de la Eminescu spre Nichita Stănescu. Ceea ce, credem, este un proiect de o viziune amplă, care ar oferi o altă cheie unei istorii structurale a poeziei românești în punctele ei nodale.

#### Note

\* Din volumul în curs de apariție, *Polifonia eminesciană*.

ALEXANDRU BURLACU  
Institutul de Filologie al AȘM

MODEL DE ISTORIE LITERARĂ,  
DUPĂ MIHAI CIMPOI

**Abstract**

This article defines the model of literary history in the view of Mihai Cimpoi. Following Harold Bloom's example, everybody without exaggerating is making up "lists". *Manolescu's list* has inspired a thousand and one other lists. Each critic has his own list. The ordering principle of literary history has lost all its meaning, the hierarchy values were disrupted. Literary histories have lost organicity, which is the fundamental feature of George Călinescu's *History... An Open History of Romanian literature in Bessarabia* by Mihai Cimpoi is marked by a dialogic model of its critical discourse. Literature is seen as a dialogue of values. History is built and re-designed as an internal intertextual struggle between the authors with their canonical predecessors.

**Keywords:** model, critic, literary history, canon.

Din 1996 până în prezent *O istorie deschisă a literaturii române din Basarabia* de Mihai Cimpoi a ajuns la a patra ediție. E un fenomen care nu s-a mai produs de prin anii '20-'30, un caz care, la noi, nu s-a mai întâmplat nici cu opurile de istorie și critică literară, dar nici cu cele artistice. După '90 încoace, când istoriile literare și-au pierdut, în Occident, prestigiul de altă dată, apar în România și în Basarabia mai multe istorii literare, majoritatea dintre care se fac notorii prin „tristețea lor didactică” sau gravitatea lor „academică” și anostă, în timp ce altele, născute moarte, au trecut în anonim, fără a mai supăra pe cineva.

Fenomenul morții acestui gen literar a luat proporții (chiar autorul acestor rânduri, în inerția unei mode, a încercat și el o istorie a literaturii române din Basarabia, anii '20-'30) și e atât de lucid conștientizat, încât ineficacitatea sau caducitatea acestor lucrări sunt anunțate cu dezinvoltură în titlu unei istorii literare „de azi pe mâine”. În pofida inventării unor „istorii literare ca divertisment” (Bogdan Crețu) sau a unor istorii literare „pe înțelesul tuturor” (Alex. Ștefănescu) eșecurile ultimelor apariții sunt lamentabile. A dezamăgit pe mulți și „Istoria critică” a lui Nicolae Manolescu, spiritul critic al căreia (pe parcursul a cinci secole (?) de literatură) e deliberat selectiv și bizar nu numai cu Mihai Eminescu, dar și cu Ion Barbu, George Bacovia, Lucian Blaga sau Tudor Arghezi.

După exemplul lui Harold Bloom mai toată lumea, fără a exagera, e pusă pe făcut „liste”. La noi *lista lui Manolescu* a inspirat alte o mie și una liste. Fiecare critic

e cu lista sa. Iată de ce principiul ordonator al istoriei literare și-a pierdut orice sens, ierarhiile valorice s-au bulversat. Orice istorie literară și-a pierdut sensul, mai exact, organicitatea, calitatea fundamentală și cea mai de preț a *Istoriei...* lui George Călinescu.

În a doua jumătate a secolului trecut, decenii la rând s-a încercat în Basarabia elaborarea mai multor tratate de istorie literară, dar memorabile rămân vreo trei-patru. Ultima tentativă a sucombat la al treilea volum, partea întâi (la care, din păcate, a rătăcit și ostenit în zadar și subsemnatul), *Istoria literaturii moldovenești* promovând cu servilitate concepția oficială a „realismului de comandă”. În genere, eroarea capitală a acestor *iluzii, fantezii și povești istorice* stă în încadrarea întregii literaturi în „canonul proletcultist”, în fetișizarea pseudo-valorilor, a literaturii oficiale.

Dar, concomitent, a mai existat și o altă literatură, mult mai puțin opulentă, dar opusă, potrivnică celei oficiale, o literatură inspirată din „tradiția carnavalescă a râsului popular” (Mihail Bahtin), o literatură subversivă afirmată, în primul rând, în epigrame, de regulă, licențioase, nepublicabile sau anecdote cu scene picante și personaje grotești, care circulau în folclorul scriitoricesc. Acestea subminează autoritatea unor „corifei”, ale căror „capodopere”, în condițiile unei societăți totalitare și perfect deșănțate, sunt privilegiate, încurajate pe toate căile posibile și imposibile. O „contraistorie”, alături de aceste forme carnavalești, este edificată de „literatura de sertar” sau de „jurnalele intime”, uneori (rar de tot) chiar și cărțile interzise, despre care istoriile din Basarabia au știut și mai știu să tacă. (Involuntar îmi răsar în memorie mai multe persiflări cu adrese precise: Bucov, Lupan, Malarciuc sau Ponomari în pamflete, ironii, înțepături ca acestea: „Revoluție-n Bursuc/ Mai ceva ca-n Peterburg” sau: „Nu ți-a fost ideea proastă/ Noua carte s-o prezinți,/ Ai venit cu *sula-n coaste*/ Și-ai plecat cu ea în dinți”, sau „Doamne, cum n-ar fi război,/ Dac-au ridicat ș-au pus/ Capul lui Curuci mai sus/ Decât c...l lui Cimpoi”).

În acest context, *O istorie deschisă a literaturii române din Basarabia*, cu un foarte bogat dosar al receptării (acum câțiva ani cineva număra peste o sută de cronici, recenzii, articole, ecouri și reflecții), capătă noi sensuri și dimensiuni, impregnate de ideile și sugestiile „noului istorism” (fundamentat de Catherine Gallagher și Stephen Greenblatt). Chiar dacă savanții americani nu sunt citați în lucrarea lui Cimpoi, perspectiva „noului istorism” e remarcabilă la analiza aplicativă pe textele lui Ion Druță sau a lui Paul Goma, văzuți ca doi poli care se resping reciproc.

Tratatul are, mai întâi, un pronunțat **caracter enciclopedic**, istoria cuprinde nu numai personalități notorii, dar și o listă impresionantă de autori mai puțin importanți sau chiar demult uitați, mai toți prezentați preponderent în datele fișelor de dicționar. Dar succesul și contribuția inedită a volumului stă în **modelul dialogic al discursului critic**, model contrapus celui monologic, „dictatorial”, promovat preferențial de marea majoritate a istoriilor, cu adevăruri în ultimă instanță. De aici și calitatea, cea mai de preț a *istoriei deschise*. Aidoma unui discurs naratorial în manieră dialogistică *Istoria*, tratată *ca discurs* e, în ultimă instanță, un fel de *opera aperta* (Umberto Eco) în care interpretarea, de regulă, presupune de la sine raporturi dialogale între autor-narator-personaj-cititor. Aflat concomitent în diferite ipostaze, criticul depășește condiția de *lector în fabulă* (cu *nostalgiile lui pentru valorile universale*), devine mai cooperant și examinează literatura nu numai ca pe un dialog al valorilor, dar, ce e important,

chiar însăși *istoria* e concepută și re-construită, mai întâi de toate, ca o luptă internă, intertextuală a „autorilor cu predecesorii lor canonici”, iar prin conceptul de *istorie deschisă* se va mai înțelege și o poveste antropologică, aceasta cuprinzând o galerie de „caractere esențiale”, dar în același timp, în expresia plastică a istoricului, și „o literatură a proiectelor nerealizate și a sacrificiului esteticului în numele culturalului, etnicului, socialului”.

O *istorie deschisă* mai înseamnă o enormă panoramă cu reveniri de schițe de portrete literare, cu personalități pe care le-a dat Basarabia pe parcursul a două secole, cu schimbări caleidoscopice de evenimente și de medalioane cu figuri sau figurine. Animat de ideea restituției *in integrum*, Cimpoi pornește de la premisa că „literatura basarabeană este întru totul asemenea Bibliotecii din Alexandria”, de unde și interogațiile, ușor romantice, de tipul acesta: „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”. Desigur, aceasta nu înseamnă că Cimpoi creează *istoria deschisă* din nimic. Rațiunea noilor completări, revizuirii, reactualizări e în strategia relaționării evenimentelor literare, a corelării unei imagini coerente a unei istorii în devenire.

*Istoria deschisă* este văzută și interpretată ca un *sistem artistic*, ca o rețea de relații dialogice. Chiar dacă Cimpoi nu operează cu conceptele lui Bloom, *anxietatea influenței* e urmărită programatic, iar cele mai frecvente modele sunt Eminescu, un „etalon al poeticității” (Ioana Em. Petrescu), dar și Alecsandri, Creangă, Sadoveanu, Blaga, C. Stere, A. Mateevici, Ion Barbu sau Arghezi. Ilustrative în acest sens sunt, spre exemplu, constatările despre proza lui Ion Druță: „George Călinescu observă că la Sadoveanu indivizii au o autenticitate fenomenală, nu una structurală. Ion Druță nu se deosebește esențial de acest tip de creatori rurali care concep nu atât eroi, cât un specimen uman ce nu configurează structuri psihologice, ci o ontologie vagă a spiritului. Numai că, la el, este resimțită mai dramatic invazia civilizației, a tot ce periclitatează și anihilează frumusețea și sfințenia naturii. De aceea satul apare ca spațiu sacru. Ca și țăranul lui Sadoveanu, țăranul lui Druță este apăsător de civilizație, simte o tulburare sufletească în fața invaziei ei”.

*Istoria deschisă* tinde să înglobeze istoria în mișcare, nu numai ca pe o *poveste antropologică*, axată pe *construcție* și *deconstrucție*, în care trecutul este examinat epistemologic și ontologic, dar care implică și o regândire a criteriilor de privire diacronică, cum ar spune Mircea A. Diaconu, o *istorie internă* a operelor și o *istorie externă* a societății din perspectiva valorilor de azi.

Este dificil să ne explicăm indiferența, aproape totală, a exegetului pentru contextul social. Poate că e o consecință a suprasolicitării de odinioară a *literaturii ca ideologie*, cu renumitele campanii de tristă pomină, poate că și oroarea de „relaționarea mecanicistă” dintre „literatură și evenimentul politico-ideologic” a făcut pe critic să eludeze cu discreție „istoria secretă a literaturii” basarabene.

*Istoria deschisă* stăruie, „în ideea de a păstra ființa românească, imaginile iconografice ale lui Decebal și Ștefan cel Mare, ale lui Christos și păstorului de timpuri, ale țăranului ca model de homo ethicus și Poetului-preot sau Poeta Vates”. De aici,



luminile și umbrele unui caracter conservator în „teroarea istoriei”, pentru că, paradoxal, „limitarea la „orizontul îngust” basarabean a adus de-a valma splendoarea și mizeria, tradiționalismul și modernitatea ei”. Problemă capitală a *Istoriei deschise* ține de conștiința acută a identității naționale, o *temă cu variațiuni*. Nu întâmplător M. Cimpoi pune drept paveze istoriei sale trei moto-uri pe una și aceeași temă, tema des-țărării, a identității limbii și literaturii, cu semnificații fundamentale în modelul discursului său: „Când mi-am pierdut țara, atunci mi-a fost pieirea,/ Atunci mi-a fost și moartea dintâi și cea mai grea” (Publius Ovidius Naso); „Literatura română este una și indivizibilă” (George Călinescu); „N-avem două limbi și două literaturi, ci numai una, aceeași cu cea de peste Prut. Aceasta să se știe din capul locului, ca să nu mai vorbim degeaba” (Alexie Mateevici). Desigur, din aceste perspective despre o interpretare estetică a fenomenului literar basarabean nu poate fi vorba. De altfel o tratare pur estetică nici nu există în tradiția istoriilor noastre literare, chiar și la Eugen Lovinescu, care afirma că „de contribuția literară a Basarabiei nu ne putem apropia decât cu interes cultural și cu amorțirea scrupulelor estetice”.

Oarecum în același sens se pronunță astăzi și Dan Mănuță într-o pledoarie pentru valorile literare autentice: „Chestiuni specifice ridică și discutarea, de această dată sub raport valoric, a legăturilor dintre literatura română de peste hotare și literatura română din interiorul granițelor actuale. Cazul cel mai relevant este al literaturii scrise în așa-numita Republică Sovietică Socialistă Autonomă Moldovenească, apoi Republica Moldova, între anii 1920 și începutul anilor 1990. Până prin acest an, acolo domina, atotputernic pe întreg teritoriul literaturii sovietice, principiul „realismului socialist”, abandonat, dincoace de Prut, de multe decenii. Așadar: sunt ori nu compatibile cele două literaturi, „sovieto-moldovenească” și „română”, mai ales dacă avem în vedere că unul dintre prozatorii elogiați dincolo de Prut declară sus și tare că el nu se consideră scriitor român? Ce fel de criterii ar funcționa în astfel de cazuri, excluse fiind, desigur, acela de ordin sentimental?”

Chiar în anii '90 puțini, foarte puțini critici își schimbă instrumentele, își revizuiesc reperele, demersurile, valorile. Șocul tranziției e atât de puternic, încât critica „academică” își revine cu greu. Lumea literară a înțeles acum definitiv faptul că opțiunile, criteriile de evaluare și interpretările lui Mihai Cimpoi, cel mai criticat dintre șaizeciști pe vremea comuniștilor, au fost greșit înțelese și că, în timp, s-au dovedit productive. Pe coperta a patra a volumului, Eugen Simion, cu referire la modelul de istorie literară, după Cimpoi, remarcă pe bună dreptate: „Sunt, aici, pagini bune de analize și, în genere, cartea este scrisă cu talent critic și, aș zice, cu un bun spirit de chibzuință... Istoricul știe ce vrea și-și duce la capăt proiectul. Scrie cu E. Lovinescu, Nicolae Iorga și G. Călinescu pe masă și cu conceptele lui Noica (pe care – se vede bine – îl admiră) în minte. Compară, nuanțează, se delimitează (mai rar) când este cazul, mai des completează vechile istorii... Este el însuși, pentru perioada, mai nouă, un pionier într-o disciplină (istoria literaturii) care a fost atât de mult mistificată, compromisă în anii proletcultismului sovietizant. Mihai Cimpoi încearcă s-o reabiliteze, istoria lui poate fi de aici înainte un punct de reper”.

**DIANA VRABIE**  
Universitatea de Stat  
„Alec Russo”, Bălți

**CANON ȘI CANONIZARE ÎN O ISTORIE  
DESCHISĂ A LITERATURII ROMÂNE  
DIN BASARABIA DE MIHAI CIMPOI**

**Abstract**

The concept of *canon* denominates what we understand as *official, acknowledged literature*, that is some works or a body of texts to which an epoch, a literary trend, following careful selection, assigns certain values. It enjoys broad authority, it becomes a result of continuous research in schools and universities, its representative works are the focus of attention. However, the canon is a selection of works according to their quality of being anticipatory, contemporary and keeping memory. *An Open History of Romanian literature in Bessarabia* will certainly remain a cornerstone for any future studies on the Bessarabian phenomenon, the first critical synthesis of literature written in Romanian in an area where terror has taken the most unusual forms.

**Keywords:** canon, canonization decanonization, reanonization.

Cu o întârziere regretabilă în raport cu alte culturi, „bătălia canonică” a focalizat în ultimii ani numeroase discuții și în spațiul românesc. Mircea Martin se întreba în acest sens dacă n-am putea considera bătălia canonică „un fenomen ciclic în istoria culturii, fie că l-am numi, la un moment dat, „cearta între vechi și moderni”, fie, mai aproape de noi, afirmarea obligatoriu polemică a curentelor literare moderne” [5, p. 2]. În ultimul timp a început să se vorbească tot mai insistent chiar despre ideea schimbării canonului. Revizuirile au privit atât aspectul etic (colaboraționismul), cât și efectele în plan estetic; tentativele de schimbare a canonului având adeseori și o tentă generaționistă, puternic ideologizată. Deși dezbaterile teoretice polarizează în mod frecvent puncte de vedere dintre cele mai diverse (suficient să amintim aici două nume cu autoritate în critica românească, Sorin Alexandrescu și Nicolae Manolescu) elucidarea conceptului de canon nu mai ține de perspectiva viitorului, ci se conturează cu o fulminantă rapiditate, monopolizând discuțiile literare existente. Apariția recentă a unei lucrări de sinteză dezinvolve, mature și avizate a Cosanei Nicolae, *Canon, canonic. Mutații valorice în literatura americană contemporană*, venită după un deceniu și jumătate de la declanșarea disputelor de către Virgil Nemoianu, despre decanonizare și reanonizare, vine să confirme că discuția implicită sau explicită despre canon a intrat într-o alta fază bibliografică.

În mod tradițional, conceptul de *canon* numește ceea ce înțelegem prin *literatură oficială, recunoscută*, adică niște opere sau un corpus de texte cărora o epocă, un curent le atribuie, în urma unor selecții riguroase, anumite valori. El se bucură de



o largă autoritate, constituind și rezultatul studiului permanent, în școli și universități, al unor opere reprezentative pentru cultura noastră. Totodată, canonul constituie „o selecție condiționată de calitatea operei de artă de a fi în același timp anticipatoare, contemporană și păstrătoare de memorie” [4, p. 18]. Canonul este, prin urmare, cel care decide ca un număr relativ mic de texte să fie canonizate drept literatură, adică el promovează consacratul, acceptatul. H. Bloom când definește scriitorii canonici („adică influenți în cultura noastră”) subliniază atât ideea de *valoare estetică* („mai mult o sugestie kantiană decât o realitate”), dar și ideea de *reprezentativitate* („să reprezint specificul național prin personalitățile cele mai importante”) [1, p. 24]. Formarea canonului în epoca modernă însă presupune aspecte care sunt mai degrabă negaționiste decât afirmative; ele vizează consacrarea proprie prin dislocarea concepțiilor și a formelor vechi. După ce au reușit să obțină cu timpul afirmarea și recunoașterea, exponenții canonului respectiv se văd nevoiți să treacă, la rândul lor, în defensivă și să răspundă atacurilor noilor veniți în câmpul literar-cultural.

Refuzând relativizarea ideii de canon în numele multiculturalismului și a noilor ideologii culturale, H. Bloom apără criteriul estetic, în detrimentul factorilor sociali, etici, politici, religioși. Act temerar prin excelență, oferirea unei liste de opere canonice, în volumul *Canonul occidental*, reprezenta la data publicării, un punct de vedere inedit asupra literaturii, din perspectiva criteriului estetic. Ca orice canon însă, și canonul estetic are un caracter convențional. A vorbi despre canon ca despre o ordine ideală înseamnă a-i recunoaște caracterul mai mult sau mai puțin sistematic, în condițiile în care caracterul său normativ constitutiv tinde, la rândul lui, să se diminueze. Dincolo de orice posibile interpretări, canonul estetic funcționează ca o rețea invizibilă de afinități creatoare, de acorduri spontane ce converg într-o ierarhie informală. Cert este că un autor care nu se bucură de recunoașterea, fie și tacită, a colegilor, voci autorizate în lumea criticii, nu va putea forța intrarea în canon cu prețul oricâtor susțineri venite din afară.

Există în istoria literaturii numeroase proiecte axate pe ideea unei ierarhizări canonice, care de cele mai multe suscită polemici, având în vedere că noțiunea de canon rămâne deschisă unei multitudini de interpretări, iar criteriile după care sunt canonizate operele și scriitorii suportă fluctuații, rămânând în mod inevitabil subiective. Intrarea în canon a unei opere sau a unui autor reprezintă punctul culminant, deși nu obligatoriu al unui proces extrem de complex, care presupune descoperirea de sine, afirmarea prin negație, consacrarea propriu-zisă, bilanțul defensiv etc. Trebuie menționat faptul că, atunci când succesul de public nu e însoțit de o recunoaștere critică, de o legitimare venită dinlăuntrul câmpului literar, așa-zisa consacrare nu e urmată de canonizare.

Impunându-se încă înainte de debutul editorial ca o voce analitică sigură și fiind, în esență, „întâiul devotat al criticii literare în Basarabia” [3, p. 2], personalitatea lui Mihai Cimpoi a dobândit, în ultimele decenii, anvergura națională și internațională. Nume de rezonanță a criticii românești, Mihai Cimpoi și-a câștigat autoritatea prin adecvarea mijloacelor analitice și prin siguranța gustului. Ceea ce impresionează, în primul rând, la acad. Mihai Cimpoi, în afara vastei sale erudiții, este capacitatea sa de

a crea atât într-un context lipsit de emulație, cât și într-unul arhiplin de oferte culturale. Este uimitoare forța de cuprindere și recepție a criticului. Stăpânind un impresionant arsenal teoretic (filosofic, psihanalitic, semiotic, eseistic), el se mișcă dezinvolt pe axa întregii literaturi române, clasice și contemporane, scriind, aproape concomitent, despre autori din epoci diferite, despre paradigme, curente, formule eterogene. Opera sa numără zeci de volume, cu o arie impresionantă de cuprindere, de la Eminescu și Grigore Vieru la Ion Druță sau George Bacovia.

Dacă în perioada realismului socialist, publicul avea un rol esențial în validarea canonului, optând pentru canonul neoficial, astăzi când interesul pentru lectură a scăzut dramatic, această chestiune cade exclusiv în sarcina specialiștilor. Având în vedere această deloc facilă responsabilitate, criticul Mihai Cimpoi a știut să realizeze acea necesară panoramă vie a fenomenelor și faptelor literare, cu consemnarea justă a semnificațiilor acestora. Vocația de critic este adesea dublată de cea a scriitorului și această ipostază definește în chipul cel mai pregnant profilul criticului și istoricului literar, Mihai Cimpoi, a cărui voce a răzbătut consecvent din glosările-i sapiențiale. Majoritatea titlurilor sale vin să certifice această dihotomie a ființei. *Cicatricea lui Ulyse* (1982), *Sfinte firi vizionare* (1995), *Mărul de aur* (1998), *Duminica valorilor* (1989), *Cumpăna cu două ciuturi* (2000), *Zeul ascuns* (2002), *Lumea ca o carte* (2004) etc. reflectă la modul ideal percepția poetică cu care a fost înzestrat criticul. Marcate de o relevantă fibră poetică, studiile lui Mihai Cimpoi fac dovada unei subtile pătrunderi în spațiul magic al fenomenului literar, fără păcatul deteriorării sau alterării esențelor.

După o eruptivă cursă de interpretate prin lectură/relectură a operei eminesciene cu mijloacele filosofiei existențialiste (*Narcis și Hyperion* (1979, 1986, 1994); *Căderea în sus a Luceafărului* (1993), *Spre un nou Eminescu* (1993, 1995); *Plânsul Demiurgului* (1999); *Eminescu – mă topesc în flăcări* (2000), *Esența ființei. (Mi)teme și simboluri existențiale eminesciene* (2003), criticul își echilibrează „cumpăna” asupra valorilor Basarabiei, în *O istorie deschisă a literaturii române din Basarabia* (1995 și alte 4 ediții), impunând dezideratul integrării literaturii din Basarabia în spațiul literar matriceal. Această lucrare este prima și cea mai autorizată sinteză asupra unui amplu fenomen literar, încă destul de sumar cunoscut în context general – românesc, și, în același timp, un dicționar critic de mare cuprindere, extrem de util pentru acei care se vor apleca asupra acestui „fragment” de literatură română, căreia autorul îi relevă, aici, condiția tragică „de adevărată Bibliotecă din Alexandria arsă de mai multe ori”. Rostul acestei retrospective este să retraseze coordonatele evoluției fenomenului literar din Basarabia, să mediteze asupra originilor și a devenirii proprii, într-un sens mai degrabă prospectiv. Efortul e unul de reordonare, consolidare și reconfortare, dar și de proiectare. *O istorie deschisă a literaturii române din Basarabia* reprezintă în acest sens o carte temeinică, cu bogate straturi biobibliografice, cu succinte interpretări exegetice (autori, teme, direcții de creație), de care, de acum încolo, nu vor putea face abstracție criticii și istoricii literari interesați de evaluarea și recuperarea fenomenului literar din Basarabia derulat pe parcursul a două secole.

Prin efortul de adunare a fragmentelor risipite, de completare a spațiilor albe ale istoriei, Mihai Cimpoi se impune ca unul din liderii de marcă ai procesului de renaștere națională, adept al unei viziuni originale, ce îmbină discursul critic și istorico-literar cu interpretarea istoricului atent la pulsul mișcărilor spiritului. O erudiție temeinică, un gust artistic și estetic fin, o pătrundere adâncă în esența faptelor literare și o colaborare efectivă la crearea unor portrete și imagini ale scriitorilor dau adevărata măsură a vocației de critic literar. Mihai Cimpoi descoperă și pune în valoare o întreagă istorie literară, care în cazul Basarabiei, se dovedește mai degrabă, după cum observă însuși exegetul, una culturală: „ce te faci când **istoria literară** a Basarabiei este în linii mari o **istorie culturală**, că scriitorul basarabean a fost nevoit, prin forța împrejurărilor, să fie și un om de cultură” [2, p. 22]. Criticul realizează o ierarhizare canonică, dar configurează și o serie de date ce țin de raporturile textelor cu timpul lor (genealogii, etape, filiații). Pentru întâia oară găsim, într-o singură lucrare de critică, o informație atât de bogată privind personalitățile culturale care au activat în condițiile cele mai grele, contribuind la propășirea noastră spirituală. Aflăm, de exemplu, că istoria literară a Basarabiei datorează mult lui Gavriil Bănulescu-Bodoni, născut în 1746, la Bistrița, Transilvania, urmând studii la Academia Teologică din Kiev și în Grecia, iar din 1812 mitropolit al Basarabiei. Acest cărturar a introdus limba română ca obiect de studiu, sub îndrumarea lui fiind tipărite mai multe cărți: *Liturghierul* (1814); *Bucoavna* (1815); *Ceaslovul* (1817); *Statutul Carantinei* (1818); *Scurta gramatică rusească cu traducere în moldoveneste* (1919). În aceeași paradigmă sunt incluși și Trifan Baltă, Ioan Doncev, Gheorghe Codreanu, Mihail Ciachir, Onisifor Ghibu, toți având contribuții culturale deosebite, într-o epocă când raporturile dintre cultură și literatură, după o sugestie a lui Mihai Cimpoi „se aseamnă întru totul cu acelea – organice – dintre rădăcini și coroană” [2, p. 23]. Este meritul criticului Mihai Cimpoi de a fi sistematizat și de-a fi pus în circuitul de valori toate aceste nume de cărturari, publiciști și povestitori populari care s-au dăruit unor acțiuni culturale importante.

Plecând de la observația că „literatura basarabeană este o literatură a proiectelor nerealizate și a sacrificiului esteticului în numele culturalului, etnicului, socialului”, criticul poposește în palmaresul clasic al literaturii române. Autorul propune o panoramă de scriitori canonici, adică influenți în cultura noastră, relevându-se indirect ideea de valoare literară, dar și cea de reprezentativitate. Dintre „pionerii și clasicii” literaturii române din Basarabia sunt reținuți Costache Stamati, „românul înstrăinat”, Ioan Cantacuzino „hedonist ce îndeamnă la bețivire și amor”, Alecu Donici, „ilustrul fabular”, Costache Negruzzi, „basarabeanul” înstrăinat” ș.a. Uzând de combinații metaforice, criticul savurează contemplativ universul lui Alecu Russo, „ruginitul” modern”, glisând în registrul mesianicilor Alexe Mateevici, „homo chritianus”, Paul Gore, „fenomenologul mulțimilor”, continuându-și apoi drumul prin epoca stelară și trecând prin infernul proletcultist. Scriitorii reprezentativi ai „orei stelare” sunt considerați Constantin Stere, „romancierul total”, Gheorghe V. Madan, „romancierul tradiționalist”, Pan Halippa, „poetul „Florilor de pârloagă”, Ion Buzdugan, „poetul păstorilor de timpuri”, Teodor Nencev, „dedublatul”, Magda Isanos, „nepoată”

a Greciei și fiică a Basarabiei”. Despre creația lirică a altui poet reprezentativ al epocii stelare, Al. Robot, „reabilitat” prin această lucrare, criticul menționează: „Născută în punctul de întâlnire, generator de forme hibride al simbolismului cu expresionismul, cu alte mișcări avangardiste ce absolutizează ruptura cu tradiția artistică și duce, așa cum observă Lovinescu, la o „internaționalizare” a artei, poezia lui Al. Robot excelează prin insolitul suveran al asociațiilor și „corespunderilor” [2, p. 134]. Selectarea autorilor respectivi în „canonul” literar ține de „conservarea” toposurilor tematice născute din imaginarul autohton. Distilând valorile, de la noviciat până la afirmare și model, istoricul literar procedează în cazul scriitorilor canonici la adevărate studii de profunzime analitică, în care biruința scrisului elegant, nominalizat prin limpezime și idei, se vede de îndată la lectură: B. P. Hasdeu, Vladimir Carnavali, Andrei Ciurunga, Eugen Coșeriu ș.a. Criticul lasă să se înțeleagă faptul că rolul tradiției în formarea canonului este, prin urmare, unul decisiv: canonul nu se dezvoltă numai înainte, ci și înapoi, în trecut, în ambele direcții. Solidaritatea între operele aparținând aceleiași canon este firească, ele se anunță sau se redescoperă una pe cealaltă, se susțin reciproc. Restaurările, reactualizările intră firesc în procesul canonic. „Orice dislocare este (cel puțin potențial) pregătită și urmată de o reasamblare”, observă Mircea Martin [5, p. 2]. Autorii noilor opere vin cu un întreg arsenal de mijloace literare și paraliterare, artistice și critice, tehnice și teoretice. Dar ei înșiși se revendică de la anumiți predecesori, intervențiile lor critice vizând și modele apreciate din trecut; astfel încât recitirea autorilor tradiționali este impusă, nu doar indusă, de recunoașterea noilor opere și a autorilor lor. „E un proces ce se desfășoară pe două planuri paralele a căror existență distinctă e mascată de convergența rezultatelor”, sugerează același critic [5, p. 2].

Meritul principal și principial al lui Mihai Cimpoi rezidă în viziunea sa asupra fenomenului literar basarabean postbelic. Semnificative în acest sens sunt capitolele *Generația pierdută și întoarcerea la unelte*; *Scriitorii perioadei 1955-1965 față cu „teroarea istoriei”*; *Căutarea de sine a literaturii basarabene. „Copiii anilor treizeci”*; *Generația „ochiului al treilea” (Reabilitarea esteticului)*; *Optzeciștii. Cearta dintre tradiționaliști și (post)moderni* etc. Cum arta, în general, este supusă neîncetat, prin chiar natura ei, mișcării și probelor unor generații succesive, este normal ca, după o trecere frenetică de timp, aspirația spre schimbare să fie resimțită puternic și în reexaminările periodice ale literaturii. Acest proces include mai multe paliere și aspecte: relectura literaturii anterioare, re poziționarea scriitorului în noua societate și producerea unei alte, noi literaturi. La palierul cel mai vizibil, reexaminarea înseamnă relectura operelor apărute în perioada postbelică, ceea ce întreprinde criticul în capitolele trecute în revistă. Analiza critică conduce la unele constatări interesante. Lucrurile sunt, în harta fizică a acestei literaturi, destul de complicate, dat fiind faptul că în opera aceleiași scriitor coexistă cărți de valori diferite, uneori rebuturi și cărți bune (cazul lui Peru Zadnipru, despre care criticul menționează: „fenomenul întoarcerii la estetic ce trecea neapărat prin resurrecția eticului generează un adevărat revirement în poezia lui Petru Zadnipru, care și-a sfidat curajos formația dogmatică din începuturi” [2, p. 181].

Criticul realizează o panoramă vie a fenomenelor și faptelor literare, cu consemnarea justă a semnificațiilor acestora, dezvăluind totodată modalitățile concrete, grație cărora scriitorii basarabeni au rezistat în fața vicisitudinilor istoriei. În viziunea sa nu contează dacă această rezistență a fost fățișă, ca în cazul lui Vasile Vasilache, disimulată ca în cazul lui Grigore Vieru care „s-a închis în cercul motivic al mamei, copilăriei și dragostei” [2, p. 154] sau mută ca în cazul atâtor alți scriitori. Fiind structural un spirit calm, un om al echilibrului și „cumpănirii” (cumpăna, este „cântarul cosmic” după care atâta omul, cât și criticul „își verifică fapta și litera”, afirmă Eugen Lungu), criticul Mihai Cimpoi și-a programat demersul critic la parametrii pozitivismului, alegând să cultive o analiză „impersonală” și „imparțială”. Autorul vede în literatura română din Basarabia (ca și în cea din nordul Bucovinei, ai cărei scriitori sunt parte din această istorie) închiderea existenței într-un cerc, ca emblemă prin excelență a mioriticului.

Ambasador informal al literaturii bucovinene la Chișinău, Mihai Cimpoi a manifestat un interes constant pentru scriitorii din Țara Fagilor, constituind vocea cea mai autorizată a exegezei românești pe aceste meleaguri vitregite de istorie, criticul cu cea mai mare credibilitate, fiind un formator de generații literare. Spații generoase sunt dedicate scriitorilor din acest ținut, așa cum se poate observa în cazul poetului Arcadie Suceveanu, despre care criticul ține să menționeze că scrie „o poezie adolescentină, ironic-sentimentală, narcisic-senzuală, înclinată în ultimul timp spre parabolic” [2, p. 218]. Surprinzătoare, combinațiile verbale protejează expresia critică de liniaritate, denotând o relevantă fibră poetică: „larg deschis afectiv spre foșnetele suave ale Pomului Vieții [Arcadie Suceveanu – *n. n.*] are sufletul jilav, asemenea adolescentului rimbauldian, numai că ceea ce-l jilăvește nu e doar roua matinală; e și lacrima copilului de suflet al secolului XX” [2, p. 219].

Tot lui Mihai Cimpoi îi revine și meritul punerii în valoare a poezilor reprezentativi ai generației '70, dacă admitem că prin scriitorii canonici vom înțelege scriitorii esențiali ai unei literaturi. Pentru a simplifica lucrurile, să spunem că e vorba de scriitorii care sunt cuprinși/ar trebui să fie cuprinși în programa școlară. Suficient să amintim cazul poetului Nicolae Dabija. Încă în anul 1965, în numărul din 23 decembrie al „Tineretului Moldovei”, el prezenta elogios primele texte poetice ale lui Nicolae Dabija, iar trei zile mai târziu îi consacra, în paginile aceleiași reviste, articolul „Un nume nou: Nicolae Ciobanu (Dabija)”. În *O istorie deschisă...* vorbește despre Dabija ca despre „un lider de generație, animator al Renașterii basarabene”, reținând, în specificile-i definiții metaforice, esențiale registre în care își țese creația poetul șaptezecist: „Poet al unui univers al candorilor în care dispare materialitatea și obiectivitatea, fiindcă totul se înfrăgezește, înflorește și înmugurește, el îmbrățișează mai apoi registrul inspirației naționale și sociale care implică, firește, hieratism, oracularitate, înverșunare polemică” [2, p. 214]. Criticul adoptă postura de interpret, evitând cu precauție (mai cu seamă în cazul scriitorilor contemporani) notele polemice, etichetarea tranșantă și emiterea verdictelor.

În generația „ce se încredințează **ochiului al treilea** care anulează tirania realului, stimulând insinuarea posibilului și visului, care desființează hotarele dintre

mimesis și fantezie, imaginație” [2, p. 212] sunt incluși și Leo Butnaru, Leonida Lari, Iulian Filip, Valeria Grosu, Vasile Romanciuc, Ion Hadârcă, Constantin Dragomir ș. a. Toți acești scriitori constituie personificarea spiritului literar al epocii.

După 1989 în literatura din Basarabia, la fel ca în toate literaturile estului european, dar poate într-o formă mai accentuată, s-au produs transformări de substanță, fundamentale și, totodată, dramatice, ca urmare a seismelor ce au schimbat societatea, structura și suprastructura ei socială, politică și culturală, lucru foarte sugestiv surprins de Mihai Cimpoi în această lucrare. Sub ruinele vechiului regim totalitar au dispărut pentru totdeauna mentalități, concepte, formule, nume „emblematic” etc. În aceste noi condiții sociale și estetice, scriitorii ultimelor generații au fost supuși unui inevitabil și teribil proces de „selecție naturală” și „relecturare”, în timpul căruia unii dintre ei s-au pomenit re poziționați pe scara valorilor, coborâți sau urcați instantaneu cu o treaptă-două, în timp ce alții și-au văzut numele trecute în arhivele istoriei literare. Toate aceste oscilații pot fi urmărite în lucrarea monumentală a criticului Mihai Cimpoi, atent la pulsul epocii și cel mai în măsura să-l înregistreze.

*O istorie deschisă a literaturii române din Basarabia* va rămâne, cu certitudine, o piatră de temelie pentru orice studiu de viitor al fenomenului basarabean, o primă sinteză critică asupra literaturii de limbă română dintr-un spațiu unde teroarea istoriei a luat formele cele mai neobișnuite.

#### Note

1. Harold Bloom, *Canonul occidental. Cărțile și Școala Epocilor*, București, Univers, 1998.
2. Mihai Cimpoi, *O istorie deschisă a literaturii române din Basarabia*, București, Editura Fundației Culturale Române, 2002.
3. Nicolae Leahu, *Mihai Cimpoi și spiritul critic în Basarabia*, în „Semn”, nr. 4, 2006.
4. Doinița Milea, *Spațiu cultural și forme literare în secolul al XX-lea. Reconfigurări*, București: Editura Didactică și Pedagogică, 2005.
5. Mircea Martin, *Canon și decanonizare*, în „Observator cultural”, nr. 2, 2000.



THEODOR CODREANU

Huși

„SAREA TERREI”

### Abstract

Mihai Cimpoi is a „complete critic” in the calinescian sense, with coverage in literary chronicles and reviews, the discoverer and talent promoter, the author of numerous studies and essays about Romanian and foreign writers, the first line eminescologist. Mihai Cimpoi’s scientific activity of literary critic and historian is one of the most fertile in the whole Romanian area. Being informed of major European and world cultures, the critic develops fruitful comparative studies, with wide openings, cemented during his years of study in the library. But his major comparative focus is set on Europe, as a demonstration that the Romanian literature on both sides of the Prut River is an organic part of European forms.

**Keywords:** complete critic, eminescologist, cultural European model, Christianity, Romanian intellectual consciousness, European forms.

Activitatea științifică de critic și istoric literar a acad. Mihai Cimpoi este dintre cele mai fecunde din întreg spațiul românesc. Autor al câtorva zeci de cărți (nemaivorbind de reeditările revizuite și adăugite ale celor mai importante), Mihai Cimpoi este, ca să mă exprim exact, un „critic complet”, în sens călinescian, cu acoperire în cronică și recenzie literară (și ca descoperitor și promotor de talente), apoi autor de studii și eseuri despre numeroși scriitori români și străini, eminescolog de primă linie, monografist al lui Grigore Vieru, Ion Druță, Lucian Blaga, Constantin Brâncuși, G. Bacovia, Duiliu Zamfirescu, Giacomo Leopardi, Ion Heliade-Rădulescu, și-a încununat opera, tot călinescian, cu *O istorie deschisă a literaturii române din Basarabia*, care a cunoscut, între 1996–2010, nu mai puțin de patru ediții, de fiecare dată adăugite. Completitudinea criticii lui Mihai Cimpoi înseamnă o sinteză organică între primatul estetic și fondul ontologic al operelor, în jurul acestor piloni de rezistență orbitând aspecte istorice, sociologice, psihologice etc., el asimilând în metodologia *mitopo(i)eticii* pe care o cultivă aspecte eterogene din principalele direcții ale metodelor critice moderne și postmoderne, cu deschideri și către ethosul transmodern. Intuițiile estetice ale lui Mihai Cimpoi, susținute de talent literar-impresionistic, sunt coroborate cu vocația teoreticianului care și-a cristalizat, încă de la monografia închinată lui Grigore Vieru, definitivată în eseul *Narcis și Hyperion* (1979, 1986) sau în *Cicatricea lui Ulysse* (1982), o hermeneutică ontologică proprie, care-l singularizează între confrăți. Informată în principalele culturi europene și universale, criticul cultivă un comparatism fecund, cu largi deschideri, cimentate în ani de studiu în bibliotecă. Dar principala focalizare comparatistică rămâne Europa, ca demonstrație că literatura română de pe



ambele maluri ale Prutului se înscrie organic în europenitate. Volumul *Mărul de aur*, bunăoară, cuprinde studii cu subtitlul „valori românești în perspectivă europeană”, iar una dintre cărți are ca temă chiar Europa: *Europa, sarea Terrei...* (Editura Ideea Europeană, București, 2007). Acest volum se înscrie în seria extraordinar de bogată a literaturii dedicate specificului Europei, literatură pe care Mihai Cimpoi o cunoaște foarte bine și care constituie substanța cărții sale, dintr-o perspectivă echilibrată, dar nu mai puțin *îngrijorată* relativ la viitorul acestei minuni mondiale care se numește cultura și civilizația europeană.

Metafora „sarea Terrei” este de proveniență nicasiană. Nu mă miră că Mihai Cimpoi se întâlnește cu Noica în conturarea propriei oglinzi despre Europa. Altminteri, chiar rama cărții, acele scrisori, prima adresată cititorului și virtualului prieten european (*Iubite cititor, drag prieten european*), a doua, finală – tot prietenului european (*Iubite prietene europaeus*), împărtășește o atitudine sentimentală epistolară nicasiană, pentru ca în interiorul ramei să se adâncească esențialul, într-o demonstrație strânsă privitoare la ceea ce crede autorul că este și trebuie să fie Europa. Mesajul este cu atât mai stringent actual, cu cât pledoaria lui Mihai Cimpoi se constituie ca un „strigăt” al Basarabiei către Europa, în spaimele ei, devenite ancestrale, de a fi înghițită de frigul asiatic al Siberiei sau de soarele mankurtizant al stepei din romanul lui Cinghiz Aitmatov.

De ce Europa este *sarea Terrei*? Să remarc, mai întâi, o aparentă curiozitate: cea mai adecvată imagine despre Europa nu au propus-o preținșii „europeniști” sau „cosmopoliți”, ci... gânditorii în cheie națională. Și asta fiindcă numai complexitățile profunde dau măsura gândirii în *antiteze transfigurate* (Lucian Blaga), existând o cauzalitate ontologică între *național* și *universal*. Din imaginile prezentate de Mihai Cimpoi, rezultă că mai aproape de destinul nostru european (fiindcă e românesc) se află Mihai Eminescu, Lucian Blaga sau Constantin Noica decât, să zicem, E. Lovinescu sau Emmanuel Todd, ultimul, autor al cărții *L'invention de l'Europe* (Seuil, Paris, 1990), în care se susține că Europa trebuie să se oprească la „bariera catolică”, reprezentată de Polonia (p. 162). Această schizoidie a Europei o cunoașteam și din teoriile lui Samuel P. Huntington (1927-2008), autorul *best-seller*-ului *Clash of Civilizations* (1993, 1996).

Opoziția netransfigurată dintre *catolicism* și *ortodoxie* este una dintre cele mai grave erezii ideologice care bântuie vechiul continent. Asupra ei atrăgea atenția încă Părintele Dumitru Stăniloae, ca și despre fundamentul creștin al proiectului „Statelor Unite ale Europei” („*Statele Unite ale Europei?*”, în „Telegraful român”, an. LXXXVII, nr. 47, 1939, p. 1): „Să sperăm că omenirea, învățată de experiența celor douăzeci de ani dintre războiul mondial și cel actual, nu va repeta aceeași greșeală de-a crea vreun suprastat european, fără chemarea în ajutor a creștinismului, factorul de cea mai mare importanță când se lucrează pentru apropierea și pacea între oameni”. Acestea erau cuvintele prin care Părintele Stăniloae își încheia articolul din 1939. Actualitatea gândului său rămâne exemplară, cu atât mai mult, cu cât ziditorii Uniunii Europene de astăzi, dintr-o spaimă ideologică de neînțeles, au urmat idiosincrasia unor Emmanuel Todd și Samuel P. Huntington, încât, pentru a eluda presupusul conflict

ireconciliabil între ortodoxie și catolicism, au ales să nu recunoască rădăcinile creștine ale Europei, în simulacrul de Constituție europeană, proiect refuzat, la vremea lui, tocmai din atare pricină, de către Polonia, care nu este la fel de secularizată ca Franța.

A imagina Europa ca nemaifiind creștină înseamnă a-i dori decesul, în numele unei hibridări rasiale și religioase sinucigașe. Asta ne spune și Neagu Djuvara într-un interviu din finalul anului 2010, în revista *Cultura*: „Din păcate, Europa de mâine va aparține arabilor și țiganilor. De aceea considerăm că cea mai gravă crimă făcută împotriva europenilor de baștină și a culturii europene este deschiderea largă a porților Europei hoardelor barbare și hămesite de foame din Asia și Africa, hoarde care vor transforma Europa creștină, civilizată și prosperă de astăzi în Euro-Indo-Arabia de mâine, în care urmașii noștri vor putea, probabil, supraviețui pentru câteva generații în «rezervații»... Iar noi, europenii de rând, stăm cu brațele încrucișate și ne văicărim de toate ticăloșiile care se petrec sub soare fără a întreprinde nimic. Așa încât ne merităm soarta, spre rușinea noastră, a tuturor!” Și: „Gândiți-vă că doar pe parcursul unui secol Europa va deveni metisă. Mie îmi este clar că indo-europenii se sinucid încet, dar sigur. Adică nu mai fac copii, nu mai au nici o ambiție. De zeci de ani. Noi nu suportăm un «atac» al lumii a treia. Dimpotrivă, noi am creat un gol, pe care cei din lumea a treia, extrem de prolifici, vin să-l umple”.

Desigur, Mihai Cimpoi nu evită confruntarea cu teoriile profetismului nihilist de la Friedrich Nietzsche la Oswald Spengler sau Emil Cioran. Viziunea sa de ansamblu este aceea a optimismului în ceea ce privește viitorul Europei și al românității în acest nou proiect european pentru care intelectualii români au gândit și lucrat de la Dimitrie Cantemir și Dinicu Golescu până la Eugen Simion și Adrian Marino. Acesta era și optimismul lui Noica, acela care a subliniat ca nimeni altul de ce Europa este creația extraordinară a creștinismului, devenind „sarea Terrei”. Văd în capitolul *Noica: modelul cultural european* cheia construcției culturale a lui Mihai Cimpoi. Cartea lui Noica *Modelul cultural european* este ultima dintre marile cărți ale filosofului de la Păltiniș. Propriu-zis, testamentul său spiritual, alături de postuma *Rugați-vă pentru fratele Alexandru* (1990). *Modelul cultural european* a apărut, mai întâi, fragmentar, în presă (1986-1987), iar în volum, în traducere germană, la Editura Kriterion, sub titlul *De dignitate Europae*, pentru ca originalul românesc să fie tipărit abia în 1993, la Editura Humanitas din București. Germenele de la care a pornit Noica este, de fapt, un gând eminescian din manuscrise, în care poetul argumenta că superba civilizație greacă și antică, în genere, a căzut din pricină că n-a admis existența numărului irațional și a infinitului. Tocmai asta a recunoscut creștinismul, deschizând calea culturii și civilizației europene. Evenimentul s-a petrecut la Niceea, în 325, când Biserica a consacrat definitiv dogma Sfintei Treimi, fundată pe „iraționalitatea” Unului Multiplu, Dumnezeu Unul în Trei ipostasuri. Istoria a cunoscut cinci ecuații ale Unului și Multiplului: Unu și repetiția sa; Unu și variația sa; Unu în Multiplu; Unu și Multiplu; Unu Multiplu. Miracolul european începe cu al cincilea raport: „Excepția devine acum regulă. De rândul acesta, nici Unul nu primează, Nici Multiplul, ci Unu este de la început multiplu, distribuindu-se fără să se împartă. Nici o clipă

însă Unu multiplu nu poate fi asimilat de Unu în Multiplu al panteismului, în care individuația a degradat părțile și doar reintegrarea lor le salvează; în care lumea este una singură, prin primatul Unului, în timp ce Unul multiplu se răspândește în lumi și câmpuri; în care Unu nu se preface în unități, pe când în cultura europeană Unu dă unități, de fiecare dată autonome, ca monadele”. (Noica). „Toate culturile – observă Mihai Cimpoi, pe urmele lui Noica – lasă iraționalul *dincolo*, cea europeană, însă, îl întruchipează” (p. 131). Faptul a făcut posibilă depășirea logicii aristotelice, săltând în logicele polivalente. O asemenea logică este *logica lui Hermes*, concept creat de Noica într-o altă carte a ultimei etape de creație. Pe acest drum complex, modelul cultural european a devenit arhetipul tuturor culturilor vii, răspândindu-se pe întreg mapamondul. Numai în acest sens Noica dădea prioritate expansivă *eurocentrismului*, ca opus eurocentrismului exclusivist și imperial în care a căzut adesea. Aceasta va fi și poziția unui Adrian Marino, în pofida aversiunii sale față de Noica de după 1989. La fel a procedat Noica și-n privința creștinismului ca arhetip al religiilor, dincolo de orice pretenții fundamentaliste. În acest sens este europenismul *sarea pământului*. Creștinismul apare ca „religia religiilor” iar Europa drept *cultura culturilor*, ca *închidere ce se deschide* (p. 138).

Dintr-o asemenea Europă face parte și România, cu Basarabia cu tot, ne asigură Mihai Cimpoi. Și are deplină dreptate. De aceea, ne alarmează și mai mult semnalul tras de un Neagu Djuvara: *sarea Pământului* tinde să fie diluată și denaturată în *otrava Terrei*, care este, din ce în ce mai vizibil, falsul „multiculturalism” al ideologiei care i-a contaminat pe diriguitorii Uniunii Europene: „corectitudinea politică”, substitut al vechiului internaționalism sovietic prezentat, azi, ca *globalism*. În 2007, Mihai Cimpoi încă mai spera că multiculturalismul se fundează pe „sarea pământului”, creștinismul. Aceasta rămâne miza majoră a cărții sale, dovadă că autorul basarabean este nu doar o conștiință intelectuală adânc ancorată în substanța românească, ci și una europeană de primă instanță.

ADRIAN DINU RACHIERU  
Universitatea „Tibiscus”, Timișoara

UN SPIRIT „CUMPĂNIT”  
MIHAI CIMPOI

### Abstract

First of all, Mihai Cimpoi is an insatiable reader. His history, inevitably, is a cultural history for it presents a collective tragedy, with an attempt to remove fragmentation, mystification and manipulation as well as the sign of Sovietised violent proletcultism. Mihai Cimpoi's voice can not be ignored even if it does not fit in Manolescu's history. He is the Ambassador of a Province that is studied, industriously and with inspiration, at the full scale of the whole Romanian phenomenon. He is also an indefatigable manufacturer who is thoroughly, without being visited by the demons of pride, writing “word after word and paper after paper”.

**Keywords:** competent critic, Bessarabian literary phenomenon, cultural ambassador, a pillar of Romanism.

Pentru cultura noastră, Mihai Cimpoi nu este doar ilustrul ambasador al unei Provincii. Nume de referință în câmpul criticii, eminescologul de la Chișinău reprezintă, se știe, o autoritate, privind cu ochi avizat peisajul literar. Critic necomplexat, basarabeanul convinge prin detentă problematică și anvergura demonstrațiilor, spulberând ipoteza decalajului (de care, nu fără argumente, se face mare tărăboi). Bărbat viguros, un munte de om cercetând cu aviditate bibliotecile, M. Cimpoi impresionează și prin rezistență. El n-a căzut prizonierul seducătoarei boeme și trupu-i falnic n-a fost năruit de întrecerile bahice la care, cu sânge, participă guralivii congeneri.

Cum literatura română, după spusa călinesciană, „este una și indivizibilă”, Cimpoi refuză basarabenismului condiția de mediu diasporic. Cine a răsfoit densa *Istorie deschisă*, consacrată tocmai literaturii basarabene, s-a putut convinge că doar o reconstituire „pompeiană”, dând seama de „succesiunea de reînvieri”, îngăduie priza la „fenomenul basarabean”, aflat la ceasul fericit al regăsirii de sine. Provincia nu e „stearpă pe ogorul literaturii” (cum se încăpățâna a crede, chiar în 1992, un Șt. Ciobanu). E drept, condiția tragică, teroarea Istoriei, mișcarea circulară ca *forma mentis* ar explica sacrificiul esteticului și pusele mesianice. Cercul, potrivit demonstrației lui M. Cimpoi, rămâne figura emblematică a spiritului basarabean. Doctrina basarabenismului a fost și este necesară având în vedere circumstanțele istorice și culturale, opunându-se tăvălugului rusificării și opacității centriste. Dar ea se varsă în albia largă a românității, recuperarea culturală excluzând derogările valorice. Chiar „friabilă” fiind, literatura s-a dezvoltat rizomic și a dovedit, în timp, *o rezistență*

*subterană*, salvatoare, oferind un eticism ardent și o esteticitate, uneori, rudimentară. Dar speranța regăsirii în interiorul aceleiași culturi, fără a folosi două cântare critice, rămâne întreagă. Liantul invincibil al reîntregirii este, indiscutabil, cel cultural.

Desfășurările sale exegetice, deloc îndatorate unui regionalism țâfnos vizează întreaga cuprindere a spiritului românesc. Aventura literaturii basarabene se poartă în numele unui orgoliu stimabil (ar fi zis Perpessicius), dar practicând „reducerea la scară”; având, așadar, șansa inserției și evitând delirul zonal. Iată, de pildă, Cimpoi scria cu „îngăduită mândrie” (vezi *Caiete critice*, nr. 3-4/1997, p. 99-102) despre primul roman anonim basarabean (numit convențional *Aglaiia* și anticipând „cu o oră” romanul lui Filimon); dar și despre descoperitorul manuscrisului, istoricul Ion Varta. Cine va fi fost autorul? Supozițiile criticului întrețin o spumoasă broderie speculativă. Sfinxul – suntem avertizați – tace deși există speranța că vor fi smulse și alte manuscrise din mapele pecetluite. Iar elanul detectivistic, din fericire, n-a obosit.

