

## SUMAR

### EDITORIAL

ALIONA GRATI Frământări identitare în globalizarea postmodernă 3

### REPREZENTĂRI IDENTITARE ÎN LITERATURA ACTUALĂ

MIRCEA MARTIN Patrimoniul nostru moral și simbolic 5

ANDREI ȚURCANU Existența în subterană. Sau încă o dată despre identitatea Basarabiei și a basarabeanului? 15

CATRINEL POPA Limba de lemn și (dis)grația memoriei (traumă colectivă și terapii individuale) 24

VIORICA ZAHARIA Dramaturgia basarabeană contemporană în căutarea unei identități 29

TATIANA CIOCOI Tony Hawks: asediul miturilor identitare ale moldovenilor 35

ALIONA GRATI Victor Pelevin și identitatea „*Generației P*” 40

LUDMILA ȘIMANSCHI Paradoxul identitar românesc și reabilitarea epopeico-postmodernistă a spațiului și a stării de spirit levantine la Mircea Cărtărescu 45

### ISTORIA LITERATURII

ALEXANDRU BURLACU Ion Buzdugan: imaginarul aradic 53

DANIELA SITAR-TĂUT *O tempora!, o (a)mores!* 60

MARIANA PASINCOVSCHI Paul Goma. Romanul *Sabina*: Fenomenologia erosului și jocul autonom al scrierii pe terenul artei românești 65

### TEORIE LITERARĂ

ION PLĂMĂDEALĂ Textul între sens și scriere 75

FELIX NICOLAU Trilogy at the end postmodernity 85

### PROCESUL LITERAR CONTEMPORAN

NINA CORCINSCHI Existența și politicul: mixaje literare 91

OXANA MITITELU Universul totalitar în proza basarabeană de după'90 96

## **RECITIRI**

|   |     |
|---|-----|
| ADRIAN DINU RACHIERU Ion Creangă – spectacolul disimulării                    | 107 |
| LILIA PORUBIN Anti-utopian aesthetics in Romanian short prose:<br>Leon Donici | 114 |
| LUCIA BUNESCU Tehnici cinematografice în proza lui Vlad Ioviță                | 118 |
| NATALIA CUȚITARU Poezia lui Liviu Damian și verbul ei subversiv               | 125 |

## **CRONICĂ**

|  |     |
|--|-----|
| DANIELA SITAR-TĂUT „La așa ceva mă pricep: să cârtesc, să critic,<br>să atac, să strâmb din nas” | 131 |
|--|-----|

---

## EDITORIAL

---

**ALIONA GRATI**

Institutul de Filologie

**FRĂMÂNTĂRI IDENTITARE  
ÎN GLOBALIZAREA POSTMODERNĂ**

### Abstract

Even though there were moments when writers, for one reason or another, displayed indifference to social and political engagement, literature has always reported itself to historical context, passing via word and image system determination and influences of the epoch, beliefs and attitudes. One of the most debated topics in current cultural interpretations is the relationship between national identity and the process of Europeanization and globalization. This issue of the journal aims at discussing representations of identity in literature.

**Keywords:** representation, identity, literature, Europeanization, globalization.

Noua împrejurare în care se află omenirea se caracterizează prin tendința de integrare a culturilor naționale într-un spațiu al civilizației universale. Imperativul integrării, concretizându-se în ceea ce s-a numit fie europeanizare, fie globalizare, a prilejuit redeschiderea dosarului identității. În spațiile nonoccidentale discuțiile asupra acestui fenomen rămân deosebit de acute și la ora actuală, asperitățile fiind determinate de problema redefinirii identității în cadrul proiectului postmodern de unitate culturală. De cele mai multe ori este invocat pericolul unor repercusiuni anihilante asupra fizionomiei naționale a comunităților integrate.

În țările din Europa de Est, aflate în plină tranziție postcomunistă, tema identității este resimțită cu un plus de intensitate. Pe de o parte, încordarea este creată de handicapul unei lungi perioade de izolare istorico-economică, dar și de efectele întârziate ale modelării ideologice, operate îndelung și cu program de către ideologiile regimul totalitar, iar, pe de altă parte, procesul dificil și convulsiv de adaptare la sistemul nonsocialist creează noi deziluzii, replieri și claustrări. În R. Moldova, reconceptualizarea identității este tergiversată și de existența unor divergențe dramatice în legătură cu determinarea apartenenței naționale.

Chiar dacă au existat momente în care scriitorii, dintr-un motiv sau altul, afixau indiferență față de angajarea socială și politică, literatura s-a raportat întotdeauna la contextul istoric, lăsând să transpară prin cuvânt și sistemul de imagini determinări și influențe ale epocii, convingeri și atitudini. Frământările identitare se răsfrâng neapărat și asupra literaturii. O privire înapoi confirmă faptul că scriitorii au fost importanți creatori

de opinie și simboluri privind expresia și sensul unei națiuni. Cantemir, pașoptiștii, Eminescu, Stere, Eliade și Noica, ca să dăm doar cele mai cunoscute nume, au proiectat identitatea românească, anticipând ideea, atât de vehiculată acum, de integrare spirituală în spațiul european.

Imaginarul supradimensionat al scriitorilor înregistrează nuanțe relevante în ceea ce privește identitatea socială, configurată și legitimată într-o anumită perioadă de timp de către o comunitate. O schiță a literaturii autorilor basarabeni din această perspectiva ar arăta, spre exemplu, agresiunile la care era supusă identitatea românilor din acest spațiu. Să ne amintim romanul lui Constantin Stere, *În preajma revoluției*, care este un adevărat document identitar al basarabenilor de la sfârșitul secolului al XIX-lea. Scriitorul surprinde o perioadă istorică extrem de aspră. Atenția e orientată asupra unui segment al aristocrației chișinăuiene, convertită la un proces de rapidă rusificare. Protagonistul romanului Vania Răutu are de ales între două opțiuni: fie să se omologheze cu aristocrația prorusă și în acest fel să parvină social – modelul Smaragdei Theodorovna –, fie să-și găsească refugiul la sat – modelul lui Iorgu Răutu. Exemplele pot continua. Ceva mai târziu, sub ochii vigilenți ai cenzurii, Vladimir Beșleagă dezvoltă, în *Zbor frânt*, o reflecție stăruitoare despre identitate. Având un titlu sugestiv, romanul reconstituie disperat identitatea etnică a românilor din Basarabia, ce au suportat consecințele mai multor ani de mutilare ideologică.

Scriitorii din ultima generație, în special prozatorii, care nu numai că nu-și obscurizează referințele sociale, culturale și politice, ci își fac chiar un program estetic din analiza „ingenioasă”, de cele mai multe ori parodică, a aspectelor indezirabile ale acestora, ne oferă varii reprezentări ale identității, ce merită atenția cercetătorilor. Inițierea unor discuții privind atitudinea scriitorilor din literaturile naționale ale fostului lagăr socialist față de această temă este mai mult decât interesantă și, desigur, nu se poate limita la un număr de revistă.

---

## REPREZENTĂRI IDENTITARE ÎN LITERATURĂ

---

MIRCEA MARTIN

Universitatea din București

PATRIMONIUL NOSTRU MORAL  
ȘI SIMBOLIC\*

### Abstract

This study calls into question the situation of our moral and symbolic heritage. A decline of symbolic is perpetuated and is getting worse in our society. Our primitive capitalism, still in an inconceivably long, tireless, savage accumulation does not seem willing to recognize the existence of symbolic capital and to cherish it and nurture it. We are witnessing a physical and material bustle – and nothing more. As devaluation of moral values, what to be said? Approaching the problem itself, in these circumstances, borders on ridiculous.

**Keywords:** decline of symbolic, moral and symbolic heritage, symbolic capital, moral values.

Precaritatea simbolicului – spre a nu zice chiar absența lui – se verifică și în slăbirea, în disoluția *ideologicului*, care ar fi putut juca un rol cât de cât integrator, așa cum se întâmplă în societățile normale. Cu experiența comunismului real în spate și sub impresia eșecului grandios al ideologiei sale, noi ne raportăm astăzi la ideologic doar ca la o inițiativă mistificatoare. Și câtă vreme ideologicul va sta sub dominația *politicului*, în loc să-l domine, adică să-l călăuzească, să-l scoată din conjunctural și improvizație, nu va avea altă soartă. E destul să privim peisajul politic autohton, unde absența ideologiilor – definite și respectate cu o minimă consecvență – este strigătoare. Spre a nu mai vorbi de lipsa – încă mai strigătoare – a moralității (aproape) tuturor agenților din câmp.

De altfel, însăși epoca în care trăim este nefavorabilă *rememorărilor* și *bilanțurilor simbolice*. Am început să intrăm într-un timp care „nu (mai) are răbdare” pentru astfel de întreprinderi. Ritmul de viață, viteza ei mereu în creștere, extraordinara mobilitate spațială, schimbările rapide mereu iminente, toate acestea intensifică, acutizează senzația provizoratului. Timpul pare că fuge vijelios înainte, dar și înapoi: trecutul se schimbă în reprezentările noastre la fel de repede pe cât de repede se apropie de noi viitorul. Niciodată viitorul nu ne-a părut mai aproape, în sensul impresiei că trăim mai mult în viitor decât în prezent: lucrurile, situațiile nici nu apucă, parcă, să se cristalizeze, să prindă contur, că încep din nou să se lichefieze, să se topească într-o curgere imprevizibilă.

Nu e doar senzația cuiva care are experiența încremenirii în proiectul și în sistemul comunist, în retardarea și izolarea comunistă. Starea precedentă nu funcționează decât ca

element de contrast ce pune în evidența cea mai clară viteza vieții de acum, rostogolirea ei vertiginoasă și neproblematică. Ritmul crescut al schimbării e resimțit, de altfel, și în Occident fără un asemenea element de contrast în trecut. Însăși complexitatea vieții noastre face ca fiecare moment să fie înglobat într-o altă combinație virtuală sau chiar actualizată.

O schemă temporală generică poate fi închipuită, dincolo de întruchipările ei diferite în America de Nord, în Europa Occidentală ori în Europa de Est: prezentul nu (ni) se mai dă ca *prezent*, în care să ne instalăm, să-l luăm treptat în posesie, să-l locuim, ci ca un fel de aptitudine de viitor, ca producție continuă, neîncetată a viitorului; ca proiecție (în sensul tare al termenului) în viitor, altfel spus, ca *aruncare în viitor*. Un viitor pe care nu-l mai poți proiecta, în care ești proiectat.

Viitorul este deja prezent în *prezent*, nu doar ca potențialitate, nici ca proiect – ca până acum –, ci, pur și simplu, ca proiecție, ca proiectare ca șuvoi ineluctabil. Absența posibilității reale de proiecție în sens de previziune poate crea impresie contrară, de lipsă de viitor, de impas. Este impresia multor tineri care se plâng astăzi – cum s-au plâns și în 1968 – de lipsă de viitor, de lipsă de speranță.

Dar viitorul există fără a fi remarcat ca atare tocmai pentru că nu mai poate fi despărțit de prezent. Mișcările studentești din 1968 din Franța, Germania și Elveția – state aflate atunci în plin avânt economic și social – au fost primul simptom al acestei ere noi în care viitorul începe să devină parte a prezentului.

„No future” au strigat tinerii din Occident, dar tot ei au proclamat și ruptura cu trecutul, *anticonvenționalismul* radical: „II est interdit d’interdire”. Mișcările acestea sociale au fost, de altfel, anticipate de inițiativele literare și artistice ale Avangardei de la începutul secolului trecut. „Să ne ucidem morții”, clama poetul român într-un elan similar de revoltă împotriva tradiției.

Interferența viitorului în prezent are consecințe și asupra trecutului care devine, la rândul lui, fluent și nesigur, susceptibil de a fi reconstituit în funcție de mereu alte repere și exigențe. Prezentul a remodelat dintotdeauna trecutul, dar acum această acțiune capătă o intensitate nouă. De acum se poate spune cu deplină îndreptățire că *trecutul este cu totul și cu totul imprezvizibil*. Nu întâmplător, cam din acest moment a și început să circule această butadă – care nu conține doar sarcasm îndreptat împotriva nesocotirii adevărilor istorice, dar și resemnare în fața unei realități psihice și mentale incontestabile.

Raporturile tradiționale se inversează, nu trecutul influențează, prin ponderea lui, prezentul și viitorul, ci viitorul modifică trecutul ca efect al înșeși propulsiei sale. De aici și separația care se adâncește uneori până la proporțiile unei cezuri între noi, cei de acum, și trecutul nostru imediat. Oricum, nu mai căutăm antecedente în trecut spre a aproxima un viitor incert, nu ne mai sprijinim pe o tradiție spre a imagina o evoluție. Moștenirea pare că mai mult ne încurcă, ne ține pe loc decât ne ajută să mergem înainte. Modelele vechi nu ne mai stimulează, nu ne mai inspiră. Reperele noastre nu se mai află astăzi în trecut. Tendința dominantă a epocii pare să fie scuturarea de tradiție ca de un lest ce îngreunează adaptarea, flexibilitatea în fața provocărilor din prezentul-viitor. Se prefigurează un nou concept al timpului, al unui timp care tinde să nu mai aibă trecut.

Acesta este un cadru general (cât se poate de schematic) pentru o lume pe care noi, aici, în România, încă n-o locuim, dar căreia încercăm – prin cei tineri – să-i (de)prindem mentalitățile și reflexele. Mai ales în mediile celor tineri funcționează, se pare, cu multă eficiență un fel de mecanism al *amneziilor induse* prin însăși aglomerarea informațională

enormă, haotică, neselectivă, deseori ne semnificativă. Atunci când e vorba de informații privitoare la trecut, acestea sunt „împachetate” rapid și împinse la spate, fără alegere, fără implicare, fără problematizare. Trecutul dispare din conștiința multora, se duce direct în vid, în neant, fără să fi lăsat vreo urmă; poate, cel mult, confuzie ori deriziune. În felul acesta, tot ce a fost se poate reinventa: mistificarea este în cazul unora inocentă, în cazul altora – interesată. Trenul vieții înaintează cu viteză maximă spre satisfacția celor ce se văd astfel scăpați de povara unor păcate grele, de ispășirea lor și chiar de o îndoielnică, necreditabilă cântă.