Cartea despre Blaga era, de fapt, o reînnoită pledoarie pentru unitatea spațiului mioritic. Dincolo de fatalitatea etnică a categoriilor stilistice, dincolo de viziunea arcadică, adăpostită în orizontul misterului, M. Cimpoi, pe urmele lui Noica, vorbește de raționalitatea acestei filosofii, interesată de „ființa întrebătoare de ființare”. Autoritatea filosofiei blagiene a stârnit discuții firești în Basarabia. Să ne amintim că N. Crainic descoperea un „fluviu de orientalism” sorbit de matca sufletului ancestral ori de „măsura românească” (pentru care pleda Al. Al. Leontescu). Iar devenirea ființei, eul scindat, sedus de revelații contrarii, în fine, cunoașterea problematizată (Lucifericul), schițând un „model pre-ontologic” întrețineau ambiguitatea blagiană pendulând între *arătatul* și *ascunsul*. De aici pleacă și dificultățile recepției. Iar în cazul Basarabiei chestiunea se pune în termeni lipsiți de echivoc. „Păsăreasca” unor exegeți, manevrând un lexic lemnos ori încărcat de prețiozități sfârșește prin a-l opaciza pe marele poet-filosof.

În fond, Blaga, cercetând „fenomenul basarabean”, aprofundează matricea românească și fortifică spiritul național (în sensul disocierilor de mai târziu ale lui Nichita Stănescu). Dar M. Cimpoi, bun cunoscător al realităților basarabene sesizează că „trei Blaga” au fecundat spiritul Provinciei. Ar fi, întâi, generația '30 (pe linia Costenco-Meniuc-Magda Isanos), atrasă de paradisiac și dezmarginire, cutreierată de „înfiorarea panteistă” și dezvoltând perspectiva sofianică. Atingând, astfel, liniștea mioritică (cazul George Meniuc). Și am mai putea vorbi de episodul Crainic, profesor de teologie la Chișinău. Urmează generația lui Gr. Vieru, preluând și prelucrând principiul matern al Universului și nebuloasa Satului-idee. Invocând, securizant, făptura mamei, Gr. Vieru o înțelege ca ființă axială („Eine Urmutter”) și se reîntoarce la acea deplinătate vitală a primordialului, masiv dar răscolit de frăgezimi, care ne atrage în sorbul unei boli cosmice. Și, în fine, după blagienii E. Coșeriu (cu începuturi poeticești) și Al. Lungu, ultima promoție, ivită sub semnul coagulant al Renașterii (demonstrând unitatea spațiului mioritic, idee atât de dragă lui M. Cimpoi) dar și al Postmodernismului centrifug, întreținând atâtea polemici, cu sau fără miză, împinse însă în pragul canibalismului transprutean. Se uită, păgubos, că valorile coexistă. Că furia contestărilor nu îngăduie o recepție calmă. Acea altă poezie,

visând a se despărți de „mioritismul ancestral” (Eugen Lungu) flutură zgomotos și arțăgos steagul sincronismului. Iconoclastia optzecistă este una recuperatoare, blamați fiind poetaștrii refugiați în „bastionul tradiției”. Dar Mihai Cimpoi e convins că deasupra acestor inflamații poetice, a repetatelor încăierări, există o continuitate organică: „marea temă basarabeană a înstrăinării”, ontologizată la extrem (vezi *Basarabia*, nr. 2-3/1994). Ca factor de echilibru, ca arbitru al eleganței, criticul de la Chișinău, dominând suveran „olimpul republico-moldovenesc” (N. Negru) încearcă să stingă excesele.

*Cumpăna cu două ciuturi* (Ed. Augusta, 2000) se înscria aceleiași tendințe. Scris într-o vreme descumpănită, lărmuitoare, ațâțând răfuiala cu valorile, eseul (o colecție de eseuri, pentru a fi exacti) vrea să surprindă și să cuprindă relația sufletului românesc cu Istoria. Centrul de greutate al demonstrației rămâne, negreșit, ființa cumpănită eminesciană. Or, la Eminescu, *a cunoaște înseamnă a cumpăni* și creierul rămâne „cântarul înțeleșului”. Sfatul de a ne despărți de marele poet nu poate fi urmat de criticul de la Chișinău. Atent la „dialecticitatea” verbului *a cumpăni* și la modulațiile ființiale, M. Cimpoi nu se pripește; deplânge, negreșit, ființa neîmplinită și află în câștigul noician *întru* „o vocabulă fericită”, împăcând – sub cer românesc – înțelepciunea cu filosofia. Efortul revelării Ființei nu ocolește popasul exegetic pe latura ei negativă: zădărnicia, autodisprețul, molima complexelor, reacția întârziată la provocările istoriei, definind un neam fără conștiință istorică (cum, nemilos, se pronunțase Cioran). Temperamental, M. Cimpoi respinge excesele. Va elogia fără rezerve o întregă tradiție culturală fecundată de eminescianism, vede în marele poet (cel care se mărturisea: „în mine bate inima lumii”) modelul cultural cu adevărat demn și deplânge, repetat, nepăsarea românească. Adică o țară care, lăsată în voia valurilor, trăiește cu fața la trecut, dezinteresată parcă de propriu-i destin. Dar să nu uităm, M. Cimpoi are încredere în rolul coagulant al marginii. Lumea basarabeană, brusc precipitată sub „logica istoriei”, dovedește o îmbucurătoare redeșteptare națională. Scriitorii – observă faimosul eminescolog – au fost cei care au lansat „strigătul existențial”. În pofida *eliticiidului*, în pofida românofobiei (cultivată metodic), reintegrarea în context românesc se anunță victorioasă. Chiar dacă în lungul șir al mistificărilor cheștiunea Basarabiei a devenit un caz monstruos.

Efortul lui Mihai Cimpoi, trudit pe solul culturii evită frazele sforăitoare și hei-rup-ismul conjunctural. Încrederea sa e tonică. Însă cumpănit, academicianul de la Chișinău crede în politica pașilor mărunți. Spirit așezat, exegetul privește încrezător și e convins că invocata logică a Istoriei va face dreptate unui neam răbduriu, greu încercat. „Stâlp” al vieții culturale basarabene (cum, nimerit, l-a văzut Eugen Simion), el privește cu înțelegere, chiar plusând, relieful axiologic (inevitabil accidentat) și, prin umoarea sa „egală”, este – indiscutabil – o voce credibilă. Dar, să recunoaștem, are în spate o operă impunătoare, scrisă cu talent și chibzuință. Și, desigur, cu multă știință de carte. Înainte de orice, Mihai Cimpoi este un insașiabil cititor. Istoria sa, fatalmente, este o istorie culturală și dă seama despre o tragedie colectivă, încercând să înlăture fragmentarismul, mistificările și manipularile, pecetea proletcultismului sovietizant, violentând „caracterul ființial”. Examenul supraistoric ar fi totalmente nepotrivit pentru



un neam disperat, aflat „la răspântie”; iar rezistența basarabeană, pendulând „de la un exil la altul” (E. Simion), cu inevitabile compromisuri, și-a aflat reazemul în limbă și tradiție, renăscând spectaculos și miraculos. Sedus de limbajul noician, criticul nu vrea să fie prea sever și judecă faptele și oamenii (estompând, totuși, biografiile) contextual, cu vădită înțelegere pentru unda tradiționalist-mesianică. Vocea lui Mihai Cimpoi nu poate fi ignorată chiar dacă nu încapă în Istoria manolesciană. El este Ambasadorul unei Provincii, pe care – harnic și inspirat – o cercetează la scara întregului fenomen românesc. Și un infatigabil constructor, așezând temeinic – nevizitat de bolnăvicioșii demoni ai orgoliului – „vorbă lângă vorbă și foaie peste foaie”.

Seria de *Critice*, de izbitoare inspirație maioresciană, dezvoltă un evantai tematic de mare diversitate și bogăție ideatică, pornind de la porunca mentorului Junimii, cel care – reamintim – avertiza că demersul critic este „o lucrare necesară în viața publică a unui popor”. Cu deosebire azi când *timpul crizist, descumpănit* întreține o stare belicoasă, producând vacarm, babilonie, intoleranță și, inevitabil, ceață axiologică / confuzia valorilor. Când, deseori, în această necurmată gâlceavă, valorile sunt maculate, „insultate” decretate ca fiind „expirate”; or, M. Cimpoi, convins că „avem noroc de valori”, știe prea bine că aceste valori trebuie respectate, că un popor „așezat” își cinstește scriitorii exponențiali. Și acest masiv și blajin basarabean („teapăn”, după vorba lui Eugen Simion), trăind cu *rost*, trudește de o viață în acest scop; fie că vorbește despre complexe literaturii române (pendulând între orizontul mioritic și cel european) sau despre schizofrenia moldovenească și obsesia identitară, fie că atacă relația dintre Centru și margine și discută aplicat despre metehnele exilului românesc, fie că – îmboldit de „demonul recitirilor” – coboară în po(i)etica arhetipală (vezi paralela Bacovia-Vieru) sau ne dezvăluie „abisurile receptării” în povestea eminescologiei (după modelul Bohr), în toate, așadar, se mărturisește cu umoare egală, risipind idei și încercând a ne călăuzi în *drumul spre Centru* (centrul Ființei, se înțelege). Te și întrebi când scrie acest maratonist al lecturilor, un neobosit călător, ubicuitar, de mare productivism; și care, observăm fără efort, ține la tăvăleală și nu lipsește nici de la întrecerile bahice, surclasându-și comesenii. Ceea ce face (devenind făcând) merită însă toată lauda. Încât, invocând *norocul ca destin*, pornit din Larga natală, Mihai Cimpoi este un spirit de largă cuprindere și, negreșit, un pilon al românismului.

Un titlu precum *Cumpăna cu două ciuturi* (Carte despre ființa românească) dezvăluie tocmai temperamentul său critic: un om cumpănit, vădind seninătate și echilibru, descoperind trudnic acele „înțelesuri alunecătoare”, punând la lucru – în filiație eminesciană – „recea cumpănă-a gândirii”. Încât, în plin haosmos, glorificând descentrarea (o capcană existențială, ne previne M. Cimpoi), nefixarea, vârtejul relativist – criticul ființează ca reper; iar truda sa, sisifică, în răspăr cu nestatornicia, zeflemeaua, trâncăneala ori voluptatea autodenigrării, devenind Operă, probează că avem în academicianul de la Chișinău un neobosit *constructor*, un nume greu al spiritualității noastre și o lucrare care va dăinui.



ALIONA GRATI  
Institutul de Filologie al AȘM

PROIECTUL „CRITICE”  
ÎN DIALOGUL VALORILOR

**Abstract**

The project *Critice*, signed by the academician Mihai Cimpoi presents a temerarious attempt to approach contentious issues in today's cultural-political context as well as a redoubtable contribution of a Romanian critical spirit at European level. An overall vision of this project is necessary, first, through distributing the issues under consideration so that they all converge to a common denominator: the legitimacy of the organic law to assert Romanian literary values and through/with them the Bessarabian ones in Bessarabian spiritual context.

**Keywords:** critical, Romania, Europe, globalization, canon, universality.

Cele nouă volume de *Critice* ale academicianului Mihai Cimpoi, apărute de-a lungul ultimului deceniu la editura craioveană „Scrisul românesc”, alcătuiesc o construcție pe cât de solidă, pe atât de maiestuoasă. *Fierăria lui Iocan* (I), 2001, *Centrul și Marginea* (II), 2002, *Orizont mioritic, orizont european* (III), 2003, *Demonul recitării* (IV), 2004, *Po(i)etica arhetipală* (V), 2005, *Dialogul valorilor* (VI), 2007, *Șansa cercului* (VII), 2008, *Prăpastia lui Pascal* (VIII), 2009, *Identitate și alteritate* (IX) văd lumina tiparului cu o regularitate de invidiat (în sensul frumos al cuvântului), ritmul fiind precipitat de imperativele europenizării și globalizării și de amplele discuții la nivel internațional asupra identității culturale. Viziunea de ansamblu a proiectului se impune prin distribuirea celor mai importante și litigioase probleme legate de aceste evenimente ale „secolului” în așa fel încât toate converg spre un numitor comun: legitimarea dreptului organic al valorilor literare românești de a se lansa fără inhibiții și pe picior de egalitate axiologică în dialogul culturilor. Acțiunea depinde însă de înțelegerea notelor definitorii ale „orei în care trăim” și de alegerea vectorului principal în evoluția actului de integrare. Vom prefera să vedem această oră ca pe una „stelară”, a unui nou început ghidat de constelația „înaintemergătorilor” exemplari, sau, dimpotrivă, vom sta sub zodia „amurgului”, dezvoltând germenii crizelor, complexe de inferioritate, confuzie și relativizare? Mihai Cimpoi alege să-și clădească demersul critic pe temelia solidă a modelelor, pe ferma convingere

că aspectele complementare negative „nu pot să periclitizeze un echilibru al evaluării, susținut de certitudinea că avem valorile noastre, că am fost tot timpul europeni, chiar înaintea unei voințe de ultimă oră de a fi așa ceva și că am modelat din interior ideea integrării spirituale continentale timp de câteva veacuri prin Cantemir, Dinicu Golescu și Stere, prin Maiorescu, Iorga, Eminescu, Lovinescu, Noica”. Toate momentele de afirmare a culturii române au fost momente ale afirmării ei europene.

### **Spiritul critic sub zodia lui Maiorescu. Parada modelelor**

Timul nostru poate fi comparat cu metafora proiectată de Marin Preda în episodul „Fierăria lui Iocan” din *Moromeții*, fiind un timp al pseudodemocrației, al „atitudinilor personaliste” babilonice și „intolerante față de atitudinile și adevărurile altora”. Literatura actuală emerge cu dificultate dintr-un context politic precar și „bolnav, crizist, descumpănit, «hamletian», necairotic”, generând excese, furie nihilistă, iconoclastă, lepădare de modele. În volumul de debut al seriei, la mai mult de un secol după *Criticele* maioresciene, domnul academician își propune să răspundă la întrebarea: „Ce se întâmplă cu spiritul critic” actual și să creeze un tablou sintetic al tendințelor acestuia [1, p. 6], teleologic situându-se ca „înaintemergătorul” său, care analizează „starea literaturii noastre și direcția spiritului critic”.

Potrivit savantului, modelul Titu Maiorescu întrunește toate condițiile unui sistem de referință pentru conștiința critică actuală, care nu se vrea o instanță de emiteră a verdictelor categorice, bazate doar pe năzuința ideală de a concepe absolut cultura, dar nici nu-și dorește căderea definitivă în neantul relativizării axiologice. Maiorescu este exemplar prin „contradicția sa superbă” („a afirmat negând, a construit ruinând”), ilustrând perfect fenomenologia evoluției literaturii române, nevoită mereu să acționeze sub semnul unei „legitime grabe” de racordare la cultura occidentală și să asculte, în același timp, doar de imperativul durabilității. În numele contracarării categorice a unor sterile, după el, preluări a „formelor fără fond”, criticul de la *Junimea* semnala tot ce „vițiază aerul sănătos”, erijându-se în postura de „epidemiolog neîngăduitor” cu molimele interpușe în calea „direcției noi” a literaturii. Trecând totul prin grila normativă a valorii estetice, Maiorescu rămâne, fără doar și poate, un apologet al estetismului, al artei ca finalitate fără scop. Nimic din ceea ce e contingent și subiectiv nu trebuie să tulbure siguranța axiologică a interpretării. Pe linia lui Hegel, Kant și Schopenhauer, criticul român susține în celebrul său articol *Comediile d-lui Caragiale* (1885) că „înălțarea impersonală” este condiția absolută a oricărei concepții artistice. Însă tot aici, Maiorescu afirmă pe kontrasens cu principiile „artei pentru artă” că tipurile înfățișate în comediile caragilienne trebuie să vorbească așa cum vorbesc, căci în felul acesta mențin iluzia realității în care ne transportă și susțin un nivel înalt al moralității. Contradicția e doar pentru un moment, căci în continuare criticul junimist afirmă fără ezitare că arta a avut întotdeauna o înaltă misiune morală și că orice operă artistică adevărată o îndeplinește, deoarece „orice emoție estetică (...) face pe omul stăpânit de ea, pe câtă vreme este stăpânit, să se uite pe sine ca persoană și să se înalțe în lumea ficțiunii ideale”.

Titu Maiorescu constituie unul din principalele modele asumate declarat de eminescologul Mihai Cimpoi, care i-a influențat esențialmente perspectiva hermeneutică. Maioresciana „efigie clasică” a lui Eminescu în ipostază de Hyperion, portretul „tras cu linii energetice și sugestive, rezultatul său fiind o statuie în stil antic, marcată de măreție senină, decantată de esențele amare și nebulozitățile biografiei și având adânc imprimată în trăsăturile exterioare surprinse frumusețea geniului” [1, p. 22] marchează profund exegezele criticului basarabean. Totodată, această efigie îl ajută pe Mihai Cimpoi să contureze profilul geniului critic maiorescian, pe care îl vede înrudit spiritual și intelectual cu Mihai Eminescu: „Maiorescu este aici (în studiul *Eminescu și poeziile* lui n. a.), în mod detașat și plenar, criticul pur. Convențiile și formele de epocă nu-l influențează prin nimic; mai mult decât atât: se desprinde total de balastul lor producător de confuzii și stingheritor în nuanțe” [1, p. 22]. La un moment dat al studiului, portretele lui Eminescu și Maiorescu devin permeabile la celălalt, asimilându-se și întregindu-se reciproc, Eminescu fiind „adesea maiorescian”, iar afirmațiile lui Maiorescu amintind „un mod eminescian de a înțelege lucrurile”. Aș adăuga aici faptul că, analizându-și modelele, Mihai Cimpoi, la rândul său, își definește propria critică estetică-eseistică. Privind însă din perspectivă contemporană, savantul completează maioresciana poză „superioară”, care ne oferea un Eminescu indiferent la întâmplările vieții externe, glacial, căutător de perfecțiune și armonie, cu un demers hermeneutic care își propune să „socotească” în personalitatea lui Eminescu geneza interioară, spirala dialectică a ascensiunii. Oricum, modelul Maiorescu este unul „adamic”, al „începuturilor noastre sănătoase și în-temeiitoare”, constituind, alături de alte modele de „pionierat”, o constantă a tranzițiilor de la o epoca la alta.

Europeanismul spre care tinde cultura românească dictează adoptarea unor modele critice complexe și interpretări plurale ale operei de artă. De aceea, în continuare, având același imperativ de legitimare a integrării cu drepturi egale, Mihai Cimpoi lasă să se desfășoare în fața noastră o adevărată paradă a modelelor fundamentale, a *pattern*-urilor care au format și catalizat gândirea critică actuală și la care a făcut școală Domnia sa, simpatizându-le evident. La acest eveniment fast Iosif Vulcan face figură de „întemeietor absolut”, impunând un „*model național-cultural* ca soluție existențială ideală” ce valorizează datele ontologice generale românești. Emulii săi, Ion Rădulescu, Andrei Mureșanu, George Barițiu, Simeon Barnuțiu, Aron Pumnul, Anastasiu Patiu, Timoteiu Cipariu, Mihail Kogălniceanu, A. Treboniu Laurian, Vasile Alecsandri, Samuil Vulcan, Ion Brătianu, Avram Iancu, Alexandru Hurmuzachi, Dimitrie Bolintineanu, Moise Nicoară, cei doi Hasdei și alții sunt „bravii bărbați” ai Panteonului culturii naționale, alimentând organicitatea acesteia de-a lungul anilor. Abaterea de la acest model al întoarcerii la vatră/origini creează căderi și anti-modele. Exemplu poate servi poetica specifică, „făcută din sloganuri doctrinare, «roșie», disprețuitoare de «formele antice» și de formă în general” a celor care au urmat curentul ideologic de la revista *Contemporanul* [1, p. 43-53].

Modelul critic al lui George Călinescu, pe care Mihai Cimpoi și-l asumă încă din anii formării sale, demonstrează o oscilare între „absolutism” și „relativism”, între „factorul surpriză fenomenală” și „banalitatea conceptuală”, neîncrederea

în interpretarea istorică obiectivă. Absolutismul perspectivei sale istorico-critice e „cenzurat și pus în corelație” cu relativismul fenomenologic, operând neașteptate deschideri spre libertatea de investigație interdisciplinară. Eugen Lovinescu rămâne creatorul panoramei critice a celor mai mari valori ale modernității românești apte a se integra în viața europeană, edificând un model de „mare conștiință estetică dublată de o conștiință morală fără cusur”. Aproape în exclusivitate dedicat perspectivei estetice, Tudor Vianu alege să analizeze literatura cu mijloacele științei lingvistice, afiliindu-se uneia dintre cele mai viguroase tendințe ale științei filologice a secolului al XX-lea.

Adrian Marino intră în dialogul speculațiilor teoretice fără complexe de inferioritate, instituind un model de analiză „nonșalantă” dincolo de limitele naționalului și servind un model al scriitorului „care-și asumă dublă identitate: națională și supranațională”, care poate fi „român”, „european” și „universal” în același timp. Critica lui Constantin Ciopraga, „un adevărat Ulysse intelectual”, e marcată de pecetea harului, constituindu-se ca o „încapsulare de energie vitală și intelectuală deosebită”. Susținând modelul organicismului românesc, Eugen Simion este criticul care știe să pună în slujba interpretării oneste a textului literar atât perspectivele moderne și postmoderne, cât și retrospectivismul tradițional. Domnia sa reprezintă critica sincronică, obiectivă, suplă, flexibilă, lucidă și exigentă, rezistentă la curse lungi și relevantă estetic, cumulând mai multe modele naționale, franceze și germane. Dan Mănuță este un „spirit germanic, exact și limpede în judecăți, aplicat cu persuasiune și metodic la operă”, fiind omul sistemelor bine conturate și având un „statut autotelic”.

Ceea ce reiese din modelele înșirate mai sus ca mărgăritarele pe un fir de lumină este că Mihai Cimpoi se declară adeptul aforismului antic despre păstrarea clarviziunii măsurii/proporțiilor în critica literară, a „dreptei cumpene românești” alimentate de spiritul frumosului universal. În opoziție cu această convingere stă ceea ce savantul a numit spiritul critic „descumpănit”, având ca model „dezbaterele” politice din fierăria lui Iocan, unde „fiecare vine cu convingerea lui, cu ziarul pe care îl citește și în care crede numai el, cu ura pentru încrederea altora”, descoperind dizgrațios: „o Babilonie a subiectivităților, resentimentelor, contestărilor, partizanatelor, complicităților, «cumetriilor», coteriilor, miturilor, ideologiilor, nervozităților, exceselor care îl transformă pe omul cetății (omul de gândire, *homo cogitans*), într-un animal politic”. Fenomenul este propulsat de vechile (arderea etapelor, eclecticismul) și mai noile complexe românești, exodate în cursa europenizării și globalizării accelerate. În această goană se ajunge chiar la „rușinea de a fi român” la renunțări gălăgioase de identitate [1, p. 129].

În drumul spre Centrul european, conștiința culturală românească se confruntă, după Mihai Cimpoi, cu două modele: *modelul adamic*, natural și *modelul golemic*, artificial. Nostalgia după Europa este tradusă fie în direcția negativă, generând „complexul Dinicu Golescu”, „fascinația negativă a lui Cioran”, fie în una pozitivă, fructificată, cum sunt „non-complexele” lui Eminescu și Brâncuși. Soluția mântuirii de complexe trebuie căutată anume la acești poeți ai ființei, care îndeamnă spre revenire „în chip așezat și substanțial, la felul de a fi, fără mimetisme și salturi grotești în

globalisme” [1, p. 131]. Concluzia nu se lasă mult așteptată: răspunzând provocărilor din afară, cultura românească trebuie să urmeze o cale a sa proprie, alimentându-se din surse autohtone. Or, vorbind nietzschean, chiar și pe patul de boală politică, poporul se poate înnoi pe sine și își recapătă spiritul său pierdut.

### **Fetele identitare ale scriitorilor români aflați „între două lumi”**

Literatura română din diaspora reface narativ traiecte existențiale fragmentate ale individului polarizat între dorul de casă și imperativul adaptării la noile condiții de viață. Narațiunea exilului stă, vorba lui Ștefan Augustin Doinaș, mărturie la imposibilitatea de a ne naște a doua oară, la incapacitatea expatriatului de a renunța la mitologia sa personală, la ceea ce constituie însăși determinarea condiției sale. Înstrăinarea de patrie și de limbă perturbă în profunzime lumea „stabilizată”, rutinele anterioare. Schimbarea de model cultural presupune de acum înainte o „depășire de sine”, imperativul de „a construi o altă identitate personală”, de „a fi la înălțime”, care se traduce printr-o frământare lăuntrică pronunțată ce riscă a declanșa o criză a identității. Exilatul capătă în noul peisaj cultural atributele unei ființe tranzitive, ale unui om cu două identități: una pe care i-o acordă țara-gazdă, și alta moștenită din țara de origine, văzută de a fi tot mai arcadiană, și pe care acesta nu vrea să o abandoneze. Salvarea și ieșirea din criză este posibilă doar printr-o convertire identitară sau, în cuvintele lui Peter Berger și Thomas Luckmann, printr-o „*alternație*”, care înseamnă a deveni un *altul*, a schimba cultura sau credințele. Narațiunea de sine a scriitorilor mutați în altă limbă, în alt ambient și în altă mentalitate decât cele originare reprezintă un fenomen complex de redefinire a identității personale.

Acestea și alte probleme ale scriitorilor exilați fac subiectele celui de-al doilea volum al *Criticelor*, intitulat *Centrul și Marginea*, în care Mihai Cimpoi punctează modele deontologice marcate de existența în exil. Într-un context al „izolării” scriitorii români urmează, pentru a se afirma, o cale diferită, de la o renegare zgomotoasă a patriei și limbii (Cioran) până la resemnata „liniște deontologică” (Cantemir, Petru Movilă, Nicolae Milescu-Spătaru, Mircea Eliade). Pentru o in-patriere și o deplină împăcare cu „noua” identitate, subiectul trebuie să-și clarifice relațiile cu „vechea”, cu identitatea „originară”. Reconstrucția identitară este, de regulă, însoțită de un motiv important și decisiv care justifică tranziția de la vechile la noile credințe. Fiecare scriitor își găsește pentru sine repere, referințe, o nouă definiție despre el însuși, despre alții și despre sine. Unii, așa-numiții „avatari ai lui Ovidiu” (Laurențiu Ulici), se alimentează din speranța reîntoarcerii în patria de unde au fost izgoniți de putere, cum a fost, spre exemplu, Vintilă Horia, a cărui literatură este expresia unei puternice nostalgii după patrie și a dorului de casă. Alții găsesc argumente mai puțin tragice, pledând pentru o autoexilare benevolă în miezul de progres occidental. Vizavi de acești scriitori nu se mai poate utiliza, după cum a menționat Monica Lovinescu, conceptul de „exil”, ci cel de „diasporă”. Atât pentru unii, cât și pentru alți intelectuali estici, exilul în Occidentul capitalist este totuși, în condițiile maneiheismului ideologic sovietic, o *odisee a libertății și afirmării*.

Trăsăturile comune sau narațiunile frecvente ale exilului sunt legate inevitabil de o nouă formulă de tragism de substanță a lumii moderne, ce implică alienarea ființei, imposibilitatea comunicării, disoluția identității, dezumanizarea, dezdăcinarea, înstrăinarea, ruperea *sinelui* din spațiul benefic și necesar etc. Scrierile din exil devin inevitabil autoreferențiale, majoritatea scriitorilor problematizează propria condiție de român aflat „între două lumi”: pe de o parte, stă „paradisul pierdut” și, pe de altă parte, lumea „libertății și a posibilităților”. Conștiința apartenenței la două sisteme culturale diferite, la două limbi, integrarea în spiritualitatea europeană sunt trasee narative inerente oricărei formulări a identității literare din diasporă. Fiecare scriitor însă are o anumită perspectivă și modalitate literară personală de figurare a acestor tendințe polarizante, feluri de a ancora simbolicul în expresii de identitate personală.

Existența majorității scriitorilor români în exil e, de regulă, o *scindare*: după o vârstă a creației în limba română urmează o vârstă în franceză, italiană, engleză sau suedeză. Dislocarea lingvistică este unul din aspectele fundamentale care au suscitât mai multe discuții în cadrul temei exilului. Pentru oricine trăiește experiența migrației, trecerea la o altă limbă are un impact psihologic considerabil și este cu atât mai mult resimțit în cazul unui scriitor, a cărui relație cu limbajul este mult mai profundă și mai complexă decât utilizarea obișnuită a acestuia. Oscilarea între limba maternă și limba „de adopție” accentuează condiția de liminalitate a scriitorului emigrat care e nevoit să suporte travaliul transferului semantic. Ființa unui astfel de scriitor nu se dedublează, ci se frânge uneori în două ființe autonome. Este cazul să amintim de experiența literară a lui Eugen Ionescu sau de cea a lui Tristan Tzara.

Identitatea literară a lui Emil Cioran se articulează în jurul aceluși „lirism al negativității”, prezent în toată opera scriitorului și care îl apropie spiritual de creatorii avangardei. Una dintre dominantele literaturii cioraniene scrise în franceză este sfâșierea lăuntrică generată de senzația de pierdere a identității odată cu trecerea la o altă limbă de exprimare filosofică. Negativitatea proiectată atât asupra limbii române, cât și a celei franceze, devine astfel una „productivă”, după Eugen Simion. Scrisul, inclusiv în franceză, reprezintă pentru Cioran o eliberare de încordarea infinită provocată de trăirea neantului. În același timp, exilul poate fi un izvor al inspirației, neprovocând frustrări și complexe. Mircea Eliade este una din personalitățile care au valorificat în pozitiv criza determinată de ruptură, regăsindu-și oriunde un „Centru al lumii”.

Condiția de frontieră între două limbi, două culturi, două modele culturale etc. transformă textul într-un câmp al intertextualității, îmbogățindu-l enorm. Formula aforistică a lui George Steiner: „a te mișca printre limbi înseamnă a trăi experiența uimitoarei tendințe a spiritului uman spre libertate”, poate servi ca epigraf pentru o însemnată dimensiune a activității lui Ion Miloș, poetul și traducătorul român stabilit în Suedia. Cunoașterea subtilităților poetice ale limbilor franceză, sârbo-croată, suedeză, macedoneană ș.a. i-a deschis scriitorului un orizont larg de expresie a „sufletului” și l-a impulsionat să-și asume, pe cont propriu, misiunea de a promova literatura română dincolo de hotarele țării ei. Puține popoare au dat lumii atâtea scriitori de geniu cum



a dat poporul român. Urmuz, Tzara, Eliade, Gherasim Luca, Ionesco, Paul Goma ș. a. au contribuit la revoluționarea și înnoirea simțirii și expresiei poetice nu numai românești, ci și universale. Exilul a jucat un rol considerabil în afirmarea unei opoziții imposibile în țară, opoziție politică în primul rând și, implicit, culturală. Construcția identitară a lui Paul Goma are loc printr-o „afiliere colectivă”, printr-o proprie situare în literatura subversivă, disidentă, caracteristică exilaților estici. Nostalgia structurează identitatea personală a scriitorilor, prilejuind meditații atât despre dorul de casă, cât și despre inexorabila trecere a timpului.

Partea despre exilul românesc (inclusiv al basarabenilor) în cadrul rusesc constituie cea mai consistentă contribuție la temă. Analizând traseele exilaților în acest spațiu, Mihai Cimpoi ajunge inevitabil la concluzia că: „Dintre toate exilurile, exilul rusesc are cele mai puternice efecte de înfeudare, asimilare și neantizare a identității” [2, p. 73]. Orice român aruncat în spațiul rusesc a fost nevoit, mai mult sau mai puțin, să facă compromisuri: un Dimitrie Cantemir acceptă exilul rusesc în ideea de redobândire a tronului și de *vendetta* împotriva turcilor, un Ion Drută „ilustrează cazul tipic de duplicitate manifestată prin rezistență față de tiparele ideologice și totodată de conformare, căci este șovăitor față de revenirea la matca stilistică românească, pactizează cu foștii săi dușmani ideologici și se face adeptul declarat al moldovenismului primitiv”, iar alții ca Antioh Cantemir, Heraskov, Nicolae Milescu-Spătaru, Vasile Cheltuială, Ivan Luppol sunt total asimilați de cultura rusă. Totodată, și Dimitrie Cantemir, și Alexandru Hâjdeu, Bogdan Petriceicu Hasdeu, Leon Donici-Dobronravov, Constantin Stere reușesc să rămână esențialmente români care au intrat într-un dialog strategic român-rus.

### **Despre complexele românești în fața Europei**

Astăzi se vorbește mult despre necesitatea reevaluării canoanelor culturale, despre renunțarea la metodele de globalizare și standardizare ce duc implacabil la uniformizarea și la recurența acelorași tipuri de producție, la generalizarea și, în consecință, la crearea unui incolor „anonimat” occidental. În planul acesta de idei, volumul III, *Orizont mioritic, orizont european* continuă discuția pe marginea fenomenului de integrare europeană, cu toate problemele și complexele pe care le presupune aceasta. Mihai Cimpoi insistă asupra faptului că între valorile românești și cele europene trebuie și e firesc să se stabilească relații de complementaritate, ce presupune indispensabil un dialog productiv. Procesul presupune reevaluarea aspectului local, promovarea specificului („Eul”) în detrimentul universalului („Celălalt”): „Un Eu proiectat în Celălalt își dă în vileag luminile și umbrele ființei, asemănarea sau – mai degrabă diferența, ne-asemănarea” [3, p. 7].

Afirmația este susținută de argumentele și contra-argumentele unor personalități reprezentative ale culturii românești, expert regizate pentru a clădi pe ele pledoaria sa. Primul pe listă este Lucian Blaga. Marele filosof al culturii renunță la ideea integrării totale a identității românești în substanța anonimă a „colectivismului spiritual” european ca singura cale de creare a noului stil european „absolut” și pledează pentru racordarea la această cultură-multiculturală prin „singularitatea calitativă” a etniei. Concluzia la



care ajunge autorul enunță spirit blagian: „Orizontul mioritic se integrează în orizontul european cu garnitura de categorii care este proprie apriorismului românesc” [3, p. 18]. De vreme ce unitatea de cultură este condiționată de inconștientul stilistic colectiv, ce întrunește orizonturi stilistice ale diferitelor etnii, integrarea este „calitativă” doar prin relevarea specificului național, apt să dialogheze eficient cu valorile cu care intră în relație. În felul acesta: „Toate mitologiile și toate individualitățile creatoare participă la dialogul multicultural în mod concentrat și organic” [p. 24].

Un spirit polemic fervent dovedește reputatul critic în compartimentul *Complexele literaturii române*, combătând opiniile unor demolatori de valori naționale și viziunea acestora „deformată”, „momatică”, „de speță nouă” asupra cauzelor care au determinat literatura română să se canonizeze în limitele de cultură mică și fără prestigiu internațional. Aceste reacții nihiliste, resentimente față de propriile valori și complexe de inferioritate în fața canonului estetic universal își au explicația în dorința de europenizare rapidă. „Complexul Europei” (sau „Dinicu Golescu” în formula lui Adrian Marino, care trimit la revelațiile „europene”, naiv-entuziaste ale lui Dinicu Golescu) a marcat profund literatura română în secolul al XX-lea. Mihai Cimpoi se simte dator să precizeze că „nu e la mijloc neapărat un sentiment sau – mai degrabă – un resentiment al frustrării, pe care îl presupune un complex, și nicio conștiință a inegalității, care vor transforma deschiderea europeană românească firească în tendință accentuată, manifestă sau mascată de „europenizare” febrilă [3, p. 27].

Răspunsul dat afirmațiilor cioraniene cum că literatura română nu a putut să iasă din timpul și spațiul real al imediatului și s-a menținut ca o simplă „rezervație” folcloric-etnografică a Europei, ratând destinul literaturilor mari, s-a rezumat la fraza cu ponderea unor fraze-cheie: „reacția noastră contra timpului și spațiului s-a concretizat într-un organicism ontologic, care este și datul fundamental-ontologic și deontologic al culturii românești” [3, p. 25]. Argumentele cele mai durabile reprezintă nemijlocit opera unor personalități ale literaturii naționale în stare să reziste axiologic la nivel internațional. Folosind tactica „dreptei cumpene”, Mihai Cimpoi tratează opera fie a poetului sau a prozatorului, fie a exegetului sau a lingvistului, fie a sculptorului sau a preotului-cărturar prin prisma raportării acesteia la Centrul spiritual cu diferitele lui fețe: „Principiul. Realul. Absolut. Dumnezeu” [3, p. 5]. Meritul acestui demers consistă în a surprinde și a scoate în evidență căile de acces spre această zonă, specifice fiecărui creator în parte. În contextul globalizării și multiculturalismului de astăzi poezia lui Grigore Vieru se impune ca modalitate de afirmare a spiritului religios al românilor. Prin organicitatea creștinului și a poetului, sacralizând maternitatea, copilăria, bucuriile simple și suferința, Grigore Vieru se înscrie în procesul intercomunicativ de nivel internațional. Opera lui Ștefan Augustin Doinaș este văzută ca o expresie a „fausticului drum spre Ființă”. Schimbând pe rând „măștile eului”, europeanul Doinaș își asumă „antinomiile irezolvabile ale Universului”, iar spațiul mitopo(i)etic figurează aceste antinomii constituente ale ființei. Un literat al timpului este Spiridon Vangheli, impunându-se prin vocația jocului. Narațiunile sale descoperă un *homo ludens* scizionat de un dor al ingeniozității pierdute. Romanul lui Aureliu Busuioc *Spune-mi Gioni!* edifică o lume anti-utopică în care grotescul, absurdul

domină, eliminând sensul logic. Ne impresionează și în acest volum atât numărul profilurilor, cât și densitatea deconcertantă a discursurilor critice. Autorul surprinde structuri poetice originale, identifică nota personală a operei lui Laurențiu Ulici, Ilie Motrescu, Anatol Codru, Boris Crăciun, Radu Gârnci, Andrei Strâmbeanu, Eugenia Bulat, Vitali Tulnic ș. a. Volumul mai include câteva recenzii la cărțile noi ale lui Ion Țăranu, Adrian Păunescu, Nicolae Dabija, Steliana Grama, Galina Furdui, fapt ce denotă interesul neobosit al criticului la noile apariții editoriale.

### **Poetica recitării, căutarea arhetipurilor**

Mihai Eminescu, Ion Creangă, Dimitrie Cantemir, George Bacovia, Lucian Blaga ș.a. sunt teme recurente, teme la care Mihai Cimpoi revine mereu. Creația acestor personalități se bucură mereu de luminile multicolore ale unei noi relecturi, care implică toate lecturile, reflecțiile, confruntările și generalizările sale anterioare. Mănat de un „demon al recitării”, în cel de-al patrulea volum de *Critice*, Mihai Cimpoi vine cu o sumă de studii-relecturi despre același Eminescu, Creangă, Caragiale, Blaga, Bacovia, Topârceanu, Coșbuc, Eliade, Rebreanu și alții, redescoperind semnificații noi în texte deja știute prin abordarea lor din alte unghiuri de vedere. De fapt, tot proiectul *Critice* se construiește în urma unei relecturi *metaforic-circulare*, învârtindu-se în jurul unor nuclee esențiale. De fiecare dată, cercul de înțelegere a unei esențe poetice se lărgeste, irizând semnificații tot mai multiple și mai complexe.

Un nou orizont de înțelegere capătă opera poetică a lui George Bacovia și a lui Grigore Vieru, dacă li se aplică o analiză arhetipală. Din această perspectivă, poezii își etalează similitudinile, căci anume arhetipul este „modelatorul existențial” și „principiul causal” atât într-un caz, cât și în altul. În aparență, fiind scriitori diferiți, Bacovia – „poet al vidului”, iar Vieru – „poet al plinului”, ei se reunesc în ideea unitară a fantasmelor originare ale patrimoniului spiritualității românești. Prototipuri adânc gravate în inconștient se manifestă prin simboluri diferite încărcate de putere energetică copleșitoare: „plânsul”, „nevroza” se atestă la Bacovia, „principiul matern al universului”, „ludicul” – la Vieru. Structurile constante permit deslușirea „dialecticii răsturnate”, la Bacovia, și a „discursului liturgic”, la Vieru. În opoziție/corelație cu „sentimentul angoasei” la Bacovia se naște sentimentul „curgerii de grâu”, al „mișcării ciclice”, al dorului și al preaplinului emoțional la Vieru. Mito(po)i(etica) bacoviană se axează pe relativizarea timpului și absolutizarea spațiului, alcătuiind o „meteoropo(i)etică (meteograme sincronizând cu psihogramele), cea viereană fructifică semnificațiile materne, feminine. Bacovia este „maestrul neantizării glisante”, tradusă printr-o neantizare stilistică glisantă, Vieru cultivă o „simplitate ermetică” cu sensuri parabolice și alegorice. Bacovia e decadent, trăind paroxistic, Vieru „iubește” și se resuscitează întorcându-se în copilărie, în miniatural, revenire echivalentă cu sondarea către rădăcinile spirituale. Muzica lui Bacovia sună ca o muzică a marginii existenței”, cea viereană urmează „blagian – caracterul ondulat al plaiului mioritic, format din dealuri ce seamănă cu niște «sfînți goi și sfarmă-piatră, albiți de-nalte patimi»” etc.

## Ora „interstelară” a valorilor. Șansa integrării prin revenirea la Eminescu

„Valorile ies azi din poziția lor patrimonială inertială și se pun într-o mișcare concentrată, care e, bineînțeles o mișcare esențialmente dialogică”, susține Mihai Cimpoi în „argumentul” la volumul al VII-lea, intitulat *Dialogul valorilor*. Cu siguranță, integrarea europeană a valorilor se diferențiază de integrarea economică, păstrând un specific. Condiția intrării culturii românești în dialogul valorilor europene constă în depășirea complexelor generate de apartenența prezumtivă la o cultură mică, balcanică, or, spune Noica, civilizația noastră a fost întotdeauna *întru tradiție*. Din păcate, graba mimării europenității este inoportună rezultatelor calitative. Perfecționist neînduplecabil, Mihai Cimpoi revine contrapunctic la temele-cheie legate de procesul integrării, consemnându-le în studii comparative de notație rapidă: „Europa lui Golescu – Europa lui Stere”, „Cercurile interactive maioresciene”, „Eminescu: Europa ca «organism»”, „B. P. Hasdeu: românitate, europenitate, universalitate”, „Nicolae Iorga: (anti)modele de naționalisme și imperialisme”, „Constantin Noica: modelul cultural european”. Fiecare dintre scriitorii-filosofi frecvențați au o formulă, o viziune proprie asupra europenității noastre. Mihai Cimpoi se afla mai aproape de formula eminesciană a culturii române ca parte din „alcătuirea organicistă” a Europei. Nu întâmplător poetul nostru este comparat cu alți poeți europeni, precum Novalis, Claudel, Lorca, Hugo, Pascoli, Sandburg și, mai ales, Leopardi. Cu ultimul, Eminescu are o serie de similitudini tipologice și categoriale, consimțind un *pattern* al lirismului arhetipal: „Eminescu este «o rudă apropiată cu Leopardi», acești poeți neavând sisteme filosofice, ci un singur izvor la care se adapă: nefericirea (*l'indelicita* la poetul italian, nemângâierea la poetul român) [6, p. 88].

Rățiunea volumului *Șansa cercului*, dar și a întregului proiect constă în redefinirea spiritualității românești ca o conștiință a „devenirii întru ființă care intră într-un cerc al dialecticului”. Pentru a înțelege această figură de gândire, e nevoie de un exercițiu de imaginație, care să închipuie nu „un cerc static, geometric, cu centru, ci de un cerc care nu se odihnește în jurul unui centru, dar nici nu se desfășoară la nesfârșit într-o orabă și victorioasă circularitate. Este mai degrabă un cerc vectorial în care e mișcare, dar și oprire, în măsura în care mișcarea se petrece pentru sine” [6, p. 131-132]. Ulterior, într-un alt volum, Mihai Cimpoi va numi acest tip de interpretare în cercuri concentrice – modelul Bohr – înțelegând prin asta comentariul în jurul unui „nucleu activ, generator de pulsuni de voință, de mișcări satelite, de sisteme reticulare [9, p. 25].

De remarcat faptul că în niciun volum al *Criticelor* nu lipsește referința la Mihai Eminescu. Pentru Mihai Cimpoi, meditația asupra pertinentei valorilor românești în dialogul european înseamnă a relua permanent, „în cerc” tema acestui „rostitor esențial de ființă”. Așa cum pentru italieni este Dante, pentru englez – Shakespeare, pentru germani – Goethe, pentru ruși – Pușkin sunt totul, așa e pentru români Eminescu – persoana axială, figura titanică pe care se înalță piramidal ființa românească. Se tinde, de fapt, spre imaginea unui Eminescu „integral”, spre recuperarea deplinătății personalității poetului național. Textul „Eminescu, Înaintemergătorul” are aspectul unui poem, admirația pentru modelul Eminescu îmbrăcând haina unor

cantabile versete biblico-filosofice, cu ecouri metafizice, gen Buber sau Heidegger. Deplasându-ne teleologic în volumul viitor, dăm de aceeași poetică a încântării în fața fertilului model Eminescu: „Tabloul receptării lui Eminescu, înfățișat grafic, seamănă cu modelul atomic al lui Bohr, în care nucleul este înconjurat de electroni plasați pe orbite circulare, aceștia putând sări de pe o orbită pe alta absorbind sau emițând căldură. Interpretii opereii eminesciene se apropie sau se îndepărtează de nucleu, care este însuși poetul, în funcție de „sarcinile” pozitive sau negative care le poartă, unii propunându-și chiar o pornire în sens invers spre centru pentru a-l pulveriza” [9, p. 31].

### **Eu și Celălalt. Obsesia abisului și nostalgia „dialogului socratic”**

„În timpul unei călătorii, caii care-l duceau pe filosoful „trestiei gânditoare” s-au speriat la un moment dat și au pornit-o într-o goană nebună încât puteau să-l ducă într-o prăpastie. Obsesia aceluia posibil abis existențial nu l-a părăsit toată viața! Filosoful nu a putut scăpa de ea nici prin voința alimentată de rațiune” [8, p. 5]. În drumul spre Europa, rețrăim angoasant „mirajul *Prăpastiei lui Pascal*”, inconștientul ridicând deasupra griji, teamă, stare de culpabilitate. Această neliniște revine și azi în disputele tensionate despre interrelațiile dintre Eu și Celălalt, dintre identitate și alteritate, dintre Unu și Multiplu. Singura noastră șansă de a depăși căderea în abis este, potrivit savantului, recrearea permanentă a valorilor care asigură culturii vitalitatea.

Recrearea valorilor românești are loc, după Mihai Cimpoi, în permanentă raportare la valorile europene. Un exemplu de dialog fiabil este cel care se leagă între filosofia lui Eminescu și cea a lui Nietzsche, privind relația omului cu Dumnezeu. De fapt, Eminescu e „primul nostru nietzschean”, dezvăluindu-se în acest sens în versul din *Memento mori*: „E apus de zeitare și-asfințire de idei”, care amintește de mult discutata afirmație a morții lui Dumnezeu. Filosoful german influențează gândirea lui Ion Luca Caragiale și cea a lui Constantin Rădulescu-Motru. Apropierea dintre filosoful german și Caragiale se referă la „constatarea generalizată a existenței unei societăți bolnave, îmbătrânite și constituite din forme fără fond”. Modul nietzschean de a gândi lucrurile răzbate în filosofia lui Lucian Blaga, în special în Trilogia sa: *Eonul dogmatic* (1931), *Cunoașterea luciferică* (1933) și *Cenzura transcendentă* (1934). Similitudinile se întrevăd în modelul cunoașterii și pe variațiile revelării misterului. Un efect modelator exercită Nietzsche și asupra lui Mircea Eliade care era preocupat în tinerețe de trăirea destinului și de negativismul moral. Nietzsche este valorificat de Marin Sorescu, Noica, Cioran (care îl studia pe Nietzsche încă din anii de liceu la biblioteca germană din Sibiu, ajungând la concluzia că „Suntem amândoi spirite de insomnie”), Stănescu, Dumitru R. Popescu și alți scriitori care au poetizat abisul și singurătatea existențială.

Dimpotrivă, Dostoievski vede salvarea omului prin dialogul cu semenii săi, în credința creștină și în speranța iubirii și iertării. Acestui subiect îi este rezervat un spațiu impunător în ultimul volum al *Criticelor* având genericul *Identitate și alteritate*. Concepția dostoievskiană privind relațiile sociale, dialogice între oameni (care constituie condiția existențială a lor) se opune complexelor lui Freud.

Modelul de abordare a conștiinței umane propus de Dostoievski este altul decât cel biologic. Psihologia experimentală, promovată de Freud și discipolii săi, împropătează ca ideologie temele creației artistice și înnoiește instrumentele artiștilor de explorare a complexității umane, dar e la fel de adevărat că aceasta îl prezintă într-o lumină defavorabilă, frizând patologicul. Metodologia psihanalizei acordă atenție în exclusivitate psihologiei individuale, luminând conflictele comportamentului uman din interior, fără a ține seama de condiționările mediului social care le generează. Întregul proces de construire a caracterului, după Freud, decurge în limitele psihicului subiectiv izolat. Totuși, natura umană este esențial dialogică, întreaga existență a sinelui este orientată către limba și lumea celorlalți. Omul se află în totalitate la granița cu ceilalți, el stabilește mereu relații dialogice cu alți oameni, cu natura și cu Dumnezeu. Structurându-și în acest sens demersul artistic, Dostoievski devine un „model Bohr” formator al prozei secolului al XX-lea, constituind un fenomen alături de alte figuri europene. Bineînțeles, la fel e și modelul Eminescu ca Poet al Ființei.

Proiectul *Critice* întregeste armonios imaginea complexă a savantului Mihai Cimpoi, adăugând, prin exemplul său, încă un argument la calitatea intrinsecă a culturii românești de a fi eminentamente europeană. Prin eterogenitatea autorilor și a poeticilor analizate în cele nouă volume „amenințate” de un al zecelea, Domnia sa ilustrează, de fapt, complexitatea și multiplicarea contradictorie a lumii postmoderne, care nu tolerează tirania unor standarde sau modele egalitariste. Prin acest proiect de anvergură avem parte de o contribuție certă a spiritului critic și enciclopedic românesc la definirea civilizației actuale și a valorilor ei.

#### Note

1. Mihai Cimpoi, *Critice (I). Fierăria lui Iocan*, Fundația „Scrisul românesc”, Craiova, 2001.
2. Mihai Cimpoi, *Critice (II). Centrul și marginea*, Fundația „Scrisul românesc”, Craiova, 2002.
3. Mihai Cimpoi, *Critice (III). Orizont mioritic, orizont european*, Fundația „Scrisul românesc”, Craiova, 2003.
4. Mihai Cimpoi, *Critice (IV). Demonul recitirii*, Fundația „Scrisul românesc”, Craiova, 2004.
5. Mihai Cimpoi, *Critice (V). Po(i)etica arhetipală*, Fundația „Scrisul românesc”, Craiova, 2005.
6. Mihai Cimpoi, *Critice (VI). Dialogul valorilor*, Fundația „Scrisul românesc”, Craiova, 2007.
7. Mihai Cimpoi, *Critice (VII). Șansa cercului*, Fundația „Scrisul românesc”, Craiova, 2008.
8. Mihai Cimpoi, *Critice (VIII). Prăpastia lui Pascal*, Fundația „Scrisul românesc”, Craiova, 2009.
9. Mihai Cimpoi, *Critice (IX). Identitate și alteritate*, Magna-Princeps, Fundația „Scrisul românesc”, Chișinău-Craiova, 2011.

ALA ZAVADSCHI  
Institutul de Filologie al AȘM

CRITICELE LUI MIHAI CIMPOI  
LA AL NOUĂLEA VOLUM

### Abstract

The ninth volume of M. Cimpoi's *Critice* completes the personality of the scholar, who has broad concerns in literary history and criticism, combined with philosophical, hermeneutical, phenomenological, metaphysical interpretations. His unique writing is distinguished through its elegance of style and expression chosen with great care, original character of the sentence, through the piercing eyes in identifying the essence of his research.

**Keywords:** analysis, substantial, meticulous, pedantic, irrelevant, essentiality, critical approach, interpreting, defining, value, consistency.

Volumul al nouălea de *Critice* abordează probleme actuale de literatură, filozofie, dialectică și folosește concepte moderne de interpretare a textului artistic pentru a interpreta raportul identitate/alteritate. Dilema lui Shakespeare „A fi sau a nu fi” capătă valențe noi, căci modernitatea pune deja problema existenței „în raport cu celălalt”, a dialogului cu sinele și cu Cel de sus.

Al nouălea volum de *Critice* sintetizează aspecte ale literaturii românești din trei unghiuri: ora/ era modelelor; recitirea unui clasic: Vasile Cârlova; eseuri despre poeți (Gr. Vieru, V. Matei, V. Dinescu). De ce ora/ era modelelor? Pentru că avem intenția de a modela lumea, de a porni de la niște modele pentru a le crea pe ale noastre, care, la rândul lor, vor fi distruse de alții. Iar în lumea poezilor, susține criticul, „regularitățile nu sunt decât excepții regulate, recurența viziunii transformându-se într-o lege ce stăpânește excepțiile, iar poetul nou însuși determinând legea particulară a precursorului” (p. 11). De ce Vasile Cârlova? Este un caz unic: s-a putut realiza doar prin 5 poeme, ele fiind certitudinea unui „talent de excepție”. De ce eseuri doar despre 3 poeți: Gr. Vieru, V. Matei, V. Dinescu? Pentru Gr. Vieru comuniunea cu natura este în firea lucrurilor și a creației sale, la V. Matei lirismul său sfâșietor ține de tradiție și de modernitate, iar V. Dinescu îmbină matematica și lirica.

Studiul despre creația lui M. Eminescu este redactat prin prisma concepțiilor moderne despre dihotomia dichotomiilor: Eu și celălalt. Valorificarea ideilor filosofice, de ordin hermeneutic, fenomenologic și metafizic, din gândirea lui Hegel, Husserl, Heidegger, Hippolite, Levinas, dar îndeosebi a lui J. Derrida, creează perspectiva abordării operei eminesciene ca o acceptare sau respingere a fenomenului de alteritate.



Concluzia pertinentă a lui M. Cimpoi punctează esențialul: „apare proiecția alterativă nu doar într-un sine înstrăinat, ci și într-un sine străin de propria viață, de istorie, fenomenalitate, ființare, pe care îl cheamă și pe celălalt la această mântuire definitivă prin satanic răs bacovian și conștiința dispariției ființei sale de mult” (p. 20).

Meritul lui Dostoievski asupra psihologizării narațiunii este incontestabil, odată cu publicarea operelor sale a luat o amploare deosebită expresivitatea și persuasivitatea analizei psihologice a personajelor literare. Argumentele rigurose selectate de M. Cimpoi despre influența scriitorului rus asupra concepțiilor și creației lui L. Rebreanu demonstrează „profesiunea de credință” a scriitorului român asupra „sensului creației” pentru a explora psihologia adâncurilor. „Albia adâncă” a analizei psihologice a decăderii morale a personajelor rebriene vine, indiscutabil, de la Dostoievski, susține cu discernământ autorul *Criticelor*.

O caracteristică a scrisului cimpoian este jocul inteligent de cuvinte, ce duce la o esențializare a demersului critic actualizat. Cu referire la creația bacoviană se afirmă cu pertinentță că poetul „nu îndumnezeiește existența, ci încearcă doar s-o îndemiurgeze, s-o surprindă în dezorganizarea ei originară” (p. 43). Iar gândul criticului surprinde ineditul expresiei bacoviene, care „recurge doar la o *predemiurgie* sau *subdemiurgie*, operând chiar cu o ironie *demiurgică*” (p. 43).

O figură misterioasă, legendară, care a lăsat posterității doar 5 poeme, este cea a poetului Vasile Cârlova, de care e preocupat cu mare acribie academicianul M. Cimpoi în cartea sa, dedicându-i un spațiu relativ mare. Exegetul adună toate mărturiile despre acest fenomen poetic unic de la începuturile scrisului românesc. Deși a trăit într-un deșert intelectual, specific secolului al XIX-lea, autorul *Ruinurilor Târgoviștii* a fost apreciat și definit de critici ca un geniu poetic, ca o stea promițătoare, câpătând titlul de „cel dintâi poet modern”. Se face o trecere în revistă a multiplelor păreri despre creația lui V. Cârlova (I. Heliade-Rădulescu, G. Ibrăileanu, O. Densusianu, Ș. Cioculescu ș. a.) și se ajunge la concluzia că „*legendaritatea* lui Cârlova este sinonimizată, acum, cu *modernitatea*. Anul 1830 apare, prin urmare, ca un an revoluționar în poezia română. E anul când *vechiul* cedează locul *modernului*” (p. 82). Exegetul se raliază părerii lui M. Sorescu care consideră că acest „poet al singularizării sale imperturbabile” începe șirul creatorilor talentați și promițători, care mor foarte tineri, fără a se putea realiza.

Pornind de la ideea că prin creația sa redusă V. Cârlova deschide noi orizonturi pentru literatura română modernă, M. Cimpoi cu meticulozitatea cunoscută, adună toată informația și despre alte posibile opere ale poetului, deși are rezerve față de anumite mărturisiri ale contemporanilor. Concluzia criticului este edificatoare: „Statutul de „poet tânăr”, înzestrat cu „geniu”, va stimula – în timp – impunerea tranșantă a figurii, monumentalizată, de pionier absolut: este *primul* poet modern; este autorul *primei elegii* care pune începuturile „poeziei ruinelor”; este autorul *primului pastel* în cadrul poeziei române; este cel care ne dă *prima Rugăciune pentru patrie*; este creatorul *primului marș* românesc. Este, apoi, primul „scriitor de tranziție atât în ce privește conjugarea *tradiționalității* cu *modernitatea*, a *clasicismului* cu *romantismul*, cât și a lamartinismului cu gessnerismul. Este, în sfârșit, *primul* care ne dă o formulă insolită de „lirism personal de factură romantică răzvrătită” (p. 87).

Din puținele date concrete care îi stau la îndemână și al multiplelor interpretări, exegetul român basarabean încropește un portret biografic și complet al lui V. Cârlova. Se subliniază principalul merit al scrierilor cârloviene: limba românească în care sunt înveșmântate poemele. În viziunea lui M. Cimpoi, asemenea poeți cum este Cârlova, demonstrează „calități rare de pionerat, de deschizători de drumuri, de (re)înnoiri de paradigme. Determină, prin urmare, epoci, direcții noi de gândire, modernizează sensibilitatea, sunt, astfel, novatori în raport cu tradiția, reactualizând eterna soartă dintre „antici” și „moderni” (p. 96).

Cazul singular al lui Cârlova de unde provine? Ce resorturi culturale l-au format la vârsta fragedă de 18-20 de ani? După o abordare exhaustivă a posibilelor rădăcini, se trage concluzia că „tragismul său ține atât de anumite însușiri înnăscute, cât de un anumit „complex cultural”, venit prin contacte livrești” (p. 103). Și urmează în discursul critic cimpoian o precizare definitorie: „Tragismul = Mioritismul”. Prin urmare, V. Cârlova introduce în literatura română motivul „sufletului mâhnit, deschizând marea carte romantică a tristeții și mai minusculul album sentimental al întristării, pe care ni-l oferă simbolesc” (p. 105).

În opinia noastră, demersul critic de cea mai mare valoare și consistență din volumul nouă de *Critice* este consacrat inegalabilului poet român basarabean Gr. Vieru. M. Cimpoi pornește de la stabilirea și definirea simbolurilor arhetipale viereene. Totul se rezumă în creația poetului român basarabean de la ochiul său interior, care este „al noului venit, al copilului sau adolescentului cu suflet jilav rimbaldian, în care joacă reflexele luminii dintâi și ale apelor primordiale” (p. 113). Gr. Vieru creează, consideră criticul, lumea „drepteii cumpene românești. E o lume văzută prin prisma plinului în spiritul vechilor greci, manifestând un *horror vacui*. Ochiul sufletului înregistrează prioritar luminozitatea, seninătatea, solaritatea universului, unitatea lui armonioasă” (p. 113). M. Cimpoi constată că Gr. Vieru este un poet „al naturii, făcând parte organică din ea. Sufletul lui și sufletul ei fac o unitate animistă profundă” (p. 114). Sunt scoase în evidență spusele memorabile ale poetului (*Un verde ne vede, Taina care mă apără* etc.) și descifrate multiplele lor înțelesuri. Imaginarul vierean, consideră criticul, „grefează pe simbolurile arhetipale (naturale) semnificații noi prin reprezentările generale, fie de un *preaplin* al trăirilor, fie de o colaborare psihologică specifică anumitor stări, fie viziunea proprie copilului, arhetipică prin chiar natura ei”, „valorifică atât simbolismul universal al apei, riturile și credințele populare (curățirea fântânii, invocarea ploii etc.), cât și semnificațiile simbolice particulare ce se conțin în asocierea fantezistă a unor stări sufletești cu stările ei” (p. 117). Exegetul apreciază foarte mult inventivitatea fantezistă a poetului, care îmbină „convențiile retorice de natură clasicist-folclorică ... cu intertextualitatea postmodernistă”.

O trăsătură a scrisului poetului român basarabean este apologia sentimentului de mamă, noile metafore create denotă, după cum consideră autorul volumului *Critice*, „iubirea veche, fundamentală și – bineînțeles – arhetipală: iubirea pentru mamă în forma ei imnică, baladescă-epică sau litanică, elegiacă” (p. 119). Analize substanțiale sunt axate pe simbolurile viereene: cel al păsării care semnifică „sfințenie, puritate, desăvârșire morală și spirituală, deci o valoare supremă” (p.120); cel al

ierbii, „sinonimă cu însăși existența noastră” (p. 121); cel al casei, „adevărat centru existențial” (p. 122); cel al luminii, „un tărâm greu de cucerit, care obligă la un efort sisific” (p. 123); cel al muntelui, „sediul spiritual și spațiu sacru” (p. 127); cel al femeii, „purătoare de sfințenie, de divinitate, de puritate” (p. 125); cel al copilului, „creator de valori noi ajutat de spiritul ludic” (p. 129) etc.

Percepția creștină a lumii este o altă coordonată a scrisului vierean, care monologhează în preajma Divinității (spre deosebire de T. Arghezi, care dialoghează), iar discursul său liric e de natură eticizată, afirmă franc M. Cimpoi. Totodată, tot ce este pe pământ ține de taina divină, inclusiv poezia.

Gândirea critică cimpoiană găsește similitudini la doi poeți mari români – Gr. Vieru și G. Bacovia, dar și deosebiri. Ambii sunt apreciați drept „niște poeți esențiali”, însă unul este „marcat total de maladivitate, iar celălalt de vitalitate”.

Două motive esențiale străbat opera lui Gr. Vieru – viața și moartea. Poetul „bucuriilor simple” se transformă la un moment într-unul al „tristeților complexe”, astfel concretizează M. Cimpoi traiectul versului vierean. Ajuns la o înțelegere filosofică a morții ca „limită existențială numărul unu”, ca un dat fatal, poetul i se „supune smerit”, căci e „o intercondiționare: viața condiționează moartea, după cum aceasta condiționează viața”, dezvăluie esența criticul. După opinia generalizată a lui M. Cimpoi, „Grigore Vieru este rilkean în dialogul său cu moartea, cu deschisul, cu pericolul capital, este rilkean în modul de a înțelege statutul existențial al cântului și limbii (române), preaplinul sufletesc, disputa dintre pământ și lume, întreaga odisee a ființei” (p. 157).

Două mici studii sunt consacrate poezilor V. Matei și V. Dinescu. Discursul liric al lui V. Matei se evidențiază după o analiză pertinentă a volumelor de versuri, „printr-un intelectualism fin, fără glacialitate rațională, manifestat și într-un citadinism elevat” (p. 187). Meritul poetului matematician Viorel Dinescu constă în a ne iniția „în disputa dintre poezie și matematică” (p. 202).

Volumul al nouălea de *Critice* ale lui M. Cimpoi întregește personalitatea omului savant, cu preocupări ample de istorie și critică literară, coroborate cu interpretări de ordin filosofic, hermeneutic și fenomenologic. Scrisul său unic se distinge prin eleganța stilului și a expresiei alese cu mare grijă, prin capacitatea de a esențializa.

**IULIAN BOLDEA**  
Universitatea „Petru Maior”,  
Târgu Mureș

**MIHAI CIMPOI ȘI PARADOXURILE  
INTERPRETĂRII**

**Abstract**

The follower of aesthetic and essayistic criticism, Mihai Cimpoi is considered, from his first studies and articles, an adversary of dogmatism and stereotypes in the reception of literary works, rejecting any form of vulgar ideologization of literature and trying to elucidate the paradoxical horizon of interpretation constituted from revelations, from approximations of the essence of a work and from the temptation to surpass the limits of writing. In Mihai Cimpoi's opinion the fundamental role of literary criticism is to stimulate and favour the authentic literary production, to advance only aesthetic values that proved their durability and viability. In his works the critic is sure that the study of Romanian literature must be correlated with profound knowledge of values of the world literature.

**Keywords:** Mihai Cimpoi, essayistic criticism, literary criticism, interpretation.

Adept al criticii estetice și eseistice, Mihai Cimpoi se dovedește, de la primele sale studii și articole, un adversar al dogmatismului și al stereotipiilor în receptarea operei literare, respingând orice formă de ideologizare vulgară a literaturii și încercând să clarifice orizontul paradoxal al interpretării, alcătuit din aporii și revelații, din aproximații ale esențialității operei și tentație a depășirii limitelor scriiturii. În viziunea lui Mihai Cimpoi, rolul fundamental al criticii literare este acela de a stimula și favoriza creația literară autentică, de a promova acele valori estetice care și-au dovedit în timp trăinicia și viabilitatea artistică. În studiile sale, criticul are convingerea că studiul literaturii române trebuie să fie corelat cu o cunoaștere nuanțată a valorilor literaturii universale.

*Narcis și Hyperion. Eseu despre poetica și personalitatea lui Eminescu* (1979) este un text critic în care autorul reface traseul ontologic și gnoseologic al poeziei eminesciene, de la narcisism la hyperionism. Personalitatea lui Eminescu e relevată în dimensiunile sale profunde, prin apelul consecvent la cultura secolului al XIX-lea, și mai ales la conceptele filosofiei moderne. În concepția lui Mihai Cimpoi, Narcis și Hyperion sunt simboluri esențiale care desemnează antinomiile ontice privilegiate din care se alimentează energiile eului poetic eminescian, sfâșiat între înalt și terestru, între absolut și relativ, între numenal și fenomenal. Eminescu poate fi perceput mai ales din perspectiva eului romantic, însetat de cunoaștere,

dominat de fascinația erosului. Ființă autonomă, acest eu se sustrage imperativelor societății, apelând la spațiul lăuntric, marcat de convulsii, căutări, conflicte interioare. Eul romantic recurge astfel la monoteatru, un teatru aflat într-o perpetuă metamorfoză însă. Omul romantic, cufundat în sine, reflectează neconținut asupra istoriei, asupra propriei sale condiții, asupra temeiurilor sale ontice. Eul liric eminescian străbate astfel un traseu ontologic și gnosologic esențial, de la starea sa inițială (Narcis), la etapa esențială (Hyperion). *Căderea în sus a Luceafărului* (1993) este o carte în care criticul valorifică noi unghiuri interpretative, noi perspective analitice, cu unele ipoteze ușor exagerate, din spirit protocronist (Eminescu – precursor al unor descoperiri științifice). Eminescu e perceput aici ca un poet al ființei, ce aspiră spre absolut, un poet vizionar, a cărui operă și-a păstrat intactă actualitatea și forța de fascinație. *Spre un nou Eminescu. Dialoguri cu eminescologi și traducători din întreaga lume* (1993) e alcătuită dintr-o serie de dialoguri cu eminescologi din Italia, Franța, Ungaria, Rusia, Slovacia, India, China etc. Criticul consideră că „numai o cunoaștere integrală a personalității lui Eminescu poate favoriza o percepție adecvată, suplă, eficientă a culturii și literaturii române. E necesară, de aceea, cunoașterea unui „homo eminescianus», complex, adânc arhetipal și totodată o personalitate interculturală modelată sincretic”.

Monografia *Întoarcerea la izvoare* (1985) explorează principalele constante ale creației poetice a lui Grigore Vieru, analizând toposurile fundamentale, sistemul de imagini și de motive, relațiile cu folclorul și cu literatura clasică, demonstrând, în același timp, modul în care elementul biografic, cotidian se regăsește amplificat într-o proiecție universală. Interesante sunt și racordurile cu poetica și stilistica, semnificative fiind, în acest sens, capitolele despre dor, „prea-plin”, despre „principiul matern al universului” sau despre „timpul clasic și timpul intern”.

Cartea de cea mai certă anvergură a lui Mihai Cimpoi este *O istorie deschisă a literaturii române din Basarabia* (1996), cu o documentație vastă, redactată în registru călinescian. Este o carte care ne prezintă o panoramă cuprinzătoare a literaturii române din Basarabia, de la 1821, până la generația optzecistă. Lucrare mai degrabă de informație decât de analiză, *O istorie deschisă...* reprezintă o valorificare justă a evoluției literaturii române din Basarabia, dovedind capacitatea de sinteză a autorului, dar și obiectivitatea examenului critic. În viziunea lui Mihai Cimpoi, cultura românească din Basarabia a fost supusă unei duble înstrăinări, atât de spațiul mioritic, românesc, din care făcea parte integrantă, cât și de elementul național formator. Exegetul înfățișează viața literară din perioada antebelică și cea postbelică, prezentând uniunile de creație, cenaclurile, revistele, dar și figurile literare reprezentative pentru această epocă. Mihai Cimpoi consideră că examenul cel mai important al literaturii române din Basarabia e reprezentat de integrarea acesteia în contextul general al literaturii române, de revenirea la paradigma stilistică proprie, moldovenismul fiind sesizat, în mod just, ca o expresie a unei bariere psihologice care trebuie depășite, tocmai în perspectiva unei viziuni integratoare în ansamblul literaturii române. Judecățile critice ale lui Mihai Cimpoi sunt obiective, echidistante, cu interpretări cumpănite și ipoteze bine argumentate.

În *Mărul de aur. Valori românești în perspectiva europeană* (1998) Mihai Cimpoi analizează paradoxurile și complexele culturii românești față cu dimensiunea europeană. Europenizarea „efectivă” presupune, în viziunea criticului, „parcurea acestui Drum spre Centru – de la o periferie «asiatică», «balcanică»”. Cultura românească a fost prinsă, crede Mihai Cimpoi, în „cercul fatalității culturilor mici”, de care trebuie să se desprindă în aspirația sa spre Centru. Criticul observă, pe bună dreptate, că literatura și cultura română au „modelat o idee europeană, atât în sens pozitiv, cât și în sens negativ, atât ca o realitate vie, cât și ca o construcție abstractă, sistemică, pusă pe baze metafizice în chip cartezian. Modelul natural, adamic, s-a confruntat mereu, în context cultural românesc, cu modelul artificial, imitativ, golemic. Reacțiile au fost deosebit de variate, înscriindu-se într-un spectru larg al alternativelor acceptare/ respingere, deschidere/ închidere, apropiere/ depărtare. Acțiunile de idolatrizare au alternat cu cele de demitizare. Oricum, crearea unei Europe-model s-a făcut mereu fie cu mijloace raționale, fie cu mijloace magice, oscilând între Adam și Golem”. Complexele culturale ce se leagă de ideea de europenitate sunt „complexul Dinicu Golescu”, „expresie a unei nostalgii funciare”, de care vorbea Adrian Marino, „complexul Cioran”, „care absolutizează fascinația negativă a ideii europene din perspectiva neantizatoare a unei culturi mici”, „complexul Eminescu”, „care este unul grav și demn, de sincronizare prin organicism”, la care se adaugă „non complexul Brâncuși”, sculptorul care luase cu sine în Franța „formele arhetipale românești”. Aspirația culturii românești spre un „Centru axiologic identificat cu europenismul” este, în viziunea lui Mihai Cimpoi încărcată și de valențe metafizice, având semnificația „unei obțineri a valorii de ordinul evidenței, a unei identități universale”.

Cărțile lui Mihai Cimpoi ne relevă disponibilitățile ideatice și stilistice ale unui critic cu solidă conformație teoretică, cu o vocație analitică indiscutabilă, dar și cu o deschidere amplă spre valorile universalității, un critic care își asumă și beneficiile, dar și paradoxurile interpretării.



**DUMITRU APETRI**  
Institutul de Filologie al AȘM

**MIHAI CIMPOI, OPȚIUNI ESTETICE  
ȘI SETE DE UNIVERSAL**

### Abstract

The author of the article considers that the aesthetic option and the thirst for the universal are two fundamental characteristics in Mihai Cimpoi's activity as both a literary critic and a literary historian. While the second characteristic has been constituted slowly, the first one was identified early, since the middle of the 1960s. His preference for the aesthetic value of fiction and of other literary works, but most of all his thirst for the universal made Mihai Cimpoi not only a literary critic and historian, but also a philosopher of culture.

**Keywords:** philosopher of culture, literary critic, literary historian.

Critic și istoric literar, eseist, filosof al culturii. Născut în 1942, s. Larga, jud. Hotin. Premiul Național (1994), Membru de onoare al Academiei Române, Membru titular al Academiei de Științe a Moldovei. Din 1975 – membru al Asociației internaționale de investigații în domeniul literaturii pentru copii și tineret, din 1991 – Președinte al Uniunii Scriitorilor. Studii: Universitatea de Stat din Chișinău.

Micromonografia *Mirajul copilăriei* (despre Gr. Vieru, 1968) constituie debutul său editorial care a fost succedat de culegerile de studii, articole și eseuri despre scriitorii români și universali: *Disocieri, Alte disocieri, Cicatricea lui Ulysse, Duminica valorilor, Sfinte firi vizionare*, de cărțile consacrate poetului român nepereche *Narcis și Hyperion* (eseu despre poetica eminesciană), *Spre un nou Eminescu* (1993, București, 1995), *Căderea în sus a Luceafărului*, de monografiile despre scriitori de seamă din secolele XIX-XX: *Duiliu Zamfirescu între Natură și Idee, Lucian Blaga – paradisiacul, lucifericul, mioriticul, Întoarcerea la izvoare* (despre Gr. Vieru), *Creația lui Druță în școală* și de tratatul *O istorie deschisă a literaturii române din Basarabia*.

O lucrare a sa – *Basarabia sub steaua exilului* (București, 1994) – vădește o viziune largă asupra spațiului românesc de la est de Prut sub aspectul identității literare și culturale în corelație cu destinul istoric. A prefațat ediții ale scriitorilor români (I. Creangă, I. Druță, Gr. Vieru, P. Boțu), ale unor corifei ai literaturii universale V. Hugo, F. Villon, L. Tolstoi și N. Gogol.

Gândirea critică din Basarabia postbelică este marcată profund, în primul rând, de două personalități – Vasile Coroban și Mihai Cimpoi. Ca și V. Coroban, decanul

criticii literare basarabene, M. Cimpoi, se distinge prin erudiție, spirit critic, harul analizei și sintezei, simțul acut al valorii artistice și intuiția autenticului beletristic.

M. Cimpoi posedă cu siguranță atât uneltele de lucru ale istoricului literar, cât și pe cele ale criticului. Din primii ani de activitate s-a impus prin opțiunile sale pentru interpretări estetice, pentru evaluarea procesului de dezvoltare a genurilor literare și determinarea contribuției individualităților creatoare. Ion Ciocanu constată în cunoștință de cauză că M. Cimpoi a făcut de la bun început dovada unui gust artistic și estetic sănătos, cultivând un stil critico-literar propriu, inconfundabil, sugestiv.

Personalitate care a marcat profund gândirea critică din Basarabia din perioada postbelică, în scrisul academicianului Mihai Cimpoi, de rând cu virtuțile evidențiate mai sus, s-au impus tot mai pregnant încă două caracteristici esențiale – preferința pentru estetic și setea de universal.

Dacă a doua însușire s-a constituit pe parcurs mai lent, prima s-a impus programatic de timpuriu. Încă în anii '60, la începutul carierii sale, pe când proletcultismul se infiltrasă temeinic în viața literară a republicii, tânărul critic a cutedat să vorbească, la Congresul III al Scriitorilor din Moldova (1965), despre o „rușine estetică” ce domina făgașul literar. Acum, retrospectiv, putem constata cu deosebită satisfacție că preferința pentru estetic a fost și a rămas un crez al literatului, o calitate intrinsecă a activității sale filologice.

Intuirea valorilor beletristice a făcut ca debutul său editorial (*Mirajul copilăriei* [1], 1968) să aibă ca subiect creația lui Grigore Vieru, cel mai talentat poet din spațiul interriveran în perioada de după război, iar cele patru studii din cea de a doua carte a sa (*Disocieri*, 1969) să fie consacrate scrisului lui Ion Druță, pozator și dramaturg de talent din același areal și segment de timp.

Referindu-se la poeziile vierene despre și pentru copii, M. Cimpoi remarcă: „Copilăria e poetică prin excelență, ea operează numai cu mijloace poetice fine, cu aluzii, didacticismul fiindu-i dușmanul de moarte” (p. 8), iar textul prozelor druțiene e văzut „depozitând un lirism de un freamăt suav, cu tulburătoare adâncimi, țesut cu finețe din cucernica aplecare a plugarului în fața brazdei reavăne de pământ, dătătoare de rod (...), din zvâcnitul rar al sufletului țărănesc contopit cu tremurul înfiorat al pământului” (p. 54).

În primele decenii postbelice puține erau realizările literare ale basarabenilor, însă tânărul critic continua cu perseverență să facă, în recenziile și cronicile literare, asociații, paralele între scrierile autohtone și anumite valori universale, să publice eseuri despre arta marilor scriitori ai lumii. În cel de-al doilea volum (*Alte disocieri*, 1971), alături de studiile, medalioanele și recenziile despre scriitorii localnici, autorul include câteva eseuri în care evocă imaginea poetului român nepereche, indică traseele poeziei clasice românești, raportând-o la capodopere universale: „Înfățișând adevărurile poetice fundamentale, cât și uriașe zone de inedit, absorbind și topind în țesutul ei intim sensibilitatea populară, poezia noastră clasică se organizează în spiritul marilor capodopere *Iliada*, *Odiseea*, *Divina Comedie*, *Hamlet* și *Faust* (...). Clasicii noștri obțin nuanțe vizionare prin operația de intelectualizare a sentimentului care, la începuturi, prejudiciază ingenuitatea senzorială, inspirația, sinceritatea” (p. 195).

Tot în acest volum este demonstrată „mișcarea poeziei” prin creația lui Ovidiu, Horațiu, Baudelaire, Eminescu și Esenin, pledându-se pentru sugestie, „care e însuși certificatul de existență a poeziei” (p. 223). Fabula e privită ca o probă de inițiere în tainele existenței, iar rostul ei trebuie căutat, zice criticul, nu în morală, ci „în marea artă cu care ne arată masca” (p. 238). O constatare judicioasă și instructivă în mai multe sensuri conține și eseul dedicat lui A. Pușkin. E vorba despre înalta capacitate de stăpânire a materialului de viață de către poeții de geniu și facultatea de a filtra, prin individualitatea lor, manierele și stilurile existente și de a „transforma în poezie toate elementele universului” (p. 230).

Conștiința valorilor universale și a unei necesități imperioase a promovării esteticului îl fac pe critic să mediteze tot mai insistent asupra canonului și a creației în formele literare, asupra poemului lirico-epic, care „are nevoie de unitate”, adică de „starea de poezie permanentă”, de un bogat univers poetic, de însuflețirea „eului social cu cel adânc psihologic”(a se vedea mai detaliat compartimentul *Sub semnul sintezei* din volumul *Focul sacru*, 1975).

Începând cu a doua jumătate a anilor '70, M. Cimpoi este preocupat intens de poetica și personalitatea lui Eminescu (constatarea o certifică volumul *Narcis și Hyperion*, în două ediții: 1979, 1986, precum și cărțile *Căderea în sus a Luceafărului*, colecția *Studii eminesciene*, Galați, 1993; *Plînsul demiurgului*, colecția *Eminesciana*, Iași, 1999) și de probleme de receptare a creației poetului din Ipotești de către literaturile lumii.

Anume opera marelui autor al *Luceafărului* i-a oferit și i-a stimulat criticului și istoricului literar o ieșire largă în spațiul mitologiei și al literaturii universale. Paginile sus-numitelor exegeze ne edifică în diverse probleme: modelarea romantică a eului, obsesia absolutului, cosmosul și magii, organicismul eminescian, personalitatea lui Narcis, poeticul și gnoseologicul, ontologia mișcării, setea formelor perfecte, Eminescu – poet tragic, Eminescu – *homo folkloricus* și multe alte aspecte de influență, interferență și intertextualitate cu celebrii scriitori și gânditori ai lumii. Transcriem doar câteva nume din pleiada acestora: Shakespeare, Hugo, Mallarmé, Eluard, Lorca, Pușkin, Lermontov, Esenin, Yunus Emre, Nietzsche, Einstein, Kant, Hegel ș.a.

Un alt prilej de „navigare” reușită în imensele arealuri culturale i-a oferit academicianului procesul de universalizare a creației eminesciene, cu ale cuvinte – odiseea receptării ei de către diverse zone spirituale, etno-psihologii. Ne referim la numeroasele dialoguri cu eminescologi și traducători din întreaga lume incluse în volumele *Spre un nou Eminescu* (ed. I. Chișinău, 1993; ed. a II-ua, Chișinău-București, 1995) și *Eminescu – mă topesc în flăcări...* (două volume: Chișinău-București, 1999,2000). Cum s-a exprimat însuși M. Cimpoi, „e vorba de europenizarea noastră prin Eminescu” [2, p. 36]. Realizatorul dialogurilor a întrezărit încă un rost deosebit de mare al acestor convorbiri – „perspectiva exegetică înnoitoare asupra lui Eminescu care a venit adesea dinafară” [3, p. 6].

Interesul permanent pentru valorile universale, ilustrat din plin de volumele *Cicatricea lui Ulysse*, 1982 și *Duminica valorilor*, 1989, este determinat de conștiința că e imposibil a pătrunde opera marilor poeți fără a face referințe „la scrisorile lui

Eminescu adresate lui Iacob Negruzzi, în care e formulată o metapoetică specifică secolului XX”, și că nu se va putea scrie despre Proust „trecând sub tăcere rolul funcțional al „amintirii” în opera lui Creangă”.

Pretutindeni exegetul caută să scoată în vileag originalitatea viziunii și fațetele estetice ale creației. Prozatorul și eseistul german Thomas Mann ne apare ca demon al muzicii; în elegia andaluză *Platero și eu* de Jimenez e descoperit „Imperiul pe nume Poezia”; eseul despre cel mai mare sculptor român poartă (deloc întâmplător) titlul *Brâncuși, poet al ne-sfârșirii* (Chișinău, 2001), care este ilustrat de filiațiile între plăsmuirile sculptorului și operele poezilor M. Eminescu, G. Bacovia, L. Blaga, T. Arghezi și I. Barbu. Sunt concludente în acest sens următoarele constatări: „Drumurile artei moderne duc – în chip programatic, zgomotos sau discret, prin afilieri empatice – la el”, adică, la Brâncuși [4, p. 56]. „*Luceafărul* și *Coloana fără sfârșit* se întâlnesc temeinic prin această sugestie adâncă a unui *axis mundi* arhetipal care simbolizează ideea nesfârșirii” [4, p. 72].

Neabătuta preferință pentru valoarea estetică a beletristicii și a altor domenii de creație artistică, dar mai ales setea de universal au făcut să avem în persoana academicianului Mihai Cimpoi nu numai un critic și istoric literar cu toate uneltele de lucru la îndemână și cu un stil critico-literar inconfundabil, ci și un filosof al culturii. Această ultimă ipostază o confirmă lucrările sale, relativ recente, *Mărul de aur. Valori românești în perspectivă europeană*. București, 1997 și *Cumpăna cu două ciuturi. Carte despre ființa românească*. Timișoara, 2000, care iau în dezbatere, în mod separat, creația a zeci de scriitori străini dintre cei mai originali sub diverse aspecte: specificul tematicii și al problematicii, potențialul analitic, arta compozițională, varietatea tehnicilor narrative, multitudinea modalităților de evocare și sugestie, importanța accentului psihologic, expresivitatea detaliului artistic ș.a.m.d.

#### Note

1. La mijlocul anilor '80, acest portret literar a căpătat conturul unui solid și impresionant eseu monografic – *Întoarcerea la izvoare*, Chișinău, 1985.

2. *Eminescu – mă topesc în flăcări...* Dialoguri cu eminescologi din lume realizate de Mihai Cimpoi, vol. VIII, Chișinău-București, 1999.

3. Mihai Cimpoi, *Spre un nou Eminescu*. Dialoguri cu eminescologi și traducători din întreaga lume, Chișinău, 1993.

4. Mihai Cimpoi, *Brâncuși – poet al ne-sfârșirii*, Eseu, Chișinău, 2001.

VLAD CARAMAN  
Institutul de Filologie al AȘM

VASILE CÂRLOVA: „CINCI FLORI  
ȘI UN MILIARD DE ABSENȚE”

**Abstract**

The article VASILE CARLOVA “FIVE FLOWERS AND A BILLION OF ABSENCE” refers to the monograph written by the academician M. Cimpoi. It is entitled *Vasile Cârlova. A Poet with „a grieving soul”*. Having recently appeared in Romania, in 2010, giving details concerning the first modern Romanian poet who had a tragic destiny, dead at the age of 22.

**Keywords:** myth, young poet, modern poet, destiny, life, shepherd, ruins, march.

Cartea *Vasile Cârlova. Poetul „sufletului mâhniț”*, semnată de academicianul Mihai Cimpoi și publicată în anul 2010 la Editura *Bibliotheca* din Târgoviște în colaborare cu Editura *Cartdidact* din Chișinău, vorbește despre poetul tânăr, cu fibrele vieții destrămate pretimpuriu.

În prima parte a monografiei, *Mitul poetului tânăr (cu destinul „rupt”)*, se amintește despre fatalități asemănătoare din literatura română – Nicolae Labiș și cea universală – Iuri Lermontov. Apoi sunt trecuți în revistă toți acei care au luat în discuție biografia și personalitatea poetului în creația lor, începând cu Nichita Stănescu care „își vrea numele său asemenea numelui lui Cârlova”. În continuare ni se prezintă nesiguranțele contururilor biografice atestate de Ovid Densusianu, G. Călinescu, G. Ibrăileanu, Ion Heliade Rădulescu, Marin Sorescu, dar și controversele Virginiei Mușat. Statutul legendar al ființării sale tragice se încheagă în forme precise prin identificarea „poetului tânăr” cu un „geniu”, cu un poet-pionier absolut: „...este *primul* poet modern; este autorul *primei* elegii care pune începuturile „poeziei ruinelor”; este autorul *primului pastel* în cadrul poeziei române; este cel care ne dă *prima Rugăciune pentru patrie*; este creatorul *primului marș* românesc. Este, apoi, *primul* „scriitor de tranziție” atât în ce privește conjugarea *tradiționalității* cu *modernitatea*, a *clasicismului* cu *romantismul*, cât și a lamartinismului cu gessnerismul (a meditației elegiace cu idila). Este, în sfârșit, *primul* care ne dă o formulă insolită de „lirism personal de factură romantică răzvrătită” (p. 34). Ilarie Chendi îl pasează *primul* în categoria poezilor morți de timpuriu, iar Vladimir Streinu – *primul* din clasa poezilor *monodiști* (autori ai unei singure poezii).

În diviziunea *Viața (scurtă) ca mit* surprindem o paralelă între fulgerătoarea biografie a scriitorului și a altora care au avut același destin, conturându-se clar ideea mitului Cârlova ca „mit al poetului damnat”.

Vasile Cârlova apare și ca un deschizător de drumuri în literatura română modernă în subcapitolul *Rostirea de „tânăr zeu”*. Ca poet precursor în epoca sa este asemuit, în primul rând, lui François Villon, dispărut la 32 de ani, socotit unul din primii poeți *moderni* ai Franței, chiar dacă și-a conceput opera îndeosebi în stil medieval. Anume acești poeți precoci, cu soartă dramatică, impun un nou suflu literaturii existente într-un anumit timp. În acest sens sunt menționate în continuare cele mai plauzibile exemple din întreaga literatură a lumii precum John Keats, ajuns la vârsta de 26 de ani și devenind „cel mai important exponent al senzualismului estetic preraphaelit, ducând la perfecțiune oda și sonetul englez”; Nicolas Baratașvili, mort la 28 de ani, este „cel mai însemnat romantic al Georgiei”; Georg Heym și Georg Trakl, unul la 25 și, respectiv, 27 de ani sunt „poeți notorii de tranziție de la simbolism la expresionism...”. Nicolae Labiș, decedat la vârsta de 21 de ani, intră în categoria Villon, Rimbaud, Esenin sub „aspectul biograficului”. Serghei Esenin, mort la 30 de ani este „un adevărat poet național al Rusiei” (p. 48). Toți se încadrează în tagma mașinilor la care „înainte de prânz chiar aproape tot combustibilul este consumat” (p. 50).

În partea a doua a studiului, care începe cu tratarea *Mitemelor esențiale*, M. Cimpoi aplică concepte teoretice asupra operei lui V. Cârlova. Își pune tranșant întrebarea în ce critică se poate de plasat poezia lui: lansoniană, saintebeuviană, structuralistă sau hermeneutică? Autorul vorbește de contactele livrești ale lui Cârlova, care generau și la el un „complex cultural” față de Europa. În cele din urmă, autorul se hotărăște să ne prezinte în felul următor rețeaua mitemelor lui Cârlova „perfect organizate”:

1. *Păstorul întristat*, care ne duce la ideea specificului național din *Miorița*;
2. *Ruinurile Târgoviștei*, de factură locală, egală cu *fortuna labilis*;
3. *Mitemul amurgului* situat la nivelul existențial-universal, care apare atât cu aspect optimist – ca sfârșit, dar și început de alt ciclu, cât și pesimist – ca dispariție, stingere a soarelui, moarte a luminii (ideea o întâlnim la M. Eminescu în *Scrisoarea I*, în versurile: *Soarele, ce azi e mândru, el îl vede trist și roș / Cum se-nchide ca o rană printre nori întunecoși...* așa cum îl vede cugetătorul);
4. *Mitemul luminii nădăjduite*, adică speranța regăsirii;
5. *Mitemul reînvierii slavei*, care presupune rămânerea în eternitate. Realizăm astfel că fiecare poezie reprezintă câte un mitem, înfățișând teme fundamentale ce vor sta la baza literaturii noastre de mai târziu.

În *Departele ca „straniitate”* sunt depistate „înrudirile structurale” cu alți poeți români ca M. Eminescu, Ștefan Petică, G. Bacovia, M. Săulescu, I. Minulescu ș.a. Tot aici ne este zugrăvit și *toposul departelui* – care este introdus de Cârlova, dar va fi foarte prezent la romantici și la simbolisti.

Textele propriu-zise ale celor cinci poezii, reproduse integral, ne sunt date în partea *Psihismul tulburat*, prin a cărei grilă sunt analizate exhaustiv, iar unele sunt însoțite de notele muzicale ale lui Anton Pann.

Prin *Marșul marșurilor* V. Cârlova devine, cum menționează și G. Ibrăileanu, promotorul poeziei patriotice și sociale, al poeziei de luptă care va constitui fundamentul 48-ismului. Toate marșurile de mai departe ale lui V. Alecsandri, C. Negruzzi și A. Mureșanu vor porni de la acesta, care a stârnit și procesul de deșteptare a românilor.



Despre exegeza „poetului măhnit” aflăm și din reflecțiile *Destin „nefrânt” în posteritate*. Aici descoperim că prima apreciere i-o face chiar M. Kogălniceanu în *Tainele inimii* din 1850, unde este pus alături de Văcărești și Eliad cu „adevărata poezie”. Apoi la N. Bălcescu „... Cârlovo, floare a poeziei, june cu inimă de foc...”. D. Bolintineanu îi face, la 1868, un microportret în *Poezia română în diverse epoce*, care îl asemuiește lui Teocrit sau Vergiliu. Ilarie Chendi îl numește *Duiosul Cârlova*. Ioan Rațiu a luptat pentru recunoașterea paternității a două poezii inedite ale lui Cârlova, la fel ca și G. Bogdan-Duică. Nicolae Iorga accentuează „calitățile estetice, simțul ritmului și limba abstractă”. G. Ibrăileanu demonstrează încă odată modernitatea lui Cârlova și îl prezintă, alături de Eliade, Alecsandri, Bolintineanu și Alexandrescu ca discipol al romantismului și clasicismului francez. Părerea aceasta este împărtășită și de Ov. Densusianu. Apoi e pomenit de G. Călinescu, care e puțin mai rezervat și „mai puțin sensibil” la modernitatea lui Cârlova. Remarca lui Ș. Cioculescu îl plasează între poezia pastorală și cea a ruinelor. O încercare de sinteză critică face și Paul I. Papadopol, demonstrând originalitatea și pionieratul lui valoric. Perpessicius accentuează „reflexele lamartiene”. T. Vianu îl vede afiliat heliadismului. G. Ivașcu îl consideră „cel dintâi poet modern”. Al. Piru îi „descrie tematic cele cinci poezii”. M. Angheliescu îl apreciază, considerându-l superior în raport cu poeții Iancu Văcărescu și C. Conachi. D. Popovici și P. Cornea anunță că prin Cârlova, Alexandrescu și Heliade romantismul intră în practica literară. D. Micu îl numește „preromantic prin excelență”. Versificația și prozodia vor fi analizate, firește, de Vl. Streinu. Poeții N. Stănescu și M. Sorescu îi fac câte un portret literar original. Ion Negoitescu și N. Manolescu îi vede o fizionomie romantică. O analiză profundă a poeziilor îi face E. Simion în *Dimineața poezilor* și Mircea Scarlat în *Istoria poeziei românești*, vol. I. Primul contur monografic îi dă Virginia Mușat în micromonografia *Vasile Cârlova*. Chiar și celebrul critic rus Iuri Kojevnikov vorbește despre motivul ruinelor în poezia românească, pornind de la Cârlova.

În concluzie menționăm că M. Cimpoi ne-a dezvăluit prin recenta monografie un Vasile Cârlova inedit care merită atenție și prețuire la adevărata lui valoare istorico-literară.

OLESEA CIOBANU  
Institutul de Filologie al AȘM

MIHAI CIMPOI ȘI RESUSCITAREA  
CREAȚIEI BLAGIENE ÎN BASARABIA

**Abstract**

The academician and reputed literary critic Mihai Cimpoi is the one who drew the main aspects of the relationship between the poet from Lancram with Bessarabia, he is the one who much fostered exegetical interest for Blaga's creation in the area. Thanks to his power of animation, Chisinau has become a real cultural center named Lucian Blaga. We can assert with certainty that the closeness between Bessarabian and Romanian literary phenomena was mostly done due to Mihai Cimpoi's considerable exegetical activity. Eminescu, and later Blaga, were Romanian great poets via whom the famous critic managed an organic connection between Bessarabian and in Romanian literature.

**Keywords:** national consciousness, stylistic matrix, Romanian unity, Luciferic, paradisiacal, mioritic knowledge.

Într-un interviu din 1992, acordat pentru revista *Tribuna*, criticul și academicianul Mihai Cimpoi menționa: „În Basarabia nu se cunoaște Blaga, nu se cunoaște Arghezi și eu aș vrea, după 50 de ani ai mei, să fac cât mai mult ca aceste goluri să fie lichidate” [1, p. 195].

Despre viața și opera consacratului poet transilvănean s-a scris mult în dreapta Prutului. Dacă anii '70-'80 ai secolului al XX-lea s-au impus printr-o activitate critică intensă de recuperare a operei poetice a lui Lucian Blaga, atunci, în postmodernism, interesul exegetic pentru creația poetului din Lancrăm atestă o ușoară scădere. Atenția e concentrată mai mult asupra filosofiei blagiene, care, se știe, a rămas o bună perioadă de timp încorsetată într-o serie de amendamente de factură ideologică. Deja după 1990 și exegeza filosofică blagiană dă semne de lăncezire, iar opera filosofică și poetică a autorului trilogiilor trece, oarecum, într-un con de umbră. În Basarabia, Blaga nu e nici pe departe un subiect epuizat, dimpotrivă, influențele modelatoare ale poetului asupra literaților din stânga Prutului este o temă de mare actualitate. Și dacă astăzi, în regiunea basarabeană se vorbește mult despre Blaga, acest fapt i se datorează în cea mai mare parte academicianului Mihai Cimpoi.

Reputatul critic de la Chișinău este cel care a trasat aspectele principale ale relației poetului din Lancrăm cu Basarabia și a impulsionat mult interesul exegetic pentru opera blagiană. Studiile, articolele, tezele de doctorat ce abordează problema

similitudinilor și a influenței *poetului luminii* asupra creatorilor basarabeni constituie, cu rare excepții, niște derivate ale studiului *Lumini modelatoare și umbre catalitice: Lucian Blaga și Basarabia*. Se mai poate afirma că și Chișinăul a devenit la momentul actual, grație puterii de animație a eminescologului basarabean – Mihai Cimpoi, un adevărat centru cultural Lucian Blaga.

Având în vedere că în perioada ocupației bolșevice, accesul la fenomenul cultural românesc, iar pe alocuri și la cel european era îngrădit, prioritate având literatura din spațiul sovietic, după moartea lui Stalin (odată cu dezghețul hrușciovist), în regiunea pruto-nistreană promovarea operei autorilor români, dar și cea a creatorilor universalii, constituia într-o mai mare măsură decât la momentul actual o necesitate stringentă de ordin cognitiv, dar și de echilibru, de reorganizare și de reorientare a procesului cultural din Basarabia spre factorul estetic, spre valorile literare occidentale și, prin extrapolare, spre cele mondiale. Activitatea critică a lui Mihai Cimpoi răspunde pe deplin acestor imperative ale vremii, criticul fiind „mai mult ILUMINISTUL (s. a.) (cum a fost la timpul lui Gheorghe Asachi) care vine SĂ NE ORIENTEZE (s. a.) mai mult într-o literatură națională și universală, decât s-o critice pe aceasta, apropiindu-se de fiecare autor [...] cu aceeași dragoste, precum de marele nostru LUCEAFĂR (s. a.)” [2, p. 6].

Țintă a numeroaselor atacuri în perioada sovietică, acuzat insistent de naționalism, Mihai Cimpoi (1942) a știut, în ciuda mai marilor zilei, să evite ideologizarea extremă, refuzând cu obstinație rolul de ideolog în sens partinic (marxist-leninist), chiar dacă a trebuit să-și plătească cu un preț mare nesupunerea, fiind nevoit să presteze munci grele de redactor inferior la reviste și edituri, la teatre și enciclopedii și chiar să stea mai mult timp fără serviciu. „Mihai Cimpoi, afirmă Haralambie Corbu, a fost pentru unii oficiali din perioada regimului totalitar, o persoană incomodă: mai întâi pentru că trăgea prea mult cu coada ochiului peste Prut; în al doilea rând, pentru că în scrisul său se sprijinea și se referea prea des și prea mult la sursele și autoritățile cultural-filosofice și estetice din occident, neglijând într-o anumită măsură, după cum li se părea lor, oficialilor, învățătura marxist-leninistă” [3, p. 377]. Criticul însuși e sigur că neîncetatele învinuiri de proromânism aveau drept temei ascuns și originea sa moldo-română, tatăl său, Ilie Cimpoi, fiind originar din Horodiștea-Botoșani, iar mama, Ana Habureac – din Larga, județul Hotin. Prima învinuire gravă de naționalism i-o aduce prim-secretarul Comitetului Central al Partidului Comunist din Moldova, Ivan I. Bodiul, în 1973, a urmat un interogatoriu al KGB-lui, apoi un nou val de acuzații în 1980. „Vina” criticului era că nu insista în textele sale asupra relațiilor cu poporul rus, că româniza limba și că aborda opera unor literați ce posedau și scriau într-un limbaj cult și elevat. Drept rezultat, pe lângă șirul de destituiri din funcții, i s-a interzis semnătura și orice activitate publică. Mai târziu, în 2002, într-un interviu acordat revistei *Limba română*, Mihai Cimpoi mărturisea că exilul basarabean interior a fost pentru el „o perioadă de teroare intelectuală și o perioadă de rezistență „rizomică”, de ascundere a Tulpinii și de cultivare strategică a rădăcinilor” [4, p. 36]. Drept urmare a experienței tragice a neamului, al cărei martor implicat a fost, s-a acutizat și intransigența criticului în ceea ce privește problema

identității naționale. De aici probabil și angajarea sa, alături de alți colegi de breaslă, „în lupta „sfântă” pentru adevărul despre întâmplările tragice care au avut loc în perioada postbelică” – „act istoric justițiar”, după cum îl califică însuși Mihai Cimpoi, împotriva procesului de înstrăinare, de deznaționalizare, de rusificare și de „internaționalizare” comunistă...” [4, p. 32].

Reputatul critic literar Mihai Cimpoi, „stâlpul” vieții culturale din Basarabia (Eugen Simion), a urmărit pe parcursul prodigioasei sale activități să reabiliteze conștiința națională a românilor din stânga Prutului. În anul 1992, ilustrul academician constata că în Basarabia era nevoie imperativă „de o ecologie a conștiinței: curate trebuie să ne fie gândirea și simțirea, curată limba în care ne exprimăm” [2, p. 6]. Conducându-l lungul anilor de sentimentul unui nedisimulat și autentic patriotism, Mihai Cimpoi s-a remarcat printr-o uimitoare însuflețire în activitatea-i nobilă de lichidare a efectelor nefaste ale regimului totalitarist asupra culturii și conștiinței poporului român din Basarabia. Îndemnul său, nerostit în cadrul congresului scriitorilor pentru care a fost pregătit, suna astfel: „Să batem cu deosebită putere clopotele împotriva ignoranței și mankurtismului. Cultura este actul sublim de inițiere a spiritului în tărâmul vast al valorilor; memoria este mișcare; uitarea – inerție și ștergere a personalității. Lacedomonienii erau iubiți de zei pentru că se rugau să li se acorde atât binele cât și frumosul. Socrate zicea într-un dialog cu Eutidem că sunt naturi de sclav. A îngădui spiritului să se întineze în lucrurism, mankurtism, nepăsare, rutină înseamnă a accepta benevol suicidul. A bătut ceasul conștiinței! Numai ea poate salva ființa noastră și întreaga fire. Nu vom mai număra scriitorii, ci conștiințele... Să facem nu atât cărți, cât cultură!” [2, p. 6].

Astăzi recunoaștem cu toții că apropierea fenomenului literar basarabean de cel românesc o datorăm în mare parte și lui Mihai Cimpoi, care, ar spune Adrian Dinu Răchieru, s-a încăpăținat să refuze basarabenismului condiția de *mediu diasporic*, dovedind că în pofida condiției sale tragice din perioada ocupației sovietice, literatura din regiunea înstrăinată a României, printr-o mișcare circulară, se reîncadrează în fenomenul literar românesc, „unic și indivizibil” (Călinescu). Fiind adesea întrerupt, dar reluat de fiecare dată cu și mai multă înflăcărare, drumul spre matricea stilistică a neamului se conturează, observă criticul basarabean, „sub semnul stingerilor aparente și regenerărilor miraculoase, a întreruperilor și a reînnodărilor firului întrerupt...” [5, p. 19]. Prin importanța sa activitate critică, Mihai Cimpoi realizează un salt prin care smulge literatura basarabeană din tiparele provincialismului și-i imprimă o nouă direcție cu vaste deschideri spre fenomenul literar din dreapta Prutului. Din acest punct de vedere, Theodor Codreanu aseamănă gestul lui Mihai Cimpoi cu cel al lui Constantin Stere – „titanul care a reintegrat Basarabia în destinul românesc” [6, p. 3]. Urmărind scopul major de aderare culturală la matricea spirituală românească, criticul basarabean a intuit corect punctul de pornire și direcția ce trebuia urmată în acest sens. Astfel, Mihai Eminescu, și mai târziu Lucian Blaga, au fost cei doi mari poeți români prin intermediul cărora Mihai Cimpoi a reușit o legătură organică dintre literatura basarabeană și cea din România. Or, Eminescu și Blaga sunt două

mari „constelații”, capabile de a aduna în jurul lor adevărate „galaxii”, sau „familii spirituale” [7, p. 6], două mari genii ale neamului, în a căror operă s-a păstrat strânsă într-o foarte mare măsură legătura cu matricea stilistică românească. Pe lângă toate acestea, Mihai Eminescu și Lucian Blaga sunt doi etaloni importanți ai scrisului basarabean. După o perioadă îndelungată de dogmatism sovietic, lirica basarabeană se vedea ieșită din impas numai apelând la modelele literaturii române. Astfel, a fost preluată și continuată la scară mare tradiția lui Mihai Eminescu, (în special de către generația de creație a lui Grigore Vieru, care poate fi considerată, după cum consemnează criticul român Mihai Ungheanu, cea mai eminesciană generație), a lui Lucian Blaga, Nicolae Labiș și Nichita Stănescu, – patru autori din dreapta Prutului a căror influență creatoare a fost decisivă pentru literatura din teritoriul pruto-nistean. Desigur, nu mai puțin importante sunt și întâlnirile poezilor basarabeni cu opera altor scriitori valoroși din România precum: Tudor Arghezi, Ion Barbu, George Bacovia, etc.

Mihai Eminescu și Lucian Blaga sunt însă prin excelență două valori axiale, doi poeți reprezentativi ai scrisului românesc, în a căror creație se simte strânsă și într-un mod inedit legătura cu elementele primare ale fondului nostru spiritual, două personalități ilustrând o „complementaritate organică” pe temeiul „congenialității”, și nu al unui „epigonism de duzină sau al unui eminescianism de suprafață” [8, p. 96], prin intermediul cărora Mihai Cimpoi își asumă cultura română, după cum observa Petru Poantă, reanimând în același timp în Basarabia ideea unității spațiului mioritic.

Urmând direcția lui Constantin Noica, cel care a întrezărit corect problema similitudinii, a „complementarității organice”, dar și a deosebirilor dintre creația eminesciană și cea blagiană, Mihai Cimpoi, convins că nuanțele sunt singurele în măsură să elucideze adevărul, constată în studiul său *Eminescu și Blaga* (introdus ulterior, alături de altele două: *Blaga și Goethe; Lumini modelatoare (Blaga și Basarabia)* în *Addenda* monografiei *Lucian Blaga. Paradisiacul. Lucifericul. Mioriticul*) că marele poet al luminii, Blaga, este cel ce complinește sau chiar împlinește poezia metafizică a lui Eminescu, ca poet al Ființei, în primul rând prin „instituirea heideggerianului joc al închiderii în lumină al Ființei”. Lumina ca revelație de natură gnostică în erotica eminesciană, e la Blaga simbol al trăirii sub semnul Absolutului. Deosebirea, precizează Mihai Cimpoi, constă în faptul că lumina blagiană nu doar scoate Ființa în deschiș, ci este semnul valorii supreme, al Purității absolute.

Jocul heideggerian al arătării-ascunderii iubitei la Eminescu se aseamănă și traduce parcă principiul filosofic blagian al plus-cunoașterii și minus-cunoașterii. Scufundarea în lumina originară are, în cazul ambilor poeți, aceeași semnificație de „regresiune în preistorie” sub semnul *dacismului* și al *mioritismului*, acestea fiind de fapt două noțiuni complementare. Și Eminescu și Blaga și-au conceput universurile lor poetice ca pe niște „re-proiectări și re-plăsmuiri mitice a universului ca atare”. La Blaga, „oglundirea în alții”, „proiectarea în chipuri fantomatice”, „identificările mistice cu duhul pământului sau cu alte esențe arhetipale”, toate sunt de factură

eminesciană, ca și „iminența golurilor existențiale” (care nu sunt propriu zis niște goluri de cunoaștere), pe care poetul lancrămjean, valorificându-le în pozitiv, le simte la fel de intens ca și Eminescu drept niște hiaturi ce trebuie depășite în vederea revelării ascunsului. Dacă spiritul eminescian e derutat în fața adâncirii misterului, cel blagian manifestă mai multă înțelegere, acceptând mai senin ascunderea sensurilor. În general, rezumă Mihai Cimpoi, dacă se trece peste nuanțele distinctive, unele de esență, se poate spune că „blagianismul poetic este un eminescianism potențat cu orizontul apocalipticului (or, la Blaga apocalipticul tinde să devină esența primordială a lumii, după cum afirma însuși poetul s. n.) și, în genere, al misterului”.

Referindu-se la modelul poetic blagian, Mihai Cimpoi concretizează că „prin complexitatea și ineditul său, Blaga este, spre deosebire de Eminescu, unul „închis monadic în sine, aproape inimitabil”: „Modelul po(i)etic eminescian este mai ușor de însușit prin mijloace tehnice specifice și puse la îndemână fără cifruri mai ascunse. Po(i)etica blagiană e, esențialmente, o po(i)etică a pecetilor tainei sub care este pus *cuvântul* și făcut să alunece în *tăcere*. Blaga nu are un stil exteriorizat într-un relief material, ci unul care ține de magmatic, de arderea interioară. Discursul se îndrumază, după legi imprevizibile, dar urmând o legitate lăuntrică, spre lejeritatea și senzualitatea impresiei, spre intensitățile expresioniste sau spre calmul și echilibrul clasicist-folcloric.” [9, p. 92-93].