În era comunicațiilor și a comunicării generalizate, nu pare să mai rămână prea mult loc pentru o *comunicare simbolică*. Spre a fi autentică, „adevărată”, comunicarea trebuie să fie cât mai directă cu puțință și, în orice caz, concretă (*keep in touch*). Medierile simbolice sunt resimțite – îndeosebi de către tineri – și nu fără motiv uneori – ca deviate, alienante.

Și tot ca o consecință a vitezei sociale, astăzi se mizează pe (și se lucrează cu) strategii, nu pe convingeri; e vorba, în realitate, de tactici și mai puțin de strategii. Opțiunile sunt practice, conjuncturale, depinzând de șansele unei reușite imediate, nu consolidate și durabile. Abia secolul acesta, secolul XXI, este secolul vitezei, nu cel anterior: abia acum viteza s-a extins pretutindeni, în toate domeniile și la toate nivelele vieții sociale, inclusiv în viața intimă; secolul reacției rapide și al comunicării rapide.

Norbert Elias observa (în *Societatea indivizilor*) că omul contemporan este mult mai înclinat spre exterior decât spre interior, în comparație cu ceea ce se întâmpla în secolele anterioare. Procesul acesta de exteriorizare s-a intensificat în ultimele decenii peste tot în lume și cu atât mai mult acolo unde eliberarea de totalitarism l-a încurajat puternic după ce l-a făcut posibil.

Problema care se configurează, însă, tot mai amenințător la orizont, este aceea că diminuarea interiorității are loc în paralel cu aceea a reflexivității. Reflexivitatea, în care un Anthony Giddens vedea o caracteristică a epocii moderne, tinde să se dilueze. Oferta informațională, ca și aceea comunicațională sunt de o diversitate care deconcertează și, mai grav, dezorientează. Și, pentru păături largi ale populației, ele se profilează tot mai mult ca agresiuni împotriva reflexivității înseși.

Omul obișnuit din societatea contemporană devine tot mai ușor manipulabil, lipsit de grila unei judecăți personale, de capacitate de opțiune pusă în act. Apare aici un cerc vicios, deși ar trebui să fie unul virtuos; alegem și, implicit, ne alegem, ne definim, în raport cu provocările contextului, vrem să fim noi înșine. Numai că, mai nou, vrem să fim noi înșine fără prea mare efort, fără să gândim prea mult. Reflexivitatea ar constitui o probă de inautenticitate: să ne dispensăm de ea, să ne relaxăm, ca să devenim cu adevărat ceea ce suntem! Efortul de interpretare, chiar efortul de cunoaștere ne complică inutil existența, ne abat de la ceea ce a devenit unul dintre obiectivele ei majore – distracția. Apetitul pentru cunoaștere tinde să fie înlocuit cu o evidentă curiozitate pentru frivolități. Autenticitatea e înțeleasă în tot mai mare măsură ca o denudare spirituală și corporală, de fapt, ca *exhibiționism*.

Liniile descripției de mai sus sunt, desigur, îngroșate, exagerate, dar simptomele care le-au stat la origine există și sunt ușor accesibile experienței noastre cotidiene. Exhibiționismul se infiltrează și în teritoriile ferite ale intimității. Acestea nu suportă numai încălcările spațiului privat prin interceptări instituționale abuzive sau prin agresiuni provocate de lipsa de educație a semenilor, dar renunță deseori la o elementară autoprotecție.

Băile de mulțime pe care le luăm zilnic ne aduc în situația de a observa că oamenii se exhibă în spațiul public, se exteriorizează cu asupra de măsură, vorbesc tare spre a fi auziți de cei

din jur, nu neapărat de interlocutorul apropiat; nu mai evoc înjurăturile proferate din limuzine, nici expresiile vulgare care se aud la tot pasul pe stradă din guri de băieți și de fete care se duc sau se întorc de la școală. Telefonul mobil a devenit instrumentul unei largi disponibilități confesive la care, în autobuz, în metrou, devii martor involuntar. Asculți convorbiri angajate în tot felul de anecdotici domestice, mesaje fără conținut, supralicitări ale funcției fatice a limbajului. Dar și destăinuiri pe care, în alte veacuri, le primea numai duhovnicul. Și, în plus, cu detalii ce lezează adeseori pudoarea ascultătorului fără voie.

Intimitatea riscă să dispară, să-și piardă, în orice caz, aura, misterul. Misterul însuși e valorizat numai ca *secret*, nu ca un dar al naturii și al ființei. Frivolitatea, ușurătatea, brutalitatea, grosolănia ajung să treacă drept manifestări ale autenticității, iar cinismul ca o formă supremă de luciditate. Încă o dată, nu vreau să generalizez, iar dacă atrag atenția asupra unor astfel de confuzii, o fac și pentru că există intelectuali care le încurajează. E varianta lor de populism.

Pe acest fundal, înțelegem mai bine de ce se înmulțesc și se întăresc mijloacele de manipulare în masă și de ce la bursa valorilor culturale și artistice publicitatea joacă un rol decisiv.

\* \* \*

Intrarea într-o asemenea epocă găsește România într-o situație cât se poate de critică, în măsura în care ea este departe de a-și fi elucidat chiar și trecutul recent. Experiențele totalitare prin care a trecut nu s-au soldat cu deslușiri majore și asumări consecutive.

În România nu a avut loc un proces al comunismului, după cum nu a avut loc nici un proces veritabil al fascismului, dacă e să avem în vedere analiza, în condiții de libertate și democrație, a tuturor formelor, implicațiilor și consecințelor lui. Ambele procese ar trebui – ar fi trebuit – montate într-o simultaneitate a perspectivelor și concepute ca etape ale unei *autocritici naționale*. Căci, oricât (cât?) de departe am fi astăzi de ideologiile care au condus la ororile cunoscute – ca și la cele încă necunoscute sau nerecunoscute –, nu ne putem îngădui să considerăm cele două extremismisme ca fiindu-ne cu totul străine, impuse din afară împotriva firii și a voinței noastre, neasimilate, neacceptate de organismul național.

Procesul comunismului (căci pentru fascism nu prea mai există supraviețuitori) se cuvine interiorizat, dramatizat înlăuntrul fiecărei conștiințe individuale. Ceea ce nu înseamnă că deliberările individuale sunt suficiente – în cazul fericit în care există – că ele ne-ar scuti de un examen colectiv, de o dezbateră publică extinsă. Dar autentificarea morală a rezultatelor unei asemenea dezbateri vine tocmai din asumările personale ale participanților – în strânsă dependență de gradul implicării lor în treburile vechiului regim.

Regimurile totalitare își deresponsabilizează cetățenii și îi aruncă în marasmul duplicității. De aici, impresia generală de exterioritate, de non-participare și de victimizare. Și tot de aici, dorința de a uita, de a uita, în primul rând, umilința. Uitarea poate fi o soluție pentru o memorie traumatizată dar și rememorarea publică ar putea fi. Există mai multe feluri de uitare, inclusiv uitări vinovate, după cum există tot felul de mărturii, inclusiv expiatoare.

E greu astăzi, la noi, nu numai de construit, ci și de imaginat o memorie colectivă cât de cât unitară, o memorie cât de cât mai larg împărtășită, privitoare chiar la trecutul recent. Memoria colectivă este spațiul unor tensiuni și dispute, la fel ca și spațiul



colectivității înseși. În general vorbind, nu cred că mai există în epoca noastră o memorie colectivă monolitică; tradiția însăși ni se revelă ca o sumă de tradiții adeseori concurente. Nici memoria colectivă, nici tradițiile nu sunt date ca atare – și nu sunt date pentru totdeauna. Ele sunt construcții mentale inevitabil selective și uneori agonale.

Evenimente istorice relativ recente au parte de interpretări diferite până la opoziție și de asumări în consecință. Actul de la 23 august e în acest sens un exemplu cât se poate de elocvent. Memoria învingătorilor e radical diferită de aceea a învingătorilor. Și însăși stabilirea învingătorilor se vădește uneori a fi un proces de o tulburătoare complexitate. Să ne gândim, de pildă, la poziția actuală a unui social-democrat din anii 40 – în cazul, extrem de rar, în care ar fi supraviețuit închisorilor și persecuțiilor regimului comunist. Astăzi ar trebui să fie considerat – și să se considere el însuși – un învingător. Dar, comparându-i destinul cu acela al unui activist de partid sau securist de aceeași vârstă – și comparând și situația descendenților respectivi – mai poate fi el considerat învingător altfel decât într-o ordine morală? Și s-a produs în societatea noastră o reală schimbare a reperelor morale și o reșezare a valorilor?

Cu toate acestea, eu cred că unul dintre factorii care condiționează o comunitate (umană, socială) este chiar *comunitatea memoriei* (spre a relua termenul lui Pierre Nora), pe care nu o concep ca o omogenitate monolitică, dar ca o convergență simbolică rezultată din opțiuni dificile, din dispute prelungite și depășite. O asemenea memorie comună se construiește printr-o lucrare asupra memoriei, menită să reducă partizanatele și resentimentele, presiunile deviante sau distructive. Iar în centrul acestei comunități de memorie stă ceea ce numesc *patrimoniul moral și simbolic*.

Cred în necesitatea și actualitatea acestei teme, deși constat că nimeni nu o abordează, dimpotrivă, mulți par să o desconsidere. Preocupări mult mai spectaculoase și inedite țin ecranul actualității. Condiționările social-politice au fortificat și intensificat o înclinație mai veche spre deriziune, autoderiziune, (autodenigrare chiar) și dezinteres pentru treburile publice (*res-publica*) – componentă a complexului bine numit de Constantin Noica „netrebnicia românească”. Așa se face că, aflați într-un moment de răscruce al existenței lor, românii par să întâmpine provocările integrării europene și riscurile globalizării fără un patrimoniu moral și simbolic, de care să fie conștienți și pe care intelectualii lor să-l asume și să-l propună, oricât de parțial și diferențiat.

O asemenea evaluare este cu atât mai necesară cu cât vine după patru decenii de *stâlcire*, la început, a istoriei și a memoriei, de *scâlcire* a lor mai apoi. Ani în care logica istoriei nu s-a prea suprapus cu logica dreptății: dar când am putea spune că a avut loc o asemenea fericită suprapunere și cât de durabilă va fi fost ea? După toate acestea și după mai bine de patru lustri de tranziție haotică și dizolvantă, ani în care s-au petrecut drame istorice și nenumărate tragedii individuale, omenesci, este, cred, momentul să încercăm un bilanț. Ce luăm cu noi spre a duce mai departe, la ce renunțăm? Care este moștenirea pe care o primim și o asumăm?

Nu e vorba de o moștenire culturală sau, ca să fim exacti, e vorba de o moștenire culturală *specială*. Altfel spus, am în vedere nu o moștenire culturală în sensul creației intelectuale și artistice, ci în acela al exemplarității morale și al semnificațiilor simbolice. „O moștenire de îndemnuri”, spre a relua formula blagiană. Rămânând, prin urmare, tot în domeniul larg al culturii, înțeleg prin patrimoniu moral și simbolic acel depozit de umanitate

pe care îl reținem din istoria mai îndepărtată sau mai recentă pentru că îl considerăm purtător de semnificație, de valoare și de exemplaritate.

Se înțelege că un asemenea patrimoniu nu se primește și nu se transmite de la sine: identificarea lui presupune un act de conștiință, o dezbatere, o alegere. Alegem și, implicit, ne alegem în raport cu patrimoniul pe care îl recunoaștem și în care ne recunoaștem. Dar, evident, înainte de recunoaștere este nevoie de cunoaștere. Mai cu seamă în acest domeniu recunoașterea este periclitată de ignoranță ori pur și simplu de indiferență. Nu numai patrimoniul cultural și artistic tangibil se deteriorează din cauza neglijenței noastre, ci și acela intangibil, spiritual.

Ca și actul de conștiință care îl identifică, patrimoniul moral și simbolic poate fi individual sau colectiv. Raporturile între cele două nu sunt exclusiv cantitative, iar diversitatea individuală nu este ireductibilă. Peste înclinații naturale și preferințe subiective, peste interese personale sau de grup, educația publică în sensul ei larg (școlar și extrașcolar) exercită o funcție unificatoare. Dacă există o comunitate a memoriei, există neîndoielnic și o comunitate de patrimoniu ca nucleu al ei dur.

Spre a evita confuzii posibile, e nevoie să precizez că acest patrimoniu este unul virtual, imaginar. Îl purtăm cu noi, așa cum purtăm și amintirea unei lecturi, a unor emoții artistice puternice, fondatoare sau restructuratoare. El se modifică de la o vârstă la alta, dar se coagulează în adolescență. Putem vorbi de un patrimoniu (moral și simbolic) imaginar, așa cum vorbim de o *bibliotecă imaginară* sau de un *muzeu imaginar* (Malraux). Ultimul termen mă obligă la încă o precizare: ca și în cazul muzeului imaginar, nu e vorba de o muzeificare, ci de o prezență *vie și activă*. Patrimoniul nostru moral și simbolic – individual sau colectiv – structurează o memorie identitară și fixează o conștiință identitară. Prin intermediul lor ne legitimăm în fața noastră înșine și în fața altora.

Este neapărat nevoie să adaug faptul că patrimoniul (moral și simbolic) individual nu este – și nici nu e recomandabil să fie – unul fondat exclusiv pe valori naționale. Cu cât formația unui individ este mai temeinică, mai bogată, cu atât aria referințelor lui simbolice se lărgeste și șansele de a alege sunt mai numeroase. Nici măcar patrimoniul (moral și simbolic) colectiv nu se compune numai din elemente furnizate de istoria națională. Adoptarea unor repere ale universalității și, desigur, confruntarea cu ele reprezintă acte cu atât mai necesare, mai indispensabile în cazul țărilor mici, al culturilor mici, necunoscute și nerecunoscute, obligate mereu la un efort legitimator suplimentar.

A cultiva astăzi un patrimoniu moral și simbolic înseamnă, fără îndoială, a rezista ritmului aiuritor, alienant al cotidianului, frivolității lui aplatizante, disprețului crescând față de valori, indiferentismului moral, tendinței tot mai vizibile – nu de dezeroizare sau demitizare, ci, pur și simplu, de bagatelizare. Respectul pentru figuri sau fapte eroice, respectul pentru valori și cultivarea acestora reprezintă moduri de a ieși din robia facticității.