În Basarabia, creația poetică blagiană a fost receptată în diferite perioade de timp (atât în perioada interbelică, cât și în cea postbelică), de fiecare dată urmând aceeași schemă a constatării demersului inovativ blagian și a formulei absolut inedite a corelației tradiție-modernitate. Specificând modalitățile de infiltrare a modelului blagian în domeniul liric basarabean, Mihai Cimpoi sesizează că în stânga Prutului, impactul creației bliagiene s-a materializat în influențe stimulate de formele cunoașterii paradisiace, dar și luciferice. Totodată, reputatul critic constată că în regiunea dintre Nistru și Prut s-ar putea vorbi de trei Blaga: primul fiind al generației poetice a anilor '30 (Costenco, Meniuc, Isanos, Istru, Buzdugan), generație „marcată de ora stelară a regăsirii rădăcinilor ființei românești și care își construia un program estetic dintr-o aspirație faustică, eroică și alta mistică”; al doilea Blaga e cel al generației lui Grigore Vieru, sau al poezilor ce au activat în anii '60 – perioadă a reconstituirii valorilor naționale și de reînnoire a legăturii fenomenului cultural basarabean cu cel românesc; și în fine, al treilea Blaga se impune odată cu inițierea procesului de Renaștere națională basarabeană, la sfârșitul anilor '80. Așadar, „de la Nicolae Costenco, George Meniuc, Magda Isanos, Alexandru Lungu până la structural-blagianul Grigore Vieru, și până la postmoderniștii care își însușesc expresionismul și arta efectelor magice, arcul voltaic al prezenței modelelor catalitice al lui Blaga, înalt boltit deasupra poeziei românilor basarabeni, naște o ontologie lirică semnificativă sub semnul paradisiacului, lucifericului, mioriticului”.

Se poate observa din cele relatate mai sus că monografia lui Mihai Cimpoi *Lucian Blaga. Paradisiacul. Lucifericul. Mioriticul* reprezintă o contribuție valoroasă la exegeza blagiană, dar și o „reînnoită pledoarie pentru unitatea spațiului mioritic”



(Adrian Dinu Rachieru). Theodor Codreanu o califică totodată drept un mod subtil și modern de a menține actualitatea eminescianismului. Structurat triadic, studiul situează universul liric și demersul poetic blagian sub semnul paradisiacului, lucifericului, mioriticului – trei categorii de referință ale filosofiei gânditorului român. Referindu-se la demersul mitopoetic blagian, Mihai Cimpoi accentuează că modernitatea acestuia rezultă dintr-o deplină libertate a rostirii, iar „mijloacele se schimbă în funcție de *schimbarea zodiei*, în consens cu vârstele și treptele (nebănuite) ale eului”. Astfel, în opinia criticului de la Chișinău, impresionismul ar corespunde paradisiacului, expresionismul – lucifericului, iar clasicismul târziu, cu inflexiuni folclorice – mioriticului. Pronunțându-se prin multiple observații de valoare asupra sistemului filozofic al marelui gânditor român, oferind astfel suport afirmațiilor sale ce vizează prioritar tematica operei distinsului poet, Mihai Cimpoi insistă, urmând direcția lui Constantin Noica, asupra caracterului raționalist al filosofiei bliagene, asupra originalității și, mai ales, asupra semnificației deosebite a acesteia, semnificație ce rezultă din „refuzul morții culturii ca *ultima ratio* și concept axial, a convertirii negativului în pozitiv, a limitării omului într-o sursă de creație, despre care Noica zicea că sunt niște idei uimitoare într-un veac marcat și pus sub semnul eșecului. La acest capitol Mihai Cimpoi afirmă: „Conceptul de moarte al culturii, axial la Spengler, este substituit la Blaga prin conceptul de acumulare lentă de energii potențiale, de dinamica pornită din puternice centre de viață care pot alterna în matricea stilistică ce se formează timp de sute și mii de ani, cu retragerea *eo ipso* în istorie”. Blaga are conștiința mișcării ideilor spre valorile maxime și a întemeierii istoriei nu pe progres și nici prin devenire, ci pe valori și prin aceasta, filosoful „reîntoarce lumii modernii zei care îi lipsesc”.

Analizând structurile intime ale poeziei bliagene, profund ontologizate și „structurate pe o serie complexă de depășiri ale treptelor (nebănuite), ale „desăvârșirilor în rău”, ale străngerilor și reaprinderilor ființei, ale pierderilor puterii înfințătoare a cuvântului și regăsirilor ei, nu fără treceri firești prin zona neantizatoare a tăcerii”, Blaga, observă exegetul de la Chișinău, caută și în filosofie să depășească limitele și să evite stăruitor „căderile din ordinea lumii”: „Este o încercare disperată, deși asumată calm, mioritic, de a scoate permanent centrul din afara cercului, de a problematiza, de a luciferiza pentru a spori eficiența demersului metafizic. Căci una din primele căderi ar fi aceea în intelectualul enstatic așezat cuminte în cadrul funcțiilor sale logice obișnuite”. Pentru Blaga, omul este valoarea absolută, „ființa umană este ceva mai mult decât ființa totală a omului ca atare”, ea sfidează limitele orizontului empiric în vederea apropierei Absolutului, a ademenitoarei lumi de „dincolo”. În acest context, Mihai Cimpoi reconfirmă ideea unanim susținută de toți exegeții creației bliagene că opera autorului trilogiilor se află sub „pecetea tainei”.

Merită de a fi menționat că, desigur, dincolo de a fi o importantă lucrare de inițiere în opera poetică și filozofică a lui Lucian Blaga, monografia lui Mihai Cimpoi dezvăluie condiția gânditorului român în contextul filosofiei universale, exegetul basarabean urmărind cu orice ocazie ivită să-i accentueze singularitatea și originalitatea.

## Note

1. Gheorghe Pârja, *Sub steaua lui Eminescu*. Interviu cu Mihai Cimpoi, în „Tribuna”, 5 august, 1992.
2. An. C., *Muntele din față. Mihai Cimpoi la 50 de ani*, în „Glasul Națiunii”, 28 august, 1992.
3. Haralambie Corbu, *Dincolo de mituri și legende. Studii. Eseuri. Atitudini*, Chișinău, Ed. Cartea Moldovei, 2004.
4. Mihai Cimpoi, *Nostalgia Centrului*, în „Limba română”, Chișinău, nr. 7-9, 2002.
5. Mihai Cimpoi, *Drumul spre matricea stilistică a neamului*, în *Literatura română postbelică. Integrări, valorificări, reconsiderări*. (Manual-studii pentru școala universitară și cea preuniversitară), concepție și întocmire, coordonator și coautor de bază, redactor responsabil pentru aspectul științific și stilistic – doctor habilitat în filologie, profesor universitar Mihail Dolgan, Chișinău, Firma Editorial Poligrafică „Tipografia Centrală”, 1998.
6. Theodor Codreanu, *Mihai Cimpoi. De la Eminescu la Blaga*, în *Literatura și arta*, 3 iulie, 1997.
7. Mihai Cimpoi, *Eminescu și Blaga*, în „Glasul Națiunii”, 28 august, 1992
8. Mihai Cimpoi, *Eminescu și Blaga*, în *Lucian Blaga. Paradisiacul. Lucifericul. Mioriticul: poem critic*, Cluj-Napoca, Ed. Dacia, 1997.
9. Mihai Cimpoi, *Lumini modelatoare și umbre catalitice. Lucian Blaga și Basarabia*, în „Revistă de lingvistică și știință literară”, nr. 5, 1995.

LIDIA PIRCĂ

Colegiul Național „Octavian Goga”,  
Sibiu

STIL ȘI EXPRESIVITATE POETICĂ  
ÎN POEZIA MAGDEI ISANOS (IV).  
PARTICULARITĂȚI SINTACTICE

#### Abstract

On a syntactic level, one could notice the syntagmatic structures and reports which can engender stylistic values. The presence of exclamatory and interrogative sentences proves the messianic character of Magda Isanos' poetry. The poetic self is dominated by a profound thirst for life and an incessant pursuit of inner balance, which is why the communication with all the components of the environment is achieved as a natural dialogue with the world, the nature and all its elements.

**Keywords:** Magda Isanos, syntactic level, syntagmatic structures, stylistic values.

Sintaxa oferă un bogat material pentru exegeza stilistică. Structura frazei și a propoziției, topica și punctuația reprezintă pentru poeți domeniile în care ei își manifestă originalitatea.

Analizând construcțiile sintactice în scopuri expresive, ajungem la actualizarea unor caracteristici gramaticale. Abaterile de la normele sintactice creează efecte stilistice, uneori extrem de expresive, de aceea merită să ne oprim cu analiza stilului asupra construcțiilor sintactice și asupra semnificațiilor acestora.

**Apoziția** deține un rol fundamental în construirea planului semantico-sintactic, accentuând funcția sintactică a termenului de bază. Introducerea apoziției prin adresarea directă după pronumele personal **tu** este o modalitate de a crea metaforele care descriu obiectul poetic. Această structură corespunde „apoziției de identificare” [1, p. 26], în care termenul de bază este un pronume: „Tu, **ochi**, cum ai să rabzi să nu le vezi?” (*Întoarcere*). Apoziția dublează, mai ales, pronumele de persoana a II-a, singular: „Și **tu**, nesigur, **îndepărtat anotimp...**” (*Clipă, desfă-ți aripile*), „**Tu** sărută-mi cartea, **dimineată...**” (*Mă scald în zi*).

Valoarea metaforică a apoziției este amplificată prin folosirea construcțiilor dezvoltate care dublează pronumele: „Tu, **feciorelnică lume, bună-vestire**” (*Primăvara*), trădând înclinația spre explicații, spre descriere a autoarei, dar și o comunicare directă cu natura.

Apoziția descriptivă apare și în sintagme construite prin repetiție: „și **clopote mari, clopote** s-aud/ departe-n cerul vesel și rotund” (*Primăvară*),

în care simbolul clopotului instituie o traiectorie vectorizată ascendent prin ecoul multiplicator al bățăilor.

Descrierea se poate face și cu ajutorul epitetului cu valoare de apozitie, prin intermediul căruia se caracterizează pădurea, ca „ființă” seculară, simbol al perenității: „Și ea – **bătrâna** – le-ngroapă ca pe morți” (*Pădurea*). Articulația adjectivului apozitiv focalizează atenția asupra sa și sporește valențele prefigurate prin titlu, camuflând tensiunea poetică imanentă.

Analiza sintaxei aduce în prim plan și alte particularități stilistice. Prin calitatea fundamentală a eului de a comunica și de a se comunica, intrând în felul acesta în raporturi variate cu lumea înconjurătoare, trebuie să avem în vedere formele de comunicare: *dialogul* și/sau *monologul*, ambele fiind formulate în *stilul direct*. Din aceste două forme de expunere a ideilor, decurg *stilul indirect*, când se recurge la propoziții subordonate și *stilul indirect liber*, când comunicarea se realizează prin menținerea autonomiei sintactice.

O poezie reprezentativă pentru tehnica realizării monologului este *Poemul femeii care iubea primăvara*, în care printr-un monolog adresat lectorului, sunt punctate o serie de frământări ontologice. Enunțând, poeta se enunță, într-un monolog confesiv, mesajul ei luând forma autocomunicării, se încarcă de reflexivitate:

„Ce rămâne?  
Urâtă întrebare...  
Cine-a scornit-o oare?  
Cine-a scornit vorbele *astăzi* și *mâne* – (...)  
Ce oră e oare?  
Cine mă scapă  
și cine îmi vine în întâmpinare? (...)  
Vrei să mă iei? Dar unde?  
Umbrele noastre-acum vor pătrunde taina cea de pe urmă.”

În acest discurs liric este evidentă folosirea **stilului direct**. Există și poezii în care se folosește **stilul indirect liber**, într-un lirism obiectiv, ca în poemul *Zei*:

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

De remarcat aici este și **climaxul anaforic**, care prin intermediul personificării aurului conferă valențe axiologice materiei ce intră în paralelism izomorfic cu umanul. Apar coroborate două culori ce susțin ideea de viață: galbenul-auriu(l) și roșul.

Poeta produce un plus de expresivitate textului apelând și la figuri dialogice precum **cominația**: „*N-ai să zbori, suflete, n-ai să zbori...*”/ *strigam și hohoteam uneori. (Solii pământului)*.

Nu trebuie omisă nici **invocația**, care devine o figură retorică mai frecventă în următoarele volume, caracterizate printr-un spirit combativ: „Doamne, șopti bătrâna,/ mi-ai luat durerea cu mâna” (*Bătrâna*).

Expresivitatea este creată și prin **inversiunea topicii** care generează eufonia versului. Inversiunile sunt dictate de afectivitate sau de necesitățile prozodice: „Vijelioase flori din pământ aburind, / ca niște strigăte cresc, saltă zâmbind” (*Flori*); „Ieșind din pământ,/ zeii cu creștetul sfânt/ semănau a pomi și tufișe” (*Zei*).

Deși vorbim despre un lirism predominant subiectiv, specific perioadei interbelice, apar unele texte în care eul liric contemplativ descrie în manieră obiectivă natura înconjurătoare, fără a se integra în tabloul prezentat. Este și cazul poemului *Dimineată de primăvară* în care tonalitatea este aproape narativă, cursivitatea fiind susținută de **elipsa predicatului**:

„Lucruri. Voci de femei, aproape cântece.  
Ferești deschise. Vrăbii pe-acoperiș. Drapele.”

Propozițiile scurte, de accentuată condensare semantic-sintactică, devin cadrul de desfășurare și reflectare a unor stări interioare de maximă intensitate.

**Dezacordul dintre predicat și subiect** este rar întâlnit în poezia Magdei Isanos și este motivat prin faptul că într-un subiect multiplu accentul cade pe primul termen: „Aici *doarme* pajura și balaurul” (*Cavalerul*). Alteori, dezacordul trebuie pus pe seama influenței poeziei populare, unde persoana a III-a plural a imperfectului este identică adesea cu persoana a III-a singular: „Nu i se vedea coiful, nici fața./ Îl fura soarele, ceața.” (*Cavalerul*).

În ceea ce privește **tipul propozițiilor** folosite, se poate observa că majoritatea sunt propoziții **enunțiative** simple sau dezvoltate, în care se concentrează esența semnificației poetice:

„Nu știi cine-a zis:/ «E un vis...».” (*Icoana*)  
„Va veni primăvara.” (*Poemul femeii care iubea primăvara*)  
„Mă gândesc tot mai grăbită și sufăr/ de tinerețe ca de-o boală sau dragoste.” (*Insulă*)

**Propozițiile exclamative** sunt frecvente la Magda Isanos, mai ales în volumele următoare, în care lirismul se încarcă de accente mesianice, trădând o puternică încărcătură emoțională:

„și-oi scoate chip de floare, din pământ  
obrazul tinereții de-altădată,  
să-l arză soare și să-l bată vânt,  
voioasă să și-l prindă-n păr o fată!”  
(*La marginea cimitirului*)

Disperarea mută este generată de apropierea sfârșitului, surprinde rătăcirea eului damnat, care încearcă să valorifice puținele clipe ce i-au mai rămas. Testamentul poetei,

conturat în poezia *Doamne, n-am isprăvit!*, devine o litanie tânguitoare: „oamenilor voiam să le las/ sufletul meu, drept pâine la popas”, „am vrut să le fiu/ o candelă pentru mai târziu”. Poeta-mesager rămâne în posteritate ca o lumină călăuzitoare pentru ceilalți. Metafora poetică a candelii devine imaginea lăcașului Domnului și a rugăciunii. Titlul exclamativ trădează neputința ființei.

Nu sunt de neglijat nici **propozițiile interogative**, care pot reliefa un stil interogativ, prin intermediul căruia se trădează frământările poetei. Întrebările sunt adesea retorice, țin de metafizic, susțin o atitudine dialogică cu Sinele, cu Viața, cu Destinul sau cu Dumnezeu.

„Cine pentru frunțile noastre-mpleti-va cununi? (...)

Se va vorbi despre noi. Nu-i ciudat?”

(*Departate sunt volburi*)

„Știu eu de câtă vreme n-au merinde?

Știu eu de când ca umbre rătăcesc?”

(*Multe chipuri*)

Definindu-se ca artist, cu o misiune bine stabilită, cu un țel desăvârșit, poeta i se adresează retoric lui Dumnezeu, întrebând unde va găsi loc potrivit în veșnicia sa pentru toți visătorii:

„Doamne, unde-ai să ne așezi pe noi,

visătorii, care-am băut din corola florii

de mătrăgună și-am trăit goi?”

(*Doamne, unde-ai să ne așezi pe noi?*)

Comparația artistului-pasăre apare și în această artă poetică: „Doamne, dintre toți copiii tăi,/ numai noi am fost ca paserile în aceste văi”. Rugăciunea finală nu mai este un îndemn al eliberării prin creație, ci o chemare a divinității în plan uman, ca o purificare: „Pune-ți mâinile/ pe rănilor noastre prea pământeste/ și spune că ne vindeci și ne primești!”

Discursul liric se dramatizează atunci când textul împletește propoziții exclamative cu propoziții interogative:

„Cea mai frumoasă unealtă e coasa!

Cine-i toarce păpușoiului mătasa?”

(*Ion*)

Din categoria procedeelelor sintactice cu valoare stilistică fac parte și **figurile de stil de repetiție**. Deși ne vom ocupa ulterior, într-un capitol special consacrat valorilor expresive ale repetiției, considerăm oportună o scurtă trecere în revistă a acestor figuri de stil.



**Anafora** creează o tonalitate sumbră în poezia *Multe chipuri* care în structuri interogative, stabilește o legătură atavică prin intermediul oglinzii, cu predecesorii:

„**Știu eu** de câtă vreme n-au merinde?  
**Știu eu** de când ca umbre rătăcesc?”

Construcțiile anaforice au rolul de a accentua și de a potența ideea în mintea și sufletul cititorului:

„**Nimeni nu** caută vechile cărări,  
**Nimeni nu** plânge moarte primăveri.”  
(*Rădăcina*)

De asemenea, anafora reliefează intensitatea sentimentelor, zbuciumul sufletesc al eului liric, magistral realizate în monologuri interogative:

„**Cine-a scornit**-o oare?  
**Cine a scornit** vorbele «astăzi» și «mâne»?”  
(*Poemul femeii care iubea primăvara*)

În volumul *Cântarea munților* anafora apare cu aceeași funcție de insistență, care generează la nivelul textului poetic o muzicalitate aparte:

„**câte puțin din** lumina celor bogați,  
**câte puțin din** cerul lor senin”.  
(*Domne, n-ajung pân' la tine*)

Construcțiile anaforice apar uneori dublate de un exces de enumerare nominală, prin care efectul stilistic al acumulării este amplificat:

„**numai** steaguri și ramuri,  
**numai** păsări și steaguri”.

**Epifora** are menirea de a evidenția lexeme cu valoare simbolică, în structuri personificatoare, având același rol expresiv ca și anafora:

„Semințele-n somn visau că există **colori**,  
roșu, albastru și gri, minunate **colori**”.  
(*Pomii cei tineri*)

Mult mai puțin utilizată, epifora apare o singură dată în volumul *Cântarea munților*, iar efectul ei este de insistență, având în vedere faptul că este singura rimă într-un poem în vers liber:

„pătrundeau **munții timpului**,  
dincolo de **munții timpului**”.  
(*Prin el am cunoscut norodul...*)

Suprimarea conjuncțiilor și utilizarea cu precădere a juxtapunerii determină dinamismul exprimării și conferă discursului liric expresivitate. **Asindetul** se formează prin **parataxă**, care se poate ridica la înalte valențe stilistice. Acumulările create prin enunțuri sunt dispuse într-un climax:

„Piticii mi-aduceau giuvaere,  
inele, cupe, hangere.”  
(*Solii pământului*)

sau în structuri descriptive inedite:

„Erau zâne batjocoritoare,  
Luminoase, nerăbdătoare.”  
(*Zânele*)

Insistând asupra unei idei se creează procedeul numit **anadiploză**: „*Lumină, lumină, din nou tu cazii*” (*Cine va cânta*); „*viața e stinsă demult, viața e stinsă*” (*În diminețile clare*); „*și clopote mari, clopote s-aud*” (*Primăvara*); „*Clopoței erau, clopoței –/ la un loc câte cincii, câte trei*” (*Zei*), „*Era hotar și liniște-n hotare*” (*Cerul acela*). Anadiploza are efect strict eufonic și este împreună cu epanadiploza o combinație între anaforă și epiforă: „*iată-i înălțând, înălțându-se*” (*Veac mare, veac larg*).

**Epanadiploza** este realizată cu ajutorul adjectivului în construcție predicativă nominală: „*Mi-i fraged sufletul, până pe buze mi-i fraged*” (*Copilăria mea*).

Și în construcții nominale pot fi identificate epanadiploze, ca în versurile următoare din volumul *Cântarea munților*:

„**Printre munții** mărunți,  
Vreau s-ajung cea dintâi sus **pe munți**.  
„**Drapelul** meu cu falduri grele,  
Să fâlfâie întâiul între **drapele**”.  
(*Zăriți veșnicul munte?*)

În aceeași poezie întâlnim și **poliptotonul**, în ultimul distih citat, sau în următorul:

„Ce-ar fi și tu să te-**nalți**  
Cu mine peste munții **înalți**”.

Această figură de repetiție, poliptotonul, este realizată de verbul *a se grăbi*, la forma imperativă, în poezia *Am fost departe de oameni*: „**Grăbiți-vă, timpuri grăbite...**”

Putem observa faptul că volumul al doilea se distinge prin frecvența utilizare a acestei figuri realizate prin diferite categorii morfologice, fie prin substantiv, fie prin verb: „Erau tineri țărani ...*cântând/ cântece* monotone și triste” (*Am văzut și eu oameni plecând*).

**Parigmenonul**, constând în alăturarea părților de vorbire nominale și verbale provenind din aceeași rădăcină, apare în poezia *În pădurile țării mele*: „**Să-l suliteze cu sulita**”.

Parigmenonul apare și în versurile „Pe munții lumii, trâmbițele *sună,/ răsună*” (*Munții lumii pe inima mea*), în care verbul „a suna” reluat prin derivare cu prefix, amplifică o imagine auditivă, cu valoare durativă.

Concepute ca niște confesiuni, poeziile Magdei Isanos definesc adesea ipostaza versificatorului damnat, care își risipește comoara cathartică: „Îmi risipesc ca o miliardară/ comoara mea de zâmbete și versuri,/ și-n toate aflu proaspete-nțelesuri,/ cum află flori o zi de primăvară” (*Cântecul deșertăciunii*). Comparația joacă în această poezie un rol deosebit, eul liric definind prin enumerație diferite ipostaze: „miliardară”, „fărâme de stele”, „spice”, în structuri coordonate prin juxtapunere sau copulativ.

**Propozițiile negative** sunt des folosite pentru a exprima tristețea generată de apropierea prematură de moarte, de lipsa oricărei mângâieri, în poezia *Plecând*: „*Nu-i nici-o lumină, nu-i nici-o floare.*” Alteori negațiile exprimă un dialog imaginar între componente ale naturii și eul liric, conturând în sens rilkeean raiul dumnezeiesc al morții:

„Stoluri de frunze și de ciuperci  
Să mă-ntrebe: «*Nu* vrei să-ncerci  
Viața noastră, *nu* vrei să fii  
În toate ale lumii cupe ciudate, vii?»”  
(*Cel puțin, legănați-vă ramuri...*)

Propozițiile negative domină poezia *Duhurile pământului*, poezie în care discursul liric este conceput ca un dialog între *Pământ* = trupul uman și *Cer* = Dumnezeu.

Pentru a concluziona, putem observa că în plan sintactic, în poezia Magdei Isanos, se remarcă lipsa verbului, frecvența construcțiilor în raport de coordonare prin juxtapunere și lipsa conectorilor. Succesiunea sintagmelor/ propozițiilor se face prin enumerare, iar dintre conectori cel mai frecvent este *și*. În poezia modernă, modificarea structurii sintactice induce fiorul spaimei, al neliniștii generate de trecerea ireversibilă a timpului. Sentimentul de îndoială este redat prin construcții adversative ca *dar, însă*: „**Dar** pân-la urmă eu voi fi cules” (*Amiaza*), „**Însă** în mijlocul lor, bolnav de vis,/ ochiul lui Dumnezeu șade deschis...” (*Flori*).

## Note

1. Dumitru Irimia, *Gramatica limbii române*, Iași, Editura Polirom, 1997.

LUCIA BUNESCU-URSU  
Universitatea din Tiraspol,  
Chișinău

UN MODEL DE ANALIZĂ NARATIVĂ  
A SCRIITURII AUTOBIOGRAFICE.  
APLICAȚIE PE NUVELA *HORODIȘTE*  
DE ION DRUȚĂ

**Abstract**

Autobiographical writing is the art of evocation people and places, showing a „nostalgia for origins” which gives it a strong character of lyrical poetry. In a confession, the author is placed in a restricted area, in a reversed time, subjective time, stored in memory. In this article the author has proposed an analysis of autobiographical writing applied to the novel *Horodiste* de Ion Druta.

**Keywords:** autobiographical writing lyrical poetry, the art of evocation, novel.

Interesul pentru opera literară dotată cu valențe autobiografice a cunoscut fluctuații ale receptării, uneori chiar excese datorită curiozității cititorilor de a privi în culisele vieții scriitorilor sau, poate, datorită unei irepresibile nevoi de demitizare a figurii spiritului creator, a cărui profil pare în scriitura autobiografică mai acceptabilă, mai umană. Scriitura autobiografică, jurnalul intim, memoriile, corespondența privată își au rădăcinile în antichitate în scrierile care prezentau principalele evenimente ale vieții unei personalități. Inițial, finalitatea unei biografii era una educativă, biografia ilustrând anumite calități umane ce erau înfățișate ca repere umane, modele de urmat pentru contemporani și pentru posteritate. Una din cele mai cunoscute biografii e *Viețile paralele* de Plutarh.

Scriitura autobiografică este arta evocării oamenilor și locurilor, emanând o „nostalgie a originilor” ceea ce îi conferă un pronunțat caracter de poezie și de lirism. Confesându-se, autorul se plasează într-un spațiu restrictiv, într-un timp invers, timp subiectiv, depozitat în memorie. Proza memorialistică constituie un gen aparte, îmbrăcând diverse forme. Ion Druță își profilează spațiul autobiografiei în nuvela *Horodiște*, în care se proiectează, se confesează, visează și se exprimă pe sine, creând o *autobiografie poetică* în linia antemergătorilor Ion Creangă (*Amintirile din copilărie*) sau Mihai Sadoveanu (*Anii de ucenicie*).

Ca în orice scriere cu caracter memorialistic, în narațiunea druțiană distanța în timp este marcată de două forme verbale: prezentul coincide cu momentul maturității, iar trecutul aparține copilăriei. Anume aceste două fațete ale timpului pun în lumină dubla ipostază a personajului din narațiunea *Horodiște*: de narator la vârsta maturității

și de personaj al întâmplărilor din trecut. E vorba, pe de o parte, de un *eu al prezentului* (eul narator și subiectul scriiturii) și, pe de altă parte, un *eu al acțiunii* care trimite la trecut. Contemplându-se neîncetat în oglinzile trecutului, eul autobiografic capătă prin actul reflectării o anumită distanță față de sine, încât la un anumit moment se poate întâmpla ca autorul să nu să se mai recunoască pe sine însuși în propriul text: „Nu știu cum, dar mi se părea mie atunci, ba mi se mai pare și acum, că în felul învățătorului de a scrie numele elevului în catalog răzbate un fel de atitudine a dascălului față de ucenicul său. Pavel al Gașiței, credeam eu atunci, n-are decât să scrie cât mai frumos litera „H” din Harabagiu, fiind numele lui. Apoi, credeam eu, învățătorul ar mai fi putut să scrie frumos numele de familie ale rudelor, ale celor mai buni elevi, dar să meșteșugești un asemenea „D” pentru unul care nici la scris, nici la bețișoare, nici la trântă nu face mare treabă?!”

Jaap Lintvelt distinge două forme narrative fundamentale: *narațiune heterodiegetică* și *narațiune homodiegetică*. În narațiunea homodiegetică, „unul și același personaj îndeplinește o funcție dublă: în calitate de narator (eu-narant), el își asumă nararea povestirii, iar, în calitate de actor (eu-narat), el joacă un rol în istorie (personaj-narator = personaj-actor)” [1, p. 47]. Operele autobiografice au un regim homodiegetic în care relația de identitate dintre autor și narator, dintre personajul-narator și personajul-actor este lesne de sesizat.

Eul-erou, obiect și agent al narațiunii, se redescoperă pe sine în eul-narator, apelând la instanța și matricea narativă. Plimbarea neîntreruptă între viziunea eroului subiectiv și aceea a naratorului obiectiv este o mișcare de la particular la universal, de la „sine la sinele mai profund”. Naratorul din nuvela *Horodiște* nu doar „cunoaște mai mult decât actorul cărții”, el cunoaște adevărul.

Să ținem cont și de faptul că la elaborarea autobiografiei, scriitorul rămâne, în afara lumii reprezentate în ea. Ca narator al acestui eveniment, autorul se află în afara aceluși *cronotop* în care au loc evenimentele. „A identifica în mod absolut propriul meu „eu” cu „eu” despre care povestesc, este imposibil. Lumea reprezentată, oricât de realistă și veridică ar fi, nu poate fi niciodată identică din punct de vedere cronotopic cu lumea care reprezintă, cu lumea în care se află autorul-creator al acestei reprezentări. (...) orice operă literară este orientată în afara ei. Spre ascultătorul-cititor și într-o anumită măsură îi anticipează reacțiile posibile” susține Mihail Bahtin privitor la scriitura autobiografică [2, p. 488-489]. Din acest punct de vedere, scriitura autobiografică nu este invocația unei imagini ideale, a unei proiecții mitice a propriului eu, ci evocarea unui eu aflat în căutarea propriei identități.

Naratorul ia o anumită poziție față de evenimentele narate, fiind un mediator între autor și cititor. Wayne C. Booth, în *Retorica romanului*, afirmă că „prin narator se înțelege în general eul lucrării, dar eul este uneori, ca să nu spunem niciodată, identic cu imaginea implicită a artistului”. [3, p.108]. Cel care vorbește la persoana I nu este autorul, ci naratorul. În aceiași ordine de idei, Ioan Holban afirmă că: „Eul narator și eul eroului implică în mod necesar existența lui *tu* care trebuie să treacă prin memoria naratorului și experiența eroului pentru a reconstrui trecutul și drumul

urmat de personalitatea autorului” [4, p. 204]. În cazul nostru vom vorbi mai mult de naratorul-personaj (și nu de naratorul-martor sau naratorul omniscient), care presupune relatarea la persoana I și o perspectivă subiectivă asupra evenimentelor narate, căci naratorul face parte din lumea fictivă pe care o expune: „Naratorul-autor este înzestrat cu capacitatea de a se mișca liber atât în planul ficțiunii – așa cum ne-o dovedește perspectiva omniscientă a relatării, – cât și în planul realității – așa cum o arată mărcile complicației cu cititorul” [5, p. 92].

Nuvela autobiografică a lui Ion Druță începe prin a evoca date istorice concrete: „Au trecut de atunci ani mulți și eu deseori m-am tot întors și-am căutat a înțelege ce i-a făcut pe părinții mei atunci în primăvara lui '39, în ajunul războiului, să lase satul de baștină și să se mute?” Am putea include acest fragment în tipul de narațiune *timp-epocă* sau *semnificat diegetic de gradul I*. Ele pun cititorul în fața unei duble autentificări: una *exterioară* textului, realizată prin oferirea de date istorice ușor verificabile și alta *interioară* narațiunii, constituită în limitele verosimilului. Aceste date au, în primul rând, un caracter individual, apoi au drept scop de a capta atenția cititorului, „introducând un nou sistem referențial și îi facilitează încrederea în conținutul narat; ia cunoștință de „istoricitatea” subiectului, iar datele îi amintesc epoca istorică în care s-au produs evenimentele” [4, p. 232-233].

Ordinea evenimentelor povestite și ordinea prezentării lor narrative nu coincid în narațiunea lui Ion Druță. Textul e traversat de anacronii multiple, iar matricea narativă poate constitui un spațiu în care narațiunea retrospectivă se întâlnește cu anticiparea: „Nu știi cum, dar nu mi-a plăcut mie atunci sfatul fraților Gurămultă. Mi s-a părut oarecum înjositor pentru poezie s-o trimit să-mi aducă bunăvoința cuiva, și azi, cu toate că au trecut de atunci ani mulți și grei, rămân la aceeași părere”. Narațiunea este presărată de situații ambigue și incerte pe care memoria fracturată le scoate cu greu la suprafață. Anticipările nu sunt doar fapte de temporalitate narativă, dar și elemente ale vocii naratorului. Sintagmele subliniate sunt dovezi ale intensității trăirii amintirii actualizate, care vin să autentifice povestirea trecutului, prin intermediul *analepselor* și *prolepselor*. Asistăm de fapt o alternanță de *priviri înapoi* și *priviri înainte*.

E adevărat că discursul autobiografic este în același timp document, o scriere cu caracter depozițional în care lumea se întâlnește cu subiectivitatea celui care scrie. Referindu-ne la structura narativă, reliefăm relația autor-narator: ficțiunea se substituie autoficțiunii, confesiunea își creează naratorul pe care-l identificăm într-o dublă ipostază. Mai întâi de toate, îl simțim pe cel care își amintește și va scrie despre ceea ce și-a amintit, apoi pe cel care trăiește toate evenimentele în *Horodiște*. Din această perspectivă, putem urmări, evoluția eului din povestire și a lumii lui mirifice, pe de o parte, și pe cea a unui ins concret, efemer și perisabil, pe de altă parte. Distingem, în acest fel, două dimensiuni: un univers verbal, investit cu atributul eternității printr-un act de creație și unul fragil, neînsemnat, care devine valoros numai prin puterea lui miraculoasă de a da naștere unor lucrări durabile.

Druță maturul privește îndărăt cu dor de mamă și de locurile copilăriei sale. El va reconstitui atmosfera casei părintești, schițând portretele morale și fizice ale



părinților, bunicilor și „megieșilor”. Cea mai luminoasă imagine o capătă, bineînțeles, mama, „adevărată Mater, zeiță a familiei”, care are trăsături ce o ridică la treapta sublimului moral. Sofica care „răspândește atâta bunătate creștinească și omenească” era muncitoare, viguroasă, duioasă, evlavioasă, luptând pentru a-și spune punctul de vedere, asemenea Smarandei: „Și iarăși mă întorc cu gândul la mama. Rareori, când o visez, o văd stând pe un scăunaș josuț, la gura vetrei, punând pe foc, și lumina acelei vetre tot flutură și flutură pe chipul ei îngândurat. E poate visul cel mai tulburător, pentru că lumina acelei vetre și chipul mamei formau un tot întreg al vieții noastre. ... Mult așa fi vrut să-i pot întinde o mână de ajutor, de aici, din zări, dar viața ei a rămas pecetluită cu tot zbuluciumul, cu tot amarul unui destin împlinit și, pentru că i-am fost mezin, și mi-a fost dat să fiu martorul acelei vieți, și caut să schițez măcar în câteva rânduri cam ce-o frământa pe mama atunci, în primii noștri ani de școală”. Repetarea acestor momente purtătoare ale pactului autobiografic trimite la o conștiință fascinată, pierdută în obiectul contemplat – copilăria.

Spațiul în care se mișcă eroul drușian reprezintă *topos*-ul prin excelență privilegiat. În centru se află Horodiștea, care devine „leagăn, vatră și lăcaș sfânt. Ca adevărată *axis mundi*, îndeplinește atât funcția *Heimat*-ului german intim, cât și a „cetății moarte” flamande ca spațiu securizant și vindecător. Ca oglindă a universului, ca *imago mundi*” [6, p.217]. Pentru a cunoaște și a înțelege viața unei comunități, trebuie să sondezi sufletul copilului. Opera de artă își găsește resurse în acest paradis fermecat, accesibil creatorului și copilului: „M-am născut însă eu, și toți ceilalți ai noștri în Horodiște, și asta e de acum o altă poveste – cum de-a ajuns tata să se însoare și să-și ridice casă la vreo douăzeci de verste mai spre apus de satul său natal.” Este vorba de o comunitate cu o mitologie specifică, în care oamenii își au orânduielele lor, iar fiecare membru al grupului social amintește un arhetip. Pe de altă parte, satul basarabean se identifică mai degrabă spațiului suferinței peste care a trecut istoria cu tăvălugul.

Personajul din narațiunea autobiografică este un „simbol al idealului atins de scriitor”. Autobiografia „tematizează viața, protagoniștii lor fiind omul construit; nicidecum omul concret care este cel din acte. Textul personal este unul de orientare, de căutare a sensului existenței cotidiene și, prin aceasta, de fictivizare a ei; în fond chiar conceptul de literatură și cel de scriitor se nasc, la noi, prin „fragmentul biografic” [4, p. VIII]. Obiectivele autorului sunt nevoia de a se justifica, nevoia de a se cunoaște, necesitatea de a fi martorul unei ere de angajament, nevoia de a regăsi o pace interioară sau nevoia de contemplare narcisistă. Odată cu încheierea nuvelei *Horodiște*, narațiunea autobiografică nu se termină, viața rămânând a fi o carte deschisă pentru autorul care dorește să afle adevărul existenței sale.

Finalitatea analizei narative a nuvelei lui Ion Druță este relevantă. Pe de o parte, nuvela *Horodiște* evidențiază etapele esențiale ale devenirii spirituale a creatorului cu expresii în scriitură, iar, pe de altă parte, prin intermediul acestei scrieri autobiografice, putem defini mecanismele narative ale întregii creații drușiene.

## Note

1. Jaap Lintvelt, *Încercare de tipologie narativă. Punctul de vedere*, București, Editura Univers, 1994.
2. Mihail Bahtin, *Probleme de literatură și estetică*, București, Editura Univers, 1982.
3. Wayne C. Booth, *Retorica romanului*, București, Editura Univers, 1976.
4. Ioan Holban, *Literatura subiectivă. Momente și sinteze*, București, Editura Minerva, 1989.
5. Liliana Ionescu-Ruxăndoiu, *Narațiune și dialog în proza românească. Elemente de pragmatică a textului literar*, București, Editura Academiei Române, 1991.
6. Mihai Cimpoi, *O istorie deschisă a literaturii române din Basarabia*, Chișinău, Editura Arc, 1997.
7. Anatol Gavrilov, *Măiestria sugestiei psihologice la Ion Druță*, în volumul *Opera lui Ion Druță: univers artistic, spiritual, filozofic*, Chișinău, Editura CEP USM, vol. II, 2004.

**GRIGORE CHIPER**  
Universitatea din Tiraspol,  
Chișinău

**DESPRE PERIFERIA ȘI ETEROGENITATE  
POETICII OPTZECISTE**

**Abstract**

În acest articol se ilustrează un segment al schimbării de paradigmă în poezia optzecistă din Basarabia, se insistă pe eterogenitatea poeticii unor reprezentanți din al doilea val. Poeți ca Alexandru Corduneanu, Boris Grigorescu, Viaceslav Russu, Roman Vasilache nuanțează background-ul epocii de tranziție, contribuind la diversificarea și înnoirea literaturii, a datelor ei fundamentale.

**Keywords:** poezia din periferie, optzeciști, poezie postmodernă.

Urmărind presa literară românească din ultimele decenii, puteai să dai, la anumite intervale de timp, peste cronici în care cineva descoperea sau pur și simplu comenta, de multe ori pe un ton admirativ, poezia vreunui optzecist întârziat. În literatura basarabeană lucrurile s-au petrecut oarecum asemănător.

Se știe că în anii '80 au reușit să răzbată în literatură doar cei mai insistenți și ambițioși, utilizând unele forme de manifestare curentă, cum ar fi cenaclurile sau volumele colective. Apoi, spre sfârșitul deceniului, tinerii au fost antrenați în vâltoarea unor evenimente agitate, tulburi, cărora trebuia să rezisti ca poet. Unii au abandonat sau amânat poezia. Nu se poate spune că atunci era un timp mai secetos pentru poezie decât oricând. Pur și simplu se credea că e nevoie imperioasă de o poezie declamativă, angajată, politizată. Lirismul, experimentul, avangarda s-au pomenit „în afara legii”. Andrei Țurcanu scria despre publicul din acei ani tumultuoși care „e capabil să recepționeze (și de aceea admite) în poezie doar Manifestul, precum în politică doar Mitingul” [1, 78].

Autorii despre care va fi vorba mai jos s-au marginalizat din varii motive și în diverse feluri: au publicat rar și puțin (Alexandru Corduneanu), s-au limitat la o singură carte (Boris Grigorescu), și-au întârziat mult debutul (Viaceslav Russu) sau chiar au abandonat scrisul (Roman Vasilache, un membru activ, la sfârșitul deceniului nouă, al cenaclului *Luceafărul*, patronat de Andrei Țurcanu).

Chiar dacă există un nucleu optzecist, în sensul că unii autori au fost mai productivi, mai bine cotați beneficiind de comentarii favorabile și premii, că acești autori și-au continuat, fără prea multe devieri, destinul scriitoricesc, peisajul

literar ar fi incomplet dacă nu am recupera numele din eşalonul doi al generației. Trăvialul recuperator nu e numai un simplu gest arătat congenerilor considerați minori, periferici, eclipsați, ci și exprimarea unor tendințe similare din literaturi viguroase și importante în context universal [2, 9-11].

**Alexandru Corduneanu** debutează în al doilea val al plutonului optzecist cu volumul *Steaua înflăcărată* (1990) (simbol esoteric, în spiritul unor sondări poetice mai inedite). Vocabularul poeziei lui e select, filtrat de „impurități”, nu este admis amestecul nonșalant de registre lexicale în această materie diafană, aeriană, galantă care e poezia (în accepția autorului), totodată abstractă, cerebrală dar nu rece, a-sentimentală, e o perpetuă căutare a frumuseții imaculate (nu stă „sub semnul ingenuității pierdute” [3, 18], cum caracteriza Radu G. Țeposu poezia optzecistă). Cuvintele, indiferent de sensul pe care îl colportează, se dematerializează, prinse în structura nouă. Combinând sensurile cele mai telurice în metafore strălucitoare, cuvintele devin altele, ca locuitorii dintr-un oraș-fantomă: „oraș de legume de fructe/ de piețe suflând năucit/ din crucea amiezii spre frunte/ rătăcita aromă de mirt” (orașul fantomă). Poetul alege cu bună știință vocabulele care i se par estetice (ergastul pogoară, golemul lui cronos, ambra unui zâmbet) sau netezește asperitățile (urlatul catifelat). Stilistica de respingere a urâtului și dezgrațiosului sunt anunțate: „pe uliți de noroaie alunecă de-a valma/ fantoma zilei sumbre/ de ea nu ține seama un verde crud ce-ngână primăvara/ nici tu nici eu nici ploaia de aramă” (p. 26). Acad. Mihai Cimpoi îi găsește următoarea formulă: „... un „crepuscular” ce modelează „grădini suspendate” în cheie hermeneutică barbiană” [4, 250].

Căutările formale sunt numeroase, încât semnificațiile se supun întru totul formelor, așa cum poetul clasic e constrâns să urmeze volutele rimelor și ale ritmurilor. „Semnificația stă tocmai în formă, în de-forma-rea și re-forma-rea cuvintelor” [5, 6], scrie Mircea Mihăieș în legătură cu un virtuoz al formelor, Șerban Foarță.

Poezia lui Alexandru Corduneanu nu este scrisă în tradiția lunedistă, postmodernistă prin excelență, în viziunea lui Mircea Cărtărescu [6, 369 ș. c.], ci urmează mai degrabă o linie frântă șaptezecistă, pigmentată ușor cu note expresioniste, direcție atestată și în cadrul optzecismului românesc. Departate sunt de el tendințele de deliricizare și prozaizare a discursului, de ludic și de maniere textualiste. El urmărește rezonanța cuvintelor în drum spre Metaforă, metafora supremă și monopolizatoare. Textele lui sunt în întregime niște metafore, compuse din elemente metaforice: „în lumina de neon a serii/ orașul e un mausoleu/ al unor dorințe înfrânte uitate/ (...) cât cursul sângelui/ între somn și trezie/ cu putere gingașă hipnotizantă/ unește părțile corpului/ într-un nod gordian” (ceas cărămiziu).

Operarea cu abstracții conduce inevitabil spre parabolă și încifrarea mesajului. Limbajul poetic capătă trăsături mesianice: „și ochiul de foc îl va stinge ochiul de apă” (coloanele cerului). În acest punct, poezia lui Alexandru Corduneanu se întâlnește cu cea a lui Emilian Galaicu-Păun din faza Levitațiilor deasupra hăului (1991), de după care autorul Gesturilor se va îndrepta spectaculos spre intertextualitate și deconstrucție poetică, spre cartografierea unei singure saga.

Bazată pe sugestie, poezia lui Alexandru Corduneanu încalcă principiul postmoderniștilor de la *Cenaclul de luni* de a înlocui „a sugera” cu „a spune” [7, 173], dar e conformă altor formule din evantaiul de calități ale noii poezii: ștergerea granițelor dintre livresc și esențial (Romulus Bucur), de a privi cu conceptele (Nichita Danilov), controlul lucidității (Ion Bogdan Lefter via Paul Valéry) etc.

Poezia e redusă la semnele esențializate: „zorii din triluri/ foșnetul din muguri” (p. 46). Telegrafică, uneori pare transcrisă din *Stanțe burgheze* (1946) ale lui Bacovia: „pe altar geros și suplu/ iernii vis iar lumii vamă” (toamnă seacă). Ultimul Bacovia a fost revendicat printre precursori ai poeziei anilor '80.

În ciuda caracterului abstract și concentrat, poezia lui Corduneanu este strâns legată de existențial, de principiul de a trăi prin artă. Acest crez artistic este exprimat în poemul final *geneză*, în care grația, emoția discretă și tragismul sunt exprimate concis și frumos: „va veni ziua cu ger/ cu albe grădini suspendate-n văzduh/ și tăcerea lor ne va scuti/ de aduceri aminte// vom trăi din ziua cu ger/ din trupul de pâine amară”.

În celălalt volum, *Când vine dimineața va fi luni* (2001), poetul urmează traseul lui Iov – prototipul intelectualului dintotdeauna –, care se întreabă despre natura ascunsă a lui Dumnezeu. Și aici poetul se află într-o permanentă căutare a unui „elixir” al poeziei, a unei esențe poetice, a unei poezii într-o formă pură, epurată de tot ce i-ar putea crea fundal. Nu este tentat de realitate, de detaliu. Acestea sunt scoase din cadru. În consecință, autorul *Stelei înflăcărate* crede doar în forța atotcuprinzătoare a metaforei. Metaforele sunt sugestive și laborioase: „apoi îți prind între palme corpul de vise –/ lasă urme amărui albi secate” (fața nopții). Poetul Alexandru Corduneanu operează cu noțiuni mari, ceea ce imprimă poeziei o notă solemnă, o viziune cosmică și trăsături abstracte. Chiar și atunci când poetul se lansează în adresări către o ființă domestică, cuvintele ce țin de o zonă particulară și sensibilă sunt învăluite într-un halo metaforic major, de ceremonial înălțător: „să nu pleci/ îți uit numele și genunchii/ pleacă și îngerii iar/ locurile faste se fac paragină” (p. 14).

Universul poetic este așezat între câteva coordonate fundamentale: cerul și pământul, cu predilecție pentru inventarul celest, pentru eter, pentru tot ce se află undeva sus, deasupra. Vocabularul include constant cuvinte ca: a se ridica, cer, sus, cer, aromă, a ploua, nalt(uri), văzduh, fum, nori, înger etc. „te uită/ marie// la cer se ridică/ dulceața pământului// plâpându / cale tăindu-și prin nori străino/ de fum/ e ziua florii// azi/ de salcâm/ și numele-ți sus/ din aromă / cum să nu plouă/ din nalturi/ pe urmele lui ce/ pe cai de văzduh nu încap/ ci doar în cuvântul de laudă/ zvâcnește/ fiorul/ ave/ maria/ ave” (p. 12-13).

Alexandru Corduneanu își confirmă formula poetică, dar și statutul de poet cu apariții episodice.

**Boris Grigorescu** e și el un iubitor și un prestidigitator de metafore: „Răni adânci de cuțit are seara” (Fără arme), aranjate, de regulă, într-un registru intimist, pentru care elaborează strategii ale colocvialității și dialogismului: „Odihnește pe inima mea/ tu, îți spun” (De dor, de oboseală).

Apoi e un desenator de peisaje cosmice, pitorești, fixate în câteva repere, utilizând, de regulă, un limbaj detașat. Și acolo, și aici, obiectele apar nu se știe de

unde și dispar tot așa de inexplicabil. Sunt poemele unui somnambul, ale unui ins cu identitatea ștearsă. Versurile au reflexe mecanice. În aceeași cheie, vocabularul e aburit: cineva, un soi de, un fel de. O aură bizară învăluie textele din cauza excesului de metafore și coduri personale. O poezie *in nuce*, fără date de anchetă existențială (biografic, realitate, intertextualitate). Purismul poetic se referă și la „portretizarea” eului liric: „Merg ce merg,/ apoi nu mă mai văd pe picioare./ Din acest moment presupun/ că trupul meu rămuos începe să zboare” (Coridorul).

Poemele lui Boris Grigorescu sunt nespuse de coerente în dezvoltarea universului său halucinant („ca o absurdă teoremă” – Pasăre în toamnă). Poetul ne duce prin meandrele cele mai neașteptate ale imaginației sale.

Poetul își publică unicul volum de versuri, *Înțelesul gingaș* (1990), cu cel de al doilea val de optzeciști. Există deja o deschidere către toată literatura română și universală, încât influențele pot sosi de oriunde. Recunosc un amestec de Montale (din *Oase de sepie*) și Eminescu: „Dacă astăzi sunt încă atât de viu,/ dacă mâine încă nu pot să mor// înțelesul e gingaș –/ din dragoste de tine sunt astfel,/ țara mea de neguri, țara mea de dor” (Înțelesul gingaș).

Tradiția pe care o urmează e cea șaptezecistă, a deceniului „roz”, fără a fi atras de „ceremonia textului”. Transpar unele irizări realiste, care sfârșesc în simbol.

Mobilul multor poeme e dragostea declarată, care îl determină la asociații îndrăznețe, definiții multiple, structuri insolite (Încercând să-mi amintesc un cântec de leagăn, Somn tulburat etc.). Modelul cel mai apropiat rămâne Nichita Stănescu, dominator, de neocolit în epocă, observat în chiar primele reacții la carte [8, 5]. Optzeciștii din țară depuseseră eforturi susținute pentru a scăpa de teroarea stănesciană. Congenerii basarabeni se vor desprinde de stănescianism abia după 1990. Recunoaștem procedeele augmentării și diminutivării atât de familiare poetului necuvintelor: „o mie de inimi vor rățăci” (Ea), „ca o pleoapă a unui ochi enorm” (Încercând să-mi amintesc un cântec de leagăn), „i s-au întors privirile înăuntru/ spre steaua ce tocmai i s-a mișcat” (Femeie gravidă, privind) sau imaginea paradoxală care a bătut suficientă monedă: „Dar ochiul ei, nevăzător, tot mai privește” (Femeie gravidă, privind), „desen perfect/ destinat ochiului, și nu vederii” (Imposibila dragoste), „ca o lacrimă / fără de ochi și fără/ amintirea de a fi fost plânsă/ vreodată” (Relieful unui sentiment), „Mă vedeam, iubito, atunce/ furnică / și totdeodată zeu” (Secunda verticală).

Cuvintele-simboluri eminent stănesciene (piatră, hieroglifă, aripă) nu vor străluci niciodată mai tare decât în această ultimă apoteoză.

**Viaceslav Russu** nu este un novice care își încearcă pana dând târcoale pe la reviste și edituri, ci doar un debutant tardiv. Biologic este un optzecist, stilistic – un eclectic cu mai multe descendențe. Poezia lui nu reeditează motivele și obsesiile dintr-o perioadă socialistă de acum vreo douăzeci de ani, cu interdicțiile și ostracizările ei cunoscute, dar nici nu pare a fi aderentă la căutările tematice și stilistice ale poezilor post-optzeciști. Nu vom găsi la el nici foamea de real a optzeciștilor, nici mirificul căutat de unii exponenți ai așa-numitei generații '90, nici limbajul dur, împetrișat cu vulgarisme, al unei prozo-poezii, nici operația pe text deschis proprie postmoderniștilor



de sorginte textualistă. Poezia lui Viaceslav Russu e mai degrabă un creuzet în care se tulbură/agită marile teme universale și propriile obsesii, neconsumate și conservate în adânc.

Nu știi dacă textele incluse în placheta intitulată bizar-provocator, *Supliment la colb* cu adaos *Fîțuici zdrențuroase*, sunt vechi, noi sau scrise de-a lungul unei perioade de timp, căci poemele nu sunt datate. A doua parte a titlului ar indica (și) asupra unor texte mai vechi, dar nu e decât o supoziție. În ultimă instanță nu contează asta, cum nu contează nici faptul că numele autorului, Russu (scris cu dublu ss), se citește ca o anagramă a defunctului imperiu URSS.

Formula poetică a lui Viaceslav Russu este dificil de definit sau de situat într-un cadru. Eclectismul său se caracterizează printr-o amplitudine destul de mare: de la neoclasicism accentuat, cu puseuri atee, până la intertextualitate și ironie postmodernistă.

Viaceslav Russu cultivă un clasicism voltairian. Eul liric este un revoltat, nu unul juvenil, gata să irumpă și să se stingă la prima adiere, ci, se pare, structural. Revolta lui e îndreptată în primul rând împotriva lui Dumnezeu, cu care polemizează în mod prioritar. Toate celelalte dispute sunt biete consecințe, menite să subtilizeze dialogul cu Creatorul.

Împotrivirea unei lumi create de Dumnezeu nu poate fi ilustrată decât prin întoarcerea pe dos a lucrurilor (create în cele șase zile). Perspectiva ocheanului întors se află la baza fondului ideatic al multor poeme. Această lume nedreaptă creată de Demiurg când e privită cu detașare sau condescendență, când e pusă în centrul unor scenarii escatologice sau absurde, când este dată în general anatemei.