Nu e vorba de un cult al trecutului, nici al tradiției, cu atât mai puțin al originilor, nu e vorba de o proiecție regresivă. Cred, dimpotrivă, în actualitatea acestui patrimoniu virtual, mai bine zis, în nevoia actualizării lui. Bilanțul istoric a ceea ce trece în patrimoniul moral și simbolic nu trebuie să fie în întregime unul pozitiv: nu e vorba de a conserva numai realizările, ci și eșecurile. În cuprinsul lui s-ar cădea să intre și bătăliile pierdute nu numai cele câștigate. Se înțelege că am în vedere un patrimoniu al reflecțiilor și al semnificațiilor pe care înțelegem să le desprindem din istorie. Ceea ce contează aici este exemplaritatea.

E vorba de o pedagogie de care o comunitate – și cu atât mai mult o societate – nu se pot dispensa. Știu că reacția antipedagogică este irepresibilă la orice intelectual român care se respectă, dar nu mă gândesc aici la fapte sau figuri pe care să le aducem sau să le menținem în prezent prin îndârjirea voinței noastre, ci printr-o raportare a noastră la ele, printr-un du-te-vino fără de care trecutul nostru încetează să ne mai aparțină, să mai fie viu, să ne mai spună ceva. Este nevoie, așadar, de o prezentificare a trecutului, nu de muzeificarea lui (deși și aceasta din urmă e necesară). Memoria constituie un receptacol testamentar, dar ea este și un act de conștiință individuală și colectivă, de conștientizare individuală și colectivă. Iar dacă vorbim de un patrimoniu moral și simbolic al zilelor noastre, acesta trebuie să se (re)formuleze în funcție de reperele democrației. Experiențele trecutului și exigențele prezentului ar trebui să ne conducă la ceea ce am putea numi democratizarea memoriei înseși. Nu o memorie exclusivistă, pătimăș etnicistă, egoistă, ci una dispusă să rețină și să înțeleagă și memoria celuilalt, suferința celuilalt, să accepte confruntarea și dialogul.

Constituția simbolică și aptitudinea simbolică ale societății noastre sunt însă cât se poate de slabe, din păcate. Singurele puncte tari, rezistente, din această perspectivă, sunt constructe ale naționalismului comunist, printre ele reminiscențe ale cultului voievodal, dacă nu chiar decebalic sau zalmoxiac. Nu astfel de amintiri sau disponibilități îmi propun să trezesc.

Până la urmă, discuția ajunge (deși nu se reduce) la o problemă de *opțiune intelectuală*. Patrimoniul moral și simbolic nu presupune cultivarea unor personaje istorice până la glorificare sau mitizare, nu presupune ridicarea lor la rangul de îndrumători și salvatori ai neamului în sens teleologic. Nu e vorba de „a-i prinde în structurile sacralității”, cum zice Lucian Boia, nici de a-i introduce în „zona mistică a imaginarului”. Nu e vorba, mai ales, de a-i considera „altfel decât noi”.

Aici e problema. Noi oscilăm între bagatelizare, zeflema, ironie stupidă prin inadecvare, pe de o parte, și glorificare, mitificare, pe de alta. Pentru noi, oamenii care au marcat destinul nostru istoric nu sunt *la fel ca noi*. Dar această diferență noi o facem în sensul dezangajării, al demobilizării, al dezimplicării. Atitudinea lor, gesturile lor nu ne privesc; nici măcar în plan imaginar noi nu ne punem întrebarea dacă – la rândul nostru – le-am fi putut săvârși. Or, soluția firească ar fi fost ca, respectând asemenea fapte și asemenea figuri emblematice, perpetuându-le memoria, să ne raportăm la ele, să ne recunoaștem măcar potențial în ele, să credem că ne reprezintă în idealitatea ființei noastre.

Mă îndoiesc, din păcate, că un asemenea proces se produce în mințile românilor obișnuiți. De ce? Pentru că păstrarea și prelucrarea memoriei colective se fac la noi aproape numai în sens encomiastico-sacralizant. Dacă în zorii tardivei noastre modernități această atitudine era îndreptățită – și răspândită, de altfel, și în Occident – de nu l-am avea în vedere decât pe Michelet ori pe Carlyle – mai târziu ar fi fost cazul să apară o abordare lucidă, critică. Ceea ce nu s-a întâmplat decât rareori în afara junimismului.

Iorga și Pârvan, cu suflul lor patetic, au prelungit această exaltare a trecutului dincolo de spiritul epocii lor și dincolo de caracterul științific real al propriilor contribuții. Atitudinea exaltantă a continuat cu generația lui Eliade și Cioran, căci, pe de o parte, poziția lor critică se manifesta mai cu seamă față de prezent, iar, pe de altă parte, atât critica prezentului, cât și cea a trecutului atingea, la ei, asemenea accente hiperbolice, încât se transformau adesea dintr-o negație într-o denegație exaltată.

După marasmul istoriografic de tip Roller și pe fondul frustrării naționale produse de o asemenea grosolană răstălmăcire, naționalismul ceaușist a preluat exaltarea trecutului și a oficializat-o într-o politică de stat: de fapt, într-o componentă a cultului personalității. Eroizarea voievozilor constituia eșafodajul necesar pentru eroizarea lui Ceaușescu însuși.

În aceste condiții și cu aceste tradiții, la ce ne putem aștepta – ca atitudine comună sau majoritară – decât la evlavie și mitificare, în cazurile când există o minimă conștiință istorică, și la indiferență și ignoranță în rest. Căci, să ne înțelegem: am în vedere masa de români, pe cetățenii obișnuiți de la orașe și sate, nu pătura, oricum subțire, a intelectualilor, care, la rândul ei, este departe de a fi omogenă.

Pe linia prevederilor doctrinei comuniste, Ceaușescu era prezentat ca un exponent al poporului român, dar, în această funcție exponențială, el era făcut să întrunească toate virtuțile istorice și toate calitățile prezente, ca o expresie în același timp sintetică și deplină a românității – ceea ce nu mai intra în tipicul comunist. De fapt, caracterul cu totul excepțional al apariției lui Ceaușescu era un aspect al *exceptionalismului românesc*.

Căci, în paralel cu mitizarea lui Ceaușescu, s-a lucrat și la mirul poporului român ca entitate eroică, lovită și trădată mereu de istorie, ca purtătoare a unui destin ce scapă reperelor și măsurilor comune. Între erou și victimă nici o contradicție nu era resimțită, victimizarea însăși era un mod de eroizare și se placa perfect pe fatalismul tradițional. Conștiința colectivă era astfel absolvită de orice răspundere – și, cu atât mai mult, conștiința individuală. „Asta e situația!” este replica generică și exponențială a românului.

Dispoziția lui funciară este aceea de a delega răspunderea pentru soarta comunității sale, cât și pentru propria lui soartă, Conducătorului – iubit sau detestat, n-are importanță –, guvernului, statului. Dacă la persoana Conducătorului românii se raportează, în genere, ca la o întruchipare a binelui sau a răului – Salvatorul absolut ori (mai rar) Vinovatul absolut –, statul reprezintă alteritatea absolută, o entitate abstractă și ostilă care, cu oricâte riscuri, trebuie înșelată și furată fără scrupule.

Recunoaștem aici expresia unui ruralism funciar, aflat de multă vreme într-un proces de destrămare, dar încă persistent – spre a nu zice virulent, de o virulență cu atât mai stranie, cu cât restul lumii „înaintează”, vorba poetului. Din acest punct de vedere, în România se observă nu numai două (numai două?) viteze, două ritmuri de viață, ba chiar două moduri de viață, două lumi într-o singură țară.

\* \* \*

Mă voi opri în continuare la câteva exemple care arată cum ne raportăm noi la un potențial simbolic existent în istoria noastră, cum înțelegem să primim acea „moștenire de îndemnuri”. Din mai multe motive, mă voi limita la istoria recentă și mă voi referi chiar și la istoria contemporană, în felul acesta, va reieși, probabil, mai clar ce înțeleg prin patrimoniul moral și simbolic.

Pentru început, țin să evoc numele și personalitatea lui Mircea Vulcănescu, autor, cum știm, al unor cărți de filosofia culturii, dar și al unui gest de o relevanță simbolică extraordinară. Condamnat și închis de comuniști, se spune despre el că s-a oferit, la un moment dat, să se culce pe pardoseala umedă a celei spre a proteja astfel un coleg de suferință care contractase deja o pneumonie. A murit până la urmă și el, nu înainte de a transmite următorul îndemn cu valoare testamentară: „Să nu ne răzbunați”.

Actul generos, autosacrificial, a fost comis de un intelectual de marcă, responsabil nu numai de destinul său și de al familiei sale, dar și de acela al operei sale. El nu s-a gândit însă nici la familia sa, nici la opera sa, nici la sine; s-a gândit doar la comandamentul creștin al ajutorării aproapelui. Și a împins acest ajutor acordat semenului până la sacrificiul de sine. Nu cred că există multe asemenea cazuri în istoria intelectualității de la noi și de aiurea. În plus, el a cerut o memorie nezălogită de răzbunare. Dacă vom numi *eroic* acest comportament, înseamnă, oare, că ne-am pierdut simțul măsurii?

Nu o asemenea dilemă intelectuală este însă importantă, ci faptul că astfel de gesturi – păstrate doar în amintirile unor deținuți politici și ale câtorva intelectuali solidari cu suferințele lor – rămân fără urmă, adică fără urmări – oricât de potențiale – pentru memoria și conduita unui public mai larg.

Alte figuri și fapte încă mai apropiate de noi riscă să se piardă în ignoranța și indiferența generală. Mă gândesc la pictorul Liviu Babeș, care, în iarna lui 1987, după revolta muncitorilor de la Brașov și reprimarea ei dură, însoțită de condamnări la închisoare și dislocări, a decis să-și riște viața spre a sensibiliza astfel opinia publică din țară și din străinătate. El și-a dat foc pe pârtia de schi din Poiana Brașov (unde se aflau și turiști din Occident), pe care a coborât-o arzând ca o torță vie, după ce a lăsat în punctul de plecare un mesaj de protest împotriva lui Ceaușescu și a regimului său.

Îmi este îngăduit să-l consider un erou, un vestitor incredibil (în mai mult de un sens incredibil) al Revoluției din decembrie? Întrebarea care urmează pare de un retorism ieftin, deși este de un tragicism copleșitor: câți tineri din România de astăzi știu cine a fost, cine este Liviu Babeș? Ce s-a făcut, ce am făcut pentru perpetuarea memoriei lui?

Îmi vine în minte cazul similar al lui Jan Palach, tânărul care, în iarna anului 1969, după invazia sovietică și înăbușirea „Primăverii de la Praga”, și-a dat foc în Waczlawske Namesti, piața centrală a orașului, spre a protesta nu numai față de opresiune, dar și față de acceptarea ei de către concetățenii săi. O lume întreagă a aflat de această jertfă, la mormântul său au avut loc, în plină restaurație comunistă, pelerinaje de mii de oameni, numele său a intrat în cărțile de școală, în patrimoniul moral și simbolic al cehilor și al slovacilor; și prin însuși respectul lor, în patrimoniul tuturor celor pentru care libertatea nu este negociabilă. Jan Palach a devenit un erou european, universal.

Nimic din toate acestea nu s-a întâmplat în cazul – cu nimic mai puțin eroic – al lui Liviu Babeș. Nimic din curajul lui, din disperarea lui nu a trecut în memoria noastră, nu s-a fixat în conștiința noastră. Ecranele noastre, inclusiv cele imateriale, sunt pline de isprăvile unor vedete de-un sezon și ale unor politicieni de duzină.

Să-l mai pomenesc pe Călin Nemeș, actorul-erou care, pe 20 decembrie 1989, în centrul Clujului, a înfruntat plutonul ce primise ordin să tragă în populație? Și care, scârbit de ticăloșiile postrevoluționare, și-a pus, mai târziu, capăt zilelor!? Cine își mai amintește astăzi de ei? Dacă un reporter străin n-ar fi surprins scena în care el înaintează cu pieptul gol în fața armelor întinse și dacă fotografia n-ar fi apărut în „Paris Match”, am fi fost dispuși să credem că gestul respectiv n-a avut loc și că nici Călin Nemeș n-a existat. Ne recunoaștem noi în eroii Revoluției recente sau îi considerăm doar niște victime inocente – în cazul fericit în care nu îi credem dezaxați? Oricum, raportate la mentalitatea noastră dominantă, asemenea gesturi par neverosimile. Cine să se recunoască în tragicul lor conținut, asumat? Și totuși, Călin Nemeș și Liviu Babeș n-au murit pentru idei frumoase și vagi, ci pentru o libertate concretă, pentru o demnitate umană concretă. Uitarea lor este o nedreptate uriașă, o jignire

adusă memoriei înseși. Nu e vorba aici de martirologie, ci de echilibrul moral al comunității și al persoanei, de o minimă loialitate civică.

În ciuda a tot ceea ce se opune astăzi unei asemenea integrări – și punerii înseși a problemei –, numele și faptele lor se cuvine să intre în patrimoniul moral și simbolic al fiecărui cetățean român și al culturii românești în ansamblul ei. Ar fi un mod de a autentifica însăși libertatea de care ne bucurăm cu atâta inconștiență.

Între gestiunea valorilor simbolice și gestiunea libertății este o legătură asupra căreia trebuie să mai medităm.

#### **Note**

\* Acest articol constituie comunicarea prezentată în cadrul ședinței de deschidere a colocviului național al Asociației de Literatură Generală și Comparată din România, ținut la Brașov, sub auspiciile Universității „Transilvania”, în zilele 15 și 16 iulie 2011. Tema colocviului de anul acesta a fost *Dilemele identității. Forme de legitimare a literaturii în discursul cultural european al secolului XX*.

**Abstract**

The Bessarabian identity always annoyed. It can not be fixed in a single formula or be reduced to one of the infinite shades that are in a continuous becoming. One of these ultimate shades can be found at Doina Postolachi in her book *Poems with moths*. The poetess reduces the world to a closet; she designs, through an unusual metaphorical transgression, the “metaphysics” of this space with its inseparable creatures – Moths – over the metaphysics of a human universe adrift (the universe of a failed Bessarabia) and vice versa, she makes these two universes sound together, eventually, in a horror feeling or tenderness, both suggesting with intensity the big existential loneliness of the man close to a boundless desire of landmarks for a fragile and vulnerable ego.

Beyond the slightly comical and graceful images there is felt a warm heartbreaking lyricism, in which the sorrow of a deep wounded identity meets the tonic feeling of “a theater viewer of the human and eternal “comedy” and with a comforting feeling of a retrieving an intimate (lost) dialogue with the world in the imaginary bustle of a closet.

**Keywords:** identity, Bessarabian, moths, metaphysics, human comedy.

Întrebarea din titlu ar vrea să sugereze o deschidere și o punere în suspensie a problemei. Întâi, fiindcă această idee nu o vom regăsi, declarată sau sugerată măcar aluziv, în poezia la care mă voi referi mai jos.

Apoi, când e vorba de identitatea basarabeanului, lucrurile se încurcă greu întotdeauna. Identitatea basarabeanului contrariază. Așa cum pe timpuri a contrariat Bogdan Petriceicu-Hasdeu, Constantin Stere ori cum, azi, contrariază cel mai ilustru basarabean, exilatul Goma. Dacă e să vorbim de imaginile literare ale basarabeanului, aici nu e mai puțină claritate. Pentru exemplificare aș vrea să mă refer la romanul *Povestea cu cocoșul roșu* de Vasile Vasilache, roman care menține constant entuziasmul exegeților literari și a cititorilor basarabeni, dar care a nedumerit mult pe un distins critic din Țară. E vorba de Ion Simuț, tare mirat de faptul că basarabenilor le place un roman în care ei sunt reprezentați într-o lumină cu totul nefavorabilă. Într-adevăr, în *Povestea cu cocoșul roșu* este un personaj c-un nume ce ține mai degrabă de abulie decât de limbajul religios – Serafim. Și pentru că Vasilache este un scriitor cu totul bengos i-a mai adăugat și Ponoară. Acest Serafim Ponoară este pe jumătate un idiot, un Tândală care trei zile, cât cuprinde romanul, umblă de colo-colo, fără vreo treabă anume și fără vreun scop. Dar tot acest Serafim este, pe altă jumătate, un fel de înțelept hindus, un fel de Gandhi al unei Basarabii



acoperită de gloria somnambulă a socialismului multilateral dezvoltat. A avut dreptate Ion Simuț să se mire? Cred că a avut. Dar și criticii basarabeni au dreptate să facă decenii la rând pe marginea acestei scrieri atâtea, constante, exerciții de admirație, diferența dintre un idiot și un înțelept hindus fiind greu de depistat la lumina unui secol, necum a trei zile. Identitatea basarabeianului, cu siguranță, nu poate fi fixată într-o singură formulă ori redusă doar la una din infinitele nuanțe aflate într-o devenire continuă. Una din aceste ultime nuanțe o regăsim la **Doina Postolachi**, în cartea ei recent apărută, având o prefață de Ioan Groșan și un titlu cu totul insolit, *Poeme cu molii*.

A reduce lumea la o debara, a proiecta, printr-o ingenioasă și insolită transgresiune metaforică, „metafizică” acestui spațiu cu inseparabilele sale viețuitoare – Moliile – peste metafizica universului uman, și viceversa, a face ca aceste două universuri să consune, până la urmă, într-un sentiment de oroare sau de tandrețe, ambele sugerând cu intensitate marea singurătate existențială alături de necuprinsa dorință de repere a unei intimități fragile și vulnerabile, înseamnă a găsi cheia pentru accesarea la energia tulburătoare pe care o degajă întâlnirea în conștiința umană a celor două abisuri ale lui Pascal, infinitul mare și infinitul mic.

Inițial, făptura din debara, Molia, apare peste oraș, într-o proiecție subiectivă, ca un spectru malefic, o posibilitate terifiantă. Reacția este una de angoasă, suscitând aversiunea și respingerea: „Îmi este teamă de molii, ai zis că ți-au mâncat/ cei doi frați jderi de pe perete, agățați de covor./ Ai zis că au mâncat și covorul, că era din lână./ Ce fel de molii ai? Cât de mari au crescut?/ Cu ce le hrăniți? Unde le țineți ascunse?/ Sunt cât un șobolan? Sau cât un iepure? Sau cât un vultur?/ Ieri zburau doi corbi, plonjau deasupra Pieței Alba Iulia./ I-am văzut de aici, de la masă,/ și am închis fereastra./ Mi-a fost teamă să privesc mai îndeaproape corbii,/ poate că nu sunt corbi, poate sunt molii./ Poate sunt Vulturi de Molii./ Poate vânează șobolanii de molii/ de prin cartierele din București./ Nu mai vin la tine, mi-e teamă de molii./ Poate că într-o zi vor fi plini și copacii/ de cuiburi cu ouă/ de Vulturi de Molii./ Vulturi de Molii se rotesc/ peste cartierul Militari”. Urmează, apoi, camertonul admiterii unei excepții: „Dar Molia asta...!!!/ Molia asta – e altfel./ E cea mai bătrână Molie/ din garderoba mea de iarnă./ E o Molie Nobilă./ Și pentru că este atât de altfel,/ o voi păstra. Ea/ e preferata mea. Pentru că este/ o Molie Extravagantă”. Cu următoarea poezie se produce un transfer de metaforizare inversă. Prin sugestia unor metabolisme fiziologice transgresive, de la infima insectă către om, materiile vitale care țin de nutriția Moliei se insinuează, agresiv, în trăirile unei interiorități dominată de anxietate. Percepția mai rămâne încă în registrul obișnuit al repulsiiei și distanțării afective, dar tot mai pregnantă devin semnele unei posibile osmoze, a transferului de identitate de la una din cele două lumi polare la alta, fapt perceput inițial, cu tulburare și dramatism, ca o potențială surprize în hăul ontologic: „Mă întorceam, cu taxiul, acasă/ și mă gândeam/ că m-ar putea aștepta o molie uriașă,/ agățată de balcon, ascunsă/ sub unul dintre cele trei/ balcoane ale mele./ E noapte și e cald, de parcă/ e învelit orașul cu o pătură/ din lână neagră./ Parcă și tristețea mea/ are lacrimi din lână./ Atât sunt de calde./ Mi-e frică să plâng./ Mi-e frică de molia uriașă de sub balcoane./ Mi-ar mânca din ochi,/ mi-ar mânca din gânduri,/ mi-ar mânca din tăcerea după care mă ascund/ ca după un zid din cărămizi din lână./ Poate că de lână va curge și sângele meu,/ după ce voi înghiți câteva pastile/ de lână”. Și asta fiindcă ceva instinctual, primar, lacom, ceva ce în mod normal ar aparține numai



întunericului din debara, se regăsește – vai! – într-o formulă generalizată, a „speciei”, și în abisurile ființei umane. Este „iubirea de Molie”, apetitul vorace care, în fața morții (poezia este dedicată poetului sinucigaș George Vasilievici), se răsfrânge în conștiință cu grave inflexiuni dramatice: „Toți ne iubim/ cel mai mult, unii pe alții și pe noi înșine,/ după ce moare cineva.// După ce am mai ucis pe cineva.// Iubire de Molii. Instinct de molie.// E ca și cum am roade dintr-un pulover/ exact în locul unde este inima”. Nu numai „iubirea de molie” tiranizează. Spectrul din debara este ubicuu, redescoperindu-se, mereu prezent și mereu același în patima sa distrugătoare, în semnamentele „celuilalt”, care, în viziunea existențialistă a lui Sartre, „este Infernul”. Un infern – fie că se cheamă „privire de Molie” sau „tăcere de Molie” – ce torturează până la epuizare, până la înstăpânirea alienantă a golului lăuntric, a neantului existențial: „Mă înspăimântă privirea asta a ta,/ neagră, ca doi ochi de molie./ Și, mai ales, mă înspăimântă să simt/ cum roade lacom/ în pieptul meu, din pieptul meu./ Încă puțin și simt că mi se rupe ceva,/ parcă îmi rozi din suflet cu privirea ta,/ de Molie./ Cum ar mai zbura sufletul meu acum,/ cum să se ridice la nori?/ Ciuruit și zdrențuit,/ de foame de Molii?”; „Mă înspăimântă tăcerea ta./ O simt cum roade/ în gândurile mele,/ ca o molie./ Încă puțin și va găuri de tot/ și tăcerea mea, o aud cum roade./ Și te vei elibera, definitiv,/ de mine, de tine,/ ca o cămașă de mâneca ei,/ ca o mânecă de manșetă./ ca o manșetă./ de îmbrățișare.”

În toate aceste poezii atributele Moliei au un caracter rebarbativ, inspiră spaima, impun în poezie un ethos al disocierii, un raport de delimitare categorică a eului de macabra insectă, raport acutizat la maximum de semnalele de transgresiune identitară. Treptat însă prezența obsesivă a Moliei transcende patosul repulsiv. În prim-plan își face loc înțelegerea unor date „comportamentale” comune și chiar o caldă afecțiune. În emblema vietății minuscule devoratoare este identificat un model de perseverență, intuiție care ia forma lirică a unor incantații anafórice:” Să învățăm de la molii./ Să învățăm de la molii să roadem în întuneric/ (să roadem întunericul),/ să învățăm de la molii să roadem pe ascuns/ (să roadem din cele ascunse),/ să învățăm de la molii să roadem ce este vechi/ (să roadem din sisteme învechite de gândire)./ Să învățăm de la molii să trezim mințile/ și să le ducem acolo unde am uitat să privim,/ precum am fi conduși, urmărind o molie,/ înspre haina pe care am uitat/ să o mai îmbrăcăm;/ așa cum urmărim molia, cu înfrigurare,/ așa să ne urmărim mintea/ și vom găsi adâncuri, uitări și umbre/ care ne scapă sau ne amenință, sau ne sperie./ Să luăm exemplul unei Molii și atunci/ vom ști ce avem de făcut.”

„Exemplul” Moliei nu e doar unul de voință și concentrare. În interiorul locuinței (numită foarte convențional „acasă”) ori în „cosmosul” lor de debara, moliile nu mai au nimic din proiecțiile înfricoșătoare din mediul urban. Molia-spectru devine aici Molia-daimon, ființa și, totodată, modul de ființare arhetipal din debara (în prefața cărții Ioan Groșan vorbește de „Molia-Thanatos”). Domiciliul, spațiul închis al debaralei au, în continuare, o semnificație dublă. Înainte de toate, revenirea „acasă” sugerează punctul terminus al derivei existențiale. „Acasă” e un topos anonim și înstrăinat care nu are nimic din căldura „casei părintești” a lui Dumitru Matcovschi. Nici măcar deschiderile iluzorii ale interioarelor de sticlă din poezia Lorinei Bălțeanu nu se mai regăsesc aici. „Casa” este oarecum una cu debaraua care semnifică eșecul absolut, căderea ultimă, absența, substituția imaginii umane cu lucrul uzat („Nudul vidului din palton,/ însingurat și nevăzut,/ uitat de

orice-mbrățișare.”). În acest punct al neantizării umane persistă puternic și semnele morții cu sentimentul chinuitor al însingurării, dovadă fiind, ca să venim cu o pildă, *Singurătate de Molie*, având dedicația „regretatului meu frate Călin”: „Nu mai îmbracă nimeni paltonul negru./ Nimeni nu mai așază căciula caldă,/ încălzită cu aburii de transpirație,/ a gândurilor neobosite, seara,/ pe noptieră./ A mai rămas o Molie.../ Atât de singură./ A slăbit, s-a străvezit, nu mai e decât o epavă./ Mustățile ei sunt mai firave și mai străvezii/ decât un fir de păianjen.../ Îi e dor de cel care nu mai este./ Va muri și ultima Molie.../ Va muri/ de singurătate.” Ca unică prezență vie într-o ambianță de uitare și părăsire și ca daimon al locului, prin efectul rezonant al condiției sale precare cu degradingolada interioară a celeia „care iarăși a venit beată/ și singură acasă,/ aseară”, Molia îmblânzește eșecul, alină durerea, face suportabil naufragiul existențial, deschide... închiderea. Din abandon de „reziduuri” și loc al căderii umane, „casa” și debaraua se fac loc de refugiu, ajung a fi sălașul comunicării ființiale a „eonilor de uitare” (așa numește autoarea timpii prăbușirilor existențiale), pentru ca din această comunicare să se compună, pe nesimțite, tandra coeziune a unei intimități delicate, vulnerabile, cu efectul liric percutant, observat cu pătrundere de Ioan Groșan – „o mare tristețe și o tulburătoare gingășie – aliaj impecabil, care e apanajul veritabilei poezii”. Eul, rănit și părăsit în claustrare, își află „confidentul”, un alter-ego martor și consolator al izolării sale. Comunicarea închipuie niște diafane ritualuri de exorcizare a singurătății și estompare a suferinței: „Ori de câte ori rămâne o țigară nestinsă./ Moliile vin la rug./ Se așază pe marginea scrumierei,/ contemplă restul fumegând/ din scrum./ Se fac incantații, se fac descântece/ pentru cea care iarăși a venit beată, aseară./ Moliile rod din fumul de țigară,/ dansează în ritm tribal./ Fluturii de Foc cheamă somnul, cheamă pacea,/ cheamă sufletul geamăn,/ le cheamă cu incantații de șaman/ să se nască, să apară,/ să o găsească, să o iubească./ Moliile îl vor găsi și-l vor aduce/ pentru cea care iarăși a venit beată/ și singură acasă,/ aseară.”