În loc de construcția unei utopii, așa cum se profilează, de exemplu, în *Luceafărul* lui Eminescu, Viaceslav Russu e preocupat de regia unei deconstrucții sau de edificarea unei anti-utopii în spiritul lui Zamiatin, Platonov sau Orwell. Căci nu numai Dumnezeu se situează în calea mâniei, ci și alte instanțe, pământești: „Deasupra flutură mâna statală,/ Care, parcă-n ciuda bunului simț,/ Crește rumenă, dialectic și tot în spirală” (*A fost odată în fiecare zi ce vine*).

Viaceslav Russu este un maximalist în gândire, opțiune și expresie. Poemul *Nu țin neapărat* pare a fi scris de un Robespierre mai matur decât vârsta la care a fost ghilotinat. Poemul acesta – dar și altele – e o diatribă la adresa lui Dumnezeu, considerat, aici, marele absent. Iar invocația *Doamne!* are o conotație strict ironică. Poetul nu se mulțumește cu așteptarea lui Godot.

De două mii de ani lumea e împărțită în două tabere, în cei care clădesc ființa lui Dumnezeu, picătură cu picătură, din semnele cele mai infinitezimale, și cei care dărâmă oricare chip cioplit. Nu cred că e o idee bună ca poetul să îmbrace toga de sacerdot sau pe cea de avocat al diavolului.

Universul pe care îl descrie autorul *Suplimentului la colb* este unul funciarmente entropic, negativ. Din toate scenele biblice i-a rămas imprimat undeva pe retina ochiului doar un pământ al făgăduinței: „Prin pădure singur,/ Lângă Zenon,/ Să-mi caut o cale/ Cu-n miez mai prielnic” (*Prin pașiștea dinamică a contradictoriului*). Sau eroul liric e Satan al lui Vrubel' care își linge rănile la o „margină” de mare.

Viaceslav Russu acordă atenție filozofiei ca temă poetică, conceptelor filozofice ca motive și laitmotive. Socrate sau Kierkegaard sunt nume care fac parte din materia cărții.

Scenele existențiale înfățișate, sincronic sau diacronic, capătă aspectul de panoramă eminesciană a deșertăciunilor. Intrând în miezul volumului și se accentuează senzația că ai în față un amestec de esență tare din Eminescu și Esenin: „Și când trec de-a lung de spasm / Înspre-un colț al sindrofiei/ Fac elogiu nebuniei/ Chiar cu vocea lui Erasm” (*Travaliul în comun*); „Dumnezeu ne-a uitat./ Cu atât mai bine./ Din respect pentru El am o sticlă de vodcă./ Să mergem la mine” (*Din respect*).

Mie îmi place să-l (re)găsesc pe Viaceslav Russu în versuri galante și fine, – cum pot fi reperate în acest volum destul de masiv – de o factură diferită de poezia în care se pune mereu în opoziție, chiar dacă nu suficient de diferită de cea polemică. Fragmentul de mai jos ar fi o alternativă la versurile sale încrâncenate sau o eventuală pistă de evoluție: „Dar uite-l pe tipul cu care m-am înhăitat, viaceslav...mă privește cu-atâta morgă/ Când... când acestea le scriu./ Cu-atâta morgă c-ai zice că-i însăși atitudinea cadavrului în morgă, / Atitudinea cadavrului față de bisturie.../ Aiureală... Și vocea asta!... Pitagora... Chiar el! Cum mai urlă băiatul acesta de la reîncarnări.../ Cum mai urlă fel de fel de oferte turistice:/ – Multiple servicii!... Escale!... Staționări!.../ Condiții de lux pentru toate gusturile: atee bisericesti sau mistice!// Aiureală... furnicături... furnicături pe parbriz... furnicături albe, moi, răcoroase... stă să ningă. / Frigul... frigul se strecoară în trup ca un ac de seringă... / Ca un ac de seringă injectând nevățamată răcoare-n heruvimice doze,/ Femeie... femeie, narcotic pentru albe nevroze... narcotic pentru albe nevroze/ Și cel mai frumos haos lucrat cu mîgală vreodată din ceruri de lăcrimioare fulguind.../ Fulguind peste fruntea-mi fierbinte... fulguind sfânta răcoare...” (*Sub bolta-n vârtejuri*).

Viaceslav Russu e un poet interesant nu neapărat doar prin felul său de a merge împotriva curentului, de a declanșa o dezbatere pe care fiecare ins o rezolvă individual și tacit. E un poet format, capabil de a ieși din impasul ce ține mai curând de o anume percepere a lumii decât de poezie.

Ultimul de pe listă e **Roman Vasilache**, poet al generației '80. A publicat un ciclu-două de versuri. A fost creditat, într-o cronică, de criticul George Ghețu, dar nu a răspuns, nu a continuat. George Ghețu îl situa în zona culturii și a livrescului neîngrădit, manipulator de vocabulare diverse, îmbinând livrescul cu lexicul apoetic, zgrunțuros. Într-adevăr, ambele registre fac parte din stilistica optzecismului, dar ele au fost îngroșate de debutanții anilor '90, considerați de mulți aripa radicală și reformatoare, în continuare, a tendințelor optzeciste.

Ciclul din revista *Orizontul* (1989, nr. 10) nu e însoțit de niciun comentariu, așa cum ar proceda o revistă literară sarea.

Poemele („satire pentru teatrul anatomic”, cum le definește autorul) izbesc prin livresc, un livresc stilizat, de regulă, după epoci apuse. Lexicul nu e doar cărturăresc, ci și strident, a cărui bizarerie iese la iveală atunci când întocmim un glosar separat: execuție, femur, casă de toleranță, epileptic etc. George Ghețu pomenește și de un adevărat vocabular medical, ceea ce „trădează, aproape involuntar, profesiunea lumească a autorului” [9, 5]. Cu alte cuvinte, Roman Vasilache s-ar fi mutat pe tărâmul

artei cu arme și bagaje. Oricare ar fi „profesiunea lumească”, universul său trebuie judecat în materia poetică.

Versurile lui Vasilache păstrează aparențele unei versificații clasice: ritm sobru și rime (împerecheate), de unde și impresia de sintaxă forțată, de un anumit tip de discurs, rigid, auster, încordat. Ca și cum simțind „lacuna”, poetul introduce elemente parodice, teatrale, care nu au decât rezonanța de fundal a umorului negru, inefabil englezesc: „... am pus țara la cale / și-am discutat despre leafă/ Bre! Mâncați sarmale/ că ne îmbătăm dintr-o cinematografa”.

În afara acestor derapaje „vesele”, poezia ființează pe aria absurdului, după o rețetă sintetică, preparată din Ion Barbu și Urmuz. Cel mai bun text al ciclului e *Steaua neagră*, scris în acest melanj original. E un poem avangardist, peste care s-a depus leștul de epoci scurse – operație admisibilă într-o perioadă incertă și deschisă în linii mari, desincronizată în fond de literatura română, o perioadă în care orice sincretism este posibil.

Dacă textele lui Urmuz erau jocuri produse în timpul liber, dacă pentru Carroll problema era ca, prin intermediul lui Alice în Țara Minunilor, să raționalizeze absurdul într-o formă plăcută și accesibilă copiilor (literary nonsense), pentru Roman Vasilache absurdul și paradoxul sunt mijloace (artistice) de a se exprima prețios. Poezia lui funcționează prin sentințe: „Mă sâcăia deunăzi o corcitură:/ Tandrețea-i un infern bazat pe echitate!/ Iubito vreau să te sărut pe u-ră/ Că-mi pute trupul a singurătate” (*Steaua neagră*).

Rolul poezilor periferici este de a flanca literatura, de a crea un fundal mai întins, ca procesul literar, suficient de vast, să aibă întreaga manevră pentru a diversifica și înnoi literatura, în datele ei fundamentale.

## Note

1. Andrei Țurcanu, *Bunul simț*, Chișinău, Cartier, 1996.
2. Vezi: Edward Foster, *Introducere la Antologie de Poezie Americană Contemporană*, București, Cartea Românească, 2006.
3. Padu G. Țeposu, *Istoria tragică & grotescă a întunecatului deceniu*, București, Eminescu, 1993.
4. Mihai Cimpoi, *O istorie deschisă a literaturii române din Basarabia*. Chișinău: Arc, 1996, 400 p.
5. Mircea Mihăieș, *Lumea ca fotografie și reprezentare*, Prefață la vol. Lui Șerban Foarță, Opera somnia, Iași, Polirom, 2000.
6. Mircea Cărtărescu, *Postmodernismul românesc*, București, Humanitas, 1999.
7. Mircea Cărtărescu, *Cuvinte împotriva mașinii de scris!* în volumul „*Competiția continuă. Generația 80 în texte teoretice*”. O antologie de Gheorghe Crăciun. Ed. Vlasie, 1994.
8. Eugen Cioclea, *Echipa de scandare întârzie*, în „Literatura și arta”, 1990, nr. 32, 9 august.
9. George Ghețu, *Livrescul: un început de amur poetic?*, în „Literatura și arta”, 1990, nr. 50, 13 decembrie.

IGOR URSENCO

Baia Mare

ALTERITATE POETICĂ PE MUCHIA  
PERICULOASĂ A GÂNDULUI

### Abstract

The researcher provides a block examination of several books written by the poet Gelu Vlaşin. The reason why the first tries to identify the latter's self is a very well hidden otherness. Starting from a characteristic feature of the writers in north-western Romania (Maramures-Bistrita area), fully exemplified through the notion of "crepitude", it is indicated that the author of the "Deprimistic Manifest" outlines his literary destiny in the impressionist – post-impressionist space. It is thus tracked the manner in which the aesthetics of poets such as L. Blaga and N. Stanescu is exceeded by means of assumed trans-literality. Besides, the beneficial inflexion point for the poet is set when comparatively examining Vladimir Nabokov's novel, "Lolita".

**Keywords:** otherness, psycho-geographical matrix, literary destiny, poets of north-western Romania, lyrical hero, poetical paradigm, artistic canon, style, aesthetics, self-poetic operation, modern poetry, phenomenology.

### 1. Un traseu iniţiativ cu matrice hidrostilistică (Prolegomene la toposul psiho-geografic al poetului Gelu Vlaşin)

MEMENTO: „rămăsesem de unul singur/ eu/ care iubeam/ singurătatea/ într-o jumătate/de cameră/ cu/ o jumătate de lumânare/ aprinsă pe jumătate/ ceasul/ se opri/ la/ jumătate pe o/ jumătate de/ şifonier/ (*jumătatea mea dispăruse*)”, Gelu Vlaşin, *Prolog la „atac de panică”*.

Începutul capricios al lunii aprilie curent l-am sacrificat unei deplasări (cu ruta ocolitoare „Baia Mare–Salva–Năsăud–Bistriţa”) dovedită pe deplin iniţiativă.

Abia ieşit de sub dominaţia colinelor pitoreşti, pierdute ici-colo printre drumurile serpentine, că am şi fost obligat să îmi pun *ad hoc* mantia de translator şi traducător pentru o companie din Ucraina, dornică să construiască în localitatea bistriţeană Salva o hidrocentrală. Aşa cum aveam să aflu ulterior, evaluatorii ucraineni au optat metodic pentru o „descindere energetică” specială, mitică prin excelenţă: acolo unde râul Someşul Mare ia în piept tiparele inevitabile ale afluentului Sălăuţa. Astfel că se poate vorbi despre confluenţa celor două cursuri de apă – în soarta celor aflaţi în zonă – aproape ca despre o matrice impregnatoare blagiană.

Locul ales cu strictete posedă (dacă nu este „posedat” chiar de) un registru stilistic greu de surprins, așa cum cursul lin, și pe alocuri tautologic, al apei își dezgolește – când te aștepți cel mai puțin – vârtejurile și borboanele oculte ale adâncului, pentru a sfârși în inflexiunea, și ea greu de presupus la început, a unui debit furtunos și, poate tocmai de aceea, poetic. Baraje hidroelectrice, turbine cu capacități variabile, generatoare de energie, scurtcircuite electrice, tensiune variabilă, comutatoare – și alte elemente strict tehnice care ar trebui să asigure circularea energiei necesare funcționării unui sistem integrat – mi s-au perindat în fața ochilor când tocmai încercam să (sur)prind, de la geamul prăfuit al automobilului cu numere de înmatriculare străine, chipul nedeslușit al scriitorilor arhetipali care „populează” (în mod „poetic”, se putea altfel?) partea nord-vestică a României.

Mă refer în primul rând la zona Maramureș-Bistrița, reprezentată (echilibrat doar în acest eseu) de către Ioan. Es. Pop, Vasile Muste, Marin Slujeru, Cosmin Perța, Ana Dragu, Teodor Dună, Dan Coman și Adrian Mălaicu-Hondrari. Dacă aș risca o caracteristică specifică tuturor scriitorilor invocați, aș începe negreșit cu vocabula „crepitudine” – adică starea finală (specifică) a corpului aflat la frontiera morții fizice. Termenul nu e atestat în DEX, desigur, de aceea mă bucur să pot contribui, pe potriva reverberației mele lirice, cu un *hapax legomenom* (format prin contaminare lexicală de la două rădăcini semantice): „*crepitație*” (zgomot produs de aer prin pătrunderea în plămâni afestați, prin lovirea extremităților unui os fracturat), „*crep*” (bucată de țesătură subțire și încrețită, purtată sub formă de doliu) + terminația specifică de la vocabula „solitudine”.

Printre poeții descendenți din zona amintită, autorul (singular și însingurat!) al „Manifestului Deprimist”, dovedește suficientă versatilitate încât să asigure conductibilitate energetică alterităților sale autodeclarate (sau, dimpotrivă, ocultate cu cea mai gravă „electrocinetică” lingvistică!) pentru a risca să-și urmeze propriul destin literar: între Bistrița și București. Desigur, atunci când între România și Spania nu există suficientă distanță empatică. De unde devine limpede de ce, la capătul tensiunii estetice consumată fragmentar în „generatoarele” angoasei materializate în cărțile publicate până acum („Tratat la psihiatrie” – „Poemul turn” – „atac de panică” – „ultima suflare”), lui Gelu Vlașin îi rămâne suficient spațiu (și timp!) să-și noteze impresiile transliterare în jurnalul său iberic de „Don Quijote Rătăcitor”.

De aici și detașarea temporară, dar absolut necesară din punct de vedere temporal. Pentru că atunci când nu e posibilă o configurație mai prielnică pentru a se configura în „omul decor”, Vlașin sfârșește inevitabil, suspendat în „figura” (nonstilistică, evident!) de generator entuziast al unei „rețele literare” ([www.reteauliterara.com](http://www.reteauliterara.com)) cu acoperire internațională: „stau prin/ vecini/ alungat de prea/ multă fobie/ așteptând/ să se întâmple/ un vis cu vacanță-n/ paris” (*depresie doisprezece*).

## 2. O perspectivă sistemică deprimistă

MEMENTO: „Afară-i cumplit de/ real eu/ mai ronțai/ o vorbă ce stă printre dinți (...)/ sunt destul/ de ratat ca să/ scriu un poem/ cum mă dor /sunii tăi /dezgoliți /într-o seară”, Gelu Vlașin, *depresie opt*.

Plasate într-un „infrareal” devenit suficient de prozaic, „antecedentele existenței” la care făcea referință Gaston Bachelard în penetrantul său studiu „Poetica reveriei” prind tot mai mult contur în poezia modernă: chiar dacă uneori în registru psihiatric, așa cum deja pentru Luhmann „societatea modernă ajunge să se alcătuiască doar din comunicări și funcții comunicative”. Dincolo de acestea de la urmă, puțin ce mai rămâne din ființele umane integrale (edenic) și (nostalgic) integrale cândva, acum recuperate *hic et nunc* într-un „sistem psihic ce își menține în conștiință și limbaj propria sa modalitate de operare autopoietică”: „degetele privesc/ neputincioase/ spectacolul/ umbrelor la/ numărul doisprezece/ când/ pictezi/ depresii pe/ umărul meu” (*depresie șase*).

Așa cum anticipam, titlurile afișate cu ostentație aproape furibundă („Tratat la psihiatrie” – „Poemul turn” – „atac de panică” – „ultima suflare”) dau seamă de un *topos heterotopic* postimpresionist. Cel puțin nivelul epidermei lexico-semantice este strâns înfășurat în recuzita acestuia ca o cămașă de forță a centaurului Nessus.

Conectat la generatoarele de energie generaționistă și menținând în permanență tensiunea variabilă între grupările poetice, stilul practicat de poetul Vlașin amintește (în subsidiar) de un comutator de scurt-circuitare poetică: în faze mai scurte sau relativ lungi, în funcție de unghiul de asumare personală a fenomenelor (temelor) abordate, intensitatea și durata lor de desfășurare textuală. De unde și „exploziile” inevitabile în câmpul interferențelor stilistice ușor recunoscutibile: plasate de regulă în descendența estetică „Blaga & Stănescu”.

În special acest lucru e valabil pentru volumele „Tratat la psihiatrie” și „atac de panică”, concepute la umbra generoasă a generației șaizeciste: revendicată, la rândul ei, din seva culturală interbelică. Iradiația semantică – originată necunten în turbina cu capacități variabile a memoriei poetice afective – nu poate transborda frontiera viziunii lirice impresionist-postimpresioniste decât cu viză de ieșire obligatorie. De exemplu, versul canonic („s-a întors în lume o stea/ mi-s mâinile arse de ea”) stocat de Lucian Blaga în „Antologia de poezie populară” ardeleană sub forma ondulatorie a luminii crepusculare, la Gelu Vlașin e generat în lumină existențială, întrupată la celălalt capăt al existenței sale, anume corpuscular: „m-am reîntors/ în lume// și lumea// nu există// o nebunie fierbinte// cade/ din ceruri// privesc fața/ morții// și moartea îmi/ surâde// complice// întinzându-mi mâna...” (*reîntoarcere*).

Altă dată, pentru a înțelege – în empatia autorului extinsă pe suprafețele generoase ale angoasei – cum e „să respiri/ proaspăt cu/ ochii mari bolnavi de mirare și/ (...)/ să vorbesc/ ore-n șir cuvintele altora,/ tălpile lor/ strivindu-mi privirea întoarsă” (*parestezie*) sau cum e posibil „să privesc// întunericul surd// cu ochii/ și cu buzele mute// și cum/ să mă nasc// din cenușă// când pasărea din mine// încă nu și-a luat zborul/ iată/ gândul muribund” (*privirea*) nu ar fi de prisos „contabilizarea” fenomenologică a două texte foarte cunoscute, semnate de un transgeneraționist consacrat:

„Eu mă rugam la umărul tău,/ mă rugam cu un fel de cuvinte albastre./ (...)  
Numai păsările lovindu-se, foarte mirate,/ în noi își vărsau zborul. / Eu mă rugam în  
cuvinte ciudate./ Tu erai piatra, tu erai norul” (Nichita Stănescu, *Cântec*);



„A venit toamna, acoperă-mi inima cu ceva,/ cu umbra unui copac sau mai bine cu umbra ta./ Mă tem că n-am să te mai văd, uneori,/ că or să-mi crească aripi ascuțite până la nori,/ că ai să te ascunzi într-un ochi străin (...)/ Și-atunci mă apropii de pietre și tac, / iau cuvintele și le-nec în mare” (Nichita Stănescu, *Emoție de toamnă*).

Ca rezultat al „distilării” intricate (după modelul „teză-antiteză-sinteză”) în „laboratorul” antologicului „Poem” creat de Nichita Stănescu („Spune-mi, dacă te-aș prinde-ntr-o zi/ și ți-aș săruta talpa piciorului,/ nu-i așa că ai schiopăta puțin, după aceea,/ de teamă să nu-mi strivești sărutul?”) existau toate șansele din lume ca Vlașin să-și scrie textul în (gradul de) „depresie unu”: „sărutul care-mi sfarmă/ tâmplele și/ norii mei/ peste/ care tu/ ți-ai făcut culcușul în/ fiecare noapte de/ sărbători/ am/ să-ți dedic/ poeme și/ timp .../ iată/ ziua/ când nu privesc prin/ gaura cheii/ cuvântul care/ mușcă din/ creierul/ tău”. Evident, eroul liric nu putea sfârși decât în pielea unui deprimist autarhic, suficient sieși chiar și atunci când își recunoaște indirect propria vulnerabilitate în fața scrisului „înstrăinat” de la (și după) predecesori.

Dar frecventarea generațiilor în contumacie estetică, dacă pot spune așa, nu poate fi redusă în cazul poetului la preluări stilistice contondente, la fel cum filtrul ultimei generații nu îi încremenește vizibil registrul exprimării auctoriale. Or, disecate perpetuu de „ultima suflare” postmodernistă, o parte din textele lui Gelu Vlașin prind contur valoric doar odată ajunse la frontiera intertextualității declarate – așa cum e cazul Epilogului la *atac de panică* („cortina cade/ spectatorii aplaudă/ regizorul suspină/ generos/ actorii/ rămân înfipti/ în mijlocul/ scenei/ pentru totdeauna/ cu ochii/ pironiți pe o/ stea/ căzătoare/ din poșeta neagră/ o scrisoare/ îmi face semne/ disperate cu/ ochiul/ (pa idiotule îmi iau geamantanul și plec)”).

Prin diferențiere sistemică și autoreferențialitate sistematică, demnă de o soartă poetică mai îngăduitoare, Gelu Vlașin își generează propria sa hermeneutică axiologică, servită totodată ca deconstruirea imanenței oficiale: estetice și biografice. Pentru că doar prin transliteralitate asumată deplin („unde se/ moare// jocul care doare// în cerul cu scâncete de/ moarte// nici noaptea nu/ mai caută// nici moartea/ nu mai moare// jocul/ care doare”, „primul joc”) mai poate fi depășit „scenariul” concentric-apocaliptic, propus de Nichita Stănescu în poemul „Cântec”, citat mai sus: „Astfel ne trecea viața, astfel muream,/ deveneam transparenți, de gheață./ Priveliștea lumii trecea ca prin geam/ prin lipsa noastră verticală de viață”.

### 3. O pată verde pe creierul baroc rătăcitor

MEMENTO: „dincolo de cuvinte// sunt ochii mei// care / străbat/ întunericul// dincolo de întuneric// ești tu/ cu brațele/ încrucișate/ și dincolo/ de tine/ huruie nimicul// ca o moarte ruginită” (*dincolo*)

Dar „ecuațiile de gradul doi” – perfect identificabile într-un text postimpresionist prin excelență – nu se mai pot menține în „suave trigonometrie/ ale divinului „a fi” (Nichita Stănescu, *Lat*), iar poetul Gelu Vlașin nu poate trece mai departe fără să le chestioneze validitatea: „întâmplarea/ de a fi// este o// răstălmăcire// a zeilor/ pierduți/ poate că// simțirea începe// cu tine// și se sfârșește// dincolo/ de cuvinte...” (*poate că*).

În sufletul atins de bruma crepuscularității precoce, „parcă / nici cuvintele// nu-mi mai despică// timpanul/ frunza viței-// de vie/ ca o pată/ verde// pe creierul meu// rătăcitor” (*pustiul*). Or, abia aici începe calvarul trecerii dinspre propria biografie palpabilă la tensiunea celor virtuale.

Dacă Nichita Stănescu își mai permitea – în aceeași „Emoție de toamnă” heraclită – să „șuiere luna și să o rasară” pentru a o „preface într-o dragoste mare” ca o replică superioară celei tangibile, la poetul bistrițean orice metaforizare sublimă nu mai poate răspunde „impresiilor/ cu baionete/ fracturiste”, deoarece „pe limba mea/ jurământul/ și-a instalat boem/ depresiile absurde/ poemele/ s-au așternut/ cu înghețul lor infantil” (23:50). Iată așadar cum într-o premiză – înainte de toate ontologică – pe care trebuie să și-o asume programatic, niciun scriitor nu poate pretinde să iasă, la capătul ei promițător, cu simțul datoriei împlinite plenar: „dacă nimicul/ s-ar transforma în/ fulger și/ fulgerul/ în cuvânt/ și/ cuvântul/ în tăcere/ apăsătoare/ atunci/ nimicul/ ar deveni// animalul de pradă/ al/ destinului ucis” (*dacă*).

Până la un anumit punct de inflexiune estetică, explicația poate fi relativ simplă: siguranța auctorială postimpresionistă, afișată programatic între paginile dense ale cărților examinate, poate distruge până la rădăcini calculii morfologici și tumorile semantice benigne. Cu riscul real de a rămâne împietrite de data acesta deja în paradigma unui condominiu mental minat, mai multe texte „își iau inima în dinți” pentru a aprofunda alternativa poetică de sorginte barocă: „mintea mea/ rupându-ți cămașa/ în care// tu/ ți-ai imbrăcat gândul// negru// ca o pată de sânge// întinsă// pe caldarâmul morților” (*ogoh I*).

Anume din lupta purtată de un Gelu Vlașin „corporalizat” din anumite trăsături și adicții recognoscibile („în mintea mea// încolăesc ideile// precum/ sămburii de chaparo/ pe câmpiile/ andaluziei/ de prea/ multă așteptare/ iată/ ideea/ secerând/ neputința rostirii/ cu/ mâna...”, *ideea*) și un alter-ego naturalizat în domeniile fantasmagorice de la Mancha („când mintea/ nu mai/ știe/ să-și caute zborul// când lumina/ se prăbușește/ din ochiul pustiului/ și când visul// își părăsește somnul// atunci/ moartea/ e/ împlinită...”, *împlinire*) te bucuri genuin atunci când iese biruitoare anume *poetica impersonală eventivă*, acea categorie ontologică care indică fie o schimbare produsă în starea subiectului sau faptul că subiectul se transpune în altă stare decât aceea în care se găsea la momentul vorbirii: „lumina// nu știe// să/ moară// ea nu știe// să/ facă// nu știe// cum ești/ tu// cum mi-ești// ea nu/ știe// să rădă// să cânte/ în ploaie// ea nu poate/ să-mi vorbească// ea nu” (*lumina*).

Soluția era pe undeva (relativ) aproape de Parisul fenomenologic al lui Gaston Bachelard: cel care visa la „o estetică a onirismului” menită să incorporeze inclusiv „paradisurile artificiale” generate de poezii naturali(zați).

În această „fenomenologie a diferitelor stări egotice”, exegetul francez identifica cel puțin trei stări ale „eu”-lui: al somnului, al narcozei și al reveriei. Or, eroul liric adoptat de Gelu Vlașin e un personaj de tip baroc – înțeles ca „dezechilibrat în interior datorită unei pasiuni tragice” – care își afișează masca existențială într-un mod similar ca arhetipalii protagoniști literari Sigismund de Polonia (Pedro Calderón de la Barca), Pelegrinul (*Félix Lope de Vega*) sau Hamlet (Shakespeare).

În timp ce „alter ego-ul beletristic” al lui Vlașin mimează public o arlechinadă cerebrală, eventual de salon literar („sunt/ doar clownul/ care-ți/ servește/ clienții la/ cină când/ sexul tău/ explodează în/ creier”, *panic disorder*), replica „frankenstein”-izată a alterității sale, pitită în tubulația vâscoasă a cerebelului, îi trădează obsesia adâncă: „nu te mai strânge// în chingile ei/ mintea mea// nu-ți mai tulbură somnul// nu te mai încântă// mintea mea// cea fără de minte// în ea urlă// însingurarea” (*altă minte*). Rezultatul nu putea fi decât un previzibil „Tratat la psihiatrie” („amnezie psihogenă”, „demență presenilă”, „psihoză reactivă”, „parkinson”, „hipocondrie”, „fabulorium”, „sindromul de clerambault”, „anorexia nervosa”, „paranoia”, „convulsie psihogenă”, „sindrom amnestic”, „neuroastenie” ori „moral insanity” sunt doar câteva titluri „clinice” concludente ale acestui clivaj imaginat) dintre paginile căruiia își coagulează identitatea un *tulkus tibetan* plauzibil. Ajunsă la acest punct de inflexiune ontologică, „existența” sa literară monstruoasă e în stare să concureze, în modul cel mai democratic posibil, galeria clienților notorii de pe cușeta lui Freud.

#### 4. Mic tratat de „humbertianism” apoptozic

MEMENTO: „nebulul/ aleargă/ prin sufrageriile/ tale/ (...) unde/ firmiturile/ s-au împrăștiat/ în noaptea-n care/ trebuia să-mi/ cunosc destinul/ de la/ etajul trei/ noaptea neuronilor mei/ (...) fantoma care-ți/ agresează uneori/ patul îngust/ când nebunia din/ ochiul tău stâng/ doarme” (*depresie cincii*)

La fel ca distincția obligatorie între „vis” și „reverie” – trasată de părintele fenomenologiei poetice franceze –, personajul inventat de Vladimir Nabokov în romanul „Lolita” era conștient de existența a două feluri de memorie vizuală. În laboratorul („camera cenușie” a) minții, prima recompune abil, cu ochii deschiși, o imagine fizică (culoare, piele, etc.), iar alta evocă pe „ecranul interior al pleoapelor”, cu ochii închiși, *replica obiectivă* (subl. mea – *I. U.*) și perfect vizualizată a chipului îndrăgit: fantoma minusculă în culori naturale. Dominat de „tulburări” estetice instrumentate deliberat și cu multă migală – i-aș spune „humbert-humbertiană, ca în cazul eroului liric al lui Nabokov –, și „alter ego-ul beletristic” al lui Vlașin devine irecuperabil posedat de imaginea mitică a Lolitei: maturizată precoce și puerilă în același timp.

E chiar „nimfeta”, adesea nenumită sau cu mai multe nume generice, cea din cauza căreia „mintea// nu mai minte// nu mai stă cuminte/ nu te mai ține de mână// nu-și mai sărută/ umerii goi// nu te mai alintă/ nu te mai descântă// mintea mea/ nu te mai cheamă/ nu te mai vrea” (*altă minte*). Trăirea intensă a acestor stări marginale declanșează și în „cazul Vlașin” o *memorie confabulatorie* („delir de imaginație” după Dupré sau „delir de confabulare” după Neisser) ce își etalează – în mis-en-scena pasiunii avide – tulburări de imaginație autoprovocată: „gândul meu a/ văzut harta vieții/ din/ palmă când/ rosteai delirul dragostei/ tale/ te-am cules/ răspândindu-te printre/ muzici alternative și/ cărțile din bibliotecă (...) / te-am cules dintre/ iubirii mirelei uitați pe/ cearceafuri și/ din paharele roșii de/ plastic te-am cules și/ mi-am presat/ sufletul între/ copertile tratatului de/ psihiatrie (*sindromul cushing*).

Aici se impun două remarci necesare.

Închipuindu-și „în cel mai mici amănunte nimfeta căreia îi va da lecții în franceză și mângâieri în humberteză”, personajul nabokovian își „va eclipsa, prototipul în totalitate”, spre delectarea necontrafăcută a cititorului cunoscător. Spre deosebire de acesta, naratorul liric invocat de Vlașin nu are niciun motiv de autoîncurajare în plus („poate n-ai nimic/ poate că numai așa inima va bate din nou”, 23:50), pentru că imaginea închegată „în fața unei oglinzi care colabora”, în cazul estelui nabokovian, nu mai rămâne valabilă de data aceasta. În timp ce „gândul meu primitiv/ caută disperat/ printre mizeriile cotidiene// eu știu prea bine de ce/ sufletul prea plin pentru/ îndeletniciri fără sens/ să te simt/ aproape când/ tu nu mai ești (*depresie zece*): „eu/ știu că/ tu ești/ un coșmar dintr-un vis/ de mulți ani/ rătăcit/ într-o groapă/ comună (*depresie treisprezece*).

În plus, Nabokov e interesat de „preludiul nebuniei” produs de „înfiorările amoroase” emenate de la nimfetele din anturaj, în timp ce premiza de la care se configurează construcția bio-bibliografică și editorială a lui Vlașin atinge în trecut, și adesea teatralizat, „tablourile andreei” (*acromegalie*) sau trece în revistă „iubiții mirelei” (*sindromul cushing*) într-o formă preponderent exhibiționistă, fără a ajunge la esența „stărilor morbide și a perversiunilor” despre care atenționa naratorul „Lolitei”: „mâinile tale verzi și/ unghiile vopsite în/ alb și spațiile/ neclare dintre/ liniile/ delicate ale/ sprâncenelor când/ nasul tău roz/ prevestește zăpada/ (...) sau/ poate pistruii tăi/ dezinhibați/ sâmbătă dimineața cu/ herbie hancock și/ glen miller/ ascunși în mașina de/ tocat amintiri” (*parestezie*).

Dar magia actului poetic poate origina o funcționalitate nebănuită, din cele mai neașteptate surse ale deprimării. Anume în interstițiile intime ale refulării poetice de „specialitate” își exercită brusc funcția compensatorie chipul dominant al unei „iubite intangibile” și foarte speciale: „am/ două oglinzi care/ strigă din/ baie/ chipul tău gri/ n-o să știi cum/ te/ macină viermii/ sărutului/ (...) bucătăria/ cu/ fumuri transpirate/ printre/ tablourile andreei (...)/ n-o să mai fac/ poze voalate cu/ viețile tale/ triste și tu/ n-o să/ mai fii/ alba-ca-zăpada pentru/ piticii mei” (*acromegalie*).

Așa cum se observă, îmbarcarea karmică pentru „stația terminus” a senzorialității ca obiect de studiu artistic, merge mână în mână cu gestul suprem de „apoptoză” poetică. Altfel spus, programul de sinucidere celulară, prin activarea genelor letale sau represia celor antiletale, sau declanșarea programului genetic de moarte controlată, pentru a păstra homeostazia celulară a unui organism, inclusiv estetic: „navaja/ îmi taie/ nemiloasă/ carnea mea// străvezie/ carnea mea// putredă/ carnea mea// păcătoasă/ și din/ adâncurile cărnurilor/ mele/ îmi țâșnește// întunericul/ orbindu-mă ...” (*navaja*).

Surprins în „materialitatea” gravitațională dar voluptoasă a unei „Lolite imateriale” – ce apare mult mai plauzibilă datorită perversiunii imaginare și fanteziei apocaliptice de care dă dovadă „estetul înnăscut Humbert Humbert” al lui Nabokov – eroul liric al lui Gelu Vlașin e mântuit de inițierea transliterară supremă, mult mai repede decât putea bănuși autorul: „moartea vine/ ca o scorpie neagră// cu colții înfipti în creierul meu// moartea vine păș-păș cu mutra/ ei/ ascuțită/ printre cuvinte// unde animalul de pradă/ și-a/ făcut culcuș din oasele mele// împrăștiate

alaltăieri/ pe asfaltul/ din fața poemului turn/ și ziua/ mea am daruit-o la cină/ printre/  
ramășițele cărnii/ încolăcite/ în jurul trupului meu amețit/ ca un/ gând virgin ieșit la  
vânătoare (*bandung*).

Cea care îl caută „și azi prin/ gunoaie/ canale și prin guri de metrou” (*depresie treisprezece*) se alege cu un soi de apologie neintenționată la origini, dar cu atât mai valoroasă pentru un „Manifest Optimist” care ține locul de veci în „portretul” familiar (și deci familial) al Morții: „mă bântui mereu/ cât un stol de/ vampiri/ ai tupeu și/  
ventuze în loc de urechi/ un nas verde cu solzi/ și o coasă pe umăr cu/ dinții gălbui” (*depresie treisprezece*).

De aici încolo orice trop artistic cu funcție taxonomică își pierde valoarea estetică în fața potențialităților autarhice ale neființei: „a fost ieri ziua în care puteam să/ fiu moartea ta/ a fost ieri/ ziua/ în care ne puteam dezbrăca de/ noi înșine/ a fost ieri ziua în care// te tot întrebam/ cu cearcăne în/ gând/ a fost ieri (...) seara în care/ puteam să/ fiu trupul tău/ a fost ieri noaptea// în care/ aș fi putut/ a fost ieri// în începuturi/ o zi oarecare/ a fost ieri în pașii tăi/ o liniște/ a fost/ noaptea în care/ puteam să/ fiu mortul tău/ moartea mea” (*suryana*).

VIORICA ZAHARIA

Universitatea Pedagogică de  
Stat „Ion Creangă”

MARGUERITE DURAS: DESPRE  
„ONTOLOGIA” *DURERII*

**Abstract**

M. Duras, whose writing is reported to the principles of the new French novel, published in 1985, one of the most exciting books about the experience of the Second World War. The author confesses that “The Pain”, a collection of six stories, is “one of the most important things” in her life. In Duras’ texts nobody dies, everything struggles not between life and death, but in the omnipresent environment of the death created by the war, in which the main aims are to resist, to keep the same form, the beings cling and let to be carried by the life forces, often monstrous, those who create this constant state of pain.

**Keywords:** ontology, pain, autobiography, fiction, resistance, writing, new novel, filmic fiction.

Despre *Durerea* lui Marguerite Duras (M. Donnadiu pe numele ei adevărat), săptămânalul francez *Le point*, în 1985 (anul publicării volumului), scria: „Dacă există o carte care ar trebui recomandată părinților care vor să le explice copiilor lor ce s-a întâmplat în timpul celui de-al doilea război mondial, aceasta e. O carte ușor de citit, dar mai puțin ușor de trăit. (...). Construită pe tăcerea experiențelor care nu pot fi exprimate, opera lui Duras își dezvăluie aici una dintre sursele ei profunde: *durerea*”. Iar unul dintre exegeții operei autoarei, Danielle Bajomée, spunea că din „sistemul operei durasiene”, caracterizat printr-o poetică a „alunecării” și a rezistenței la „forța de aspirație a neantului”, se desprinde chiar o „ontologie a durerii”. [1, p. 17]. Autoarea însăși spune că *Durerea* este „unul din lucrurile cele mai importante” din viața ei.

*La Douleur (Durerea)* este o colecție de șase povestiri scurte semiautobiografice dispartate, mai mult sau mai puțin fictive, referitoare la experiența scriitoarei în cel de-al Doilea Război Mondial. Prima povestire, cea mai lungă și mai memorabilă, carte dă și titlul volumului, se bazează pe un jurnal scris de Duras în 1945 (deși chiar în debutul cărții autoarea recunoaște ca scrisul îi aparține, dar nu-și amintește să fi scris acest jurnal), în timp ce aștepta întoarcerea soțului, membru al Rezistenței franceze, din lagărul de concentrare sau cel puțin o dovadă a supraviețuirii sale. Cele șase texte relatează un amestec de experiențe proprii din timpul ocupației naziste la care a fost supusă Franța, cu multe detalii fictive. Deși autoarea susține că a „uitat” dacă a scris



vreodată vreun jurnal în care să-și fi înregistrat experiențele din timpul războiului, cei mai mulți critici consideră că acest lucru este o încercare deliberată de confundare a autobiografiei cu ficțiunea.

S-ar părea totuși că în acest volum cuvântul-cheie (dacă poate fi doar unul) pare a fi *rezistență*: la durere, la moarte, dar și la viață, dar și în fața literaturii. În textele lui Duras nu moare nimeni, totul se zbate nu între viață și moarte, ci în mediul omniprezent, creat de război, al morții, în care, pentru a rezista, pentru a-și păstra „forma”, ființele se agață și se lasă purtate de forțele, de multe ori, monstruoase ale vieții. A te lăsa *purtat* poate fi considerată o altă expresie-cheie a textului.

Marguerite Duras și-a transformat propria viață în literatură, după cum a mărturisit într-un interviu: „Întotdeauna există o depresie ulterioară scrierii, care se manifestă prin simptome fizice. Fiecare carte înseamnă, pentru autor, propriul asasinat” [2]. Este dificil să o incluzi pe Duras într-o categorie anume de autori, deoarece primele sale creații, *Viața liniștită* sau *Stăvilă la Pacific* (1950) se încadrează în normele romanului tradițional, însă, odată cu trecerea anilor, accentul e mutat de pe intrigă pe o stare a personajului, o trăire interioară a unui sentiment absolut, de obicei al iubirii, imposibil de realizat și situat la limita morții. De aceea majoritatea creațiilor sale sunt considerate de critică ca fiind centrate pe tema iubirii. O scriitură care explorează natura și dificultățile întâmpinate de iubire paralel cu dezacordurile și conflictele individului și ale acestuia cu ceilalți. Personajele se fac cunoscute cititorului prin mijlocirea privirii autoarei și dobândesc valoarea unor simboluri. Conexiunea cu liricul se realizează prin ritmul scrierii, forța aluzivă a elipsei, prin dimensiunea fantastică a cadrului și asocierea trăirilor personajelor cu elementele naturii. În acest sens *Amantul*, categorisit drept roman autobiografic, este considerat sinteza tuturor temelor durasiene și a stilului său minimalist.

Marguerite Duras s-a născut în 1914 (anul declanșării primului război mondial) în fosta Indochină franceză (Vietnamul de azi). După moartea prematură a tatălui, familia trăiește într-o mare sărăcie, aservită unei mame autoritare, de figura căreia scriitoarea nu s-a putut desprinde niciodată. Eforturile de a intra în grațiile acestui personaj imposibil au sfârșit prin a se asemena cu ea. Laure Adler, autoarea unei biografii a lui Duras, publicată în 1998, spune, de exemplu, că istoria povestită în *Amantul*, roman cu care Duras a obținut în 1984 nu numai premiul Goncourt, ci și, inclusiv prin turnarea unui film, recunoașterea internațională (până atunci, deși autoarea a câtorva zeci de cărți, piese de teatru și scenarii de film, mulți nici n-o considerau scriitoare sau preferau s-o alinieze, comod, Nouului Roman gustat doar de o elită intelectuală, punând-o alături de romancierii Allain Robbe-Grillet sau Michel Butor, Nathalie Sarraute sau Marguerite Yourcenar), „nu era o poveste de dragoste. Mama ei și-a vândut fiica, dar nu din nevoie de bani pentru ea însăși, ci pentru unul dintre fiii ei, care se droga” [3, p. 21]. Toată viața, M. Duras s-a chinuit să scrie, câte patru-cinci ore pe zi, fie și pentru a-și reinventa neîncetat personalitatea, dar poate, dat fiind că avea obiceiul să-și scrie de mai multe ori cărțile, indiferentă mai mult sau mai puțin la poveste, îndeosebi pentru a întreține o „relație corporală cu limba, variind neîncetat formele scriiturii” [3]. Tot Adler afirmă că ar fi făcut-o mai ales, la început, din nevoia de a se face remarcată de teribila-i mamă.

În fața nebulii declanșate de Cel de-al Doilea Război Mondial, sub ocupație, Duras a decis să reziste prin scris. Ulterior, ea va lupta nu numai împotriva colonialismului, dar și împotriva gaullismului (cum se poate vedea în *Durerea*, unde îl critică pe generalul de Gaulle pentru că ar fi confiscat lupta celor din Rezistență). Stângistă și feministă, va fi, cum spun articolele de enciclopedie, întotdeauna de partea dezmoșteniților soartei: săraci, muncitori, imigranți, colonizați, copii care mor, auzindu-le strigătul printr-o infinită lentoare a ritmului (remarcată de Duras însăși în a cincea povestire a volumului, *Urzica ruptă*), în scris. Va bea enorm, va trece prin cure de dezintoxicare, aproape de comă. Se stinge din viață la 3 martie 1996, lăsând în urmă patruzeci de romane, douăzeci de scenarii de film și zece piese (la a căror punere în scenă obișnuia să participe). Aceste amănunte, mai mult sau mai puțin picante, au drept scop reliefarea delicateții și fragilității locului literaturii și atrag atenția asupra literaturii ca virtute, ca mod de rezistență la viața care înnebunește ființa umană atunci când aceasta se agață de ea.

Ambiguitatea textelor scriitoarei este provocată de raporturile pe care le întreține aceasta cu propriile ei personaje. Prezența naratorului intermediar nu obturează fluctuația apropiierii și distanțării, mai degrabă creează raporturi între scriitoare și opera însăși. În cele șase texte, care confundă timpul și locația, autoarea încearcă să ne facă să simțim efectul distructiv pe care îl are războiul asupra identității individului. Anume prin această ambiguitate, prin această confuzie Duras sugerează că în fața răului identitatea personajelor este inutilă, că toți suntem supuși aceleiași terori și acelorași sentimente și doar prin solidaritate și rezistență putem supraviețui și depăși sechelele războiului.

Povestirea-jurnal *Durerea*, care dă titlul întregii cărți, devine cu adevărat monstruoasă abia spre final, când personajul-narator plasează asupra personajului, cu disperare, până la delirul prefigurat anterior, o viziune reductiv-naturalistă. Această parte a textului se pare că ar putea fi mai bine înțeleasă în adevăratele ei resorturi, în toată cruzimea ei aparentă și profund aparent-răzbunătoare, cu ajutorul afirmațiilor făcute de Maurice Blanchot asupra personajului din *Durerea*: „Când omul este redus la extrema nuditate a nevoii, când devine „cel care mănâncă resturi menajere”, observăm el este redus la el însuși, descoperindu-și pe sine ca fiind cel care nu are nevoie decât de nevoia pură, negând ceea ce-l neagă, menținând raportul uman în primordialitatea lui” [4, 56].

Duras scrie aici cu mijloace simple, imediate, de aproape în aproape, întinde pâna, se lasă purtată. În text, ca atare, sub priviri, nu se întâmplă „literar”, aproape nimic (ca „scriitură”). La suprafață, în interior, aproape nimic. Nu e vorba despre vreo hiperbolizare a golului. Scriitura e simplă, aparent nimic epatant și de un viu real interes. E un text care vorbește despre viața care trece cu cuvinte pline de viață, cu o frazare organică care transpune emoțiile surprinse în ochii unei femei care trăiește în așteptare.

Și totuși artefactul se vede, apropiat de artizanat. Scrisul, aici, nu este o mașină de război care ar exploda sub ochii noștri, atingându-ne cu schijele propriei explozii. Textul volumului este unul rău, umoral, încântat, îmbătat chiar, viu, după om. Are o convenție destul de simplă: notația, jurnalul, abandonul scriptural. Propoziții mici, incolore, atât de neînsemnate, încât te fac să deschizi larg ochii și să fii astfel captat și purtat. E o mare proză, cu mijloace mărunte. Duras scrie despuindu-se în

bătaia realității. Tudor Vianu vorbea despre o tehnică a basoreliefului; la Duras este vorba mai curând de un mozaic din care pietricelele fug: însemn al disperării. De aceea și este o proză esențialmente filmică (nu cinematografică): pentru că, nu se vede, la propriu, nimic. Succesiunea face aici tot farmecul: ești tras, dus, purtat, nu bruscat, dar nu se știe unde poți să ajungi. E un text ca pânza unui ecran de cinematograf, pe care s-ar proiecta doar umbrele vieții. Un fel de magie naturală.

În *Durerea* întâlnim femeia în multe din ipostazele ei: curajoasă, rea, crudă, obosită, vag erotică, plină de vulnerabilitate, violență, răzbunare, solidaritate, dragoste și ură. Fără nici un patos sentimental, povestirea excelează prin modul în care sunt redată suferințele fizice și psihologice ale eroinei. Acest text figurează nedeclarat o situație a literaturii: identificarea și comunicarea *in absentia*. Aici, „micuța Marguerite” este cititorul fără text, care își scrie singur, lui însuși, cum și cât poate, inventând omul esențialmente absent. Nu se sprijină pe nimic sau cel mult pe o absență. Autorul – sau personajul – este absent chiar și atunci când apare și cititorul-gazdă are grijă de el, îl vindecă de absență, îl scoate cu forța din moarte, îl îngrașă – ca să-l părăsească.

Pentru Marguerite Duras literatura este o transmitere a unei condiții: ce e scriitor, devine cititor – și este omul. Din eforturile scriitoarei rezultă un text-derivă *între* viață și literatură, între forțe și forme, între forțele vieții și formele literaturii. Duras ocupă tocmai intervalul acestei zburători, al acestui zbucium, al rezistenței la viață, la durere, al rezistenței la literatură.

De altfel, textul cel mai durasian literar din această culegere de povestiri este și cel mai puțin literar: primul. Însăși aranjarea, evoluția, traseul textelor în cartea *Durerea* au dinamica lor, tind spre literatura „pură”, evoluează spre o liniștire a forțelor vieții (opuse morții) sub formele literaturii, care se separă încet-încet de „conținut”, prezentând în filigran ceea ce la început inerva, ajungând până la film (*Urzica ruptă*) și basm pentru scenă (*Aurelia Paris*). Chiar autoarea spune în primele fraze ale ultimului text, *Aurelia Paris*, că a avut „mereu tentația de a-l transpune în scenă” [5, p. 207].

Discursul din *Durerea* este unul care demonstrează varietatea și multiformul monstrosului: mișcări contradictorii de simpatie neașteptată și interzisă (*Ter milițianul*) sau de violență sângeroasă, vindicativ-justițiară (*Albert de la Capitales*). Marguerite Duras se lasă purtată de acesta și obține impersonalul vieții, expunându-i-se. Lăsați-vă purtați de textul durasian pentru că *Durerea* e o carte din care fiecare din noi va reuși să desprindă multiplele sensuri ale umanității din om.

## Note

1. Danielle Bajomée, *Duras sau durerea*, Paris, Gallimard, 1999.
2. Magdalena Colombet, *Scriitoarea care vroia să fie personaj*, Cotidianul.online, cultura 8.12.2006.
3. Laure Adler, *Lire*, Paris, Gallimard, 1998.
4. Maurice Blanchot, *L'entretien infini*, Paris, Hachette, 1969.
5. Marguerite Duras, *La douleur*, Paris, Gallimard, 1993.

TATIANA CIOCOI  
Universitatea de Stat din Moldova

ISTORIA CUM AR FI PUTUT SA FIE:  
OMUL, TEXTUL ȘI CANONUL (II)

**Abstract**

This article tackles the problem of the literary history from the perspective of the feminist criticism in the 70-80s of the 20th century. This approach tries to analyse different aspects regarding the evolution of the feminist criticism, especially the confrontation of its methodologies with the traditional criticism referring to the problem of the literary canon, cultural capital, representation and the forming of the human identity through literary text.

**Keywords:** falocentrism, anxiety of authorship, gender/genre.

Consacrată integral șanselor criticii literare feministe de a se institui și de a supraviețui, *Feminist Criticism in the Wilderness* (1985) este o carte prin care Showalter îi dă o replică unuia dintre cele mai importante texte ale deconstrucției masculine, și anume, *Criticism in the Wilderness* (1980), de Geoffrey Hartmann. Showalter ne oferă o meditație de un puternic relief estetic-moral din care desprindem ideea că forța criticii literare feministe constă în faptul însuși de a fi o *feminist critique*, în capacitatea ei explozivă de a dedoxifica și de a demistifica presuposițiile culturii patriarhale. Contrar opiniei lui Hartmann, care indică prin termenul de *wilderness* senzația de confuzie, barbarie și dezorientare provocată criticilor de impactul cu criza generalizată a metodologiilor, Showalter plasează critica feministă sub semnul „sălbăticiiei”, al spațiului viran, al locului tuturor începuturilor posibile, în care există dorința de a crea noi canoane estetice, dar mai ales, de a crea un subiect feminin autonom. Configurațiile acestui „teritoriu al nimănui” sunt delimitate de un echilibru fragil între dezideratul de a crea o viziune nouă despre lume, o viziune de alternativă, explicit feminină, și, în același timp, de a menține dialogul cu vechea lume, creată și dominată de bărbați. Este vorba despre un echilibru dificil de întreținut, între etică și estetică, dar care trebuie să determine conștiința valorizantă a fiecărei femei implicate în producerea criticii literare. De aici decurg cele două elemente determinante ale *gynocriticii* postulate în *A Literature of Their Own*. Un rol primordial îi revine demersului comparatist, pe care orice femeie-critic literar trebuie să-l întreprindă atunci când analizează un text scris de o femeie. Scriitura feminină este întotdeauna intertextuală, un discurs cel puțin bivocal, întrucât ea este fondată pe o continuă

confruntare dintre tradiția masculină și cea feminină. În al doilea rând, critica feministă trebuie să dialogheze cu critica efectuată de bărbați pentru a-și putea verifica reprezentările, evitând astfel erorile solipsismului masculin, și pentru a nu pierde contactul cu rezultatele cercetărilor realizate de criticii, esteticienii și teoreticienii care au recunoscut importanța problemei genurilor și a diferențelor sexuale în literatură.

Caracterul preliminar al preocupărilor critice ale lui Showalter nu a condus, firește, la omologarea tuturor criteriilor necesare unui discurs analitic, dar meritul de a iniția cercetarea empirică a praxisului literar feminin este incontestabil. Exemplul lui Showalter a fost urmat de alte savante, care au completat cu noi date cercetarea factorilor istorici care au determinat poziția dominantă a bărbaților în societatea patriarhală și în cea capitalistă. Începând cu a doua jumătate a deceniului șapte din secolul XX, teoria literară feministă intră într-o fază de revizuire totală a judecăților de valoare masculine, care au servit drept bază argumentativă pentru ordonarea și sinteza istorică a conținuturilor estetice. Revizionismul presupune o acumulare programatică de noțiuni capabile să reconceptualizeze spectrul larg de reguli funcționale în istoria și critica literară, cu scopul de a rescrie istoria literaturii din perspectiva unor mostre de înțelesuri și caracteristici tematice sau formale diferite față de cele deja instituționalizate. Critica sistemului valoric prestabilit e orientată, în primul rând, împotriva canonului artistic occidental. Majoritatea exegezelor critice (P. Meyer Spack, *The Female Imagination* (1975), E. Moer, *Literary Women* (1976), N. Baym, *Women's Fiction* (1978), B. Christian, *Black Women Novelists* (1980), H. V. Carby, *Reconstructing Womanhood* (1987)) au mers în direcția descoperirii unei tradiții literare feminine, a unei unități de gândire, a cărei continuitate a fost permanent fragmentată de sistemele normative în vigoare. Istorismul consecvent al teoreticienelor feministe impune deplina egalitate în drepturi a operelor masculine și feminine ca premisă a evaluării. Privită din această perspectivă, necesitatea de a corecta și a îmbogăți criteriile de evaluare existente pe baza experienței oferite de operele feminine urma să modifice tabloul general al procesului literar. Cum însă extinderea unei serii de elemente nu se poate face decât prin suprimarea celor deja existente, tentativele cercetătoarelor de a completa canonul literar au sfârșit prin crearea unui anticanon, structurat după criteriile proprii de validare a operelor artistice.

Rezultatul cel mai concludent al acestor eforturi de a pune în circulație un canon de alternativă este *Norton Anthology of Literature by Women* (1985). Întocmită de Sandra Gilbert (1936), profesoară de literatură engleză la Universitatea Davis (California) și Susan Gubar (1944), profesoară de literatură engleză la Universitatea Bloomington (Indiana), antologia include un șir de producții literare feminine însoțite de mostre interpretative inedite efectuate din perspectiva gynocriticii. Spre deosebire de lucrarea lui Showalter, care populariza o vastă gamă de texte necunoscute, *Norton Anthology* propune o selecție restrânsă de romane ale autoarelor cu un grad sporit de celebritate, printre care J. Austen, Ch. și E. Brontë, G. Eliot, reinterpretate însă prin optica teoriilor feministe. Scopul cercetătoarelor este de a demonstra că există o literatură feminină distinctă și că această literatură capătă uneori valențe diametral

opuse atunci când este scoasă de sub incidența modelelor explicative tradițional promovate într-o cultură dominată de bărbați.

Lucrarea care reprezintă însă o primă tentativă de a conjuga procesul de revizuire a culturii patriarhale cu experiențele oferite de reevaluările feministe este *The Madwoman in the Attic* (1979). Problema pe care își propun să o rezolve Gilbert și Gubar în acest studiu este deja prezentă în titlu: negarea totală, și deci absurdă, a artei feminine (prefixul englez „mad” are semnificația de senilitate, alienare, dezordine mintală, excitare intensă a entuziasmului sau a dorinței, activitate haotică, hetică, fragmentată, iar substantivul „Attic”, ca element de arhitectură, indică etajul scund situat imediat sub acoperiș, adică locul rezervat artei feminine stigmatizate de toate calificativele anterioare). Din această perspectivă exagerat negativistă, autoarele încearcă să descrie procesul pe care o femeie-scriitoare trebuie să-l parcurgă pentru a accede la o scriitură autonomă. Ipoteza de la care pornesc cercetătoarele este metafora oglinzii, pe care Virginia Woolf o utilizase în *A Room of One's Own* pentru a scoate în evidență faptul că în literatură, imaginea femeii a fost condiționată de privirea masculină care a produs două tipuri diametral opuse de reprezentări: femeia madonizată și femeia demonică. Este un proces dureros, pentru că identitatea auctorială feminină trebuie să comită o „dublă omucidere”, a îngerului și a demonului, a patriarhului și a „femeii lui din oglindă,” rămânând singură într-un univers deșertic pe care trebuie să-l populeze cu propriile sale imagini. Efortul de autoafirmare al autoarelor-femei constă, așadar, în spargerea acestei oglinzi, scriitura fiind o modalitate de invertire sau de pervertire a stereotipurilor pentru reaproprierea autenticității identitare. Pentru a putea crea, orice femeie trebuie mai întâi să distrugă și această blasfemie prin care se naște femeia artistă proiectează asupra lumii ei literare umbra unei eterne damnări. Distincția dintre actul psihic al scriiturii și actul conceptual-lingvistic este, în același timp, distincția dintre creativitatea masculină și cea feminină. Ca pură motivație psihologică, întreaga scriitură feminină este provocatoare, pentru că ea pornește de la o luptă și de la o negare a definițiilor deja existente în cultură, prin care femeilor li se neagă capacitatea de a crea opere artistice. În această fază inițială, are prea puțină importanță ce anume vor să scrie femeile: natura politică a actului creativ este implicită faptului că este anume ea (și nu el) cea care scrie. Presupoziția că bărbații sunt dotați cu o capacitate naturală de a produce bunurile estetice, le generează autorilor o motivație diversă pentru a-și individualiza energiile creative. Posibilitatea de a analiza textele scrise de autorii bărbați este rezultatul faptului că aceste opere nu abrogă normele universal acceptate printr-un act individual de autoafirmare. În mod contrar, femeile sunt obligate să instituie o relație de putere cu un limbaj care le neagă dreptul de a-l uza în mod creativ, ceea ce înseamnă că opera literară care rezultă din această dublă sfidare este un produs conținutistic și formal care nu este nici în interiorul tradiției masculine, nici în afara ei, ci în ambele spații simultan, negându-le și instituindu-le în același timp.

Gilbert și Gubar nu insistă asupra unei estetici feminine, așa cum se va întâmpla în spațiul feminismului francez, care a creat conceptul de *écriture féminine* pentru a desemna căutările unui limbaj al originilor, al corpului exilat de verb, un limbaj



eliberat de violența, dezgustul, agresivitatea și frica de supranaturalul feminin, de care suferă cultura masculinizată. Dacă există o estetică feminină, ea poate fi extrasă din situațiile paradoxale ce definesc condiția autoarelor femei, care au scris sub acoperirea pseudonimelor masculine, din perspective narative masculine și adesea pentru un editor sau un public cititor masculin. Într-o cultură bazată pe miturile falocentrice ale creativității masculine, imaginea puterii performative a bărbaților a erodat din interior capacitatea femeilor de a se autoexprima, inoculându-le un grav sentiment de nesiguranță și autodenigrare. Noțiunea de individualitate creativă feminină se dovedește a fi mult mai dificil de studiat, deoarece reprezintă un amestec greu detectabil de tendințe intelectuale apriorice și distorsiuni ale viziunii globale asupra lumii, provenite dintr-un complex auctorial de inferioritate. Ceea ce devine evident la o lectură atentă a lucrării lui Gilbert și Gubar este ideea că sub straturile convenționale ale culturii patriarhale pulsează dorința autoarelor de a conștientiza rolul lor activ în fabricarea semnificației. În terminologia propusă de Gilbert și Gubar, textele scrise de autoarele-femei pot fi percepute ca niște palimpseste, țesătura de suprafață ale cărora confirmă în aparență temele și formele literare convenționale, dar subtextele și intertextele lor încifrează în simboluri disimulate experiența feminină de a interpreta viziunile masculine asupra realității. Pentru a înțelege dualitatea și ambiguitatea acestor texte și a radiografia întreaga lor potențialitate subversivă, e necesară o analiză comparată care le-ar relaționa cu întreaga tradiție literară, dar în primul rând, e nevoie de elaborarea unor noi concepte teoretice, capabile să descrie diferențele genuriale. O asemenea cercetare a literaturii ar conduce la reinterpretarea și revalorizarea textelor feminine, dar și la o lucidă apreciere a finalității artei în general. Acreditat de gynocritică, postulatul unei psihologii auctoriale feminine, privite ca o practică discursivă puternic codificată, devine astfel o problemă de metodă.

Această condiție particulară a eu-lui feminin este descrisă de Gilbert și Gubar prin conceptul de *anxiety of authorship*, o noțiune corelativă față de teoria lui Harold Bloom (1930) despre evoluția sistemului literar, caracterizat nu atât prin tendința spre armonie și frumusețe, cât prin conflictul și lupta pentru existență a diverselor poetici, care determină răzvrătirile individualiste ale autorilor (bărbați), dominați de angoasa puterii persuasive a influenței modelelor anterioare (*The Anxiety of Influence* (1973)). *Anxiety of authorship* relevă relația de înstrăinare a autoarelor față de propria lor condiție de autoare. Accesul femeilor la scris este resimțit ca o pătrundere prin efracție într-un domeniu rezervat, din cele mai străvechi timpuri, unei caste de bărbați înțelepți și transgresarea acestei reguli îndelung codificate nu poate evita sentimentul confuz de frică, vinovăție și tentații autopunitive. Profund tributare concepțiilor estetico-filosofice despre inadvertența femeilor pentru îndeletnicirile intelectuale, scriitoarele au dezvoltat strategii textuale specifice pentru a transmite această duplicitate a conștiinței, care trebuie să țină cont de propriile dorințe de a-și exprima trăirile, experiențele, opiniile, viziunile etc., corelându-le cu „orizontul de așteptare” al instanței receptoare (criticul, editorul, cititorul) masculine. Cazul romancierei engleze Charlotte Brontë (1816-1855) este elocvent în acest sens. După mai multe încercări nereușite de a-și publica manuscrisul primului său roman,

*The Professor*, ea acceptă sugestiile editorului pentru romanul *Jane Eyre* (1847), semnat cu pseudonimul masculin Currer Bell. În pofida aspectului melodramatic al intrigii, critica a primit cu entuziasm povestea guvernantei dotate cu un comportament moral bine controlat, îndreptându-și săgețile veninoase împotriva celeilalte protagoniste, Bertha Mason, o alternativă feminină repudiată de societatea patriarhală. Tipologia acestui personaj monstruos e conformă stereotipurilor curente ale rolului feminin în societate, dar această constrângere de a adopta o poziție fetișistă față de bunul-gust și buna-cuviință publică, este doar un vâl care acoperă frustrările, ura și rebeliunea autoarei, delegate dublurii sale narative.

Relaționat cu afirmarea individualismului feminin într-o determinată epocă istorică și socială, *Jane Eyre* devine un text de cult pentru întregul feminism contemporan de matrice anglo-saxonă. Examinarea diverselor modalități de lectură a acestei „opere canonice” scoate în evidență subminarea deliberată a oricărei tentative de a instaura un centru unic de emiteră a judecăților de valoare, din care se poate deduce unul dintre postulatele gândirii feministe ca gândire „poziționată”, nomadă, capabilă să tranziteze culturi și realități diverse, să combine teoria și praxisul literar într-o orchestrație compozită de idei, discipline și diferențe constitutive. Dacă interesul lui Showalter, sau al lui Gilbert și Gubar, este focalizat asupra formării personalității feminine în societatea patriarhală, teoreticiană bengaleză Gayatri Chakravorty Spivak (1942) utilizează romanul lui Brontë pentru a demonstra că dincolo de psihobiografia subiectului feminin militant, *Jane Eyre* poate fi citit ca un text fondat pe două axe ideologice: patriarhatul victorian, în care femeia albă, incompletă întrucât femeia încearcă să se adecveze „misiunii sale sociale,” și imperialismul britanic, care exclude „femeia nativă”, pentru că e „diversă” și această diversitate ia forma nebuniei și a morții. În *O critică a imperialismului: trei texte feminine* (1985), Spivak subliniază pericolul hegemoniei criticii feministe „albe” care riscă, în mod paradoxal, să reproducă axiomele și logica imperialismului. Spivak le impută feministelor americane exaltarea substituirii personajului masculin cu unul feminin, considerat a fi momentul fondator al auctorialității feminine în literatura occidentală, ignorând faptul că Brontë o sacrifică pe Bertha Mason în numele autoafirmării lui Jane Eyre. La fel ca și Caliban, care încarna, în *Furtuna* lui Shakespeare, alteritatea angoasantă resimțită de lumea occidentală și europocentrică față de bestialitatea diformă a „răutății congenitale” și a incapacității străinului de a se „oglinzi” în imaginea europeanului, Bertha este închisă în victoriana *manor house* a lui Rochester pentru că era „celălalt”, străinul, „un straniu animal sălbatic”. În calitate de „subiect nativ” asociat animalicului, haosului, naturii și inculturii, figura „creolei albe giamaicane” este produsul axiomatic al imperialismului. Din acest punct de vedere, Brontë nu reprezintă o excepție în tradiția romanescă europeană. Ca și confrății săi de breaslă, Brontë abuzează de kantianism, transformând imperativul categoric într-o rețetă teroristă de aplicare a rațiunii pure ca lege morală universală. Pericolul puterii transformative a filosofiei constă, așa cum notează Spivak, în „faptul că subtilitatea ei formală poate fi răstălmăcită în folosul statului. O astfel de falsificare, în cazul imperativului categoric, poate justifica proiectul imperialist producând următoarea formulă: fă din păgân o ființă umană

astfel încât să poată fi tratat ca proprie măsură” [1, p. 115]. Legea morală proprie rațiunii practice nu reiese, în acest caz, independentă de orice interese empirice ale omului. Ea e condiționată de obligația de a deveni „o ființă umană”, adică europeană, creștină, o copie a colonizatorului, pentru a putea fi tratată ca proprie măsură, adică, desconsiderată, exclusă, eliminată.

Relaționată cu viziunea despre lume a societății, impregnată de mesajul unui grup sau al unei clase, creația literară nu este lipsită de un conținut moral sau politic. Ea are, desigur, o funcție propagandistică și studiul lui Spivak este elocvent în acest sens. Pe lângă riscurile de a cădea pradă unor schematisme simplificatoare, datorate orizontului de informare sau unor certe presupuziții ideologice, critica feministă trebuie să tolereze vertiginoasa multitudine de diferențe instaurată în urma abolirii confortabilei certitudini a unei singure teorii. Incitată de studiile postcolonialiste, critica literară feministă se constituie ca un demers analitic fondat pe ideea depășirii obsesiei occidentale a diferențelor binomului sexual, inventivitatea ei creativă născându-se din metisarea diverselor culturi și tradiții, din hibridizarea și fertilizarea reciprocă a celor mai diferite moduri de a gândi cunoașterea. Căutarea generică a unor constante în toată literatura scrisă de femei reprezintă unul din cele mai interesante aspecte pe care le îmbracă teoria și critica feministă. Interesul gynocriticii pentru produsele artistice feminine nu s-a limitat însă la inventarierea semnalmentelor unor calități specifice resurselor compoziționale și tematice ale acestor opere. Critica discursurilor culturale falocentrice a condus cu necesitate la afirmarea *gynocentrismului*, dublat de nevoia imperioasă de a regândi etica umană în totalitate.

Integrând subiectul feminin în sfera cunoașterii științifice, feminismul teoretic aduce în centrul dezbaterilor problema maternității, în care încearcă să găsească o posibilă explicație istorică a atitudinii negative față de sexualitatea și corpul feminin. Enunțat lapidar, programul gynocentrismului își propune să lupte pentru o cultură nouă, în care etica umanistă ar fi nu doar cea a valorilor masculine. În societatea patriarhală, structurată concentric în jurul Numelui-Tatălui, maternitatea, ca origine a vieții, este decupată de orice semnificație spirituală. Ea nu se bucură de o altă simbolizare decât cea atribuită corpului feminin de religie, care a operat sublimările pornind de la separarea trupului de spirit. „Madonizarea” transpune refuzul bărbaților de a accepta sexualitatea maternă, fiind o imensă fantasmă masculină destinată mortificării femeii reale, pentru care trăirea experienței mamei idealizate sfârșește inevitabil în acte de mazochism. Puterea creativă a femeii rămâne cantonată în biologic și această maternitate depotențată simbolic, mereu cenzurată și alungată în zonele nespului, se încarcă de o putere fantasmatică ce stă la originea patologizării experiențelor corpului feminin. Din momentul în care Biserica a aprobat omorul, prin glorificarea sacrificiului suprem al Mântuitorului, metafizica vieții a fost constant devalorizată în raport cu metafizica morții. Orice sacrificiu adus de femei în numele nașterii, alăptării, creșterii, îngrijirii, compasiunii, iubirii, rezistenței, continuității, renunțării la sine în numele altuia, nu este comparabil cu experiențele masculine ale morții (pe baricadă, în tranșee, pe câmpul de luptă). Simptomele depotențării mamei simbolice în domeniul spiritului, al gândirii și al acțiunii, se regăsesc într-o istorie

umană plină de atrocități, violuri, omoruri, războaie, revoluții, torturi și închisori. Opoziția ierarhică între valorile masculine ale eroismului de a sacrifica viața și cele ale eroismului feminin de a da viață, este rezultatul dublei înstrăinări, simbolice și reale, a femeilor în societatea paternalistă. Dacă limbajul social și cultural ar fi fost altul, sacrificiul cotidian al femeilor pentru menținerea vieții, renunțarea lor la narcisism, la gustul puterii, la plăcerea autoafirmării în numele afirmării altor vieți, maniera femeilor de a fi eroice ar fi fost comparabilă cu cea a bărbaților care se jertfesc pentru a salva alte vieți. Din aceste considerente, gynocentrismul se configurează ca un deziderat teoretic de a detabuiza valențele fiziologice ale corpului feminin (secrețiile, gravitatea, nașterea, lactația, sexualitatea etc.) și a converti trăsăturile considerate specific feminine (intuiția, sensibilitatea, pacifismul, sacrificiul, cooperarea, grija etc.) în valori pozitive. Îndreptată mai mult spre aspectele didactice ale literaturii, teoria literară gynocentrică demonstrează o inepuizabilă capacitate de adecvare a procedeele critice la semnele textualității feminine, în care afectele, dorințele, așteptările, perspectivele sau concepțiile despre lume sunt în grad de a reformula etica virtuții, a curajului și a demnității.

Reluată dintr-o perspectivă filosofică și psihanalitică, problema corpului feminin, a maternității și a complexelor fondatoare legate de simbolizarea mamei în cultura occidentală, va fi fructificată din plin în cadrul feminismului francez. De o factură foarte variată, premisele teoretice ale unor cercetătoare ca Luce Irigaray, Hélène Cixous, Sarah Kofman sau Julia Kristeva, sunt diametral opuse față de politica liberală și pluralistă a reprezentării profesată în mediul academic anglo-american. Considerată un „empirism naiv”, critica epistemologică anglo-americană a fost îndelung ridiculizată în Franța, întâmpinând o puternică rezistență din partea mediilor intelectuale. Dacă focalizarea asupra structurilor inconștiente ale limbajului au oferit explicații prolixă asupra condițiilor necesare funcționării phallocentrismului și deci, a inegalității dintre sexe, atunci revizuirea canonului literar în conformitate cu viziunea unei istorii literare „politic corecte” a fost percepută ca un atac la adresa patrimoniului cultural european și argumentată, în spiritul tezelor „masculiniste” ale lui Pierre Bourdieu (*La domination masculine* (1998)), ca nesemnificativă pentru schimbarea raportului de putere în societatea actuală.

Entuziasmul sau interesul pentru raportul dintre sexe, privit ca un raport construit din punct de vedere social și cultural, capătă totuși proporții foarte mari în cadrul cercetărilor istorice din Franța. Deja în 1973, Michelle Perrot, specialistă în istoria contemporană a Franței și profesoară emerită la Universitatea Paris VII-Diderot, își lansează cursul-pilot intitulat *Les femmes ont-elles une histoire?*, oferind, în acest fel, un punct de sprijin pentru această direcție de cercetare, care va face obiectul unor dezbateri polemice pentru colocviul cu tema *Une histoire des femmes est-elle possible?* (1983) și simpozionul organizat la Sorbona în 1992 cu genericul *L’histoire des femmes en Occident*. În articolul *L’Histoire cachée de celles qui ne parlaient pas et dont on ne parlait pas*, Perrot enunță „triplul deficit” pe care l-au suportat femeile și care le-a transformat în „subiecte uitate ale istoriei”: „lipsa de înregistrări primare de date, în special, lipsa statisticilor pe care ar trebui să se bazeze construirea

unei istorii a femeilor, inexistența memoriilor transmise și a narațiunilor construite” [2, p. 7]. Pentru ca situația să se schimbe, au fost necesare un șir de revendicări politice și epistemologice, pătrunderea femeilor în mediul academic și universitar, precum și reînnoirea conceptual-metodologică a unor discipline ca antropologia, demografia și sociologia. Sinteza acestui proiect investigațional este formulată de Perrot în termenii unui relativ progres: „Au fost necesari douăzeci de ani, aproape o generație, pentru ca femeile să-și cucerească statutul de subiect istoric în dublul sens pe care îl presupune acest concept: de subiect care vorbește și despre care se vorbește” [2, p. 7]. Referindu-se la specificitatea etapelor caracteristice pentru investigarea istoriei femeilor, Perrot precizează, în *Écrire l'histoire des femmes: récit d'une expérience française*, obiectivele acestui nou domeniu de cercetare: „Este vorba, mai întâi, de a face vizibil ceea ce a fost ascuns, de a regăsi urmele și de a pune întrebări referitor la motivele acestei tăceri care acoperă femeia ca subiect al istoriei. Aceasta a condus la o reflecție asupra istoriei văzută ca produs al dominației masculine, care s-a manifestat astfel la un nivel dublu: cel al evenimentelor și al interpretării lor discursive (*story* și *history*). În cadrul acestei întreprinderi, interesul cercetătorilor a fost orientat asupra figurilor feminine oprimăte: prostituate, casnice, muncitoare, femei maltratate, asupra victimelor unei condiții feminine caracterizate prin discriminare. Problema corpului feminin, a funcțiilor, apropiierilor și reprezentărilor sale deține un loc central. În continuare, interesul cercetării a fost focalizat asupra femeilor ca actrițe ale destinului lor individual și colectiv, asupra aptitudinilor lor de a rezista și de a se schimba. S-a întreprins o tentativă de a sesiza rolul femeilor în cadrul mișcărilor sociale și al revoluțiilor. S-a reconstituit istoria feminismului. (...) S-a pornit de la o istorie închisă a femeilor pentru a se ajunge la o istorie de «gender», a relațiilor dintre sexe” [3, p. 54-55]. Istoria femeilor se definește, astfel, ca o „revizuire” și o extensie a istoriei oficiale, pentru că Michelle Perrot are convingerea că erijarea acestui domeniu într-o specialitate strict definită este una dintre acțiunile cele mai periculoase, care va conduce inevitabil la o nouă ghetozare a femeilor. Subsumate acestui concept metodologic, cele cinci volume ale *Istoriei femeilor în Occident (Histoire des femmes en Occident* (Plon, 1992)), coordonate de Georges Duby și Michelle Perrot, oferă o informație pleneră și bine documentată despre activitatea femeilor celebre și anonime în cele mai variate domenii ale vieții publice, artistice sau private. Demersul istoric spre subiectul feminin al reprezentării a recuperat, în acest fel, o parte din „petele albe” ale civilizației occidentale, dar judecata istoricistă nu poate avea un caracter integrator în sfera valorilor estetice. Reticența criticii și istoriei literare față de necesitatea valorizării operelor literare produse de femei și înscrierea lor în scara ierarhiilor universale s-a dovedit a fi mult mai mare decât cea a specialiștilor în istorie și antropologie.

Subiectul va fi pus în discuție abia în 2003, când revista internațională francofonă *Nouvelles Questions Féministes* consacră un număr special (volumul 22) dezbaterilor cu privire la chestiunea canonului literar. Coordonatorii proiectului, Saba Bahar și Valérie Cossy, aduc mai multe argumente ce explică rezistența francezilor față de revizuirea istoriei literare: „studiile literare în domeniul literaturii de expresie franceză



sunt încă prea legate de identitatea națională și de gloria francofoniei metropolitane, așa cum demonstrează asemenea instituții ca Alianța franceză, Academia franceză sau ideea de Francofonie în general. În configurația franceză a câmpului literar, singura alternativă a acestei viziuni naționaliste și centralizatoare a literaturii constă în a insista pe valorile universaliste și transcendente ale textelor literare și asupra unei noțiuni a esteticului care depășește orice context particular, fie el de rasă, de națiune sau de sex. (...) Pe de altă parte, engleza și-a asumat diferit statutul de *world language* și câmpul literar englez nu este atât de puternic marcat de supremația unui centru unic asupra zonelor așa-zis periferice. Într-un câmp literar relativ decentralizat, problemele contextului, încă înaintea intervenției feministelor, au putut fi puse în discuție fără a expedia în mod automat operele și scriitorii acestora în particularisme: nici o analiză a operei lui James Joyce, de exemplu, nu a evitat evocarea originilor sale irlandeze și catolice, ceea ce nu l-a împiedicat să capete statutul de mare, chiar cel mai mare romancier din secolul al XX-lea. Joyce este irlandez și scriitor, asta se înțelege de la sine. Dar în tradiția critică franceză, a evoca originile lui Ramuz, înseamnă a-ți asuma «riscul» de a promova un elvețian, la fel cum a evoca feminismul lui Alice Rivaz înseamnă a-ți asuma «riscul» de a promova o femeie. În tradiția franceză, a fi scriitor/scriitoare înseamnă a fi scriitor «pur și simplu» și abordarea feministă a literaturii întâmpină o puternică opoziție în această privință” [4, p. 10].

La argumentele aduse de Bahar și Cossy am putea adăuga criza prelungită a istoriei literare, considerată în Franța (și, mai larg, în Europa occidentală) un obiect demodat de studiu, determinat doar de necesități didactice și de informare culturală cu caracter general. Diversele tipuri de a aborda opera literară, dezvoltate pe toată durata secolului al XX-lea, constituie tocmai o opoziție față de hegemonia îndelungată a istorismului pozitivist, axiologia cronologică a căruia s-a soldat cu o acumulare cantitativă de date biografice și o separare arbitrară a conținuturilor de formele textului artistic. Totuși, oricare ar fi cauzele, efectele acestei reticente față de „noul istorism” se resimt în recunoașterea deficitară a literaturii feminine care, pentru a putea exista, și-a creat propriile mecanisme de instituționalizare (reviste de specialitate, edituri, forumuri, standuri de carte, premii literare etc.). În ultimul deceniu, noțiunea de „literatură universală” a fost abandonată în favoarea celei de „literatură mondială”, care evită „politic corect” utilizarea vechilor sintagme cu pretenții universaliste și încearcă să acorde un spațiu „pertinent” reprezentanților tuturor literaturilor lumii. Dar și în această nouă configurație (un exemplu ar fi *Dicționarul literaturii mondiale*, Larousse, 2002), literatura feminină, alături de alte fenomene „interesante” ale literaturilor recent descoperite, nu este decât o „variantă” a mostrelor estetice canonice. Descoperirea, promovarea și receptarea literaturii feminine rămâne un domeniu de activitate delegat criticii feministe. În articolul *Écrits de femmes: retrouver et réinterpréter les réactions contemporaines*, Suzan Van Dijk scrie că apariția, în 2002, a unei baze de date consultabile pe internet (WOMENWRITERS) este o posibilitate de alternativă de a face „recensământul” operelor feminine și a receptării lor sincronice și diacronice. Această „mașină de căutare” a scos în evidență că un număr foarte mare de autoare prezente în *Histoire littéraire des femmes françaises*,



publicată în 1769 de abatele Joseph de La Porte, au dispărut fără urmă în *Histoire de la littérature féminine en France*, realizată de Jean Larnac în 1929, iar din cele 867 de autoare descoperite, 287 sunt franceze, dintre care 91 activau în 1770. Cu excepția lui Mary Wollstonecraft (1759-1797), nici una nu a supraviețuit memoriei timpului. Extinderea acestui mecanism „electronic” de apreciere a textelor literare permite reunirea și confruntarea virtuală a textelor care au trecut de filtrul doxei canonice și a celor care au căzut în desuetudine chiar de la apariția lor. Concluzia la care ajunge Van Dijk este că eficiența istoriei literaturii ar fi mult mai mare dacă s-ar ocupa nu doar de un singur individ și de receptarea scrierilor acestuia, ci ar cuprinde toate categoriile, „ceea ce ar da posibilitatea de a studia funcționarea categoriei de «gender» ca factor determinant în istoria literaturii” [5, p. 125].

Într-o măsură mult mai mare decât programul noului istorism american, termenul de *politically correct* le provoacă intelectualilor europeni accese de panică isterică. Sentimentul ar putea fi împărtășit, luând în calcul exagerările și potențialul represiv pe care îl comportă această nouă modalitate de a fi toleranți, dacă nu ar trăda dorința unor oameni de cultură de a păstra intactă vechea ordine a lumii și privilegiile de care se bucură în ea. Când Umberto Eco scrie că *politically correct* pune sub semnul întrebării noțiunea de libertate pentru că „un profesor de literatură engleză este invitat să nu țină un curs despre Othello de Shakespeare, fiindcă figura Maurului gelos și ucigaș i-ar putea jigni pe studenții neoccidentali” [6, p. 31], el exprimă un punct de vedere echilibrat cu privire la raportul dintre imagologie și literatură. Coerentă, opinia reputatului semiolog vizează necesitatea „deschiderii” spre zonele neelucidate ale culturii: „într-o universitate, ca și într-o școală medie, trebuie să existe loc pentru toate orizonturile de învățatură (de aceea susțin de atâta timp că într-o școală bună trebuie să se învețe și ce spune Biblia, și Evangheliile, și Coranul, și scrierile lui Buddha). Dar să interzici cuiva să vorbească despre Biblie (pe care o cunoaște bine), doar fiindcă prin aceasta este exclus Coranul, reprezintă o formă periculoasă de intoleranță camuflată sub respectul pentru opinii diferite” [6, p. 31]. Recomandările enunțate de Eco sunt de o mare profunzime, dar ele nu oferă un răspuns la întrebarea dacă excluderea literaturii feminine și a studiilor feministe din acel „loc pentru toate orizonturile de învățatură” nu reprezintă și ea „o formă periculoasă de intoleranță.”

Într-o altă „epistolă” din *Pliculețul Minervei*, Eco aduce drept exemplu *Conversațiile despre pluralitatea lumilor*, în care Fontenelle își alege ca interlocutoare în chestiuni științifice o femeie, căreia îi explică necesitatea recunoașterii inteligenței și a demnității oricărei rase existente în cosmos, cu excepția locuitorilor din Africa și Oceania. La sfârșitul dialogului, subliniază Eco, „după ce doamna l-a urmărit cu mare interes și uimire inteligentă, drept recunoștință o invită să se întoarcă la ocupațiile convenite femeilor, adică la conversațiile mondene” [6, p. 60]. Concluzia pe care ne îndeamnă Eco să o facem este că puterea tradiției ne împiedică să formulăm judecăți imparțiale: „poate în acest moment, în vreo universitate americană, există o Oleana care își acuză profesorul că citește Fontenelle. Rău ar face fiindcă, în afara interesului pe care îl prezintă opera, tocmai aceste contradicții ale lui Fontenelle ne ajută să înțelegem nu doar mentalitatea epocii respective, dar și prejudecățile pe care ni le-a lăsat trecutul

drept moștenire” [6, p. 60]. A recunoaște însă că o bună parte din cunoașterea umană este bazată pe prejudecăți convertite în truisme și a dori să împiedici alimentarea ziarelor, revistelor, colocviilor, tezelor, predicilor sau a literaturii cu aceste judecăți prefabricate, sunt două acțiuni cu finalități incongruente. În lucrările sale teoretice, semioticianul italian a exaltat „pluralitatea lumilor posibile”, ceea ce nu-l împiedică să trateze cu sarcasm dificultatea femeilor angajate în câmpul artei de a-și defini adecvat postura de pictor(ițe), critic(e), lector(ițe) sau filoso(a)f(e): „...am scris mai sus *feminin/masculin* în timp ce cu vreo zece ani în urmă s-ar fi scris *masculin/feminin*. Și de-ar fi numai asta. E adevărat că pentru a evita groaznicul *chairman* (cu sensul aproximativ de «președinte»), în care aflăm teribila dezinență virilă *man*, s-a inventat *chairperson*. Cine vrea însă să scrie în engleză echivalentul frazei «dacă cititorul găsește că acest articol e plicticos, ar trebui să nu-l mai citească», înainte de «ar trebui» ar fi obligat să hotărască dacă cel care încetează să citească este un el sau o ea, și pentru a ieși din încurcătură acum se scrie *he/she* sau mai degrabă *she/he* (treabă extrem de obositoare, în italiană ar deveni «lui e/o lei» – el și/sau ea)” [6, p. 61]. Bineînțeles, asemenea concretizări contextuale pot fi ignorate, dar construcțiile impersonale implică totuși o serie de dificultăți atunci când trebuie să exprimăm sintagme de felul: „eu-l eroului liric”, „poetii romantici”, „veriștii italieni”, „scriitorii postmoderniști”, „dramaturgii contemporani”, „conștiința structurantă a criticului”, „convingerile filosofului/sociologului” etc. Faptul că genul masculin s-a identificat, de milenii, cu universalul, este observabil în gramatica limbilor indo-europene. Bunăoară, o carte care ar purta titlul *Poezii romantici*, sugerează ideea că acei poeți aparțin romantismului și că, printre ei, ar putea fi și poete, în timp ce titlul *Poetele romantice* exclude scriitorii bărbați și transmite o coloratură sentimentală, plină de visuri în roz, specifică acelor poete. Din punct de vedere gramatical, masculinul este individual la singular și universal la plural.

Neîncrederea și intoleranța față de modelul american al corectitudinii politice este mult mai accentuată în țările care au trăit experiența „fundamentalismelor” dictatoriale. În Rusia, bunăoară, unde feminismul abia dacă numără zece ani de existență, o scriitoare de foarte mare pondere și valoare cum este Tatiana Tolstaia, ridiculizează pretențiile feministelor americane de a demasca șovinismul lingvistic, cultural, rasial sau de oricare altă natură: „simplificând (dar nu foarte tare), se poate spune că ea (corectitudinea politică, *n. a.*) se bazează pe următorul mit contemporan: multe secole bărbații albi au condus lumea, asuprind minoritățile, rasele nealbe, femeile, animalele, plantele. Bărbatul alb și-a impus valorile, regulile și normele sale întregii lumi. Noi trebuie să revizuim aceste norme și să restabilim dreptatea călcată în picioare” [7, p. 585]. Antiamericanismul Tatianeii Tolstaia (care, de altfel, debutează în SUA unde, timp de mai mulți ani, a predat literatura rusă la Universitatea *Princeton*) are densitatea și culoarea propriului ei „lagăr ideologic” și autoarea face uz de toate mijloacele elocinței pentru a reda „tâmpenia” realității americane și cea a feministelor scandalizate de calificativele dulci (*honey, sugar, sweetie*), care „le transmit semnale de subapreciere: rolul ei este de a-l «îndulci» pe bărbat, nimic mai mult” [7, p. 590]. Tatiana Tolstaia are convingerea că scriitorii nu se pot împărți în bărbați și femei,

pentru că idealul scriitoricesc este androgin, de aceea refuză încorporarea ei în „literatura feminină”. Visul unei echități androgine în domeniul artelor nu este nou, l-au împărtășit foarte multe autoare din trecut și din prezent, dar el rămâne o utopie atâta timp cât autorii-bărbați nu manifestă dorința să facă „corp comun” cu suratele lor de breaslă.

Referitor la șovinismul masculin (și al culturii slave în general), criticul literar Pavel Basinski le reamintește femeilor că în Rusia nu există nici un scriitor de valoare, în biografia căruia să nu figureze *o dădacă, o mamă, o bunică, o tanti*, ceea ce din punct de vedere cultural „nu este mai puțin important și esențial decât produsul literar finit” [8, p. 177]. Gestul mărinimos al criticului de a le recunoaște femeilor rolul lor domestic în marea cultură rusă se transformă într-o retorică acidă și pronunțat sexistă atunci când se referă la emergența scriitoarelor în literatura rusă contemporană, fenomen care „se explică destul de prozaic. În primul rând, egalitatea sexelor a ajuns la o normă mai mult sau mai puțin civilizată. În universități, facultățile umanitare sunt pe jumătate completate de femei. Anume aceste absolvente ocupă locurile vacante în tagma tot mai rarită a literaților. În al doilea rând, calea spre literatura contemporană este destul de simplă. Literatura a încetat să mai aibă importanță de stat. Ea nu are nici măcar importanță socială. Ea este, tot mai mult, o ocupație privată cum ar fi, de exemplu, macrameul. Oricât de neplăcut ar fi, dar trebuie să spunem că femeile ocupă cu plăcere zonele culturale părăsite de bărbați, zone, din care dispare intensitatea spirituală a constructivismului cultural: a marilor idei, a căutării unor forme noi etc. Ceea ce era de prim rang în literatură, acum a devenit de gradul doi: un text scris cu acuratețe și prezentat la timp pentru publicare, capacitatea de a fi flexibil și de a avea niște relații neconflictuale cu redactorul și editorul, inclusiv, cu cei din străinătate, demult prelucrați de feminismul european și cel american. (...) Demult e timpul ca spiritul masculin să migreze în regiuni încă nepopulate și neexplorate...” [8, p. 178]. Devalorizarea unor genuri sau specii literare prin practicarea lor de către femei nu este însă o problemă nouă în istoria literaturii. Este suficient să ne amintim că în secolul al XVIII-lea apar un șir de femei care scriu romane, fapt care a atras după sine marginalizarea genului romanesc, considerat nociv pentru idealul de subiect masculin burghez, care risca efeminarea și „înmuierea” caracterului în rezultatul lecturii acelor romane. Construcția istorică a categoriei de *gender* este în mod fatal legată de cea a genului (*genre*) literar (a opoziției literatură populară/literatură cultă, literatură de masă/literatură elitistă etc.) și conceptualizarea literaturii sub acest aspect pare să fie una din puținele căi de a aplana conflictele „sexuale” din ce în ce mai frecvente în acest domeniu.

Pentru a arăta că opinia lui Basinski nu este nici singulară, nici accidentală, iată „rațiunile de fond și de detaliu” ale sociologului francez Pierre Bourdieu: „Mult mai numeroase decât băieții, fetele iau bacalaureatul și fac studii universitare, dar sunt mult mai puțin reprezentate în sectoarele cele mai cotate. În sectorul științific, reprezentarea lor este inferioară, în schimb ele au cucerit sectorul literar. (...) Exemplul cel mai frapant al acestei *permanențe prin schimbare* (sublinierea lui *P. B.*) este faptul că pozițiile care se feminizează sunt deja devalorizate (muncitorii specializați sunt

în mod majoritar femei sau emigranți), sau în declin, devaluarea lor fiind redublată, printr-un efect de bulgăre de zăpadă, de dezertarea bărbaților suscitată de această feminizare. (...) Oricare ar fi poziția lor în spațiul social, femeile au în comun faptul de a fi *separate de bărbați printr-un coeficient simbolic negativ* (sublinierea lui P. B.) care, la fel ca și culoarea pielii pentru negri sau oricare alt semn de apartenență la un grup stigmatizat, afectează negativ tot ceea ce sunt și tot ceea ce fac” [9, p. 125-128]. Accentele cu rezonanță fatalistă precum cele de mai sus, atașate ca justificare unor sentimente profund misogine, au un impact grav asupra „sănătății” culturii actuale și viitoare. Ele au generat și continuă să genereze reacții adverse, nu arareori extremiste, din partea „minorităților” stigmatizate. În acest sens, corectitudinea politică este un mecanism eficient de dezamorsare a problemelor implozive, abordarea cărora necesită o responsabilitate auctorială sporită nu doar pentru afirmațiile făcute, dar și pentru efectele de durată ale acelor afirmații.

Orice problematizare a dialogului multiculturalist și a locului femeilor în această ecuație valorică, se formulează într-un discurs inevitabil configurat în interiorul unei culturi particulare. Acreditarea unor idei novatoare emise în câmpul epistemic anglo-american este afectată, pe de o parte, de opoziția europenilor față de conceptul american de monopol asupra „superiorității morale,” iar pe de altă parte, de gradul de democratizare atins de fiecare țară în parte. Susținerea viziunii integratoare a *New Historicism*-ului american, cu toate perturbările revizioniste pe care le implică, are puține șanse de reușită în istoria și critica literară din România. În articolul *Popularitatea culturii înalte: un deces profetic*, Horia-Roman Patapievic, Președintele Institutului Cultural Român, exprimă opinia oficială a intelectualilor români față de „năluca” multiculturalismului (dar mai cu seamă a feminismului) ce bântuie mai nou prin lume: „Idealul iluminist al emancipării prin cultura umanistă de cea mai înaltă valoare, care a caracterizat modernitatea clasică, a fost înlocuit în societatea globală de azi cu idealul divertismentului, care se propagă prin relativismul postmodern – prin care educația umanistă își pecetluiește decesul, iar cea științifică, limitele, în obscurantismul feminist și/sau multiculturalist” [10, p. 143]. Într-un alt articol din *Idei în dialog (Radicalism și critică pausală*, februarie, 2008), Patapievic afirmă că deși nu este eurosceptic, îi displace „multiculturalismul, colectivismul, feminismul radical și religiile seculare”. Această rețea de imagini obsedante, cultivate de Horia-Roman Patapievic în toate eseurile și reflecțiile sale critice, se concretizează în portretul *Omului recent* (București, *Humanitas*, 2001), definit prin sublinierea deosebirilor față de rigoarea etică, estetică și politică a individului prin excelență rațional. Postmodernitatea trivială, impură și oportunistă este epoca „omului recent”, iar expresia ei politică, dictată de o „gândire a beneficierei”, este *political correctness*. Proteic și lipsit de substanță morală, „omul recent” acceptă „noul totalitarism de tip *political correctness*” pentru că nimic nu-l face să se opună aberațiilor acestei ideologii. Având rolul unor adevărate focare de infecție, feminismul și multiculturalismul sunt ideologiile de ultimă oră care țintesc alienarea marii culturi europene. „Omul recent” (marginalul, incultul, femeia) se adăpostește după *political correctness* și inventează neajunsuri sau reduccionisme

pentru a-și satisface dorința de a obține profituri materiale, de unde falsele cauze și multiplii avocați ai minorităților de tot felul.

Ceea ce frapează în primul rând în actul de selecție a opiniilor criticilor avizați din România cu privire la impulsurile de revizuire a criteriilor valorizante este constanta asociere a feminismului cu haosul și ideologiile de stânga. Dacă teoriile postcoloniale sunt masiv acreditate în țările fostului bloc comunist, tacticile sau metodele lor de problematizare fiind utile în contextul integrării europene, care nu poate evita presiunea nivelatoare a „canonului” vestic și dorința acestor țări de a-și conserva un minim specific național, capabil să satisfacă orgoliul fiecăreia dintre ele, atunci teoriile feministe sunt considerate nonestetice, „reacționare” și strict particulare pentru a putea fi luate în calcul la o eventuală diversificare a actualei paradigme axiologice. Când criticul clujean Ștefan Borbely sugera că istoria literară și cultura română trebuie trecute printr-o „baie radicală de multiculturalism”, Nicolae Manolescu, pentru care necesitatea revizuirilor postcomuniste sunt de ordinul evidenței, își manifesta îngrijorarea că în acest caz „s-ar muta greutatea aprecierii de pe estetic, cultural, filosofic, pe feminism ori pe political correctness” [11, p. 1]. Poziția de desconsiderare culturală a teoriilor feministe și, în consecință, a literaturii feminine, este evidentă.

Subsumate însă imperativelor politice de integrare și de recunoaștere a culturii române în Vest, discursurile literare și cele critice se modifică, devenind „curtenitoare” cu problemele marginalizaților. *Dicționarul de critică și teorie literară. Valori românești și valori europene ale secolului XX. Concepte teoretice, tendințe și personalități* este un proiect de cercetare anunțat de Universitatea Petru Maior din Târgul Mureș în 2006 ([www.uttgm.ro](http://www.uttgm.ro)), care își propune să stabilească identitatea criticii literare românești în strânsă conjuncție cu radiografierea principalelor momente ale criticii literare europene. Directorul proiectului, Iulian Boldea, și membrii echipei (Alexandru Cistelean, Cornel Moraru, Laura Maria Rus și Dumitru Mircea Buda) subliniază „necesitatea imperioasă a reconsiderării istoriei literaturii române, prin eliberarea sa de sub constrângerile unor stereotipii încă rezistente din anii comunismului și prin lărgirea perspectivelor de abordare a fenomenului literar”. Pentru că noua epistemă postmodernă este „o șansă nesperată dată culturilor mici, marginale, tinere comparativ cu marile culturi cu o tradiție clasică”, ea va fi instituționalizată dimpreună cu „perspectivele criticii de gen, rasiale, feministe, studiile culturale într-un termen mai încăpător”. Grefate pe criterii naționale, aceleași principii globalizante ale postmodernismului, care „militează pentru emanciparea marginalilor, a proscrisilor dintotdeauna din marea cultură”, capătă o evidentă semnificație constructivă. Autorii proiectului sunt conștienți de faptul că accentul s-a deplasat dinspre unilateral spre pluridimensional și acest nou sistem de valori care e pe cale să se nască se constituie printr-un ingenios joc al acceptărilor și respingerilor, de care trebuie să țină cont orice politică culturală care își dorește să fie acceptată în „marea familie europeană”: „Un proiect cultural românesc pentru Europa nu poate fi deci conceput în afara ideii de identitate și, în plus, mizând tocmai pe aceste elemente, trebuie să funcționeze și să comunice în dialectul construcției de imagine culturală, iar de eficiența operatorilor



săi depinde, în cele din urmă, reușita întregului”. Concluzia care se desprinde este că adoptarea modelelor culturale vestice este dictată de interesele politice, în primul rând, și abia ulterior de considerentele strict estetice. În felul acesta devine limpede faptul că respingerea teoriilor feministe, asocierea lor permanentă cu ideologia, conjuncturismul și non-valoarea, este marca specifică a unei culturi „marginale”, în care lamentațiile unei intelectualități supraevaluate și nesigure pe sine ascund spaima, nedumeririle și nostalgiile confortabilei superiorități garantate de absența competiției.

Nu ne-am propus, prin exemplele anterior prezentate, să milităm în favoarea politicilor culturale oficiale din SUA, numitorul comun al cărora este anglosaxonizarea tuturor nevorbitoarelor de engleză. Principiul radical al liberalismului multiculturalist, asociat astăzi cu globalizarea, nu este mai puțin interesat de exportul de capital decât era comunismul de exportul de revoluție. Nu au existat însă perioade istorice în care formele culturale de reprezentare (literatura, muzica, pictura, teatrul, cinematografia etc.) să nu fie determinate ideologic și „utilizate” ca instrumente politice de expansiune culturală. Ideile tradiționale despre morală, libertate, putere sau justiție au și ele un fundament „politic corect”, adică, conform rațiunii de stat care a decis și decide în privința modelului de urmat. Istoria unitară, evoluționistă, închisă și universală este cea mai bună dovadă a acestui fapt. Astăzi este de domeniul evidenței că sistemele de reprezentare culturală, politică, națională, rasială, sexuală etc., au fost construite după principiul privilegierii unor tipuri în detrimentul altora, de aceea, a insista în continuare pe noțiunile de închidere, totalizare și universalitate înseamnă a ignora apartenența de clasă, rasă, sex și naționalitate, ceea ce este echivalent cu o sustragere, pentru a căta oară, din istorie. Câtă vreme instituția literară va continua să perceapă contribuțiile literare, critice sau teoretice feminine ca pe o inevitabilă apocalipsă culturală, ea va rămâne oarbă nu doar față de potențialul ideatic al acestor conceptualizări, dar și față de propriile scheme conceptuale.

#### Note

1. Gayatri Chakravorty Spivak, *Una critica all'imperialismo: tre testi femminili*, în: *Critiche femministe e teorie letterarie* (volum coordonat de) R. Baccolini, M. Fabi, V. Fortunati, R. Monticelli, Bologna, CLUEB, 1997.


2. Michelle Perrot, *L'Histoire cachée de celles qui ne parlaient pas et dont on ne parlait pas*, în: *Le Monde*, 31 mai, 1995.

3. Michelle Perrot, *Écrire l'histoire des femmes: récit d'une expérience française*, în „De l'égalité des sexes” (volum coordonat de) Michel de Manassein, Centre National de Documentation Pédagogique, 1995.

4. Saba Bahar, Valérie Cossy, *Le canon en question: l'objet littéraire dans le sillage des mouvements féministes*, în „Nouvelles Questions Féministes”, vol. 22, nr. 2, 2003.

5. Van Dijk, Suzan, *Écrits de femmes: retrouver et réinterpréter les réactions contemporaines*, în „Nouvelles Questions Féministes”, vol. 22, nr. 2, 2003.



- 
6. Umberto Eco, *Pliculețul Minervei*, București, Humanitas, 2004.
  7. Татьяна Толстая, *Политическая корректность*, în „Не Кысь”, Москва, Эксмо, 2003.
  8. Павел Басинский, *Постфеминизм. У русской литературы была женская душа*, în: *Октябрь*, nr. 4, 2000.
  9. Pierre Bourdieu, *La domination masculine*, Paris, Édition du Seuil, 2002.
  10. Horia Roman Patapievici, *Popularitatea culturii înalte: un deces profetic*, apud: Mihaela Miroiu, *Neprețuitele femei*, Iași, Polirom, 2006.
  11. Liviu Ioan Stoiciu, *Câte ceva despre tăierea magică a capetelor în literatura română și despre „vânzarea sufletului”*, în „Tiuk” – *Antizeze*, nr. 4, 2002.

MARIANA COCIERU  
Institutul de Filologie al AȘM

FOLCLORUL ȘI LITERATURA SCRISĂ:  
ASPECTE TEORETICE

### Abstract

In this study takes the debate problem of interaction between folklore and literature written. In the last 20 years of past century this problem from a specific research question of folklore, but and of literary theory, turned into a huge line of research, drawing them in solving folklorists and literary objectives. It is certain that studies conducted differ not only by way of each individual researcher to interpret a problem, but also in terms of science investigation is initiated: folklore or written literature. In studies on the topic is highlighted two aspects of this line of research: studying the role of folklore in the development literature (literature folclorism) and the role of literature in the development of folklore (folk literaturalization). The first aspect is the research goals, methods and possible use of artistic works, folk traditions by written literature, **so in specific historical periods of literary**, but also **in the work of each writer**. The importance of this research is immense, because folklore was recommended as the most universal subject. The second part contains a number of issues related to the various possibilities of the professional literature to influence folklore, and the results of this action. Implementation is being carried by the gender system fluctuation, the evolution of new species etc. in written literature, then their reflection in folklore. In this article, **is investigated the first** aspect of this problem, the folkloristic research.

**Keywords:** folklore, literature written, system fluctuation, folkloristic research.

Cultura națională, ca un bun al spiritualității unui popor, cuprinde în aria sa semantică atât literatura orală, cât și cea scrisă, ambele fiind părți componente ale unui sistem, relația dintre ele fiind evidențiată de nenumărate ori în studiile aprofundate la temă. Așa cum apreciază Garabet Ibrăileanu, „Poezia cultă este evoluția poeziei populare” [1, p. 74]. Cu toate acestea, raportul vizibil dintre ele este unul de diferențiere, sesizabil între „naturaletă și spontaneitatea poeziei folclorice și artificialitatea celei scrise” [1, p. 74].

În ultimii 20 de ani ai secolului trecut problema interacțiunii dintre folclor și literatură, dintr-o problemă de cercetare specifică folclorică, dar și a teoriei literaturii, s-a transformat într-o imensă direcție de cercetări, atrăgându-i în rezolvarea obiectivelor pe folcloriști și pe literați. E cert că studiile întreprinse diferă nu numai

prin maniera individuală a fiecărui cercetător de a interpreta o problemă, ci și din prisma cărei științe este inițiată investigația: folclor sau literatură scrisă. În studiile la temă ale exegeților ruși: V. G. Bazanov, A. N. Veselovskii, N. I. Savușkina, G. G. Gamzatov ș. a. se evidențiază două aspecte ale acestei direcții de cercetări: studierea rolului folclorului în dezvoltarea literaturii (folclorismul literaturii) și rolul literaturii în dezvoltarea folclorului (literaturizarea folclorului).

Primul aspect include cercetarea scopurilor, metodelor și posibilităților de utilizare a creațiilor artistice, tradițiilor populare de către literatura scrisă atât în perioade istorico-literare concrete, cât și în opera scriitorului în parte. Importanța acestor cercetări este imensă, deoarece folclorul s-a recomandat ca cea mai universală disciplină.

Cel de al doilea aspect cuprinde o serie de probleme legate de diversele posibilități de influențare a literaturii profesioniste asupra folclorului, precum și rezultatele acestei acțiuni. Realizarea acesteia are loc prin fluctuația sistemului de gen, prin evoluția noilor specii, subiecte etc. în literatura scrisă, după care reflectarea lor în folclor [2, p. 93]. De exemplu, basmele lui Ion Creangă au devenit un adevărat patrimoniu al folclorului imaterial [3, p. 396-398], versurile lui Gr. Vieru, scrise în cheie folclorică, sunt astăzi percepute ca folclor autentic (*E liniște în codrul verde, Are mama doi feciori* etc.), numeroase expresii paremiologice sunt de origine cărturărească: „*Camusca la arat*” [4, p. 78], „*Ai cântat îmi pare bine./ Acum joacă dacă poți*” [4, p. 14], „*Când în obște nu-i unire./ Nici o treabă nu se face/ Cu izbândă și cu pace*” [4, p. 25] etc.), „*Capul lui Moțoc vrem*” [5, p. 98], „*Proști, dar mulți*” [5, p. 98], „*Râzi tu, râzi, Harap Alb*” [6, p. 111] etc. Recunoaștem că aspectele menționate necesită o studiere mai profundă și o prezentare mai concretă.

Decenii la rând s-a creat o tradiție printre cercetătorii în domeniu de a studia primul aspect: folclorismul literaturii. Inițial folclorismul era analizat doar empiric, prin elucidarea elementelor etnofolclorice într-o operă literară. Cercetătorii se refereau doar la simpla enunțare a citatelor din folclor, a reminiscentelor, motivelor, imaginilor, precum și la constatarea izvoarelor în afara oricărei legături cu individualitatea creatoare, cu pozițiile ideatico-estetice ale scriitorului.

Cercetătorul rus S. G. Lazutin, în articolul *Interacțiunea dintre literatură și folclor: Aspecte și metode de cercetare* (1991), consemnează faptul că problema relației folclorico-literare este intermediară, de studiul ei ocupându-se atât știința literaturii, cât și folcloristica. Necesari sunt ca științele respective să-și conștientizeze problemele sale specifice și metodele lor de rezolvare. Istoria acestei probleme a demonstrat că pe parcursul deceniilor, cercetarea relației dintre folclor și literatura scrisă de pe pozițiile științei literaturii și a folcloristicii s-au soldat cu rezultate inegale. Mult mai complex și mai profund studiat este aspectul științifico-literar, cât privește cel folcloristic, acesta încă necesită o conștientizare teoretică. Pentru anii '20 însă sunt cunoscute studii, în care nu este abordat nici unul din aspectele prezentate (științifico-literar sau folcloristic), materialul folcloric, paralelele la diverse motive și imagini literare sunt doar remarcate, în așa fel demonstrându-se că un scriitor sau altul a folosit în opera sa folclorul [7, p. 103-104].

Începând cu anii '30 ai secolului trecut, problema dată ia o altă întorsătură. Datorită lucrărilor unui alt savant rus, I. M. Socolov, care a evidențiat aspectul științifico-literar, menționând că folcloristica de fapt e parte componentă a științei literaturii [8, p. 204], cercetătorul N. P. Andreev, în anul 1936, într-un articol dedicat folclorului în lirica scriitorului rus N. A. Necrasov, diferențiază momentele fundamentale ale relației dintre folclor și literatura profesionistă: „în care opere și în ce situații apelează scriitorul la materialul folcloric, ce scopuri urmărește, ce fel de material folcloric utilizează (nu din punctul de vedere al stabilirii corecte a izvoarelor folclorice, ci în sensul posedării trăsăturii calitativ-artistice și sociale), prin ce metode compoziționale îl introduce în structura textului și în ce măsură îl transfigurează, care sunt rezultatele obținute (uneori rezultatul nu coincide cu intenția primară a scriitorului, aceasta suferind eșec)” [9, p. 60].