Cu această feerie de dansuri și incantații salvatoare lumea mărunță a viețuitoarelor din debara ia înfățișarea unor delicioase travestiuri de comportament uman, devine scena unor fascinante spectacole de habitat cotidian pline de umor și de o infinită tandrețe. E partea cea mai savuroasă și mai rezistentă a volumului. Intriga mizanscenelor cu molii preia gesturi, tabieturi, situații de viață de fiecare zi, reacții, atitudini, nostalgii, refulări ale omului, obișnuințe de conduită socială, uneori chiar clișee și uzuanțe politice. Dincolo de imaginile ușor comice și pline de grație se face simțit un lirism cald, sfâșietor, în care tristețea unei feminități adânc rănite se întâlnește cu sentimentul tonic al „privitorului ca la teatru” al eternei „comedii” umane și c-un simțământ reconfortant al regăsirii în forfota imaginară a debaralei a dialogului intim (pierdut) cu lumea. Uneori, e adevărat, poeta ca și cum ar face incizii „pe viu”, vine cu remarci seci, tănuind sub o aparentă detașate înțelegerea lucidă, dureroasă a unei fatalități: „Moartea nu vine cu o coasă./ Moartea vine/ pe un scaun cu rotile./ Moartea nu vine în negru./ Moartea/ în halate albe/ vine./ Moartea nu vine să-ți ia./ Moartea vine/ să-ți aducă./ Moartea nu vine să te ia./ Moartea vine/ să te aducă./ Moartea vine cu Moli în palme, –/ fluturi albi, albaștri, galbeni.” (*Molii angelice*). Dar tonul dominant este degajat totuși de jocul compensatoriu al imaginației care, la eșecurile și însingurarea existențială, răspunde cu o metafizică a insignifianței, o migălire peste infimul, neînsemnatul univers al moliilor din debara a conturului unor calde și ingenue infinituri umane. Cu fiecare crochiu liric,

cu fiecă scenetă din „viața” moliilor din debara, autoarea învinge singurătatea, ia în posesie acest spațiu al derivei, îl face un spațiu al viului, locuibil, familiar, aproape, în sensul unui fior de identitate și comuniune ontologică pe care l-a impus cuvântului respectiv Grigore Vieru. Pe cerul lipsit de strălucire al depozitului de vechituri și al viețuitoarelor sale, proiecțiile lumii capătă uneori o tentă caricaturală, chiar grotescă, alteori o nuanță de infinită fragilitate și suavitate, deși în unele cazuri caricatura șăgalnică, șarja naivă coabitează excelent cu imaginile unui univers iluminat pe dinăuntru de reflexele plâpânde și delicate ale unei sensibilități vulnerabile și lipsită de sprijin. Pentru cazul comicului grotesc putem cita „Moliile Politice: de Dreapta și de Stânga Holului”: „Aderăm la Moliile băștinașe,/ mâncătoare de zi sau de noapte?/ Alegem Partidul Liberal? Roadem orice, oricând, oricât?/ Sau Partidul Conservator? Roadem doar ce a mai fost/ ros înainte și nu ne atingem de nimic neros?/ Să ne gândim la copiii noștri./ Să ne gândim la Moliile Moliilor noastre,/ să ne amintim de abia-ieșitele-din-ouă/ și să nu uităm de moliile-nenăscute-încă./ Să alegem să roadem chibzuit./ Să alegem cu înțelepciune,/ să roadem corect.” Să remarcăm îndeosebi puterea corosivă ce o au aceste versuri parodiind cu naturalețe și îndrăzneală bine cunoscute clișee politice și, mai cu seamă, sloganele electorale. Și, prin comparație, să constatăm câtă tandrețe degajă o altă poezie, cu Moliile-muncitoare, Moliile cu o existență banală, anonimă, embleme ale Omului Mic, veșnic pierdut în „micuța debara” a existenței sale: „Anturaje rău famate,/ Moliile hoațe și moliile muncitoare,/ Moliile familiste și grupuri de burlaci,/ Moliile tinere și moliile înțelepte./ Moliile nou-Venită/ este o străină și își va câștiga cu greu prietenia/ tuturor acestora./ Va începe cu cele mai grele munci:/ să roadă poale murdare de pantalon,/ să roadă subsuori acrite de transpirații/ și mâneci întărite de vechime./ Îi va lua ceva timp,/ până să-și câștige dreptul de a roade/ din gulere de cămașă/ sau din piept parfumat de rochii de mătase./ Dar va avea răbdare./ Va fi o Moliie cuminte, muncitoare, ascultătoare./ Poate va avea noroc și-și va găsi, aici,/ iubirea cea mare?.../ În această micuță debara,/ pe acest continent ascuns, de lână,/ în această metropolă de haine.” (*Anturaj de Moliile*).

„La fund”-ul existenței, ca să folosim sintagma gorkiană a prăbușirii umane, în debara, o întreagă populație de Moliile roade cu înverșunare tot ce e de ros (muncește, cu alte cuvinte), se agită omeneste într-un du-te-vino continuu (ca într-un serial de filme cu desene animate), visează, speră, iubește, se înduioșează, se roagă, are emoții, insomnii, muștrări de conștiință, deliruri, temeri, gânduri de izbândă, e cuprinsă de tristeți, de beție, de porniri sinucigașe ș.a.m.d. Frica a dispărut din poezie. Moliile nu mai sunt spectre care să înspăimânte, să tortureze o conștiință angoasată. Sentimentul acut de transgresiune identitară și prăbușire ontologică a fost înlocuit de nesperata șansă a regăsirii „omului între oameni” ca „fapt fundamental al existenței umane”, așa cum specifică Martin Buber. O subiectivitate rănită în sensibilitatea ei exacerbată, terorizată de umbrele din debara planând peste oraș (Corbii-de-Molie, Vulturii-de-Molie, Moliile fabuloase de sub balcoane), de iubirea-molie și de privirea-molie a celuilalt (a omului-Molie), își află în ficțiunea Moliile-om din depozitul de vechituri dublura existențială. În ea descoperă întregul ingenuu al unei umanități fragile și neajutorate, prin mijlocirea căreia își recunoaște (reconstituie) propria identitate analoagă. Prin multiplele ei fețe, metamorfoze, dar și prin plâsmuirile de cadru, brodate cu minúție și cu o grație naivă de jocul fanteziei, instituie un dialog dezinvolt și plin de savoare cu lumea.

În spațiul ficțiunilor din debara instinctele se potolesc, patimile se temperează, peste frământările existenței umane se așterne o aură de basm. Proiecția reprezentărilor din habiatul caracteristic omului asupra vietăților minuscule din „subterană” are ceva din trecerea insesizabilă dintr-o realitate crudă și violentă în universul plin de vrajă al poveștii. Voracitatea primară, agresivă se preface, încet, într-un fel de bulimie inofensivă, pe care poeta, eliberată de teroarea puterii nefaste a Moliilor din lumea mare a urbei, o percepe cu voluptatea unei senzualități feminine. „Dimineața, un colț de buzunar./ De dorit să fie un buzunar interior, de sacou sau palton./ La amiază, până la masă, două fire de in./ După masa de amiază, o fărâmitură de bumbac./ Seara, cu jumătate de oră până la culcare, baie de aburi./ baie fierbinte într-o cizmă îmblănită. De dorit./ imediat după ce este descălțată./ Pentru insomnia, preferabil orele de odihnă/ pe dreapta holului./ Pentru Moliile fără poftă de mâncare./ se recomandă numai lâna nouă./ În caz că nu se găsește prin debara nimic nou,/ a se consuma neapărat vitamine/ din mătase.” – citim în *Rețete pentru Moli Bolnave*. Sau un alt exemplu, *Insomnie de Molie*, o probă lirică a înverșunatei tenacități feminine surprinsă cu deliciul și căldura unei infinite și discrete afecțiuni: „Ca o nevastă, îți caută prin buzunare,/ noaptea, când dormi mai adânc./ Ca o nevastă, se sperie că o observi/ și se oprește,/ atunci când sforăi mai tare și tresare,/ de teamă că te trezește./ De teamă că o auzi, se oprește,/ de teamă că te trezește hârșăitul ușor/ din debara, din hol sau de pe covor./ Ea caută, caută mai ales nopțile,/ Caută ceva, caută orice, nimic anume;/ curioasă, caută, caută cu disperare,/ caută geloasă, roade prin buzunare,/ caută și caută, noapte de noapte,/ caută,/ ca o nevastă răzbunătoare.”

Definitoriu pentru această viziune este și crochiul caricatural de un umor irezistibil, în care tonul îl dă șarja bonomă: „Cea mai grea facultate este cea a hainelor de iarnă./ Se roade patru ani./ Și asta, numai după ce ai trecut cu bine/ prin garderoba de vară./ Moliile Doctori au catedra Căciului din blană de căprioară./ Din iarnă, poate fi văzută numai în debaraua din dreapta./ Din Octombrie, Micuța Blondă – Molia Deșteaptă –/ va fi Licențiată/ în Paltoane.” (*Licența în Palton de Iarnă*). A roade și-a pierdut, astfel, sensul existențial malefic și a devenit obișnuință cotidiană, consum generalizat. Moliile gemene le deosebești poate, doar, după comportament, „una va roade pe stânga și cealaltă pe dreapta”, în timp ce „Molia Dansatoare urcă și coboară, își ridică pe rând aripile, își dezgolește pieptul”, „Un grup de molii o privesc și rod/ dintr-o pereche de mănuși de angora.// Cu puful ca spuma de bere.// Un grup de molii se îmbată cu bere de angora,/ câte cineva se apropie de Molia Dansatoare/ și îi strecoară câte o bancnotă de fărâmitură de lână.” În cele din urmă însă tălăzuirile bulimiei endemice devin, totuși, expresia efortului fundamental, a „încercării”, vorba lui Eminescu, simbolul veșniciei strădaniei omenești care concentrează în sine totul: pasiuni, năzuințe, decepții, suferințe, reușite, eșecuri. Dincolo de „truda” anonimă, neîntreruptă vreodată, „la orizont”, se întrevăd infinituri de „constelații cosmice”, metaforă a unor aspirații de împlinire și transcendere: „Nou-ieșitele-din-ouă se uită pe cerul unei fuste./ E un rând de trei găuri mici; lângă talie,/ este vârful de mustață./ Și încă două găuri, mai mari./ Sunt ochii./ Mai sunt șapte găuri, pe câptușeala buzunarului./ Sunt aripi nedesfăcute./ Molia Mică e doar pe cerul acestei fuste./ Oricând vor să o privească, vin aici./ Constelația Molia Mică e preferata/ nou-născutelor-molii-mici./ Le inspiră./ Într-o zi, poate, chiar va rămâne, și în urma lor,/ o stea./ Într-o zi, vor descoperi, poate, un cer/ fără stele/ și vor lăsa și ele,/ pentru alte nou-născute-abia-

ieșite-din-ouă,/ în urma lor, o stea./ Sau o altă Constelație de Stele.” (Constelația Molia Mică); „Moliile bătrâne își amintesc această constelație,/ încă de pe când erau abia-ieșite-din-ouă./ Au crescut, au îmbătrânit, parcă și constelația/ a crescut și a îmbătrânit,/ odată cu ele./ Oare să fi ros din stele, că are aripile atât de grele?/ Constelația Molia Mare/ are aripile desfăcute.../ Parcă doarme.” (Constelația Molia Mare). Pe aproape e și un inefabil fior metafizic, o boare de eternitate, o legănare blândă în „mantra” meditațiilor Moliei Pastor, în care nostalgia infinitului se împletește delicat și naiv cu sentimentul sfâșietor al timpului împietrit, al timpului numit de autoare „eon” și de René Guénon Aion, „tatăl vârstelor sau al ciclurilor de existență”: „Molia Pastor se odihnește pe un bolovan de nasture./ Se visează pastorul turmei de cârlani/ în buclele cărora își consolează, acum,/ aripile gârbovite de ani./ Molia Pastor se odihnește sub Constelații/ luminoase./ Uite-o pe Molia Mică/ jucându-se cu Centaurul. Molia Mare/ își așteaptă iubitul plecat la vânătoare de Fecioare./ Oare ce o fi „dincolo” de moarte?/ Și Molia Pastor știe că moartea/ e doar o transformare./ Ce carme grele are,/ că de trei decenii nu mai moare?/ Într-o altă viață,/ pe o altă pajiște, a unui alt cojoc,/ vrea să renască Pastor de Cârlani,/ vrea să renască Fluture de Foc.”(Molia Pastor).

E o magie plină de prospețime și rafinament în aceste extraordinare decantări ale intimității dezgolate (pentru că până la urmă despre aceasta e vorba). Feminitatea care se insinuează cu putere în poezia Doinei Postolachi este una cu miză mare. „Să nu îndrăzniți să etichetați insectele drept subiecte mici”, scrie în încheierea unui comentariu pe marginea volumului „Poeme cu Moli” Mihai Antonescu. Am vrea să rectificăm, spunând că într-adevăr moliile sunt subiectele majorității acestor scenete lirice, dar nu ele contează, fiindcă SUBIECTUL cărții este EA, ființa umană (ca s-o luăm într-un plan generic) aruncată în debaraua existenței. Asupra lumii din această anonimă și sordidă încăpere de deșeuri proiectează ea infinita tristețe a eșecului, dar și o dorință nemărginită de comunicare umană transpusă într-o nepotolită sete de poezie, în tentația irezistibilă a Absolutului. Tristețea este ca un vâl al amintirii vii, dureroase, al celeilalte realități, din care a fost expulzată naratoarea „poemelor cu moli”. O realitate străină, rece, amenințătoare. Vraja ficțiunilor din debara are, în schimb, semnificația unei situații ontologice, este un fel de „a birui lumea”, un mod de a demonstra, prin degajările intense, transgresive ale gingășiei feminine, că minusculul, fragilul, vulnerabilul nu e nici pe departe totuna cu golul, că insignifianța poate descoperi oricând un vâl de caldă umanitate și de transcendență. Ion Zubașcu observa într-un articol din „Viața Românească” (nr. 9-10, 2010), prin exemplul a doi autori, o trăsătură a poeziei românești contemporane – realitatea n-are transcendență, ci doar polaritate opusă: „nu există decât această lume care-și trăiește sfârșitul”, la Marta Petreu, și „lumea fierbe de viață cu nimeni în ea”, la Teodor Dună. În kontrasens, mai ales, cu pura agitație (fierbere) a unei juvenilități „trupelnice” (cuvântul mi l-a sugerat Ruxandra Cesereanu), jemanfișiste (minimaliste) și cu prozaicul global care, spune același Mihai Antonescu, „mi-a sufocat pofta de poezie cu lipsa de milă și cruzimea unui taxidermist meticulos”, Doina Postolachi vine, neașteptat, cu o întreagă „fizică” și cu o insolită „metafizică” a debaralei, dindărătul cărora se aud incantațiile mantrice ale singurătății și fragilității omului. Cu excepția câtorva pilde de „concretism”, în care pura senzorialitate nu-și găsește acoperirea poetică, Poemele cu Moli merg direct, într-un gest fundamental de regăsire a semnelor de identitate ale unui eu vulnerabil, hărțuit de



o realitate ostilă, spre o ontologie comună, recuperatorie, a marginii și a marginalizatului. Nu a marginalului închis narcisiac în suficiența datului imediat, figură oarecum obișnuită a literaturii tinere de după 1990, postură fără verticalitate, mai degrabă opțiune comercială de brand publicitar decât vocație literară. E o margine-fundătură, o margine-exil, subterana unei lumi în derivă, spațiul Moliilor și... nu cumva oare chiar emblema Basarabiei eșuate? Cert este că ea nu are nimic comun cu acel axis mundi al „mărgioarei de la Nistru” din poezia lui Dumitru Matcovschi, nici cu „căsuța de la margine de Prut” a lui Grigore Vieru. Dincolo de tristețea metafizică pe care o degajă acest univers al ratării și uitării, ciudate și extraordinare sunt, aici, miracolul comunicării și al poeziei, șansa ultimă (oferită) de reîntâlnire cu omul, cu omenescul și cu transcendența. De aceea, probabil, aici existența are ceva din inerția intimă a obișnuinței de fiecare zi, ceva din confortul deprinderii, ceva din sacralitatea gestului repetat, a actului cotidian care se reproduce zilnic, ca un rit, într-o participare implicită, totală, a ființei umane, ceva din rostul ascuns al întâmplării anonime asumată, ca repetiție, cu resemnarea unui destin. Astfel, debaraua obține, pe neprins de veste, un caracter de așezare (cu sensul verbal al cuvântului), de lăcaș familiar, iar o ipotetică idee a strămutării în altă parte produce un răvășitor „delir de Molie”:

„– Se făcea că ne mutau în altă debara./ se făcea că erau păianjeni necunoscuți, străini,/ aveau pânzele groase și ochii flămânzi,/ se făcea că ne urmăreau când dormeam,/ prin buzunare de paltoane./ se făcea că ne urmăreau, când plecam în alt oraș,/ pe alt umerăș,/ și se mai făcea că erau niște lumini care fulgerau/ și voci care tunau,/ și ploua cu levănțică,/ și noi muream, cădeam căsăpite,/ mureau moliile./ Se făcea că zăceam peste tot și mirosea a moarte./ Nu vreau să rămânem prin buzunare și să ne deporteze/ în alt apartament,/ vreau să rămânem aici, chiar dacă vom muri de foame./ mai bine aici, cu vechiul prieten,/ vechiul Păianjen./ care să ne protejeze:/ nu vreau să mă mut de aici:/ dacă plecăm, acum,/ vom avea o moarte violentă.../ Și mai ales, Micuța Molie Vrăjitoare/ va avea cea mai groaznică moarte:/ va muri prin spânzurare,/ strangulată cu frânghie de păianjen,/ o frânghie groasă/ a unui păianjen Negru./ e un Păianjen cu Coasă./ Nu, nu vreau să ne mutăm, vreau să rămân,/ vreau să am o moarte lentă, aici, acasă,/ chiar dacă voi muri de foame:/ mai bine ne stingem de foame,/ în somn, decât să fim spânzurate/ sau în gheare de păianjen înjunghiate./ Mai bine o moarte lentă, dar aici,/ aici, învelite în lumina lănoasă, după-amiezile,/ aici, cu ghemul cald, de aur,/ în palmele ferestrelor.” E o situație paradoxală, dar și ceva foarte cunoscut: „În locul acesta aproape ireal de sinistru aveam să cunosc cele mai fericite zile din toată viața mea. Cât de absolut de fericit am putut fi în camera 34!” (Jurnalul fericirii). Debaraua (Basarabiei?...), ca și pușcăria părintelui N. Steindhardt, prin statutul ei de împas existențial și caracterul de închidere brutală, oferă „victimei” sale un noroc nesperat – saltul mortal peste golul ontologic, ieșirea din imanență, din „lumea cu nimeni în ea”, descoperirea unei plenitudini interioare inaccesibilă în altă parte, intuiția inefabilului, revelarea transcendenței. E o șansă de salvare din capcanele „deochiului” realității, o posibilitate de a îmblânzi prin jocurile imaginației încrâncenarea și vrăjmășia ei funciară.

Mergând însă până la capăt pe spirala închiderilor ontologice ale debaralei, a regresiei și a căderilor ultime ale ființei umane aruncată în ea, naratorul liric (identificat puternic în final cu autoarea însăși) are, subit, și o altfel de revelație, descoperă în sine – agresiv, extinzându-și efectele macabre – „sindromul de Molie”: „Am pete pe picioare

și pe brațe,/ Să fie de la hainele infestate de molii?/ Să fie în sângele meu?/ Să fie sindrom de Molie?/ Și acum? Acum ce? Acum,/ ce urmează?/ Să te cauți prin buzunare, nopțile?/ Să îți macin cămășile, sacourile,/ pulovărele/ în locul unde îți este inima?/ Să rod din tăcerea ta? Să te rod eu,/ cu tăcerea mea?/ Te-ar înspăimânta, oare, privirea mea/ de Molie?/ Știi ce regrete aș avea/ când ai aprinde lumina?/ Știi ce idei am? Am idei cenușii.../ Amintirile mele sunt cenușii.../ Am speranțe din ce în ce mai cenușii.../ Am cele mai strălucitoare/ iluzii.” Teribilă această invazie a cenușiiului „de molie”, această nestăvilită, cumplită întindere peste ființa umană a morbului de debara! Dar splendid e și contrastul pe care-l aduce sfârșitul cathartic – „cele mai strălucitoare iluzii”. „Cele mai strălucitoare iluzii” e concluzia firească (și neordinară) la niște *Poeme cu Molii* a unei ființe umane care – brutalizată, rănită adânc, aruncată la marginea existenței – a păstrat în sine, intactă, puterea poeziei și care, cu acest dar magic, am spus-o și mai sus, „a biruit lumea”.

## Abstract

This article intends to analyse the main strategies used by some of the most original Romanian prose-writers of the second half of the 20<sup>th</sup> century (among which Radu Cosasu and Mircea Nedelciu), in order to deconstruct Propaganda's *clichés*. The autochthonous version of "New Speak" was trying to erase memory, turning it into some sort of taboo, dangerous and painful, at the same time – as Françoise Thom has shown in her well-known book on this topic. In such a context, the writer's "cunning" was equal to his capacity of inventing new games (such as a different relationship with the reader, based on handling the therapeutic resources of irony, cultural memory and intertextuality).

**Keywords:** New Speak, therapy, strategies, irony, intertextuality, memory, totalitarianism.

**Motto:** *Se numește „limbaj de lemn” o specie a limbajului din care vorbitorul e absent. Întrucât și mesajul și formularea lui sunt integral previzibile, „emițătorul” nu mai e decât un loc de pasaj, un instrument acefal, care nu participă la ceea ce emite. Proliferarea limbajului de lemn semnaleză o multiplă și ireversibilă necroză: cuvintele se usucă, ideile îngheață, oamenii împietresc. Faptul de a comunica își pierde sensul, exercițiul gândirii e suspendat. Efectul e, simultan, comic și înfiorător: viața cade în stereotipie, microfonul îl devorează pe orator, scena își înghite actorii. Limbajul de lemn e expresia „obiectului” din noi, discursul acelei părți din alcătuirea noastră în care s-a instalat moartea. Campionii limbajului de lemn nu mai trăiesc în ființa limbii, ci în spectrul ei: strecurați furtiv în corpul neînsuflețit al cuvintelor, ei adoptă parodic o gesticulație pentru care nu au substanță; cuvântul, această apoteoză a substanței, devine impersonal.*

(Andrei Pleșu, *Chipuri și măști ale tranziției*)

### 1. Despre mitomanie. Instaurarea prin limbaj

Într-un eseu publicat la scurtă vreme după sfârșitul celui de-al Doilea Război Mondial, George Orwell făcea o observație pe cât de amară, pe atât de justă, aceea că „limbajul politic (...) are misiunea de a face din minciună adevăr, din crimă o faptă respectabilă, de a-i da trecerii aparența de stabilitate.” [10, p. 359].

Remarca vizează, în intenție, limbajul politic din Anglia postbelică – privit în relație cu declinul societății britanice în ansamblu, dar capătă o relevanță cu atât mai mare când vine vorba de societățile nedemocratice, totalitare, unde clivajul între *ceea-ce-este* și între *ceea-ce-se-spune* frizează domeniul patologicului.



Dacă limbajul și discursul ne pot părea manipulative prin natura lor, întrucât încearcă – cum s-a arătat – să anuleze contrariile (ca în formula „radioactivitate nepericuloasă” citată undeva de Marcuse), să încarcereze senzori, să se erijeze în instrumente de control, vehiculând o suită de formule hipnotice, cvasi-rituale etc., în regimurile extremiste această tendință este pe cât de evidentă, pe atât de primejdioasă. Limba de lemn (sau limba de partid și de stat) atinge patologicul tocmai pentru că nu își propune doar să reducă individul la o singură dimensiune, ci să îi anihileze pe de-a-ntregul personalitatea în beneficiul „societății multilateral dezvoltate”. Nu numai că emițătorul discursurilor propagandistice funcționează ca un fel de instanță vidă („un instrument acefal”, „un loc de pasaj”), că acel *noi*, care substituia cu obstinație pronumele de persoana întâi singular din discursurile oficiale era, în fond, o figură a absenței, dar mai toate cuvintele capătă în cazul limbii de lemn ceea ce s-ar putea numi o dimensiune „vampirică” (Jules Monnerot a insistat asupra acestui aspect, afirmând că „viața pe care ne-o cere cuvântul este propria noastră viață, pentru că noi nu avem o alta. Aceste himere se hrănesc cu oameni, aceste entități metafizice sunt antropofage.”) [6, p. 287].

În plus, dacă în Occident, chiar pe fundalul alienării caracteristice modernității, exista încă posibilitatea alegerii, omului din Est i-a fost refuzat privilegiul de a opta. Cu alte cuvinte, așa cum pe bună dreptate remarca Sanda Cordoș, „în Răsărit, constituirea unei identități nu mai este o problemă individuală, ci o problemă politică (...) din acest motiv Răsăritul de astăzi e depozitarul unor identități comunitare destructurate, traumatizate și al unor biografii umane controversate, frânte, contradictorii.” [2, p. 147].

Că mecanismul ideologic fabricat în laboratoarele revoluției proletare și impus în toate statele socialiste era unul redutabil (ilustrat tot de Orwell în faimosul *1984*), nu mai încapă nicio îndoială. Mai greu de înțeles este cum a fost posibil ca, în ciuda impunerii forțate, el să se perpetueze pe parcursul atâtor decenii.

S-ar putea invoca drept argument subtilele, complexe și adeseori contradictoriile raporturi dintre ideologie și utopie, ambele considerate de Paul Ricoeur, de pildă, expresii definitorii ale imaginarului social. Deși nu merge atât de departe încât să vadă în ideologie un instrument al „transpunerii în practică” a proiectului utopic, gânditorul francez nu ignoră virtualitatea ca ea, ideologia, să impună în anumite împrejurări „o grilă de lectură artificială și autoritară (...) o viziune asupra lumii, un cod universal pentru interpretarea tuturor evenimentelor din lume” [12, p. 281].

Cu alte cuvinte, din momentul în care se îndepărtează de ceea ce tânărul Marx numea *praxis*, nevoia clasei politice „de a se pune în scenă, de a se reprezenta” [12, p. 281], riscă să funcționeze narcisic, să degenereze într-o „obsesie maladivă a legitimării” [7, p. 45]. Și în ultimă instanță, să nască monștri.

Asupra acestor aspecte se concentrează și Alain Besançon, în cartea sa din 1976, *Sindromul sovietic*. Argumentația se dezvoltă pornind de la ipoteza că inaderanța la realitate a regimului comunist nu e doar, sau nu este în primul rând, o consecință a nevoii de legitimare prin teroare (în absența legitimității), ci și un rezultat al rupturii dintre cuvinte și lucruri. Pe scurt, sindromul în discuție nu este străin de mitomanie: Când realitatea se abate de la principiile „socialismului” discursul public trebuie, pe cât posibil, să descrie respectiva realitate drept „socialism în proces de construcție.” (...) Miracolul corespondenței dintre realitate și gândire (*adaequatio rei et intellectus*), sau mai exact

dintre lucruri și vorbe nu se produce însă niciodată. Cu toate acestea, existența rupturii trebuie tăgăduită sistematic. De aceea cetățenii sunt chemați să confirme pseudo-realitatea prin voturi, aplauze, lozinci și zâmbete largi [1, p. 95].

Cu alte cuvinte, Besançon se apropie mai mult de perspectiva lui Soljenițin, decât de cea a lui Boris Souvarine, când vine vorba despre raportul dintre teroare și minciună – singura realitate este cuvântul mincinos, falsificat, iar teroarea – cel dintâi corolar al minciunii. (Alain Besançon observa că minciuna era socotită răul suprem de către Soljenițin, în vreme ce Souvarine credea că, dimpotrivă, minciuna ar fi mai curând un efect – „cel dintâi corolar al terorii” [1, p. 96]).

Oricum ar fi, rămâne în afara oricărui dubiu faptul că un rol crucial în cazul regimului totalitar comunist l-a jucat „instaurarea prin limbaj” (de fapt prin așa-numita limbă de lemn) care în țările lagărului socialist a fost resimțită într-o și mai mare măsură ca artificială și nelegitimă, dat fiind că modelul fusese importat direct sub forma lui finală, aceea de discurs unic (simulându-se stângaci primele două etape, cea de discurs majoritar, respectiv tutelar) [14, p. 9-20].

## **2. De la homo duplex la homo fictus**

Într-un articol publicat la începutul anilor '90, Liviu Papadima remarcă implicațiile perverse ale uzului limbii de lemn, pornind de la analiza câtorva situații concrete, simptomatice pentru mentalitatea fragmentară, scindată a vorbitorilor, manifestată de obicei prin amalgamarea registrelor discursive în anumite contexte (e.g. în mijlocul obișnuitului discurs lemnos, un director de instituție, în plină ședință, se întrerupe pentru a adresa o suită de invective subalternului neatent). Concluzia la care ajunge autorul este aceea că sursa unor asemenea comportamente deviate – devenite în totalitarism norme de conviețuire – trebuie căutată în înfruntarea a două principii contradictorii aflate la baza societății comuniste: cel al omogenizării și cel al ierarhizării: „o putere politică ale cărei intenții nivelatoare nu mai trebuie demonstrate, s-a îndârjit să producă și să perfecționeze un limbaj care să-i servească intențiile. Dar, pe de altă parte, aceeași putere a acționat în sensul consolidării ierarhiilor. Să încercăm – pentru a ne face o idee despre absurditatea acestui construct social – să ne imaginăm o comunitate eseniană organizată după reguli spartane.” [11, p. 205]. În acest fel duplicitatea funciară a comportamentului uman (îndiferent pe ce palier ne situăm) se adâncește îngrijorător. Fractura dintre sfera publică și cea privată, se vede nu numai în cazul intelectualilor onești, în căutare de refugii, dar și în cazul unor potențați, prinși și ei în același mecanism implacabil. „Un vid imposibil de umplut se creează astfel între uzul privat al puterii și justificarea sa publică efectivă” [11, p. 204].