Dezvoltarea ulterioară a științei literaturii a creat posibilități de extindere a întrebărilor la care trebuia să răspundă cercetarea relației dintre folclor și literatură. L. I. Emelianov, într-un studiu din anii 1966, formulase pentru cercetare următoarele aspecte: „Care e rolul adevărat al folclorului în educarea estetică a scriitorului, în conturarea trăsăturilor specifice creației sale artistice și, mai extins, în evoluția istorică a literaturii, care sunt factorii de recurgere a literaturii la diversele tradiții folclorice, care sunt drepturile și obligațiile față de acestea” [10, p. 164]. Cercetătorul a îmbogățit experiența practică deja existentă, aducând lumină asupra unor momente și consemnând hotarele studierii problemei respective. În anii 1950-1960, toate studiile fundamentale despre folclorismul literaturii se referă la aspectul științifico-literar.

Începând cu anii '80 ai secolului trecut, problema interacțiunii dintre folclor și literatura scrisă dintr-o problemă de studiu a științei literaturii, devine și a folcloristicii, argumentându-se faptul că cercetarea folclorismului literaturii poate fi nu numai istorico-literară, ci și folcloristică. Spre deosebire de studiile întreprinse de literați, în cele ale folcloriștilor se observă o bună cunoaștere a elementelor de folclor, iar aspectul literar al cercetărilor se îmbină cu cel folcloristic.

Până în prezent nu se cunoaște o formulare distinctivă a principiilor de studiu a problemei interacțiunii dintre folclor și literatura scrisă sub aspect folcloristic. În schimb, e cert că într-o cercetare de acest fel în centrul investigațiilor se va afla folclorul și elementele lui, și nu literatura.

Analizele preliminare arată că cercetările relației folclorico-literare sub aspect folcloristic pot prezenta materiale prețioase în soluționarea unor probleme importante ale științei despre folclor. Pentru cercetarea folcloristică e important dacă scriitorul este un culegător de creații folclorice, dacă examinează condițiile de circulare a folclorului, a modului de interpretare, factorii de intercalare a elementelor etnofolclorice în țesătura creației literare. De exemplu, despre modul de circulație a folclorului în perioada Evului Mediu putem judeca în baza monumentelor literaturii scrise a acelei perioade. În calitate de material de cercetare a istoriei folcloristicii medievale, aceste mostre scrise facilitează pronunțarea asupra conținutului și formei poetice a creațiilor populare orale. Apariția cântecul liric recruțesc, de asemenea, îl putem raporta doar la perioada introducerii serviciului militar.

Este cunoscută utilizarea speciilor creației populare orale în literatura scrisă a secolului al XIX-lea. De fapt, nu e scriitor al acestei perioade care să nu fi utilizat într-o măsură mai mare sau mai mică expresii paremiologice. Gh. Asachi, I. Heliade-Rădulescu, C. Negruzzi, A. Donici, V. Alecsandri, M. Eminescu, I. Creangă, I. L. Caragiale etc. au apelat de nenumărate ori la folclorul românesc, utilizându-l în creațiile lor artistice.

Toate elementele folclorice incluse în literatura scrisă, citarea lor literalmente reprezintă un interes substanțial pentru folcloristică, dar și prelucrările artistice ale creațiilor populare de către scriitori nu sunt lipsite de importanță pentru perceperea mai profundă a trăsăturilor conținutului și formei artistice ale speciilor folclorice. Interesul este dictat, de asemenea, de principiul conservării elementelor etnofolclorice prin literatură, cunoașterea realității istorice în baza acestor componente etc. În multe studii referitoare la folclorismul unui sau altui poet găsim reflecții asupra prozodiei versurilor în cheia celor folclorice (picior metric – horeu, rima împerecheată sau încrucișată etc.), a compoziției diferitelor specii folclorice. Și în cele din urmă, redactările textelor folclorice de către scriitori nu e altceva decât continuarea principiilor de variere a creațiilor folclorice. Așa au apărut variantele de baladă publicate de V. Alecsandri, G. Coșbuc etc. [11].

Analizând lucrările literaturii referitoare la folclorismul literaturii scrise, depistăm elemente ale aspectului folcloristic; rezultatele obținute ne ajută la rezolvarea unui șir de probleme ce vizează acest domeniu: circulația folclorului, supraviețuirea speciilor sale (apariția, dezvoltarea și dispariția), forma și modul de interpretare a creațiilor folclorice, atitudinea față de folclor a interpreților și ascultătorilor, procesul de creare a noilor opere folclorice, trăsăturile conținutului și formei speciilor folclorului, legitățile de dezvoltare a poeziei populare, principiile variabilității creațiilor folclorice etc.

O altă problemă întâlnită în unele studii despre folclorism este tendința de ocolire a materialului folcloric. Referindu-se la problema relației dintre folclor și literatura scrisă, majoritatea cercetătorilor nu analizează elementele folclorice propriu-zise prezente în creația scriitorilor, în acest fel diminuând rezultatele cercetării.

Se observă de asemenea că în analizele relațiilor folclorico-literare atât în țară, cât și peste hotare, s-a atras atenție mai mult influenței folclorului asupra literaturii Evului Mediu, a sec. XIX și mai puțin a celei din sec. XX și XXI. Predilecția se explică, probabil, prin faptul că în literatura scrisă medievală, ca și în folclor, coraportul dintre individualul incipient și colectiv se află la aproximativ același nivel. Dar aceasta nu înseamnă că relația literatură profesionistă și tradiții etnofolclorice nu prezintă interes. Dimpotrivă, la această etapă istorică de evoluție a literaturii scrise apar cu mult mai multe aspecte de cercetare, probleme de rezolvat, deoarece aici se manifestă noi factori estetici.

Una din problemele interacțiunii folclorico-literare constă în definirea conceptului de folclorism. Până la ora actuală nici în știința literaturii, nici în folcloristică nu există o definiție certă a conceptului de *folclorism*. După cum menționează prof. Victor Gațac,

conceptul dat, atât la noi, cât și peste hotare se utilizează pentru a denumi orice fel de formă netradițională de interpretare a creației populare; având totuși rezerve față de adevărul celor expuse, cercetătorul propune foarte întemeiat de a raporta conceptul de *folclorism* la prelucrarea artistică asistemică a tradițiilor folclorice de către scriitori, compozitori, artiști plastici ca opoziție „artizanatului” și altor repetări „seriale” ale modelelor folclorice [Apud: 12, p. 114].

În ultimii ani atenția literaților și a folcloriștilor este îndreptată asupra metodelor de cercetare a problemei interacțiunii dintre folclor și literatură.

Utilizarea unor principii de analiză semiotică, metodă specifică de cercetare a unor exegeți ruși consacrați: U. B. Dalgat, M. B. Hrapenco, V. Sadovschii, E. G. Iudin, D. M. Lasmanov, P. G. Bogatâriov, R. O. Iacobson ș. a., a deschis noi posibilități de interpretare și rezolvare a acestei probleme. Aspectul metodologic constă în elucidarea tipului de folclorism, a caracterului și logicii relațiilor dintre folclor și literatura scrisă la diferite nivele social-istorice și ideatico-estetice. Procesul literar este analizat din perspectivă diacronică și sincronică. Comentarea asemănărilor și deosebirilor dintre folclor și literatura scrisă necesită raportarea acestei probleme la individualitatea creatoare și măiestria artistică a scriitorului respectiv. În acest sens, cercetătorul rus M. B. Hrapenco în articolul *Despre unele rezultate și perspective în definirea problemei stilului* menționa următoarele: „...Perceperea stilului este nemijlocit legată de perceperea organicității, a sistemului: diferite stiluri – diferite sisteme artistice. Stilul nu este doar o interacțiune de elemente individuale, mai mult sau mai puțin legate între ele, ci sistemul însuși” [13, p. 37]. Așa cum menționa și marele Eminescu: „...stilul e omul, se-nțelege de aceea fiindcă nu e numai formă limbistică și fiindcă nu consistă numai în cunoștința limbii, ci fiindcă exprimă maniera de cugetare și percepțiune a omului. Cum descrie cineva un lucru așa l-a văzut și l-a priceput”. Abordarea semiotică contribuie la descoperirea interacțiunilor interioare ale sistemelor și a coraportului dintre diferite elemente compoziționale, acestea reprezentând „o mulțime întregă de componente corelative” [14, p. 6].

Ca urmare, relația folclorico-literară este percepută ca o interacțiune dintre „două sisteme estetice individuale: sistemul folclorului și sistemul literaturii” [14, p. 6]. Prin sistem al operei literare, în care este asimilat folclorul, se subînțelege existența relației interioare dintre toate elementele, unde conținutul ideatic, imaginile, formele de organizare verbală se prezintă ca o unitate indisolubilă, un ansamblu de semne în care totul este bine pus la punct. Iar interdependența sistemelor necesită, în primul rând, elucidarea sensului relației dintre folclor și literatura scrisă. Cât privește conceptul de *folclorism*, acestuia i se comprimă funcționalitatea, fiind utilizat doar în raport cu literatura, spre deosebire de implementarea tradiției folclorice în pictură, sculptură, coregrafie, muzică etc. În afară de aceasta, se deosebesc, convențional, două nivele ale folclorismului literaturii: nivelul literaturilor scrise incipiente, în care elementele etnofolclorice prevalează, și nivelul literaturilor dezvoltate, în care „corelația dintre creația colectivă și cea individuală se schimbă în favoarea celei individuale, care se manifestă în caracterizarea personajelor, în apariția



stilului individual, a autobiografismului creativității profesionale”. Cât privește primul nivel, folclorul pentru literatura scrisă este „o formă estetică indispensabilă și practic inconștientă, mai ales în sfera limbajului relatării”, unde prevalează „apelul inconștient al scriitorului la începuturi, adică la fondul de folclor”, din care considerente preluarea tradițiilor populare artistice de către literatura scrisă reprezintă un proces *inconștient*. „La prima etapă de dezvoltare a literaturilor scrise incipiente exprimarea lor individual-subiectivă se limitează la obiectivitatea folclorică”, adică procesul legitim are loc conform principiului genetic de preluare a tezaurului folcloric de către literaturile respective, stabilindu-se astfel și nivelul lor de evoluție. Al doilea nivel însă reflectă preluarea rațională și motivată de „puterea conștientă a artistului” unde se manifestă prelucrările individual-artistice, reinterpretările, preluările modelelor folclorice, stilizarea după modelul popular-poetic, când scriitorul decide pentru sine să vorbească în limbajul folcloric, creând opere în cheia celor folclorice (exemple în literatura română: M. Eminescu, V. Alecsandri, I. Creangă etc.). În concluzie, se formulează o definiție a conceptului de *folclorism*, care reprezintă convențional „apelul conștient al scriitorilor la estetica folclorică” [14, p. 13-15].

Raportul dintre apelul conștient și inconștient al scriitorilor la constituentele etnofolclorice a devenit temă de discuție și pentru un alt cercetător. Exegetul G. G. Gamzatov, într-un studiu dedicat problemei relației dintre folclor și literatură, afirmă: „Cât de paradoxal ar părea, din relatările U. B. Dalgat se vede că, de fapt, folclorismul este o categorie, care aparține așa numitor literaturi dezvoltate. Vizavi de aceasta, personal mi se pare, așa cum ne arată și adevărata realitate, că literatura artistică, apărută din formele colective ale creației orale, deja este o realizare a conștientului estetic individual-subiectiv, fără a se referi la ce nivel de dezvoltare istorică se află literatura la etapa respectivă”. Așa cum ne relatează în continuare cercetătorul, creația individuală este un proces conștient, direcționat, din care cauză nu e prea rațional a afirma, cu referire la aceasta, despre caracterul inconștient al apelului scriitorilor la fondul estetic folcloric. Dependența de nivelul de dezvoltare al literaturii scrise, poate determina tipul folclorismului, dar nicidecum realitatea acestuia ca fiind „direct sau indirect”. În literatură utilizarea imaginilor, subiectelor, modelelor poetice ale folclorului întotdeauna se face conștient și direcționat. De aceea se consideră irațional a menționa faptul că apelul la mijloacele folclorice de interpretare a unor scriitori în operele lor e un act inconștient și întâmplător. „Literatura în toate timpurile a avut și va avea nevoie de folclor”. Atât doar că în epoci diferite apelul la tezaurul folcloric este condiționat de cerințele timpului [12, p. 114-115].

Cercetarea problemelor teoretico-metodologice ale coraportului dintre folclor și literatura scrisă a demarat prin stabilirea unor principii fundamentale de studiu. În primul rând s-a pornit de la elucidarea *specificului folclorului*. Aici se impun factorii distinctivi care demonstrează deosebirea folclorului de literatură:

aparitia și circulația orală, fluctuația textului, tradiționalitatea stabilă și legitatea principiilor poetice, stereotipul imaginației limbajului artistic (tropii și figurile de stil), imuabilitatea situațiilor lirice de subiect și elementelor spațiale comune, lipsa așa-numitei teaurizări, adică varierea estetică a metodelor de exprimare a unei și aceleiași idei (echivalență semantică) ca valoare a literaturii scrise. Una din trăsăturile fundamentale ale folclorului este caracterul colectiv, despre care scriitorul M. Gorki scria: „Experiența individuală se încadrează imediat în rezerva celei colective, iar toată experiența colectivă devine averea fiecărui membru al grupeii” [15, p. 49]. Colectivitatea se manifestă și prin neindividualizarea creației, prin lipsa conștiinței artistice la autorii anonimi și personajele folclorice, prin egocentrism, prin stabilitatea situației dintre fidelitatea rolului și comportamentul eroului, care nu prezintă trăsături forte individual-caracteristice și social-tipologice, prin formulele tradiționale de recunoaștere a eroului, prin polarizarea imaginilor ș. a. [14, p. 7-8].

Exegeta Camelia Popa Caracaleanu (România), în direcționarea cercetărilor sale asupra transfigurării fondului de folclor în nuvelele lui Gala Galaction, pornește de asemenea de la elucidarea *conceptului de folclor*: „Înainte de a avea o literatură scrisă, românii, ca și alte popoare, au elaborat din timpurile cele mai vechi o literatură populară, inclusă în sfera largă a ceea ce se numește cu un termen englez *folklore*. Formula s-a încetățenit în cultura românească și desemna tot ce se transmite în popor pe cale orală, din generație în generație, de la mituri și legende, datini, credințe și obiceiuri până la cântece și proverbe. Este singura realitate capabilă să implice pregnant sentimentul de durată umană și este purtătorul emblematic al caracterului național, regional sau local, individualizând și fiind în același timp paradigma stilistică sau tematică pentru literatura cultă” [16, p. 8].

Cel de la doilea moment în cercetarea relației dintre folclor și literatura scrisă se axează pe definirea *elementelor folclorice*, care reprezintă, nemijlocit, componente indispensabile ale unei structuri (sistem). Analiza semiotică prevede depistarea elementelor, determinarea calității, cantității și funcționalității lor. Într-o operă artistică constituentele etnofolclorice trebuie să fie analizate concomitent și separat (în sensul său primar), iar cel mai important – din punct de vedere al metamorfozei, căreia se supun în interiorul sistemului literar concret. În afară de aceasta, se stabilește nivelul transformării elementelor etnofolclorice, care depinde de stilul individual al scriitorului, de profesionalismul său literar, de structura artistică a operei, de raportul dintre acestea și contextul social-istoric etc. E necesar de a evidenția că sensul de „element” nu e de natură structuralistă, deoarece „la structuraliști, elementele de sinestătătoare sunt lipsite de sens” [17, p. 234], ele nu se înscriu nici într-un context social-istoric, nu au nici o legătură cu realitatea. Pentru noi însă e important a vedea funcționalitatea elementelor și în afara sistemului. Într-o operă literară interacțiunea constituentelor folclorice are specificul ei și se determină în funcție de nivelul de dezvoltare al literaturii. De aceea importanța și rolul folclorului în interiorul operelor artistice îl vom determina în baza materialelor concrete. În continuare cercetătoarea propune a examina problema interacțiunii folclorului cu literatura de pe poziția altor

două aspecte: sincron și diacronic, deoarece această interacțiune, deși stabilă, nu este tipică, având dezvoltare sincronă (individual-irepetabilă) și diacronică (urmărirea treptat-istorică), în așa fel deosebind relații externe (între sisteme) și interne (în interiorul sistemului).

Al treilea moment este cel al *nivelelor* de apreciere a relațiilor folclorico-literare în raport cu evoluția literaturilor scrise (descriș mai sus).

Momentul următor e axat pe *opoziția* dintre sisteme (folclor și literatura scrisă), cât și a elementelor în interiorul sistemului.

La primul nivel al literaturilor scrise incipiente predomină opoziția din afara sistemului, când în calitate de factor primordial în opunerea a două structuri se constituie creșterea subiectivității și procesul formării stilului la scriitori. În sistemul literar primar opoziția nu este substanțială, deoarece aici prevalează principiile estetice ale folclorului.

La al doilea nivel factorii diferențiali se intensifică datorită creșterii conștiinței artistice subiective a individualității creatoare. Opoziția dintre folclor și literatura scrisă se realizează într-un sistem al unei sinteze artistice noi. Aceasta se manifestă prin: aprobarea canoanelor literare, transformarea sau neutralizarea sensului primar emoțional al elementelor folclorice, diferențierea lexicală și frazeologică, apariția posibilităților stilistico-artistice de descoperire a tezaurului, folosirea metodelor estetico-folclorice, contrastul semantic-emoțional al imaginilor și cel al asociațiilor dintre formele poetice, realizarea stilistică a operei artistice etc.

Ideea de opoziție dintre sisteme e susținută și de folcloristul V. Gațac. Într-un studiu despre romanul *Povara bunătății noastre* de I. Druță, acesta demonstrează nu numai interferențele cu tradițiile folclorice, dar și opoziția în raport cu acestea. „Folclorul și literatura sunt ca și cum două stări artistice diferite, dacă vreți – două substanțe estetice și două sisteme poetice diverse. Între ele există nu numai contacte, continuitate și reciprocitate, ci și opoziții estetice și evolutive. Anume aici se află una din principalele probleme istorico-teoretice ale corelației literaturii cu creația populară” [18, p. 160]. Prin urmare, cercetătorul formulează câteva întrebări concrete cu privire la corelația dintre elementele de folclor și literatura scrisă: atitudinea ideatică-estică a relatării literare față de cea folclorică, trăsăturile poeticii scriitoricești în comparație cu cea populară, funcționalitatea constituentelor etnofolclorice într-o operă literară contemporană etc.

Ultimul aspect al cercetării ține de *corelația dintre speciile folclorice și cele literare*. Această interdependență își are specificul ei, evoluând pe parcurs din simplă (monospecială) în una complexă (sinteză polispecială). Pornind de la realitatea că literaturile tinere se apropie istoric și structural de sursele folclorice, cercetătoarea U. B. Dalgat constată preponderența acelor specii tradiționale care predomină și în folclor. Parțial sunt întemeiate și concluziile referitoare la influențarea formelor folclorice generatoare de specii asupra evoluției literare a popoarelor Caucazului de Nord, la dezvoltarea speciilor epice în literaturile scrise ale acestei regiuni și predilecția față de speciile lirice în literaturile popoarelor din Daghestan, aceasta datorită bogatei

experiențe estetice acumulate din lirica populară, care a atins în această regiune forma ideală a poeziei meditative subtile (manierate). Drept exemplu ne prezintă poemul lirico-epic *Slavă vouă, feciorilor crasnodoneni* (Слава, краснодонские сыны) de Rasul Gamzatov, care după compoziție se apropie de balada populară eroică despre eroii decedați, temă des întâlnită în folclorul daghestanez. Se observă o sinteză a trăsăturilor distinctive a două genuri: elogierea eroismului, a faptelor mărețe ale eroilor și totodată jelierea lor (bocet). Balada eroică în opera dată reprezintă acea specie care generează și care reprezintă baza compozițională și ideatico-tematică. În literaturile dezvoltate apelul scriitorilor la una din speciile folclorice depinde de intențiile lor artistice. Continuitatea speciilor literar-folclorice se complică prin apropiere funcțională față de materialul ales conștient de către artist. Scriitorul se poate orienta la mai multe specii, la compoziția lor multiplă, ceea ce se poate observa în sistemul compozițional al romanului, în care se formează relații complicate corelative și pot să se intersecteze diverse specii folclorice [14, p. 22-24].

Un alt aspect mai puțin studiat este interacțiunea literaturii scrise cu folclorul popoarelor străine. U. B. Dalgat face comparație, în acest sens, între folclorul caucazian și literatura rusă de până la revoluție (1917) despre Caucaz [14, p. 25-27].

În concluzie, reflectând asupra aspectelor teoretice și metodologice ale studierii relației dintre folclor și literatura scrisă, U. B. Dalgat se referă la formele exterioare și interioare ale coraportului folclorico-literar de pe pozițiile principiilor „subordonării”, „interacțiunii” și „respingerii”. „Principiile acestea de analiză – adaugă cercetătoarea – sunt pe deplin aplicabile în scopul studierii proceselor interacțiunii sistemelor literar-folclorice, pentru a elucida relațiile cu caracter structural, compozițional, expresiv-stilistic, funcțional, corelativ” [14, p. 30]. Relațiile cu caracter structural, compozițional și expresiv-estetic se manifestă în interiorul sistemului folclorico-literar, iar cele cu caracter funcțional și corelativ la nivel de interacțiune între sistemele folclorului și literaturii scrise. Modelele funcționale, unilaterale, de interdependență între „concepte”, „valori”, se bazează pe contacte funcțional-ordonate (algoritmice), dar nu aleatoare și probabile. Modelele corelative de interdependență reprezintă un tip de interacțiune, o corespundere reciprocă, o intercondiționare a fenomenelor, elementelor, conceptelor, care nu au sens funcțional și se bazează pe interacțiuni posibile, accidentale [14, p. 7].

Studiile ulterioare au schimbat situația interpretărilor, generând o tendință nouă metodologică, au facilitat cercetarea problemei date de pe pozițiile fenomenului literar: istorism. Folclorismul cunoaște o legătură strânsă cu procesul istorico-literar. La o anumită etapă istorică acesta se manifestă ca o proprietate specifică a literaturii naționale, ca o importantă categorie ideatico-estetică, fără de care ar fi imposibil de a interpreta la justa valoare intenția unei opere concrete și realizarea acesteia, precum și contribuția fiecărui scriitor la dezvoltarea literaturii: „În fiecare perioadă istorică, folclorul într-o măsură diferită a fost «necesar» literaturii prin diversele sale orientări și-n variate relații” [19, p. 171].

Inițial s-a pus accentul pe cercetarea aspectelor concrete determinate istoric și estetic ale apelului literaturii profesioniste la folclor și pe studierea permanenței și tipologiei folclorismului [20].

Aplicarea profundă a principiului istoric, concretizarea noii metodologii pot fi întâlnite în lucrările despre atitudinea față de folclor a diferitor orientări, curente, școli și grupări literare. Astfel în Federația Rusă sunt cunoscute cercetările despre atitudinea față de folclor a simboțiștilor, a grupului poeților neosămănătoriști [21], iar în România a iluminșiștilor, pașoptiștilor, poporaniștilor, semănătoriștilor etc. [22].

Rezultatul cercetărilor demonstrează că un tip concret de folclorism ia naștere atunci când se intersectează posibilitățile și necesitățile specifice ale unei direcții literare sau ale individualității creatoare a scriitorului.

Perfecționarea metodelor de cercetare atât peste hotare, cât și în interiorul țării a dat posibilitate cercetătorilor autohtoni să se expună mai productiv pe marginea problemei relațiilor dintre folclor și literatură. Menționăm contribuția cercetătorilor Andrei Hropotinschi, Eliza Botezatu, Tatiana Butnaru în încercarea de a depista funcționalitatea modalităților de asimilare a folclorului în creația literară a scriitorilor basarabeni: V. Vasilache, I. C. Ciobanu, I. Druță, P. Boțu, G. Vieru, L. Damian, A. Codru, N. Dabija etc.

Recunoaștem că până la aceste studii valoroase s-au mai întreprins anumite cercetări asupra creației clasicilor literaturii române: A. Russo, C. Negruzzi, C. Stamati, V. Alecsandri, M. Eminescu, I. Creangă etc., atât doar că aceste cercetări vădesc o interpretare superficială a interferenței folclorico-literare [23].

Poziția cercetătorului basarabean A. Hropotinschi față de problema relației folclor și literatură o aflăm elucidată în teza de doctor *Folclorismul nuvelistilor moldoveni* (1973), în care consemnează că asimilarea creatoare a folclorului nu constă în etnografia îngustă, în imitarea oarbă a formelor folclorice și în poetizarea aparițiilor învechite ale culturii populare, care distruge naționalitatea literaturii, aducându-o la o simplă descriere naturală a vieții, ci în poziția ideologică a scriitorului și atunci când ideile artistului coincid cu cele ale poporului. Abia atunci, problema relației dintre folclor și literatură va fi considerată ca una a relației literaturii cu realitatea, a dependenței scriitorului de situațiile istorice concrete. Reprezentând viața poporului, scriitorul nu poate ignora manifestările specifice ale acestei vieți. În acest mod doar folclorul va rămâne întotdeauna să ocupe un loc de frunte [24, p. 4].

De cele mai multe ori în creația scriitorilor depistăm prezența folclorului ca un atribut al realității, acest fapt e o calitate indispensabilă a fenomenului reflectat, pe care scriitorul o fixează nu din predilecție pentru folclor, ci din dorința de a reprezenta adecvat faptele reale. Acest lucru ține de principiile interpretării obiective și nu de cele ale folclorismului. Pentru a ne putea expune pe marginea influenței folclorului asupra creației unui scriitor, mai întâi de toate trebuie să cunoaștem ce rol au jucat elementele folclorice în creația acestuia. Doar creația acelor scriitori manifestă interes pentru cercetătorii problemei folclorismului, care n-au apelat la folclor direcționați fiind de tradiția comună, ci de o tradiție individuală specifică creației lor. Principiul

folclorului se deosebește esențial de principiile realismului în literatură, de aceea utilizarea elementelor etnofolclorice în sistemul realismului trebuie să se manifeste foarte subtil și atent [24, p. 5].

Problema atitudinii scriitorului față de folclor ocupă un loc primordial în ciclul problemelor relației literaturii cu viața și aceasta nu trebuie să devină un obiect al experimentării folclorice, unde scriitorii capătă trăsături comune. Scriitorul trebuie să decidă individual care sferă a practicii artistice naționale o poate utiliza. Importante rămân a fi totuși rezultatele interpretării creatoare și nu expunerea veridică a surselor, care l-au ajutat la crearea acestei opere.

Analizând istoric folclorismul literaturii, observăm că în anumite perioade ale dezvoltării procesului literar influența folclorului asupra literaturii are loc nemijlocit, iar în alte perioade aproape că lipsește. Un studiu minuțios vizând această problemă în literatura basarabeană a fost întreprins de cercetătoarea Eliza Botezatu în monografia *Poezia și folclorul: Puncte de joncțiune* (1987), în care interpretarea fenomenului de folclorism are loc de pe pozițiile unei perioade concrete: literatură scrisă anilor 1930-1940, 1940-1950, 1960-1980.

Eliza Botezatu, în consonanță cu afirmațiile cercetătoarei U. B. Dalgat, propune aceeași definiție a conceptului de folclorism: „Fenomen particular, cu profunde și ramificate implicații în dezvoltarea literaturii, folclorismul înseamnă, în mod curent, apelul conștient al scriitorului la estetica folclorică” [25, p. 8].

Studierea tipologiei folclorismului (a relației folclorico-literare) reprezintă o problemă nouă în cercetările metodologice actuale. Tipologia relațiilor folclorului cu literatura scrisă include în sine nu numai contactele directe, împrumuturile, dar și opoziția estetică dintre aceste două sisteme (științe).

E. Botezatu deosebește câteva tipuri de legături dintre folclor și literatură și le clasifică în două grupuri: „Forma cea mai ușor detectabilă este cea extensivă, incluzând legăturile rudimentare ale literaturii cu folclorul – împrumutul, copierea, imitația, stilizarea. Următoarei forme i-am zice intensivă – este un folclorism mai complex, subtil, susținut de apropierea adâncă a autorului (autorilor) de substanța folclorică” [25, p. 13].

Cercetătorul român A. Gh. Olteanu deosebește două tipuri de relații: de suprafață și de adâncime. În prima categorie sunt incluse formele de asimilare primară a folclorului de literatură prin împrumuturi și imitații. În cea de a doua intră formele de preluare mai profundă a creației populare, adică acele care denotă un folclorism mai pronunțat, mai complex. Clasificarea respectivă o face în urma aplicării metodei comparativiste asupra creației literare a doi scriitori concreți: V. Alecsandri și M. Eminescu sau a contactelor literaturii scrise cu folclorul în două perioade literare diferite (a doua jumătate a sec. XIX și începutul sec. XX). Relației de adâncime i-a dat expresie teoretică și L. Blaga. Într-un studiu consacrat elogierii satului românesc, scriitorul afirma: „Cultura majoră nu repetă cultura minoră, ci o sublimează, nu o mărește în chip mecanic și virtuos, ci o monumentalizează potrivit unor vii forme, accente, atitudini și orizonturi lăuntrice. Nu prin imitare cu orice preț a creațiilor populare vom face saltul de atâtea ori încercat într-o cultură majoră. Apropiindu-ne de



cultura populară trebuie să ne însuflețim mai mult de elanul ei stilistic interior, viu și activ, decât de întruchipări ca atare” [26, p. 15-16].

Problema folclorismului va rămâne mereu în atenția cercetătorilor folcloriști și literați ca una fundamentală în rezolvarea interdependenței dintre folclor și literatura scrisă. Sintetizând cele expuse mai sus, menționăm că la diferite etape ale dezvoltării fenomenului literar exploatarea și formele de asimilare a tradițiilor naționale clasice și folclorice au fost diverse. În unele cazuri ajungându-se la o profundă transsubstanțiere estetică de fond și formă folclorică. Culmile amplificării în profunzime a spiritului folcloric în literatura basarabeană au fost atinse cu precădere în anii 60-80 ai secolului trecut.

### Note

1. Garabet Ibrăileanu, *Note și impresii*, Iași, 1920.
2. Н. И. Савушкина, *Постижение глубин фольклоризма, Фольклор и литература*. – Уфа, 1991.
3. *Variante la basmul „Harap Alb” al lui I. Creangă*, Petre V. Ștefănuță, *Datini și creații populare*, Chișinău, 2008.
4. Alecu Donici, *Scrieri*, București-Chișinău, 1998.
5. Constantin Negruzzi, *Negru pe alb*, București-Chișinău, 1997.
6. Ion Creangă, *Scrieri*, Chișinău, 1997.
7. С. Г. Лазутин, *Взаимодействие литературы и фольклора: аспекты и методы изучения*// *Фольклор и литература*, Уфа, 1991.
8. *Информация о первом совещании писателей и фольклористов*// *Современная этнография*, Ленинград, 1934, № 1-2.
9. Н. П. Андреев, *Фольклор в поэзии Некрасова*// *Литературная учеба*, 1936, №7.
10. Л. И. Емельянов, *Изучение отношений литературы к фольклору*// *Вопросы методологии литературоведения*, Москва, Ленинград, 1966.
11. Vasile Alecsandri, *Poezii populare ale românilor*, vol. I. – București, 1965; Adrian Fochi, *G. Coșbuc și creația populară*, București, 1971.
12. Г. Г. Гамзатов, *Писатель и устнопоэтическая традиция (проблемы и суждения)*// *Фольклор и литература*, Уфа, 1991.
13. М. Б. Храпченко, *О некоторых итогах и перспективах в разработке проблемы стиля*// *Литература и искусство*, 1931, № 4.
14. У. Б. Далгат, *Литература и фольклор: Теоретические аспекты*, Москва, 1981.
15. М. Горький, *О литературе*, Москва, 1953.
16. Camelia Popa Caracaleanu, *Transfigurarea fondului folcloric în nuvelele lui Gala Galaction*, Alexandria, 2001.
17. И. Я. Барабаш, *Вопросы эстетики и поэтики*, Москва, 1971.
18. Victor Gațac, *Romanul și folclorul: (Ion Druță: „Povara bunătății noastre”)*, *Opera lui Ion Druță: Univers artistic, spiritual, filozofic (Exegeze critice asupra operei: monografie colectivă)*, vol. I., Chișinău, 2004.

19. Л. И. Емельянов, *Методологические вопросы фольклористики*, Ленинград, 1978.
20. *Русская литература и фольклор*: (XI-XIII вв.), Ленинград, 1970; *Русская литература и фольклор*: (Первая половина XIX в.), Ленинград, 1976; *Русская литература и фольклор*: (Вторая половина XIX в.), Ленинград, 1982; *Русская литература и фольклор*: (Конец XIX в.), Ленинград, 1987; *Temelii folclorice și orizont european în literatura română*, București, 1971.
21. Ю. К. Герасимов, *Русский символизм и фольклор*// *Русская литература*, 1985, № 1; В. Г. Базанов, *Сергей Есенин и крестьянская Россия*, Ленинград, 1982; А. И. Михайлов, *Петр Орешин и крестьянские поэты начала XX века: (К проблеме народности советской литературы)*// *Русская литература*, 1973, № 1.
22. Ovidiu Papadima, *Iluminismul și clasicismul întârziat: Opinii despre cultura populară – infuzia ei latentă în literatura epocii*// *Temelii folclorice și orizont european în literatura română*, București, 1971; Teodor Vârgolici, *Romantismul: Preluarea folclorului ca tematică și forme de expresie*// Idem; Marin Bucur, *Replică la modernism: tradiționalismul*// Idem.
23. Haralambie Corbu, *Alecsandri și teatrul*, Chișinău, 1973; Constantin Popovici, *Creangă și basmul slav*, Chișinău, 1967; Gheorghe Bogaci, Isac Grecu, *Alexandru Donici*, Chișinău, 1966; Haralambie Corbu, *Scriitorul și procesul literar*, Chișinău, 1980; Constantin Popovici, *Eminescu: Viața și opera*, Chișinău, 1976; Vasile Ciocanu, *Constantin Stamati: Viața și opera*, Chișinău, 1966; *Literatura moldovenească și folclorul*, Chișinău, 1982 ș. a.
24. А. Г. Хропотинский, *Фольклоризм молдавских новеллистов*, Кишинев, 1973.
25. Eliza Botezatu, *Poezia și folclorul: Puncte de joncțiune*, Chișinău, 1987.
26. Lucian Blaga, *Elogiu satului românesc*, București, 1937.

VICTOR CIRIMPEI  
Institutul de Filologie al AȘM

ESENȚA SURSELOR ȘI STRUCTURA  
CERCETĂRII „GÎNDIREA COMICĂ  
POPULARĂ”

**Abstract**

The research deals with the issue of popular laugh as a whole, of any ethnic substance, a chapter although (the last) will be about Romanian folklore (texts and commentary). The study „Comic popular thought” implied consulting historical, philosophical, mythologic, linguistical, ethnographic, folklore and folkloristic, psychologic, lexicographic, choreography, artistic literature and literary critique sources; the most being in Romanian (including Aromanian) and Russian, some – in Bulgarian, French, Albanian, Belorussian, German, Serbian, Slovak, Spanish.

**Key-words:** anecdote, antiquity, bibliography, comic, ethnography, ethnology, folklore, joke, laugh, mentality, psychology, sarcasm, satire, scheme, structure.

Segmentată în cinci capitole, cu prefață și considerente finale, această lucrare va trata fenomenul râsului popular în genere, de orice substanță etnică, un capitol însă (ultimul) va fi consacrat folclorului românesc (texte și comentariu). Pentru elaborarea studiului „Gîndirea comică populară” am consultat surse de istorie, filozofie, mitologie, lingvistică, etnografie, folclor și folcloristică, psihologie, lexicografie, coregrafie, beletristică și critică literară, cele mai multe fiind în română (inclusiv aromână) și rusă, unele – în bulgară, franceză, albaneză, bielorusă, germană, sîrbă, slovacă, spaniolă.

Dintru început lucrarea va fi elaborată în limba română, mai apoi se va traduce în engleză, eventual și în alte limbi.

Cititorilor, preocupați sau doar interesați de problemă, le prezentăm aici *schema* și *natura surselor bibliografice*, rînduite cronologic și în cuiburi tematice, cu sumare adnotări [între paranteze pătrate], la care vom apela pe parcursul scrierii. Tot aici, economisind spațiul revistei, nu indicăm denumirile editurilor, iar numele unor orașe, frecvent întîlnite (ca București, Москва, Chișinău), le reproducem prescurtat.

**Capitolul I. De cînd rîd oamenii (perioada dintre cele mai vechi timpuri și sfîrșitul antichității)**

В. А. Кочергина, *Начальный курс санскрита*, М., 1956 [**has** însemnînd „a rîde”, sec. XVIII î. e. n.]. Бардесан, [*Труд об Индии*] ..., М., 1990 [cineva întrebînd **sarcastic**: dar ce va fi dacă toți viii se vor decide să se facă nemuritori?].

*Biblia sau Sfînta Scriptură*, Buc., 1975 [moment **satirico-sarcastic** în Vechiul Testament, redactat în sec. XIII–II î. Ch.]. *Толковая Библия, или Комментарий на все книги Св. Писания Ветхого и Нового Завета* (...), Стокгольм, 1987 [Ilie încercu să **rîdă (ironie și sarcasm** în Vechiul Testament)]. M. C. Беленький, *О мифологии и философии Библии*, М., 1977 [despre **umorul** din Biblie].

В. Бешевлиев, *Проучвания върху личните имена у траките*, София, 1965 [nominalizarea cu **porecle**].

Геродот, *История в девяти книгах*, ..., Л., 1972 [**povestiri glumețe** de ale grecilor, sec. V î. Ch.].

Кристофер М. Шиппер, *Китайский юмор «Сяохау»*, М., 1976 [**anecdote** din sec. IV î. Ch.].

C. Iulius Caesar, *Războiul gallic. Războiul civil*, Buc., 1964 [**cîntece satirice**, 100-44 î. Ch.].

G. Popa-Lisseanu, *Dacia în autorii clasici, I: Autori latini clasici și postclasici, II: Autori greci și bizantini*, Buc., 1943 [Vergilius (70-19 î. Ch.): noaptea acolo cu **glume** le duc, din ploscă-nchinîndu-și].

H. Mihăescu, *Limba latină în provinciile dunărene ale imperiului roman*, Buc., 1960 [**drac, rusalii**]. H. Mihăescu, *La langue latine dans le sud-est de l'Europe*, Buc.-Paris, 1978 [**draco, rosalia**].

A. В. Вулис, *Сатира*, М., 1958 [genul **comic, rîsul dezaprobat, rîsul Panciatantrei, anecdotele cu Nasreddin**].

В. О. Нилендер, *Греческая литература в избранных переводах*, М., 1939 [**Lucian – un mare satiric**]. Лукиан, *Избранные атеистические произведения*. М., 1955 [**ateist-satiric**]. Лукиан из Самосаты, *Избранное*, М., 1962 [**scriitor satiric**, c. 120-180].

Апулей, *Апология* [...], *Метаморфозы* [...], *Флориды*, М., 1959 [**zeul rîsului** la greci]. Lucius Apuleius, *Măgarul de aur* ..., Cșn, 1990 [**zeul rîsului**, c. 125-180].

G. Popa-Lisseanu, *Dacia în autorii clasici, I: Autori latini clasici și postclasici, II: Autori greci și bizantini*, Buc., 1943 [Priscus Panites (sec. V d. Ch.): **un bufon învesește folosind un amestec de cuvinte getice, maghiare și de altele**, anii 410-473].

*Словарь античности* ..., М., 1989 [**anecdota, comicul, măscăricii, satir, satiră**].

## Capitolul II. Forme de manifestare ale comicalului popular

Radu Ionescu, *Catastihul amorului și La gura sobei (1865)*, ..., Cluj-Napoca, 1986 [**călușari, călărași, cucheri; ursul în teatrul folcloric, ace pentru cojoace la 1865, Cahul**].

H. Ф. Сумцов, *Очерки истории южно-русских апокрифических сказаний и песен* ..., 1887 [**Меланка**]. Б. М. Яцимирский, «Маланка» как вид святочного обрядового ряжения, М., 1914 [**Malanca**]. Rădulescu-Codin, *Literatură populară, I: Cîntece și descîntece ale poporului* ..., Buc., 1986 [**Malanca**, 1926]. Л. А. Мальш, *Вяселле. Песні, кн. I*, Мінск, 1980 [**Malanca**]. А. В. Курочкин, *Обряд «Маланка» на Украине: территория, персонажи, семантика* ..., Черновцы, 1984 [**arealul**

**prezenței].** A. B. Курочкин, *Календарные праздники на украинско-молдавском пограничье и их современные судьбы*, М., 1987 [**Malanca**]. N. D. Raevschi, *Contactele romaniceilor răsăriteni cu slavii <...>*, Cșn, 1988 [**Malanca**].

S. Fl. Marian, *Înmormântarea la români ...*, Buc., 2000 [**jocuri comice la priveghi, 1892**].

Joseph Bédier, *Les fabliaux. Études de littérature populaire et d'histoire littéraire du moyen age*, Paris, 1893 [**fabliouri, comicul medieval**].

Marin Simionescu-Rîmniceanu, *Contribuțiuni la o ideologie politică specific românească*, Buc., 1939 [**Rusaliile, Brezaiile, Capra, Moșul, Măscăriciul**].

*Këngë popullore lirike*, Tiranë, 1955 [**këngë zbavitëse – cîntece glumețe**].

Л. Е. Пинский, *Комическое*, М., 1958 [**ironia, umorul, satira; motiv al comicului – omul și asemănarea sa în animale, păsări etc.**].

Л. Е. Пинский, *Юмор*, М., 1958 [**ilar, isteț, ironic, satiric**].

Д. Николаев, *Смех – оружие сатиры*, М., 1962 [**anecdote, fabule, pătăranii, povestiri satirice**].

Al. Rosetti, *Istoria limbii române, I, II, III*, Buc., 1964 [**Rusalii**].

Вл. Георгиев, Ив. Гълъбов и др., *Български етимологичен речник, том I: A – З*, София, 1971 [**шега – gluma**].

И. Д. Фридрих, *Русский фольклор в Латвии: песни, обряды и детский фольклор*, Рига, 1972 [**obiceiu travestirii**].

V. Coroban, *Satira – gen oropsit*, Cșn, 1972 [imaginația folclorică a plăsmuit un minunat **epos comic**].

V. Coroban, *Dimitrie Cantemir – scriitor umanist*, Cșn., 1973 [**călușari, glumă, haz, umor, ironie, satiră, comic, burlesc, anecdotă, snoavă, parodie**].

Liviu Cernăianu, Lascăr Stancu, *România. Calendarul manifestărilor folclorice*, Buc., 1974 [**Capra, „Haiducii”**].

С. Б. Веселовский, *Ономастикон, Древнерусские имена, прозвища и фамилии*, М., 1974 [**Будило, Верзило, Ворошило, Дурило, Мужило, Чурило, Ярило**].

Е. Георгиева, К. Иванова и др., *Обратен речник на съвремения български език*, София, 1975 [**бодило, страшило, верзила**].

Э. В. Померанцева, *Мифологические персонажи в русском фольклоре*, М., 1975 [**rusalcele, Dracul**].

Ф. А. Алиева, *Художественная специфика отражения социальной жизни в народной сатире Дагестана ...*, Махачкала, 1976 [**satira populară, situații comice, peripeții șirete, păcălirea, umorul, ironia, zeflemirea, sarcasmul, satira în povestirile populare**].

Timothy W. Ryback, *Biblioteca lui Hitler. Cărțile care i-au format personalitatea*, Traducere [din engleză] de Andreea Bratu, Buc., 2010 [**inteligența bufonului de curte**].

В. Я. Евсеев, *К вопросу о социальной обусловленности некоторых анекдотов*, Махачкала, 1976 [**anecdotele careliene despre mojici, glume rusești pe seama bădăranilor, satirizarea ciocoilor și a țăranilor-argați, pătăranii cu proști, substratul social în anecdotele despre gabroveni, caracterul umoristic**].

**stilul rabelaisian, cultura comicalui, satire privind boierii și popii, pozne cu proștii țanțoși].**

Георге Микеш, *Рассуждения юмориста: юмор не знает границ*, М., 1976 [umorul rezidă în viziunea omului asupra situației, există umor de coloratură națională, dar pentru umor nu există hotare naționale].

Иван Тюбо, *Сатирическая графика и её место в мировой печати*, М., 1976 [satira este internațională].

G. T. Niculescu-Varone, Elena Costache Găinariu-Varone, *Dicționarul jocurilor populare românești*, Buc., 1979 [Călușarii, Călușerii, Călușul, Jocul Călușarilor, Sîrba Călușarilor]. Maria Comșa, *Contribuții privind portul bărbătesc la geții din cîmpia Munteniei în secolul I î. e. n.*, Buc., 1985 [călușari]. *Călușarii – un dans folcloric venit din adîncul protoistoriei*, Buc., 1997 [s-au referit la el Xenophon, Dimitrie Cantemir, Iordache Golescu, Ion Heliade Rădulescu, Romulus Vuia, Emanoil Bucuța, Mircea Eliade, Romulus Vulcănescu, Ovidiu Bîrlea, Nicolae Miulescu, Nicolae T. Cernea, Cornelia Călin, Nineta Crainici, Elena Cernei ș. a.]. Dimitrie Cantemir, *Descrierea stării de odinioară și de astăzi a Moldovei*, Ed. Dan Slușanschi, Buc., 2006 [Călușarii, Turca].

Джеймс Дж. Фрэзер, *Золотая ветвь, Исследование магии и религии*, М., 1980 [Kostroma, spiritul roadei în chip de iepure, „să prindem iepurele (în ultimul petec ce rămîne de prășit, cosit etc.)”].

*Мифы народов мира* в двух томах, том первый, М., 1980; том второй, М., 1982 [cucherii, rusalcele].

В. Г. Ардзинба, *Ритуалы и мифы древней Анатолии ...*, М., 1982 [izvoarele teatrului folcloric].

Я. Е. Боровский, *Мифологический мир древних киевлян*, Киев, 1982 [venerarea de către kieveni a zeului veseliei Lado (soția lui fiind Lada)].

*Современный фольклор народов Дагестана. Сборник статей*, Махачкала, 1983 [povestirea satiric-umoristică].

Д. С. Лихачёв и др., *Смех в Древней Руси*, Л., 1984 [atitudinea rîsului față de realitate, rîsul are nevoie de complici-rîzători, cultura folclorică a rîsului, rîsul creează lumea sa, cultura comică populară].

А. С. Фядосік, *Жарты, анекдоты, гумарэскі*, Мінск, 1984 [Glume, anecdote, comicării].

Вл. И. Георгиев, *Проблемы на българския език*, София, 1985 [cucherul ca spirit benefic al casei].

Гунар Приеде, Александр Щербаков, *Из собрания Кришьяниса Барона, 1894-1915 ...*, М., 1985 [cîntece și dansuri glumețe ale travestiților în timpul Crăciunului].

Радост Иванова, *Фолклорните явления в наши дни*, София, 1986 [efectul anecdotelor].

В. С. Уарзиати, *Маски и ряжение в традиционном быту осетин ...*, 1986 [măști ale Ursului, Cerbului, Caprei, Cocoșului; comunitatea umană închinîndu-se la zeitățile mascate; gesturi comice, pozne, rîs; obligativitatea notelor satirice în scenele comice ale obiceiului, acțiunile mascaților sînt amuzante; cultul



roadelor pămîntului este amintit la Anul Nou, al însămînțării lui – la Paști; al înmulțirii oamenilor – la petrecerile vesele de la nunți, în obiceiurile glumețe de la privegherea morților].

Ангел Гоев, *Комичните елементи в българската народна сватба като средство за предпазване от «уроки» и зловредно въздействие*, София, 1987 [Boian/Baian intră în piele de animal și ia chipul oricărei fiare, aproape de personajul bulgar fiind cîntărețul Boian din „Cîntul oastei lui Igor” care se preface în lup și pajură].

Эрих Кош, *О сатири и сатириках*, М, 1987 [menirea umorului e de înveselire, a satirei – de luare în rîs; scopul satirei – învinuirea; satira e arma luptătorilor, nu a învingătorilor; alegoria din satiră corespunde metaforei din poezie].

Михалис Мераклис, *Комично от сериозното ...*, София, 1987 [parodiarea formelor tradiționale, apariția inopinantă a tematicii serioase, jocul de cuvinte].

Ася Попова, *Кучето и мечката в българската митология ...*, 1987 [cucherii].

Татяна Цанкова, *Карнавални моменти в българската сватба и ролята на заложника в тях ...*, София, 1987 [rîsul în obiceiurile bulgarilor].

Юлияна Шуленкова, *Традиционни детски игри и забави от Габровско ...*, София, 1987 [Ala-bala portakala comicilor gabroveni].

Georges Dumézil, *Mit și epopее, vol. I, II, III, ...*, Buc., 1993 [comicul, Turca].

Stelian Stoica, *Viața morală a daco-geților*, Cșn, 1993 [înmormîntări vesele].

Димитър Маринов, *Народна вяра и религиозни народни обичаи*, София, 1994 [rusalcele și călușarii].

Дейл Карнеги, *Как завоюватъ друзей и оказыватъ влияние на людей, Как вырабатыватъ уверенность в себе и влиять на людей, выступая публично, Как перестать беспокоиться и начать жить*, Ленинград, 1991 [rolul umorului în toate].

### Capitolul III. Colectarea și cercetarea folclorului comic

Dimitrie Cantemir, *Hronicul vechimei a romano-moldo-vlahilor, ...*, Ed. Gr. G. Tocilescu, Buc., 1901 [satiră și sarcasm].

Dimitrie Cantemir, *De antiquis et hodiernis Moldaviae nominibus și Historia Moldo-Vlachica ...*, Buc., 1983 [satiră].

Dimitrie Cantemir, *Despre numele antice și de astăzi ale Moldovei*, Ed. Dan Slușanschi, Buc., 1983 [satiră și sarcasm].

Dimitrie Cantemir, *Sistemul sau întocmirea religiei muhammedane*, Ed. V. Cîndea și Anca Ionescu, Buc., 1987 [tratări satirice].

Teodor Stamati, *Pepelea se tocmește argat la un român, Vasile Răuț ...*, Eșii, 1841 [narațiune populară comică, prefațată și expusă literar].

Teodor Stamati, *Cîteva cugetări ...*, 1848 [două meditații comice].

Teodor Stamati, *Pepelea seau Tradiciuni năciunare românești, culese, înorânduite și adăugite, Partea întâiu, Iașii*, 1851 [etnografie și folclor comentat, inclusiv de natură comică; Pepelea, snoavă, anecdotă].

Teodor Stamatî, *Disionăraş românesc de cuvinte tehnice și altele greu de înțeles*, Iași, 1856 **[anecdotală]**.

B. Petriceicu Hasdeu (care, adolescent fiind, a cules materiale de etnografie și folclor), *Etymologicum magnum romaniae. Dicționarul limbii istorice și poporane a românilor*, I, Buc., 1886 **[Aghiută]**.

G. Pascu, *Sufixe românești*, Buc., 1916 **[Tîndală, Pîcală, Sarsailă]**.

*Памятники народного творчества осетин* (...), I, Владикавказ, 1925; II, 1927; III, 1928 **[Sîrdon ca om șiret, comic, descurcăreț, asemenea turcului Mulla Nasr-Addin]**.

Зигмунд Фрейд, *Введение в психоанализ* «...», ..., М., 1989 **[nașterea vorbelor de duh, a grotescului]**.

Ștefan Ciobanu, *Istoria literaturii române*, Chișinău, 1992 <1947> **[satiricul Cantemir]**.

*Осетинские нарпские сказания*, Дзауджикау, 1948 **[personajul Sîrdon]**.

G. Călinescu, *Estetica basmului* ..., 1965 **[hăbăucul e un hibrid între Făt-Frumos și Păcală]**.

Al. Piru, *Literatura română veche*, Buc., 1962 **[anecdota în accepția autorului]**.

Yolando Pino Saavedra, *Cuentos folkloricos de Chile*, III, Santiago de Chile, 1963 **[cele umoristice, cu personajul Pedro Urdemal/Urdimal/Urdemales/Urdimales/Animales, uneori și Peiro Uliman]**.

В. Пропп, *Фольклор и действительность*, ..., 1963 **[umorul poveștii]**.

Димитър Осинин, *Българските народни приказки*..., София, 1966 **[istețul și înveselitorul popular Hităr Petăr (Hitrul Petru)]**.

N. D. Raevschi, *Păcală – a păcăli, Tîndală – a tîndălia*, Cșn, 1969 [formarea cuvintelor].

Tvrtko Čiubelić, *Narodne pripovijetke* ..., Zagreb, 1970 **[anecdota (anecdota)]**.

Manuela Tănăsescu, *Despre Istoria ieroglică*, Buc., 1970 [despre comic].

В. Я. Пропп, *Проблема смеха и комизма* ..., Л., 1971 **[sesizarea mediului ambiant – rîdem de mișelia și ticăloșia faptelor umane, sesizarea comicului depinde parțial de epocă, popor, mediu social (multe din glumele lui Rabelais pe cei de azi nu-i amuză), provoacă rîs neobișnuitul, devierile de la normele biologice, de la cutumele de comportament; asemănarea cu animalele (umanizarea acestora); se parodiază inconsistența obiectului, opiniei, povățuirii religioase; sînt comice calambururile, paradoxurile; pentru crearea caracterului comic este potrivită puțină exagerare]**.

Л. М. Землянова, *Проблемы специфики жанров в современной фольклористике США*, М., 1973 **[vorbirea precipitată]**.

Andrej Melicherčík, *Prostonárodné slovenské povesti Pavla Dobšinského*, ..., Bratislava, 1974 **[e necesară păstrarea dialectismelor în folclorul comic]**.

Джеймс В. Макконнел, *Исповедь червевода, ставшего жертвой собственной затеи* ..., М., 1976 **[reviste semisavante-semiumoristice, anecdote, glume, satiră alături de articole serioase, ar trebui să transformăm știința în Știință capabilă a educa tineretului capacitatea de a rîde de sine]**.

Иван Соп, *Ходжа Насреддин – легендарный герой народного юмора ...*, М., 1976 [**personaj al celor mai multe popoare, creații ale oamenilor care se confruntă cu nedreptatea**].

В. В. Блажес, *Присказка. Закон композиционного контраста ...*, Свердловск, 1976 [**formula introductivă a basmului este amuzantă, cu haz, în stilul parodiei populare, pervers imitînd conținutul basmului, cu promisiuni echivoce; este o creație a comicului popular, folosind elemente oximoronice, de antiteză, îmbinări de cuvinte omofone, rimate cu nume indecente, frivole, erotice, ale josului corporal; cu cît e mai mare contrastul, cu atît e mai puternic absurdul, mai reliefată apare forța efectului comic**].

Юрий М. Боров, *Мир не умрет, если будет умирать от смеха*, М., 1976 [**satira e vehementă, umorul – blajin; forma umorului e națională, de conținut comun întregii omeniri; Păcală e al moldovenilor (sic!), gabrovenii – ai bulgarilor; simțul umorului este propriu cetățenilor întregii lumi, inclusiv conducători de stat**].

Elvira Sorohan, *Cantemir în cartea ieroglifelor*, Buc., 1978 [**comicul**].

George Lăzărescu, *Dicționar de mitologie*, Buc., 1979 [**Păcală**].

Н. А. Петровский, *Словарь личных имён*, М., 1984 [**Гилар (unul vesel)**].

Ю. Килимник, *«Фольклор» с наживкой*, М., 1985 [**anecdote dăunătoare ideologic**].

Nicolae Constantinescu, *Fișe pentru un dicționar de folclor (IV) ...*, 1985 [**anecdotă**].

Им. Левин, *Внутри смеха, ...*, 1986 [**satiricul e luptător, nu e comentator**].

В. Соловьёв, *Над кем смеёмся? ...*, 1986 [**încercare de a opri vehicularea anecdotelor necenzurate ideologic**].

Радой Ралин, *Фолклорът и кратките сатирични жанрове ...*, София, 1987 [**folclorul comic e unul dintre cele mai bogate în lume**].

Стефан Фъртунов, *Социално-икономически и културни предпоставки за възникването на габровския хумор ...*, София, 1987 [**gabroveanul este econom, inventiv, ingenios; transformă nimicul în ceva însemnat**].

Ядвига Ягело, *Механизъм на възникването на комизма във фольклора ...*, София, 1987 [tratare exhaustivă în cîteva fraze].

Александр Солженицын, *Архипелаг ГУЛАГ, 1918–1956, Опыт художественного исследования, том первый, второй, третий*, М., 1989 [**satiră, umor, sarcasm**].

Александр Солженицын, *Один день Ивана Денисовича ...*, М., 1990 [**efectul umorului**].

Mihai Alexandru Canciovici, *Păcală – universalitatea unui motiv comic din snoava populară românească*// „Anuarul Institutului de Etnografie și Folclor”, București-Chișinău, 1990, p. 116-123 [**erou comic popular cu semeni la diferite popoare**].

Alexandru Dobre, *Contribuția lui Mihai Eminescu la cristalizarea folcloristicii românești moderne ...*, Buc., 1992 [**evoluarea snoavelor**].

Maria Marin, Iulia Mărgărit, *Glosar dialectal: Muntenia*, Buc., 1999 [snoave].  
Al. Piru, *Ultimile precizuni și comentarii critice* [despre Petre D. Anghel], Buc., 2004 [ironie, umor].  
Nicolae Raevschi, *Etimologii și alte studii de lingvistică*, Cșn, 2006 [Păcală, Tîndală, poznă].  
Victor Cirimpei (cu studii la subiectul *Cantemir și categoria comicului*).

#### Capitolul IV. Rolul autorilor de creații comice inspirate din folclor

M. Бахтин, *Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса*, М., 1965 [a scrie contrar canoanelor, a folosi vulgarul ce se aude în târg, stradă, cârciumă; derîderea preceptelor bisericești, cele de proslăvire a marilor demnitari, a proaspeților decedați; a face carnaval-teatru folcloric spontan al tuturor]. «Rabelais (n. c. 1494) a cultivat toate formele comicului, de la ironie la grotesc»

Dimitrie Cantemir, *Istoria ieroglifică, I, II*, Ediție de P. P. Panaitescu, I. Verdeș, Buc., 1965 [anecdotă, portretizări satirice].

V. P. Coroban, E. M. Rusev; *Cronicarul Ioan Neculce. Viața și opera*; Cșn, 1956 [tragicomicul Mavrodin].

Radu Popescu, *Istoriile domnilor Țării Românești ...*, Buc., 1965 [stil poetic-sarcastic].

M. Бахтин, *Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет*, М., 1975 [natura comicului gogolian, inclusiv pidosnicii].

Frédéric Mistral «n. 1830», *Calendau, ...*, Buc., 1983 [teatru popular].

Ion Creangă, *Opere, ...*, Buc., 2000 [Bilbîilă, Zărghilă, Sarsailă, Sărăcilă; semnificația lui -ilă în Harap-Alb].

G. Călinescu, *Ion Creangă (Viața și opera) ...*, Buc., 1964 [printre oameni Creangă era un Păcală].

M. Eminescu, *Opere, IX: Istorice. Traduceri, studii, transcrieri, excerpte*, Ed. Aurelia Rusu, Buc., 2000 [Eminescu satiric].

Barbu Lăzăreanu, *Cu privire la: Mihail Eminescu, Ion Creangă, I. L. Caragiale, G. Coșbuc, B. P. Hasdeu, V. Alecsandri, G. Asachi și I. Heliade-Rădulescu. Glose și comentarii, ...*, Buc., 1971 «acad. Barbu Lăzăreanu (5 oct. 1881-1957), istoric literar, poet, publicist, autorul volumului *Umorul lui Hasdeu* (1927)».

Nichita Stănescu, *Argument la glume*, Buc., 2003 [comicul].

Emil Ianuș, *Vinătorul de ... rîs. Epigrame*, Suceava, 1997 [Ștrul și Ițic, a umori].

#### Capitolul V. Specificul folclorului comic românesc (texte și comentariu)

Texte din:

*Snoava populară românească*, Ediție critică de Sabina-Cornelia Stroescu, Buc., Editura Minerva, I, 1984; II, 1986; III, 1987; IV, 1989 [creații comice din provinciile istorice ale României: Moldova, Muntenia, Transilvania]; și

*Pătăranii folclorice ale românilor sovietici din Basarabia, stînga Nistrului, nordul Bucovinei, nordul Transilvaniei, Caucazul de vest*, Ediție de Victor Cirimpei, Cșn, 2008 [narațiuni comice ale românilor înstrăinați de vatra națională].

- Pentru comentariu:  
*Dicționarul elementelor românești din documentele slavo-române, 1374-1600*, Buc., 1981 [**Păcală**].
- Alexandru Dobre, *Cel mai vechi text etnofolcloric românesc consemnat, în scris, în limba română: popa Bratul, „Începătură de nuiale” (1559-1560) ...*, Buc., 1996 [**prima snoavă (manuscris)**].
- Nicolae Costin, *Scrieri în două volume*, Ed. Sv. Korolevski, Cșn., 1990 [**porecle**].  
 <sec. XVII–încep. sec. XVIII>
- Dimitrie Cantemir, *Divanul sau Gilceava Înțeleptului cu lumea, sau Giudețul sufletului cu trupul* <1697–1698>, Ed. Virgil Cândea și Alexandru Duțu, Buc., 1990 [**proverbul gurii care se laudă**].
- Crestomație de literatură română veche, II, ...*, Cluj-Napoca, 1989 [**snoavă de la 1700**].
- Dimitrie Cantemir, *Descrierea Moldovei* <1714–1716>..., [Gh. Guțu] 1973 [**anecdotală despre o beție, Turca**].
- Dimitrie Cantemir, *Viața lui Constantin Cantemir* <1714–1716>, Ed. Radu Albala, C. C. Giurescu, Buc., 1973 [**situații comice**].
- Teodor Stamati, *Pepelea se tocmește argat la un român, Vasile Răuț ...*, Eșii, 1841 [**narațiune populară comică, prefațată și expusă literar**].
- Al. Bistrițeanu, *Primii culegători de basme românești (frații Schott, Obert, Kunisch)*, <1845> ..., Buc., 1956 [narațiune cu Păcală].
- Teodor Stamati, *Pepelea seau Tradiciuni năciunare românești, culese, înorânduite și adăugite, Partea întâiu*, Iașii, 1851 [**etnografie și folclor comentat, inclusiv de natură comică; personajul Pepelea, snoavă, anecdotală**].
- Calendariu pentru ducatul Bucovinei pe anul 1855*, Cernăuți [**anecdotală satirică**].
- M. Gaster, *Literatura populară română*, Buc., 1883 [**snoave cu Nastratin, Păcală, Pepelea; „prima colecțiune de anecdote (p. 170: Dimitrie Iarku, 1857)”**].
- Ioan Donceev, *Cursul primitiv de limba rumână, compus pentru șólele elementare și IV clase gimnasionale*, Cșn, 1865 [**24 anecdote nefolclorice**].
- M. Gaster, *Chrestomatie română. Texte tipărite și manuscrise (sec. XVI–XIX), dialectale și populare ...*, I, II, Leipzig, Buc., 1891 [**snoave**].
- Elena Didia Odorica **Sevastos**, *Anecdote poporane*, Iași, 1893 [**1 snoavă, 2 pidosnicii, 8 glume folclorice-proză, 7 glume folclorice în versuri**].
- Iuliu A. Zane, *Proverbele românilor...*, vol. II, Buc., 1897 [**cu a rîde, rîs**].
- Iuliu A. Zane, *Proverbele românilor...*, vol. III, Buc., 1899 [**cu a rîde, rîs**].
- Iuliu A. Zane, *Proverbele românilor...*, vol. V, Buc., 1900 [**cu a rîde**].
- Iuliu A. Zane, *Proverbele românilor...*, vol. VI, Buc., 1901 [**Păcală, Tîndală, Tanda, comic, nume ale Dracului, rîsul**].
- Iuliu A. Zane, *Proverbele românilor...*, vol. IX, Buc., 1903 [**comic, a rîde**].
- Iuliu A. Zane, *Proverbele românilor...*, vol. X, Buc., 1903 [**rîs, a rîde**].
- Tiktin H., *Rumänisches Elementarbuch*, Heidelberg, 1905 [**anecdotală meglenoromână**].
- Sextil Pușcariu [în colaborare], *Studii istroromâne, I: Texte*, Buc., 1906 [**snoave**].



Ovid Densusianu <n. 1873>, *Flori alese din cîntecele poporului, Vieața păstorească în poezia noastră populară <1922–1923>, Folclorul – cum trebuie înțeles <1909>, Graiul din Țara Hațegului <1915>*, Ed. Marin Bucur, Buc., 1966 [**poeziile satirice**].

Leca Morariu, *De la noi. Povești, poezii și cimilituri populare <1915>*, Buc., 1983 [**Pepelea**].

Tudor Pamfile, *Cartea povestirilor hazlii*, Cșn, 1919 [**deslușirea speciilor de folclor comic**].

Lazăr Șăineanu, *Dicționar universal al limbei române*, Craiova, 1922 [**anecdota, Brezaie, Călușari, Păcală, Pepelea, Tândală, Rusalii, Sarsailă, snoavă**].

Tache Papahagi, *Antologie aromânească*, Buc., 1922 [**anecdota Minciunoșii**].

C. Neniu și [E]. Lebedeva, *Cîntece poporane moldovenești, ...*, Tiraspol-Balta, 1935 [**inclusiv de glumă**].

Natalia Dascălescu, *Regiunea codrilor Basarabiei*, Cșn., 1936 [**strigături, glumă**].

Constantin Eretescu, *Les noms du sexe dans le folklore roumain*, fără alte date [**strigături**].

*Poezii populare alese din toate țările românești, adunate din colecțiuni, reviste și ziare ...*, Buc., f. a. [**cîntece de batjocură**].

*Calendarul satelor: 1943* [**anecdota, strigătură**].

Alejandro Cioranescu, *Diccionario etimológico rumane, ...* 1958; 1959; 1960; 1961; 1966 [**Sarsailă, Scaraoțchi**].

P. Ursache, *Prefață// De-ale lui Păcală. Snoave populare*, Buc., 1964 [**snoave, anecdote, glume**].

Sabina C. Stroescu, *Cu privire la sistemul de clasificare a snoavei populare românești ...*, 1965 [**3000 de tipuri de snoave și 540 de tipuri de glume**].

*Povești, snoave și legende*, Ed. I. C. Chițimia, Buc., 1967 [**texte din diferite culegeri, periodice, arhiva Institutului**].

A. Hropotinschi, *Ciclul de snoave cu Păcală (Motive similare în folclorul altor popoare)*, Cșn, 1968 [**trăsături ale ciclului**].

A. Hropotinschi, *Snoava despre soția infidelă (Istoricul problemei și variante noi moldovenești)*, Cșn, 1968 [referințe la I. Mușlea și două texte basarabene].

Sabina-Cornelia Stroescu, *La typologie bibliographique des facéties roumaines, I, II*, Buc., 1969 [**snoave, glume**].

I. C. Chițimia, *Folclorul românesc în perspectivă comparată*, Buc., 1971 [**narațiuni comice**].

Ovidiu Bîrlea, *Prefață [la un volum de „snoave”]*, ..., Buc., 1971 [**snoava și „surorele” ei, Păcală și confrății săi**].

V. Coroban, *Arma satirei ...*, Cșn, 1972 [**măștile lui Păcală**].

Ovidiu Bîrlea, *Mică enciclopedie a poveștilor românești*, Buc., 1976 [**gluma și anecdota ca subspecii ale snoavei**].

Ион Друцэ, *Святая святых. Пьесы*, М., 1984 [**umorul moldovenilor**].

*Dicționar explicativ al limbii moldovenești, II*, Cșn, 1985 [**Buzilă, Fițilă, Flămînzilă, Foilă, Fonfăilă, Fosăilă, Năsoilă, Ochilă, Sătilă, Sîcîilă, Sforăilă, Sucilă; Surdilă, Tropăilă, Zbînțuilă**].



Ion Ciocanu, *Adîncă înțelepciune*, Cșn, 1985 [**comicul vieții în cartea „Ace pentru cojoace”**].

Victor Cîrimpei, [**din contribuțiile sale** (aici și o referință la scriitorul comic american Will Cuppy)].

\* Ortografia – conform convingerii autorului, expusă în „Revista de lingvistică și știință literară” (Chișinău), 2009, nr. 1-2, p. 46-52: *Argumente anti „î” din „a” și „sunt”*.

---

## CRONICĂ

---

NINA CORCINSCHI  
Institutul de Filologie al AȘM

STRESURI LITERARE ÎN  
SCURTMETRAJE

### Abstract

The volume of literary criticism *Anticanonice* by Felix Nicolau doubts the mentality of a unique canon and launches the idea of a literary horoscope or a vice-canon that is diagnostic and flexible in which different authors and styles can be found. His chronicles are relaxed incursions, sometimes coloured with irony, even parodic thorough Romanian literature of recent years, they are in search of anticanonic audacities, of literary rebelliousness. His book is an invitation to dispute with statues and the canonizations from the textbooks, it also brings into stage less known authors because of lack of promotion.

**Keywords:** canon, chronic, hierarchy, nonconformity.

Controversata *Istorie literară...* a lui Nicolae Manolescu a repus în circulație discuțiile despre canonul literar. A reușit exegetul să reinventeze canonul? E posibil la sfârșitul secolului al XX-lea un singur autor să onoreze un proiect atât de amplu (5 secole de literatură!) și de pretențios? Mai suspicioși decât predecesorii, Daniel Cristea Enache, Paul Cernat, Șerban Axinte, Bogdan Crețu (ca să dau numele celor mai tineri) și mulți alții, dau răspunsuri reticente. Comentariile lor la temă impun credibilitatea evaluării (echilibrante, în contextul scrâșnelilor furibunde ale scriitorilor-recenzenți, scăpați din lista canonică „pe nedrept”, dar și a complezențelor necondiționate ale *fun-club*-ului), listând punctele forte, dar și gravele erori, autopastișările, tendențiozitățile regretabile, care știrbesc din autoritatea demersului manolescian. Discuțiile iau amploare, atingând morfologia fenomenului, generalitatea canonică. Vocile afirmative pentru mentalitatea canonului unic se aud tot mai în surdină. Pornind de la constatarea lui Ion Simuț: „în postmodernism, un canon unanim acceptat este o pură iluzie”, opiniile evoluează dinspre suspiciune spre definiție personală și avertizare. „Partinice sau incomplete, istoriile nu servesc decât propunătorilor lor” declară sceptic Adrian Alui Gheorghe; „definirea canonului trebuie să pornească de pe o poziție polemică” atenționează Luigi Bambulea; „un text literar este unicul lui etalon, e un canon în sine” oferă soluția Lidia Vianu. Reticența e îndreptățită prin faptul că postmodernitatea relativizează ideea de canon. Dincolo de factorul „subiectivism auctorial” și de cel cronologic, care suspectează justetea ierarhizărilor și posibilitatea cuprinderii ansamblului, dificultatea acestui program e dictată de însăși scriitura într-o epocă pe care lesne o putem numi postcanonică,

anticanonică, chiar și „vicecanonică” (termen mai recent la care vom mai reveni). Formula *canonului occidental*, lansată de Harold Bloom, se desemantizează prin aplicabilitate la realitățile literare românești din ultimii ani, care semnaleză o varietate aproape incontrollabilă de stiluri și tendințe literare.

*Noi acum ce să canonizăm?*, se întrebă firesc și criticul Felix Nicolau, disociind pe marginea acestui subiect în prefața volumului său *Anticanonice. Cronici stresate* (editura Tritonic 2009). „Eu, unul, mărturisește el, încă nu m-am dumirit cum se poate face un canon care să nu respire cu ajutorul aparatelor încă de la naștere”. Mai cu seamă astăzi ideea de canonizare pare pe cât de totalitară, pe atât de aventuroasă, pentru o literatură prolifică, dar și divergentă valoric, în care, fie ideea este exprimată de multe ori superfluu, fie eleganța exprimării nu are întotdeauna acoperire ideatică. Armonizarea e rarisimă. În plus, crede criticul, dacă acesta s-ar elabora acum, ar fi traficat de ifosele racordărilor la trend, de promovările interesate, „gașcarigene”, de imaginile zgomotoase ale momentului și alte detalii inerente conjuncturismului literar românesc. Așadar, suspectate sunt nu atât ierarhiile, cât cei care ierarhizează. E adevărat, recunoaște Felix Nicolau, că o invazie actuală de carte de orice fel, în lipsa unei judecăți de ordin axiologic, nu salvează gustul public de parași subliteratură.

La întrebarea de consecință: care/unde ar fi punctul de echilibru?, criticul face trimitere la devieri de paradigmă. „Dreapta cumpănă” a axiologiei literare s-ar regăsi dincolo de clasamentele enervant de înțepenite ale istoriilor, elaborate de „arhicritici”, dincolo de anarhia „democrației canonice” și de topuri „cu iz sportiv” comandate de reviste literare. S-ar configura dinamic în dezbatere și circuitul de idei, în toleranța față de *alte* abordări, în resemantizări problematizante, în curajul, morala și flexibilitatea disocierilor, la care ar participa neapărat și cititorul. Miza ar asigura-o lectura competentă, dar și demersul critic în stare să provoace gustul public, să incite la crearea atelierelor de lectură interactivă.

O figură importantă în acest dublet critico-literar e tocmai cititorul. Dar cu cât acesta e mai subnutrit cultural (și are și de unde printre atâtea tentații neortodoxe ale postmodernității), cu atât crește prăpastia dintre el și scriitorul bun. Primul se repede la coperte ornamentate scilicetios, al doilea se retrage nemulțumit în turnul de fildeș. Și atunci intervine criticul, care trebuie să cunoască și să accepte atât realitatea culturală, cât și cea „neculturală”, să se racordeze la orizontul de așteptare al cititorului în ipostazierile elitiste și, dar și kitsch-uriste ale acestuia. Pornind de la necesitățile eventualilor cititori, el va ghida delicat ierarhia, va oferi reperele, dezvoltând astfel sensibilitatea artistică și critică care germinează în cititor. Între aceste trei instanțe, crede Felix Nicolau, se va instaura dialogul și influențarea reciprocă, care vor genera ordonarea firească, naturală a valorilor. Așadar, dialogul critic să înlocuiască autorizata voce monologică, pluricentrismul să înlocuiască monocentrismul critic, ierarhiile să înlocuiască ierarhia.

De aici pornirea lui Felix Nicolau de a lansa, în *Anticanonice*, ideea unui horoscop literar care să ghideze lectura sau a unui vicecanon diagnostic și flexibil „cu mai multe benzi de circulație în ambele sensuri” și în care să se regăsească „autori și stiluri de toată mâna”.

Criticul respinge direcția unei critici hipercademisante și ermetizate, dar și cealaltă extremă, a criticii populiste, de gașcă, lejere și neserioase. Preferă discursul energetic, vitezoman, polemic, scâpărător, care să provoace la o lectură activă, polivalentă. Motoul din *Martereau* de Nathalie Sarraute îi definește scurt programul: „eu, cel care neîncetat trezesc ceea ce vrea să doarmă, ațâț, stârnesc, caut, chem; eu, cel impur”. Cronicile sale sunt incursiuni relaxate, pe alocuri pronunțat ironice, chiar parodice, prin literatura momentului, în căutare de îndrăzneli anticanonice, de frondă literară. O invitație de polemizare cu statuile și canonizații de prin manuale și de scoatere la rampă a celor mai puțin cunoscuți: „să-i pun față în față pe cei faimoși datorită promovării și pe cei cvasi-anonimi”. Câtă lume bună știe de solitara Adina Dabija? se întreabă criticul. Or, această poetă e nonconformistă în raport cu modele și tendințele momentului tocmai datorită conformismului ei poetic autentic. Sau câți știi de Sorin Delaskela sau de Diana Iepure? Diagnozele critice de întâmpinare îi scot pe aceștia în prim-plan, cu bunele și relele lor. În atenția criticului se află valul tânăr de scriitori, 2000+, fiind și el unul dintre ei și respirând aceeași atmosferă literară. Douămiiștii sunt generația mega/meta/autoficțiunilor, blogurilor și a workshop-urilor literare, a îndrăznelilor de creație, a căror „drum spre viață trece prin mijlocul sălilor de lectură”. A-i înghesui într-o schemă canonică e un risc, o inițiativă prematură, mai ales că mulți dintre ei sunt încă în căutarea propriei formule de creație, fermentează în faza experimentărilor. Felix Nicolau nu-și asumă rol de „naș” al generației, dar îl preferă pe cel de ursitoare, care semnalează prezentul și propoțește viitorul literar cu zodiacul în mână.

Galeria poezilor o calibrează câteva zodii, dictate de însăși profilul lor de creație: *zodia ironiei culte și a Don Juanilor de bibliotecă; zodia ingenuității ecologice și nostalgice; zodia neoexpresionistă, ca să nu-i zic într-o sută de alte feluri; zodia stoică sau fericită la modul melancolic; zodia metafizicienilor cu porniri bisericose; zodia textualiștilor de mână dreaptă și de mână stângă; zodia suprarealiștilor sau delirul metaforei*. Au și prozatorii propriile umbrele zodiacale: *zodia parodiei și a cartofoilor cu ștaif; zodia hormonilor cu detentă rafinată sau perversă, după caz; zodia revoluționarilor contondenți + un complotist megalitic; zodia Junkie, cu patetismul de rigoare; zodia fanteziștilor cu studii postuniversitare; zodia jurnalelor atât de inteligente. Documente și evocări; zodia labirintului pluristratificat din liftul cu fluturi*. În afara horoscopului au rămas doar compartimentele de teatru și critică, incluse totuși pentru a întregi imaginea literaturii de ultimă oră.

În câteva tușe se profilează și vehicolul generaționist, cu roțițele de viteză ajustate pentru îndepărtarea rapidă de „bătrânii” douămiiști: „Am putea deduce că noua grupare e o variantă îmbunătățită, *refurbished*, a celei vechi. Un fel de posttextualism cu scaune de piele și aer condiționat în cinci trepte. Or, asemănările sunt perdante. Așa-zisul 2000+ e alcătuit din tineri «pixelografi» care performează pe muzică *chill-out*, sunt apăsați de un fel de tristețe post-consumistă și, câteodată, au izbucniri de orgoliu. De la antecesorii se păstrează doar clișee gen «faze de căcat» și dispoziția *emo*. Acești rebeli fără cauză, strănepoți de-ai lui Haulden Caulfield, sunt totuși bântuiți de mitul artei sincretice, de dorința de a realiza o hyperliteratură cu videopoeme. Poate și din cauza temperamentului lor limfatic, care rareori le permite să-și cheltuiască puțințele forțe pe asamblări spectaculoase. Pentru a fi «impactanți» (un alt termen-streche),

ei au renunțat la acele locuri comune ale douămiiștilor: căminul, ghetoul, autobuzul ticsit, toate cântate în ritm de hip-hop, sexualitatea lipicioasă și exhibiționistă, cântecul cărnii, filosofarea lamentabilă. Acum se scrie despre biți, pixeli, scule etc. Poate doar lamentația de *fils à papa* s-a păstrat”.

Diferențele sunt însă cazuri izolate, nu au încă forță coagulantă și de aceea atenția criticului se deplasează pe individualități concrete. Felix Nicolau livrează pentru început flesh-uri simptomatice care încordează simțurile cititorului, ajutându-l să nu se rătăcească în hățișul de apariții editoriale. Străin fixismelor de orice fel, exegetul mânuiește un demers critic buldozerist, în sensul demontărilor și răsturnărilor de tot felul. „Cred că multlăudata infuzie de sociologie din romanele lui Dan Lungu este exact punctul lor slab”, pornește polemic criticul, după care urmează avocățește argumentarea, cu scoaterea în proțap a punctelor slabe și încurajarea celor forte. Astfel că *Sunt o babă comunistă* este, în opinia lui, un excelent documentar al trecerii de la comunism la postcomunism, dar prea puțin roman și cu o babă inautentică prin limbaj și ideologie. Despre Bogdan Ghiu s-a spus că ar fi un textualist îndârjit, dar poetul, demonstrează Felix Nicolau, depășește dogma, tocmai prin anti-obiectivare, contemplație, metaforă eterică.

*Anticanonicele* induc impresia unui critic incomod prin îndrăzneală, livrând o ironie pigmentată cu mult umor și care-și stresează cronicile tocmai pentru că nu se sfiște să treacă prin radar nici cele mai cu greutate nume și cărți. Cel care nu pricepe „cum pot să existe cronici fără niciun reproș” împarte la dreapta și la stânga pișcături și ghionturi. Autorul romanului *Intermezzo. Aurora*, Marin Mincu, este admonestat tocmai pentru „slabă vedere”, pentru înregistrarea realității ca irealitate; pentru „uscăciune a simțirii care, vizând perfecțiunea romanescă și elevația, uită de viață”; salvatoare ar fi autenticitatea introspecției, „dacă nu s-ar continua pe mai mult, mult mai mult de două sute de pagini”.

Abordările sunt „legitimate” prin dedublarea perspectivelor. Astfel că perspectiva consumatorului mediu (adică *sincer*, adică doritor de impresie, de emoție) concurează cu cea a lectorului inițiat. Jubilația, „toarcerea” sau iritarea cititorului „cuminte”, se conjugă cu observații și rețete de lector profesionist, care analizează la rece. Condiția lectorului sărăcit de provocări, subestimat prin dezvăluiri de suspansuri îi displace, și-l pune la punct pe scriitorul care perturbă plăcerea lecturii: „Meritul lui Cărtărescu este distanțarea de abstract, pentru că el chiar are viziunea unor făpturi, peisaje, amintiri. Vina lui este că le repetă obsesiv de la un volum la altul, încercând să creeze o simultaneitate a viziunii în mintea cititorului, dar și să stoarcă de sens orice figurație. Astfel, lectorul nu mai rămâne cu nimic de făcut. Tot ce i se cere este să fie capabil să urmeze scriitura în slalomul ei printre cuvinte prețioase și halucinații supraetajate, iar apoi să contemple *bouche bée*”.

Interesat și de literatura de peste Prut, Felix Nicolau îi ia în vizor pe consacrații Dumitru Crudu, A. Vaculovski, și-i trece prin ceremonialul tribunalului său. La *Măcelul* lui Dumitru Crudu remarcă vigoarea expresiei, dinamismul și demențialitatea acțiunii, spectaculosul împins până la limita neverosimilului. În *Bong* îi displace lipsa de *story*, de construcție, de suspans și autopastișarea. Nu exhibiționismul supralicitat îl deranjează, ci excesul de manieră: „Simt nevoia să precizez: nu sunt un tip pudibond sau ipocrit. Nu-l cred deloc pe Alexandru Vaculovski prea dur pentru mine.

Din contră, datorită repetiției tematicе, teamă mi-e că încep să-l simt prea moale. Ce mă întristează e doar manierismul, rețeta. Și da, există un manierism al anarhiștilor, nu numai al celor eleganți”.

Adept al improvizației libere și inteligente, al discursului neînhibat de prejudecăți literare, al plonjărilor pe suprafețe neîngrădite semantic sau stilistic, al îndrăzelilor pe picior larg, Felix Nicolau consideră orice abordare binevenită, dacă se înscrie în albia artisticului intrinsec. Dacă e frondă și avangardism, atunci să fie de bună calitate. Criticul nu repudiază nici poezia epică, romanul tradiționalist și alte creații „suspecte” în postmodernitate. Apreciază umorul care demitizează umanizând, gândul poetic care nu se împotmolește în „ambuteiaje stilistice”, dozarea și echilibrul care evită extremele, și-n același timp sunt permissive la explozia noului. Părerea criticului este că literatura trebuie să tindă spre simplitate și claritate. De aceea preferă „arta fără opinteli” și încurajează talentul care spune ceva.

Spectaculozitatea cărții se datorează amestecului de palete bivalente „tandre și reci” și energiei debordante care o degajă. Autorul incită la o *altfel* de lectură, una degajată de prejudecăți și prismată de un spirit treaz, curios și polemic. Miza este flexibilitatea cititorului, dar și a scriitorului, care au alungat „secția de poliție” din mentalitatea lor, dând curs unei lecturi integratoare, cu toleranță nu doar la laude, dar și la obiecții. Într-o manieră promptă și directă, criticul nu desființează fără drept de apel și nici nu se pierde prin laude. Stesate (pentru stimulare!) cu ironie, aceste scurtmetraje critice nu rareori cer o lectură inversă, pe contrasens. Atenție în a lua prea în serios lauda, are proprietățile leului din poveste, care se poate preface în șoricel. Și nici dușul rece nu e fatal, pentru că poate fi urmat de altul cald, pentru revigorarea și imunizarea scrisului românesc. Criticul înfruntă nu inerția invocată de Labiș, ci mai mult, morga literară, încremenirea și devitalizarea culturii contemporane.

După romanul *Tandru și rece*, Felix Nicolau ne-a dat și de această dată o carte fascinantă, de un „umor nebun și o seriozitate extraordinară”, cum remarca Ioan Es. Pop. *Anticanonicele* se impun (nedeclarat, firește) nu atât ca model de critică, cât ca model de atitudine care respinge gestul monopolist și grav al criticului Mesia, în favoarea abordării descătușate, dar și lucide a criticului Dionysos, frate cu Apollo. Disoluționismul sfârșitului de deceniu, ca un efect al „gândirii slabe” (*il pensiero debole*), lansate de Vattimo, precipitează efortul problematizărilor și al reconstrucțiilor. Procesul de „eliberare a diferențelor”, la care se referea Vattimo, fără a eluda însă regula, strategia, e un mecanism de difuzare a pluralismului și toleranței, care revelează în om umanitatea policromă. Prin gândire critică și interpretare se desemnează nu adevăruri în ultimă instanță, nici valori absolute, ci doar adevăruri și valori. Trecerea de la unitate la pluralitate de adevăruri și valori este o dovadă de *slăbire*, dar și de *eliberare*, cu propulsare de noi *energii ordinatoare*.

Măcinați de febra declinului și doritori de *altă* ordine, prindem curaj și noi, cititorii, și ne aliniem criticului, strigând împreună cu el:

MOARTE IERARHIE!

TRĂIASCĂ IERARHIILE!”



### Abstract

Dumitru Crudu's characters from the novel "Carnage in Georgia" (published at *Polirom* publishing house in 2008) are the victims of anthropological disaster, harmful mutations within the sphere of humanity, generating social alienation, cracked schizoid identities, non-humans. On the background of the Soviet colossus collapse, almost in synchrony, several young men suffer from nausea and disappointment, the spleen reaches the point of pathology.

**Keywords:** fracturism, minimalism, relationship between people, mutual slaughter.

Personajele lui Dumitru Crudu din romanul *Măcel în Georgia* (apărut în 2008 la Editura Polirom) sunt jertfele unei catastrofe antropologice, ale mutațiilor nefaste din sfera umanului, generând alienare și schizoidie. Pe fundalul prăbușirii colosului sovietic, aproape în sincronie, câțiva tineri cad pradă unor stări de greață și dezamăgire, de spleen pe punctul de a atinge patologicul. Dar tocmai aceste degenerări, aceste încercări de viață în toate căderile anunță transformări benefice în conștiința colectivă a umanității, tot așa cum primăvara intră în forță doar după ce iarna o mai biciuiește necruțător cu o vijelie de martie. Cel puțin asta pare să spună romanul, iar scena din final vestește, în cheie surprinzător de optimistă, ieșirea fericită a personajelor dintr-un coșmar demn de pictura lui Bruegel.

Să le luăm pe rând. Romanul urmărește consistență și veridicitate, cel puțin în trei planuri: social, psihologic și estetic. Mai întâi, autorul este un critic al societății totalitare în care a fost nevoit să trăiască, acuzând-o de ipocrizie și superficialitate. Acțiunea are loc în capitala unei republici, aflate pe marginea URSS-ului care tocmai stă să se prăvale. Cadrul istoric este suficient de generos în exemple exotice de frângeri mentale și psihologice. În Tbilisi anilor '90 își „rod osul depresiilor” mai mulți tineri basarabeni veniți aici la studii. Apăsăți de trecut, bântuiți de un fel de Erinii gata oricând să-i arunce în neant, aceștia traversează somnambulic piețele publice și galeriile subterane ale urbei în speranța unui refugiu reconfortant. Dorința evazionistă irepresivă îi mână departe de orașul natal și îi împinge, nu fără ajutorul alcoolului, într-o lume paralelă realității. Prin ochii acestor tineri mereu fugari, viața socială la marginea imperiului sovietic ni se înfățișează în imagini discordante, absurde și morbide, uneori comice, alteori pe de-a dreptul demente.

Într-un fel sau altul, psihozele lor sunt cauzate de culpele predecesorilor, implicați, mai mult sau mai puțin, în consolidarea sistemului și, culmea, dovădindu-se neputincioși atunci când, în sfârșit, acesta s-a fragilizat. Ceea ce dă și mai mult dramatism situației este faptul că tinerii sunt nevoiți să-și conteste modelul parental. Enrico este apăsător de păcatele mamei sale, agitator al comunismului, Che Guevara fuge de imaginea obsedantă a mamei, de data aceasta susținătoare a mișcării naționale, pe care el a denunțat-o în repetate rânduri la KGB. Georgiana este urmărită de năluca tatălui său, un fost scriitor proletcultist de succes, care, la un moment dat, fără să dea explicații, și-a tras un glonte în cap. Poetul talentat Angelo evadează în capitala Georgiei din pricina unei acuze de plagiat, venită din partea colegilor scriitori, care, de facto, i s-a fabricat după un iscusit model securist, iar Vladimir se ascunde de o eventuală sentință de tribunal pentru că a dezertat prostește din armata sovietică. Fracturarea relațiilor cu antecesorii duce la dispariția reperelor, lumea tinerilor se dezintegrează, devine asistemică și discontinuă. Neputința de a se adapta la modul ipocrit și fals al sistemului, dar și conștientizarea inutilității protestului față de o societate marcată de alienare și de goluri interioare, îi împing pe aceștia într-un *joc pe muchie de cuțit*. Ei se pomenesc mai tot timpul în împrejurări senzaționale, de situații-limită, care mai degrabă le suspendă voința de cooperare socială decât le-o catalizează după formula camusiană. Bineînțeles, sunt și excepții ce dau speranțe noi.

Chiar de la prima pagină suntem asigurați cu o lovitură de șoc, pomenindu-ne martori a unui episod sinistru. Angelo, Enrico și alți câțiva georgieni trăiesc clipe de groază fiind amenințați cu moartea prin împușcare de către un pluton de soldați trimiși să spulbere manifestația stradală împotriva regimului comunist. Siliți să joace în scena propriei execuții, aceștia, prin comportamentul, dar și prin gândurile lor (pe care autorul prin cumularea unor tehnici narative ne lasă să le auzim), divulgă natura umană în esențele ei. Întrebarea pe care și-o pune Angelo în timp ce este fixat de kalașnikovul unui soldat este „De unde oare are atâta cruzime în el?”. Situațiile menite să capteze atenția și să o orienteze spre ceea ce este individual, instinctual și elementar în relația interumană se repetă cu un ritm obsedant de-a lungul întregului itinerar narativ, bulversând cititorul până în momentul în care el va începe să se obișnuiască cu această reprezentare a existenței ca un *continuu măcel reciproc*. Eroii lui Dumitru Crudu sunt mereu amenințați cu bătaia sau bocăniți realmente. Pentru această realitate se folosește tot spectrul sinonimic: „încăierare”, „pălmuială”, „păruială”, „tăvăleală”, „chelfăneală”, „brufăneală”, „ciomăgeală”, „zaveră”, „beșteleală de proporții”, „revoltă”, „gloată de mardeiași”, „măcel georgian” etc. Ipostazele belicoase sunt în consonanță deplină cu sunetul omniprezent în roman al mitralierelor kalașnikov.

Spre sfârșit, cititorul va trebui să-și schimbe percepția, or, episodul salvării este învăluit de lumini lirice, promovând deschiderea către celălalt, convivialitatea, umanismul. Citit în cele trei planuri pomenite, fragmentul final celebrează desființarea Uniunii Sovietice, îmbunarea zeitelor răzbunării, care îi ajută pe tineri să-și capete sentimentul consistent de eliberare de sub mecanismul infernal al reprimărilor ce le-a

determinat reculul. La nivel metaliterar am putea considera scena finală drept o replică la visul matein din *Craii de Curtea-Veche*, interpretat de N. Manolescu ca o opțiune de program în favoarea contrafacerii artistice, artificialității și estetismului abstract în literatură [1, p. 576-604]. Totul, se pare, pentru a spune că este vorba de un proces de purificare printr-o alt fel de scriitură.

Romanul lui Dumitru Crudu ilustrează programul fracturist (neoavangardist-autenticist) și, ca o extensiune a acestuia, minimalismul biografic, de marcă americană, gen Chuck Palahniuk sau Raymond Carver. În numele autenticității scrisului și a nefalsificării raportului cu sine și cu lumea, pentru care pleda unul din modelele prozei celei mai noi, Geo Bogza, se aplică tehnici la zi. De data aceasta romanul devine cadrul destinat unui proiect *reality-show*, iar scriitura o radiografiere frustă a reacțiilor primare, a situațiilor și stărilor unor captivi. Spațiul închis al fostului imperiu sovietic este foarte potrivit pentru a constitui fundalul, iar, pentru o mai mare doză de expresivitate a spectacolului „înțoarcerii la esențe”, actorii adunați pentru a coexista o perioadă de timp sunt de naționalitate, vârstă, categorie socială, mentalitate diferite. A se vedea bunăoară episodul în care tovarășa Nadea de la recepția unui cămin studentesc, însoțită de un alt tovarăș, deschide fără menajamente ușa din camera lui Angelo, surprinzându-l pe acesta într-o situație mai intimă. Reacția ei divulgă un fel de a gândi, fabricată în organizația comsomolistă, lipsit de noțiunea respectării intimității fiecărei persoane: „«– Tovarășe Dazvelor, ei, acum v-ați convins cu ce se ocupă comsomolul dumneavoastră preferat?» Peste alte câteva secunde, cei doi tovarăși au ieșit vajnici pe coridor, strigând din fundul rărunchilor: «– Veniți să vedeți ce face colegul vostru!»”. Prinsului în „flagrant” nu-i rămâne decât să scâncească și să se simtă ca „într-o proză de Călin Badea”.

Scenă ce înfățișează o situație războinică în carul rural moldovenesc este totuși promițătoare în sensul că omul nu a pierdut capacitatea de a fi receptiv la drama Celuilalt. Abordarea tricolorului pe ușa sălii de discotecă, în care se dansa în ritmuri de muzică-pop rusească, a descoperit o altă racilă a politicii imperiale – dilema identitară și mankurtizarea. Prezentarea reacțiilor celor participanți la încăierare, oscilând între veridicitate și simulare hollywoodiană a veridicității, este savuroasă și merită un spațiu mai mare aici:

„Văzând că le-am scăpat printre degete, tipii și-au revenit din buimăceală și s-au luat după noi, urlând:

– Nu-i lăsaț' sî ni scapi! Moarte românilor!

Alegam din toate puterile, mi-am pierdut pantofii din picioare, dar nu m-am mai întors să-i caut, căci tipii urlau, șuierau și înjurau, iar distanța care ne separa se tot scurta.

Dar nu toți s-au luat după noi. Câțiva rămăseseră la club, unde s-a reluat discoteca și ei se zbenguiau din nou pe ritmurile săltărețe ale melodiei *Kucikudum, tri colodța*.

Bunica îmi asigură spatele, învârtind prăjina în dreapta și în stânga pentru a-i ține pe junii turbați la distanță și a-mi da posibilitatea să mă îndepărtez. Cașu însă

i-a smuls-o din mâini, a rupt-o în bucăți, i-a tras o palmă și bunica a căzut. Flăcării au sărit peste ea și au alergat după mine, dar deja era prea târziu, căci ajunsesem acasă și tremuram de frică. Flăcării asediau poarta. Se îngrămădiseră în fața casei bunicilor mei și încercau să doboare gardul. Căinii lătrau de mama focului. Nicuriuc a aruncat un borcan în fereastră și a spart geamul. Atunci a ieșit afară bunicul Vasile, care avea cam 70 de ani, cu coasa în mâini. Deschise poarta și începu să strige:

– Pe șini-l prind îi tai pișioarele!

Învârtea coasa în jurul său hotărât să nu cruțe pe nimeni, și cârcotașii au dat înapoi, retrăgându-se spre fântână. Cașu a luat-o la fugă și peste câteva minute s-a întors și el cu o coasă. La fel a făcut și Nicuriuc și, din acel moment, a început războiul. Văzând că bunicul Vasile era atacat de vreo trei flăcăi cu coase ascuțite, a ieșit și bunica Maria cu o coasă în mâini, iar eu am urmărit-o cu o bară de fier. Ne-am postat la stânga și la dreapta bunicului Vasile, înfruntându-i pe flăcării înarmați cu coase și topoare care răgeau:

– Moarti românilor!

Probabil că ne-ar fi făcut chiseliță dacă bunica n-ar fi strigat deznădăjduită:

– Ardi casa!

Toată lumea a încremenit locului, înțepenind cu coasele sau topoarele deasupra capetelor, în aer, chiar în timp ce se pregăteau să lovească. Căci casa, într-adevăr ardea. Și-au aruncat coasele și topoarele la pământ și au alergat după bunicul Vasile, care a scos din casă vreo zece căldări. Imediat au format un lanț viu între fântână și casa cuprinsă de flăcări”.

Depart de mine gândul a face o paralelă cu solidaritatea francezilor amenințați de ciumă din romanul lui Camus, dar felul în care tinerii basarabeni, cu viziuni diferite și incapabili de a comunica până nu demult, s-au comportat în situația creată m-a convins.

Ceea ce devine cu adevărat interesant este faptul racordării tehnicilor narative la modalitatea de prezentare multiperspectivistă, realizată în cadrul *reality-show*-urilor televizate cu ajutorul mai multor aparate de luat vederi. În *Măcel în Georgia*, rolul de a povesti realitatea „așa cum este” îl au naratori diferiți, naratorul omniscient și personajele implicate în acțiune preluând alternativ firul poveștii. Se schimbă în permanență și spațiul de acțiune al personajelor, care fie protestează pe bulevardele centrale și străzile dosite ale capitalelor, fie încearcă să-și impună creația în sălile uniunii scriitorilor, ale academiei și în barurile de noapte, sau își petrec nopțile în apartamentele oficialilor, în camerele de cămin și pe scaunele gărilor etc. Astfel încât, noi spectatorii-cititori nu avem timp de plictiseală. Dimpotrivă, suntem copleșiți la tot pasul cu amănunte exotice din zona mundanului și, simultan cu detalii din realitatea simțurilor, a gândurilor și a bizareriilor imaginare ale personajelor. Scenele cu picanterii sexuale, limbajul presărat cu argouri și regionalisme, pe alocuri obscen, urmărind senzația de comic grotesc, completează demersul și provoacă violent gustul conservator. E vorba de o altă reprezentare a realității, asigurată de o altă convenție, mai concret, de o sumă de convenții ale autenticității.

Scriiturii nu-i lipsește însă acea căutare a expresioniștilor de realități psihologice, pe care situațiile excepționale le intensifică. Tehnica *stream of consciousness* a romancierilor autetiști își găsește rostul în crearea unor imagini memorabile prin faptul că par mai reale decât realitatea. Nu e secret și că unele întâmplări din roman sunt autobiografice, corespunzând perfect dezideratului de autenticitate. Cu toate acestea, substratul biografic nu contrazice (auto)ficțiunea și reinventarea realului: „Încetul cu încetul, gheața pocnea și pojghița subțire a conștiinței mele ceda. De undeva din adânc, mă izbeau miasmele trecutului. Țâșnea puroiul unor întâmplări de care speram să uit pentru totdeauna și o habă de vreme chiar le pusesem la ceafă. Dar acum vârtoarea, cu mult mai turbată decât altădată, mi se revarsă în conștiință, iar trupul îmi era luat pe sus de valuri, de parcă aș fi nimerit în mijlocul unei inundații de care nu mai aveam unde să mă ascund. Apa îmi înghițise umerii, iar nivelul ei creștea cu fiecare clipă care se scurgea. Era un potop de care nu mai aveam unde să mă ascund, cu toate că de jăriștea asta fugisem tot timpul. Exact de pojarul ăsta sângeriu încercasem să scap venind la Tbilisi, dar acum nu mai aveam unde să mă chircesc. Tot ce uitasem cândva își făcea loc în mintea mea sleită de neputință și deznădejde. Am simțit pe buze niște buze și mai mari. Un fel de gură a timpului sau a conștiinței se lipise de gura mea. Eram supt și aruncat cu câțiva ani înapoi, la Chișinău, obligat să-mi amintesc tot ce voisem cu îndârjire să uit și nu putusem”.

Programul înregistrării realității în nuditatea ei fragilă, nu anulează inserțiile inconștientului, realul și imaginarul, discursul și existența fiind congruente. Emblematică pentru formularea tipului de scriitură spre care tinde Dumitru Crudu se arată figura memorabilă a poetului Șota. Acesta duce o viață boemă și își creează poeziile pe unde îl apucă, reușind să adune în juru-i roiuri de admiratori fascinați. Poeziile lui „existau doar în momentul când le recita, iar a doua oară nu le mai putea repeta întocmai”, căci acestea constituiau produsul unei anumite stări de bucurie sau disperare. Discursul lui Șota coincide cu existența, poemul însemnând a „scanda” furios expresia unei neliniști sau a „declama cu voce tunătoare”, revolta interioară, „ridicând sau coborând tonul, îngroșând sau subțind vocea”. În felul acesta este asigurată autenticitatea realității de dinaintea Cuvântului așternut pe hârtie, care poate fi comparată cu imaginea vie dintr-o fotografie încă nedezvoltată. Această poezie nu are un scop în sine, ci doar „un mijloc de a ajunge la el însuși și a se apăra de lumea înconjurătoare”, devenind chiar instanța propriei sale ființe. Cu riscul de a fi o nălucă, această poezie se vrea o intervenție asupra realului din dorința de puritate și perfecțiune.

De aici derivă și complexitatea acestui roman provocator, ce mizează pe tehnici și procedee minimaliste pentru a surprinde anxietățile și derivatele anilor '90 din acea parte de lume, în preajma prăbușirii URSS-ului.

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 XI, nr. 1-2 (26), 2011

## SUMAR

### EDITORIAL

ALIONA GRATI An emblematic event in the research of Romanian culture 3

### MIHAI CIMPOI – SAVANTUL ANULUI 2010

CORNEL MUNTEANU Mihai Cimpoi: an Ontological Project 5

ALEXANDRU BURLACU The model of literary history in the view  
of Mihai Cimpoi 11

DIANA VRABIE Canon and Canonization in *An Open History of Romanian  
literature in Bessarabia* by Mihai Cimpoi 15

THEODOR CODREANU “Salt of the Earth” 22

ADRIAN DINU RACHIERU “Balanced” Spirit – Mihai Cimpoi 26

ALIONA GRATI The Project “Critice” in the Dialogue of Values 30

ALA ZAVADSCHI Mihai Cimpoi’s *Critice* in the ninth volume 42

IULIAN BOLDEA Mihai Cimpoi and the paradoxes of interpretation 46

DUMITRU APETRI Mihai Cimpoi – Aesthetic Options and the Thirst for  
the Universal 49

VLAD CARAMAN Vasile Carlova: “Five Flowers and a Billion of Absences” 53

OLESEA CIOBANU Mihai Cimpoi and the Revival of Lucian Blaga’s  
Creation in Bessarabia 56

### HISTORY OF LITERATURE

LIDIA PIRCĂ Poetic Style and Expressiveness in Magda Isanos’ poetry (IV).  
Syntactic Features 63

LUCIA BUNESCU-URSU Narrative Pattern of Analysis of Autobiographical  
Writing. Application on the short story *Horodiste* by Ion Druta 70

### THE CONTEMPORARY LITERARY PROCESS

GRIGORE CHIPER On Periphery and Heterogeneity of the Poetry of  
the 80s 75

IGOR URSENCO Poetic Otherness on the Dangerous Edge of the Thought 82





**COMPARATIVE LITERATURE**

VIORICA ZAHARIA Marguerite Duras: on the “Ontology” of *Pain* 90

TATIANA CIOCOI The history that could have been: the human, the text and the canon (II) 94

**FOLCLORISTICĂ**

MARIANA COCIERU Folclore and Written Literature: Theoretical Issues 110

VICTOR CIRIMPEI The Essence of the Sources and the Structure of Research  
”Popular Comic Thinking” 123

**CRONICALS**

NINA CORCINSCHI Literary Stresses in Short-Length 134

ALIONA GRATI Existence as a slaughter. The Soviet Past in Live Broadcast 139



**Director fondator**

Alexandru BURLACU

**Redactor-șef**

Aliona GRATI

**Redactori-șefi adjuncți**

Anatol GAVRILOV

Nina CORCINSCHI

**Stilizator**

Mihai PAPUC

**Responsabil de varianta engleză**

Lilia PORUBIN

**Secretar de redacție**

Vlad CARAMAN

**Tehnoredactare și design**

Galina PRODAN

**Colegiul de redacție**

Liviu ANTONESEI (Iași)

Alexandra BARBĂNEAGRĂ

Nicolae BĂIEȘU

Nicolae BILEȚCHI

Mihai CIMPOI

Theodor CODREANU (Huși)

Tudor COLAC

Inga DRUȚĂ

Nicolae LEAHU

Dan MĂNUCĂ (Iași)

Andrei NESTORESCU (București)

Sergiu PAVLICENCU

Ion PLĂMĂDEALĂ

Elena PRUS

Adrian Dinu RACHIERU (Timișoara)

Andrei ȚURCANU

Maria ȘLEAHTIȚCHI

Diana VRABIE

- 
- Responsabilitatea opiniilor exprimate în paginile revistei aparține autorilor.
  - Volum recenzat, aprobat și recomandat de Consiliul științific al Institutului de Filologie al AȘM și de Senatul Universității Pedagogice de Stat „Ion Creangă”.
- 

**Adresa colegiului de redacție: Bulevardul Ștefan cel Mare și Sfânt, nr. 1  
MD-2001, Chișinău, Republica Moldova, biroul 411.**

**Tel: 022-27-23-79**

**E-mail. [metaliteratura@gmail.com](mailto:metaliteratura@gmail.com)**

**[www.metaliteratura.110mb.com](http://www.metaliteratura.110mb.com)**

---

**Founding Director**  
Alexandru BURLACU

**Editor in Chief**  
Aliona GRATI

**Deputy Editors**  
Anatol GAVRILOV  
Nina CORCINSCHI

**Stylistic editor**  
Mihai PAPUC

**Responsible for English version**  
Lilia PORUBIN

**Editorial Editing**  
Vlad CARAMAN

**Editing and Design**  
Galina PRODAN

**Editorial Board**

Liviu ANTONESEI (Iași)  
Alexandra BARBĂNEAGRĂ  
Nicolae BĂIEȘU  
Nicolae BILEȚCHI  
Mihai CIMPOI  
Theodor CODREANU (Huși)  
Tudor COLAC  
Inga DRUȚĂ  
Nicolae LEAHU  
Dan MĂNUCĂ (Iași)  
Andrei NESTORESCU (București)  
Sergiu PAVLICENCU  
Ion PLĂMĂDEALĂ  
Elena PRUS  
Adrian Dinu RACHIERU (Timișoara)  
Andrei ȚURCANU  
Maria ȘLEAHTIȚCHI  
Diana VRABIE

- 
- The authors are responsible for the opinions expressed in this journal.
  - The volume is reviewed, approved and recommended by the Scientific Council of the Philology Institute of the Academy of Science from Moldova and the Senate of "Ion Creangă" State Pedagogical University.
- 

**The address of the Editorial Board: 1, Ștefan cel Mare și Sfânt Avenue,  
MD-2001, Chișinău, Republic of Moldova, office 411.**

**Tel: 022-27-23-79**

**E-mail. [metaliteratura@gmail.com](mailto:metaliteratura@gmail.com)**

**[www.metaliteratura.110mb.com](http://www.metaliteratura.110mb.com)**

---

---

ÎN NUMĂRUL URMĂTOR

- **ALEXANDRU BURLACU** Vladimir Beșleagă  
*par lui-mème*
- **ADRIAN DINU RACHIERU** Vladimir Beșleagă  
– vocea interioară
- **ALIONA GRATI** *Zbor frânt* de Vladimir Beșleagă:  
modelul narativ al sinelui
- **LIDIA PIRCĂ** Geometria interioară a personajului în romanul *Zbor frânt*
- **DIANA VRABIE** Epopeea eului diaristic  
(*Jurnal 1986-1988* de Vladimir Beșleagă)
- **NINA CORCINSCHI** Vladimir Beșleagă prin  
*Ochii Stelianeî*

---

ISSN 1857–1905

---



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

---

# Metaliteratură

Metaliteratură Anul XI, nr. 1-2 (26), 2011

---

Anul XI, nr. 1-2 (26), 2011

---