Nu e cazul să intrăm aici în detalii cu privire la toate implicațiile patologice (cu urmări în planul identității comunitare pe termen lung) produse de *Newspeak*-ul autohton. E de ajuns să ne oprim asupra celei mai importante dintre ele (în măsura în care i-a afectat în mod mai evident pe scriitori): asaltul împotriva omului interior.

## **3. Hazul de necaz (o terapie eficientă în orice situație)**

Într-un asemenea context, în care duplicitatea ajunsese să reprezinte una dintre puținele – dacă nu singura – rețetă de supraviețuire (duplicitatea autorului, duplicitatea cititorului, în fine, duplicitatea ca relev de comunicare), nu e de mirare că mai mulți

scriitori au recurs la felurite subterfugii, fie pentru a înșela vigilența cenzurii, fie pentru a-și asigura un minim confort moral.

Radu Cosașu, de pildă – nimeni altul decât cel care susținuse încă din anii '50 teza adevărului integral – recurge în proza din ciclul *Supraviețuirilor* la un întreg arsenal de arme cu două tășuri, care pe lângă faptul că îi confirmă – dacă mai era nevoie – incontestabila „viclenie creatoare” [3] (teoretizată, de altfel, într-un articol din 1980, intitulat *Suflul prozei*), îi atestă și un alt fel de abilitate: aceea de ști să armonizeze diversele ipostaze ale unui *eu* polimorf, prins în vertijul prefacerii neconținute. Or, se știe, limba de lemn, era unul dintre cei mai înverșunați adversari ai identității persoanei, inamicul redutabil al omului interior, urmărind deopotrivă să facă memoria tabu, „periculoasă și dureroasă”, după expresia lui Françoise Thom [13, p. 152].

În aceste condiții era firesc ca scriitorii abili din speța lui Radu Cosașu, să recurgă la mecanisme terapeutice sau profilactice, servindu-se de (auto)ironie ca antidot universal. Iată un exemplu edificator, unul din foarte numeroasele momente când autorul ridiculizează poncifele vehiculate de propagandă. Este vorba de proza *Telefoane și tangouri*, unde citind într-un buletin al Ambasadei Coreei, cum că medicii nord coreeni (...) ar fi reușit „să stingă toate focarele de epidemii și nenorociri inerente, după un război provocat de imperialiști și de marionetele lor” [4, p. 88], naratorul mărturisește, cum l-a urmărit, ca o traumă de nevindecat, ideea că o marionetă poate provoca nenorociri. Recunoaștem aici nu numai tentația dinamitării clișeelelor, dar și pe aceea de a încerca să restituie cuvintelor sensurile lor nepervertite propagandistic, de a insufla o viață adevărată semnelor mult prea tocite, cum nu se întâmplă în prea multe texte din epocă.

Dintre prozatorii generației '80, un veritabil maestru la acest capitol se dovedește Mircea Nedelciu, care în *Zmeura de câmpie* – scriere subintitulată provocator „roman împotriva memoriei” [8] – pune pe seama unui personaj o ingenioasă teorie privind relația arbitrară dintre obiecte, oameni, nume și povești. Zare Popescu denunță acolo incapacitatea cuvintelor de a spune adevărul, socotindu-le totuși capabile să deconspire falsul. Este aici, desigur, un efect de ecou (bine controlat) al credinței scriitorului din orice regim discreționar, în forța cuvintelor de a demasca sau de a parodia minciuna.

Lui Mircea Nedelciu îi reușește întotdeauna magistral acest exercițiu. Cuvintele nu îl trădează niciodată atunci când vine vorba de ridiculizarea și demontarea clișeelelor propagandei comuniste. Nu întâmplător susținea el (în prelungirea teoriilor lui Michel Foucault), că discursul oficial poate fi subminat din momentul în care i se recunosc resorturile, iar acțiunea în spațiul literaturii (asupra codurilor, convențiilor și, prin ricoșeu, asupra cititorului), nu rămâne fără un ecou – fie acesta și firav – în spațiul social. Sunt numeroase pagini în volumele sale de proză scurtă care pot confirma această teorie. Iată un pasaj antologic din *Maistrul Ilie Ilie Razachie își dă concursul*, proză care ar merita citată în întregime, așadar (re)citată: „Zic aceasta, iubiți ascultători și iubitori *a-i* (sic!) literaturii, întrucât noi nu vom putea cuprinde sau parcurge (ezitare retorică între termeni la fel de exacti și la fel de inexpressivi, sintaxă corectă, ortografie care începe nejustificat să scârțâie) decât o mică părticică din opera acestui titan al literaturii noastre naționale și în bună măsură internaționale». Expresia «în bună măsură» este evident cheia frazei de mai sus; tautologia «infimă părticică» trebuie acordată cu pledoaria pentru titanismul lui Sadoveanu care va urma.” [9, p. 317-318].

Explicațiile seci ale naratorului, alături de frazele propagandistice ale personajului – reproduse *tel quel* – provoacă, prin ricoșeu, un efect comic (cu accente sarcastice) scutindu-ne de comentarii suplimentare. Astăzi poate să ne surprindă faptul că subversivitatea textelor de felul celui citat trecea neobservată de cenzorii (adesea complezenți) ai întunecaților ani '80. Nu trebuie să uităm însă că „vicienia creatoare” a artiștilor ținea, în fond, (și) de capacitatea lor de a „livra” criticile la adresa sistemului într-un „ambalaj” aparent inofensiv. Punerile în abis, jocurile intertextuale, recursul la parodia serios-ironică, le-ar fi putut atrage cel mult acuzația de „complicitate la humor deosebit de grav” [5, p. 260] (ca să îl citez din nou pe Radu Cosașu).

#### 4. Concluzie

Exemple de felul celor amintite se găsesc într-un număr semnificativ în literatura română postbelică (să ne mai gândim doar la Norman Manea cu *Anii de ucenicie ai lui August prostul* sau la prozatorii optzeciști antologați în volumul *Desant '83*), fără a mai pune la socoteală poezia (care ar merita o discuție aparte atunci când vine vorba de tehnici de evaziune din “realitatea” distopică a sistemului totalitar comunist).

#### Note

1. Alain Besançon, *The Soviet Syndrom*, foreword by Raymond Aron; translated by Patricia Ranum, Harcourt Brace Jovanovich, New York and London, 1978.
2. Sanda Cordoș, *Literatura între revoluție și reacțiune. Problema crizei în literatura română și rusă a secolului XX*, Ediția a II-a adăugită, Cluj-Napoca, Biblioteca Apostrof, 2002.
3. Radu Cosașu, *Suflul prozei*, în *România Literară*, nr. 47/ 1980.
4. Radu Cosașu, *Ficționarii (Supraviețuiri IV)*, Editura Cartea Românească, București, 1983.
5. Radu Cosașu, *Insisificarea la noi pe Boteanu*, Editura Fundației Culturale Române, București, 1998.
6. Jules Monnerot, *Sociologie du communisme*, Paris, Gallimard, 1949.
7. Carmen Mușat, *Strategiile subversiunii. Descriere și narațiune în proza postmodernă românească*, Paralela 45, Pitești, 2002.
8. Mircea Nedelciu, *Zmeura de câmpie*, Editura Militară, București, 1984.
9. Mircea Nedelciu, *Aventuri într-o curte interioară. Antologie de autor*, prefață de Ion Bogdan Lefter, postfață de Sorin Alexandrescu, Paralela 45, Pitești, 1999.
10. George Orwell, *Politics and the English Language*, în vol. *Essays*, Penguin Books Classics, London, 2000 (1984, 1994).
11. Liviu Papadima, *Homo duplex et le langage*, în „Journal of the American-Romanian Academy of Arts and Sciences”, Davis, California, nr.16-17/ 1992.
12. Paul Ricoeur, *Ideologia și utopia: două expresii ale imaginărilor sociale*, în *Eseuri de hermeneutică*, trad. de Vasile Tonoiu, București, Humanitas, 1995.
13. Françoise Thom, *Limba de lemn*, trad. de Mona Antohi, studiu introductiv de Sorin Antohi, Humanitas, București, 2005.
14. Mihai Zamfir, *Instaurarea prin limbaj. Despre anti-nominalismul discursului comunist*, în vol. *Discursul anilor '90*, Editura Fundației Culturale Române, București, 1997, p. 9-20.

\* Acest articol face parte dintr-un proiect de cercetare postdoctoral, desfășurat în cadrul programului POSDRU/ 89/ 1.5/ S/ 62259.

**VIORICA ZAHARIA**

UPS „Ion Creangă”

**DRAMATURGIA BASARABEANĂ  
CONTEMPORANĂ ÎN CĂUTAREA  
UNEI IDENTITĂȚI**

**Abstract**

The contemporary Bessarabian theatre has changed trying to fulfil a personalized picture of Bessarabian realities after 1990, referred to the European theatrical context. Constantin Cheianu, Nicolae Negru, Nicoleta Esinencu and other playwrights try, in terms of experimentalism, to practice various theatrical forms, dominated by absurdity and rooted in socio-political realities. These are the authors of exciting plays about Bible events or about Russian expansionism versus European civilization, of theatrical plays which discuss the nearer or further history of our nation, or the psycho-social situation of society (the subculture, the invasion of bad taste in mass-media, the miserable, the economic migration and others). And their success abroad speaks about the fact that nowadays in Bessarabia there is made successful theatre.

**Keywords:** identity, theatre, absurd, theatrical form, depersonalization of dramatic character, the abandonment of mimetic character.

Problematika identității pleacă întotdeauna de la interogația „cine sunt eu?”, iar recunoașterea celui alt implică constatarea concomitentă a asemănării și diferențierii unuia față de celălalt. Paul Ricoeur vorbește despre o solidaritate umană determinată mai degrabă de diferențele dintre oameni decât de similaritățile dintre ei [1, p. 329]. Astfel încât orice analiză asupra identității nu poate omite esența ei dialogică, construcția identitară înfăptuindu-se doar prin dialogul cu celălalt [2, p. 76]. Deci orice „image de sine” are nevoie de un context comparativ.

Dramaturgia autohtonă de după 1990 încearcă să construiască /prezinte acea „image de sine” a lumii în care „trăiește”. O lume nouă – cea a deprimismului politic suprapus unui mare entuziasm pentru mass-media, a stabilirii de contacte de tot felul cu străinătatea, a revenirii la moda „mini”, a rețelelor de socializare etc. – și dramaturgia caută să fie la fel în traseul ei sinuos de dezvoltare. Pentru mulți a fost genul literar destul de tentant, dar și genul cel mai dificil în încercările de impunere a unui specific identitar. Puține nume cu sonoritate de dinainte de 1990 supraviețuiesc (scenic). Amintim aici pe Aureliu Busuioc, Andrei Burac, Dumitru Matcovschi, Andrei Strâmbeanu și lista se cam încheie. Probabil și din cauza faptului că în comunism ideologia le cerea oamenilor de teatru să schimbe oamenii, iar după 1990 a trebuit să se renunțe la parabolă și metafore, să se schimbe ritmul interior al pieselor pentru a putea fi în concordanță cu ritmul noii vieți. Astfel că după independență încep să apară lucrări care exploatează tot mai puțin latura poetică, sensibilă a realității și se interesează de partea ei brutală, absurdă.

Piese nou-apărute destramă unitatea iluzorie a generațiilor dramaturgice și atestă o schimbare de accente tematice și de limbaj, eliberând treptat scrisul de incongruențele și reziduurile formelor de tranziție. Spiritul novator manifestat în piese scrise în spiritul teatrului absurdului sau parabolic-intertextualist (Vișniec) declanșează în rândul dramaturgilor actuali de la noi un proces de „demitizare” a unor opere sau mituri literare, tratându-le cu intoleranță și ironie, taxându-le ca fiind rudimentare, provinciale, vetuste sau agramate (situație întâlnită în unele piese ale lui Dumitru Crudu).

Imediat după anii '90 se crease impresia că singurul dramaturg receptiv la formulele în vogă ale dramaturgiei vestice rămânea Val Butnaru, deoarece, după „monștrii sacri” din deceniile anterioare, s-a lăsat un val de tăcere peste dramaturgia noastră și Val Butnaru a fost cel care a încercat impunerea unui alt fel de text dramatic în Basarabia, text ce se inspiră din tradiția literară occidentală și s-ar putea înscrie în contextul vast al dramaturgiei europene. Dar, încet-încet, încep să se impună și alte nume, publicate, majoritatea, inițial de către Editura ARC în colecția *Cântăreța cheală*: Constantin Cheianu, Nicolae Negru, Dumitru Crudu, Nicoleta Esinencu ș.a., autori cu texte incitante privind istoria biblică sau expansionismul rusesc versus civilizația europeană, cu piese ce repun în discuție istoria mai apropiată sau mai îndepărtată a poporului nostru, ori starea psihosocială actuală a societății (subcultura, invazia prostului gust prin mass media, mizerabilismul, migrația economică etc.). E o înnoire ce demarează în primul rând odată cu înființarea trupei ionesciene, care, de la bun început, s-a impus cu un tip de limbaj teatral și dramaturgic mai puțin accesibil spectatorului obișnuit. Activității teatrului „Eugen Ionescu” își datorează înnoirea dramaturgiei noastre de după 90, inclusiv textul dramatic. Iar succesul de scenă și recunoașterea din țară și cea internațională a pieselor lui Dumitru Crudu, Nicoletei Esinencu, Constantin Cheianu, Val Butnaru ar putea pune capăt prejudecății că, sub raport estetic, aproape că nu e semnificativ ceea ce fac literații basarabeni și ne permite afirmația că în Basarabia postsovietică se face și dramaturgie, pe alocuri chiar bine prizată. O dramaturgie ce stă sub semnul experimentalismului bineînțeles, care încearcă varii formule, dominante rămânând linia absurdului și cea a ancorării la realitățile sociopolitice actuale. Se experimentează granițele exprimării, granițele comunicării și chiar granițele dramaturgiei. Totuși, piesele dramaturgilor de la noi sunt importante mai ales ca experiențe de limbaj, dincolo de atitudinea existențială pe care o exprimă și de deschiderea destul de mare spre politic. Prin aducerea în text a vieții de fiecare zi cu insignifianța ei agitată, aceștia cultivă comicul de limbaj, exploatând resursele oralității, imaginează qui-pro-quo-uri, stabilesc complicități cu publicul pe deasupra personajelor. O bună parte din piese prezintă o lume atât de reală încât pare de-a dreptul absurdă și fără niciun sens, o lume în care omul este prizonierul incapacității sale de a comunica până și în situațiile extreme ale vieții. Acesta nu mai poate ieși din rutina zilnică, fapt care conturează o existență umană de-a dreptul tragică. Să amintim doar de situația lui Istan din *Crima sângeroasă din Stațiunea Violetelor* a lui Dumitru Crudu sau de cea a personajelor din *Cum Ecleziastul discuta cu Proverbele*, piesa lui Val Butnaru.

Studiile de specialitate vorbesc despre trei aspecte definitorii ale dramaturgiei actuale în general (cea basarabeană nu ar fi o excepție): depersonalizarea și inumanitatea



personajelor dramatice, renunțarea la caracterul mimetic al genului dramatic și redimensionarea atât a comunicării estetice, cât și a celei interumane. Toate văzute ca niște fațete ale unei lumi întoarse pe dos, în accepțiunea modernă a acestui topos tradițional. O imagine ce nu se mai referă la o simplă inversare a ordinii existente ci la o anulare a general valabilului. Practica nemijlocită a dramaturgiei noastre actuale demonstrează faptul că majoritatea autorilor de după nouăzeci încearcă să surprindă această bulversare a lumii, structurându-și textele pe linia absurdului, în manieră ionesciană și beckettiană, chiar dacă în majoritatea marilor culturi se vorbește cumva deja despre o depășire a acestei faze experimentaliste. O manieră asociată, în mod firesc, cu schimbarea și înnoirea, *antiteatrul* fiind înainte de toate anti-realist, anti-contingent și anti-rațional. Maniera voit inedită de a violenta gustul publicului a dramaturgiei absurdului i-a determinat pe dramaturgii actuali basarabeni să o preia. Fapt vizibil în piesele a doi dintre cei mai importanți, Dumitru Crudu și Val Butnaru. Neputându-se vorbi despre o „școală” a absurdului, e greu totuși să-i unești sub umbrela aceluiași teme, fiecare încercând să-și impună propria formulă. Mai degrabă s-ar putea vorbi de o „sensibilitate absurdistă” pe care cei doi o împărtășesc, expresia, forma, limbajul și imageria folosite fiind, în mare măsură, parte a unui strat încă neepuizat al unei scriituri noi, pe care ei îl pun în lumină cu mijloace proprii.

Antiteatrul este în esență un tablou al condiției umane și mai cu seamă al angoasei și nefericirii omului în lupta cu un univers absurd [3, p. 115], căruia nu poate nici să-i satisfacă aspirațiile cele mai profunde, nici să-i răspundă la întrebările ce-l neliniștesc. Acesta nu oferă soluții neliniștilor noastre; ni le arată doar, sugerând indirect adevăruri ce țin de condiția omului. De aici importanța gesturilor, mișcării scenice, aparițiilor bizare și fantastice, luminilor, sunetelor și mai ales a obiectelor (Dumitru Crudu chiar afirmă că-și dedică textul „tuturor podelelor, ușilor și ferestrelor din Republica Moldova și din România”) [4, p. 198], a căror prevalență evocă un univers antispiritual, mai consistent prin însăși opacitatea sa decât universul omenesc. În lumea din care este izgonită orice dovadă de absolut, comicul este tragic și viceversa. Ființa umană este în același timp ridicolă și demnă de milă. Comicul batjocoritor al teatrului absurdului este un mijloc de demistificare și de eliberare și îngăduie distanțarea necesară pentru a privi și sugera absurditatea lumii. Astfel încât în spațiile pieselor lui Butnaru și Crudu, populate cu personaje prototipuri ale omului actual, orice încercare de reabilitare a tragicului are efect parodic.

Exemplu elocvent al prezenței „sensibilității absurdiste” amintite anterior sunt mai multe texte dramatice ale lui Val Butnaru, toate structurate într-un registru ironic cu trimeri evidente spre tragic. Piesa *Cum Ecclesiastul discuta cu Proverbele*, o „tragedie națională în două acte” desfășurată într-un „orașel din România”, prezintă un cadru în care banalul cotidian este pătruns de atmosfera unui festival internațional de teatru finanțat din bani europeni. Acțiunea se rotește în jurul repetiției la una dintre cele mai cunoscute piese ale lui Beckett, *Așteptându-l pe Godot*, și e doar fundalul oferit prezentării dramelor omului contemporan în general și a basarabeanului umilit de „pomenele” occidentului în special. Personajele piesei se întâlnesc și se despart, dezvăluind pasiuni risipite, drame pe care și le-au cauzat unii altora, căsnicii ratate, tot soiul de animozități și rivalități. Autorul pune accentul pe drama artistului, dublată de cea a crizei omului postmodern, consunătoare cu destinul Basarabiei în ansamblu și, în particular, a pierderii și căutării

identității basarabeanului suveran. În această farsă tragică în care se parodiază structuri ale tragediei și se cultivă absurdul, comicul și burlescul, totul poate fi luat în răspăr, în răs, în serios sau în politic (globalizant!?), sugerându-ni-se diverse chei de interpretare. Autorul pune sub incidența tranzitoriului fapte, atitudini ale personajelor, ilustrând o criză a relațiilor și sentimentelor dar și arhicunoscuta criză a limbajului. În același timp se conturează conștiința impasului comunitar, drama națională a „poporului de trestie” care „s-a aplecat după cum au vrut-o vânturile”: „Proverbele: Iată așa, frate, Ngu-a-Baba! Parcă a fost ceva... (...). Și vin, Și vin prietenii și dușmanii să ne învețe cum să ne veselim altfel. (...) Și nu mai înțelegi ce se întâmplă. E război? E Pace? Am câștigat sau am pierdut lupta? (...). Demii de ani suntem așa – veseli, aplecați de vânt, dar neschimbați”. Sub aspectul reprezentării unei imagini a declinului generalizat, înfățișat prin pierderea capacității de comunicare și preponderența falselor valori, se analizează amănunțit orizontul de referință nou al textului compus pe principii ale comunicării iraționale, emoționale și nonverbale. Și pe lângă imaginea lumii pe dos și aceea a unei retorici inversate, în care jocurile de cuvinte au o importanță majoră, lumea reală este dedublată de o lume a limbajului, care însă nu se înțelege ca un mijloc de comunicare, ci ca un limbaj instrumentalizat mai curând. O importanță deosebită revine intenției autorului, care nu se centrează pe ideea de a aduce soluții pentru realitățile existente, considerate de multe ori grotești, ci pe o sensibilizare a maselor, pe o conștientizare a stărilor anormale de fapt. O sensibilizare ușor poetică, într-un exercițiu al succesiunii de situații dramatice care se dezvoltă firesc: opoziția est-vest, agresiunea globalizării, acceptarea și interiorizarea violenței, înțelegerea condiției umane prin perspectiva destinului omului de creație.

Urmare a refuzului psihologiei [5, p. 368], dramaturgii absurdului „construiesc” personaje lipsite de complexitatea vieții psihice, sentimentele lor devenind superflue în dinamica relațională. Refuzul intrigii determină comunicarea de experiențe personale, stăruind asupra condiției umane și reflectând stările de spirit ale individului contemporan. Iar refuzul realismului determină refuzul raționalului, al unei logici stricte a faptelor. Raționalul este abandonat intenționat tocmai pentru a atrage atenția asupra pericolelor reale ale înstrăinării și dezumanizării individului. Realitatea nu mai este argumentată logic, ci e prezentată ca atare, în imagini concrete, în toate aspectele ei. Apelând la caricatură, la grotesc, la situații aberante, limbaj incoerent, aceștia etalează, în personajele cu care își populează piesele, conștiințe nefericite, bânuite de instincte opresive, paralizate de spaime, dominate de sentimentul alienării.

Deși Dumitru Crudu afirmă că teatrul său „nu se află în triajul absurdului, ci e un teatru politic” [6, p. 111], piesele sale sunt bizare, ca ale nonconformiștilor din literatura absurdului. Unele dintre texte sunt adevărate parabole. Altele însă nu semnifică ceva anume. Practic, ele nu au acțiune, dar personajele lor fac mereu ceva. Discută cu gravitate, într-un stil ceremonios, chiar dacă discuția nu duce la nicio concluzie folositoare pentru viața de fiecare zi, fac investigații fără vreun obiect al investigațiilor. Este o lume textuală, o construcție de cuvinte, o parodie a ritualului vieții zilnice. Găsim în ele secvențe din ceea ce s-ar putea numi o comedie a comportamentului ființei umane în societate – adevărata substanță a textelor autorului. Dramaturgul își gradează piesele în registru ironic-tragic, deconstruind baroc propriul text, adesea repetitiv, în burlesc. Altfel decât tipicul dramaturg absurd, care își scoate personajele din spațiu-timp, Crudu și le „îngroapă” în prezent, prin acest detaliu reușind să-și impună propria identitate creativă.



Piesa *Crima sângeroasă din Stațiunea Violetelor* e o parabolă a agresiunii în stil ionescian, un text care prezintă amenințările lumii exterioare în sfera intimă aparent liniștită a individului în manieră beckettiană, o parabolă de factură fals polițistă despre societatea basarabeană postcomunistă. Un text dens, plin de aluzii la problema zvonurilor, răspândirea lor și puterea de influență a acestora. Singur autorul mărturisește: „Nu descrierea unor întâmplări sau evenimente mă interesează, ci impactul pe care acestea le pot avea asupra noastră”. De aceea în piesă – un story polițist amuzant – se speculează interesul mediatic pentru senzațional, dezvăluindu-i-se latura macabră. Autorului îi reușește să combine această obsesie a senzaționalului cu experiențele personale (cele ale poetului Crudu) în această regizată comedie „sângeroasă”. Absurdul situațiilor se manifestă în planuri multiple. Poetul Istan, ipostaziat în martir al societății persecutat politic, în soț înșelat sistematic dar mereu îndrăgostit de soție, este acuzat de o crimă presupusă (uciderea Oldei, soția sa, din cauza că l-a înșelat cu cel mai bun prieten al său. Numele personajelor fiind o trimitere evidentă la legenda medievală *Tristan și Isolda*, în manieră „fracturistă” bineînțeleș), situație identică celei din *Procesul* kafkian: „Dumneavoastră sunteți acuzat nu neapărat de o crimă pe care ați făcut-o, ci de o crimă pe care o veți face. Dumneavoastră, domnule Istan, sunteți acuzat că o să vă omorâți soția în zorii acestei nopți”. Personajul ajunge să se simtă un alienat cu „subtila” contribuție a întregului personal administrativ al pensiunii și polițiștilor. Istan e secondat de umbra sa, alter ego-ul artistului profet ce-și detestă unii înaintași ai scrisului. Agentul de publicitate, inițial bucătar, oferă o strategie tipică de marketing publicitar, plină de clișee (reclama la cuțitele de bucătărie). Polițiștii, primarul, administratorul stațiunii, ziaristii, vor face din eventuala ucidere a Oldei – acest „proiect” de crimă ce are drept scop satisfacerea dorinței de senzații tari a mulțimii pasibilă de manipulare agresivă până în propriul imaginar – un adevărat reality-show: „O femeie: și când o va omori? Stăm de trei ore aici și el tot nu a omorât-o. Un redactor tv: Chiar, când o s-o omoare? Zeci de spectatori sună și ne întrebă când o s-o omoare. Al doilea polițist: Degrabă. Degrabă. Mai aveți puțină răbdare.”

Dumitru Crudu e receptiv la drama lumii în care trăiește și și-a asumat riscul artistic de-a o reprezenta. El încearcă să sensibilizeze o lume din ce în ce mai impasibilă la răul din jur, dar l-am putea bănuși de o anumită doză de concentrare asupra unor clișee pe care le pune în mișcare, de tezism îngemănat cu lipsa de subtilitate și de artificialitatea unor replici. Personajele sunt mult prea preocupate să vehiculeze expresii precum „nu e treaba dvs. ce fac eu”, „cuțite, furculițe, linguri și arme de vânătoare”, „Am venit aici, împreună cu Olda, să-mi petrec câteva zile. Și atât. Atât.”, toate cu același inventar interșanjabil de cuvinte. Poate că politețea discursului său dramatic are o indefinibilă tentă ironică, dar sesizăm și ceva neliniștitor, asemeni obiectivității ceremonioase a discursului kafkian. Probabil acest arsenal al seducției literare este folosit pentru a ajunge la conștiința cititorului în încercarea de a-i comunica situații de un răscolitor dramatism. Personajul care îl obsedează pe dramaturg este omul de azi, incapabil, cu toată măreția lui de cuceritor al planetei și cosmosului, să-și găsească liniștea sufletească, arătând că în era telecomunicațiilor, ființa omenească nu-și mai dorește decât să nu comunice cu semenii săi. Textele sale insistă asupra faptului că atât microuniversul familiei, cât și macrouniversul societate nu funcționează în interesul indivizilor pe care îi produce, iar aceștia își pierd individualitatea și se adâncesc din ce în ce mai mult în absurditate.

Dramaturgii refuzului (astfel îi percepem și pe cei doi autori basarabeni) stăruie asupra unei umanități suferinde, traumatizate, alienate, unde omul e perceput drept un animal bolnav de o misterioasă maladie *existențială*, aparent incurabilă. Angoasate de moarte, de singurătate, de suspiciunea cu care sunt privite de ceilalți, de neputința comunicării cu cei din jur, de excesiva stare de dependență, personajele acestora sunt anxioase prin excelență [7, p. 186-198]. Trăsături ce rezonază la ceea ce Herbert Marcuse numise „omul nefericit” din societatea industrială de consum pentru care anxietatea este o stare definitorie și constantă. Adesea parteneri în cupluri umane, aceste personaje nu mai stabilesc nicio apropiere, după cum relațiile dintre individ și umanitate sunt în această societate adevărate raporturi de adversitate.

#### Note

1. *Dicționarul alterității și al relațiilor interculturale*. Coord. Gilles Ferreol, Guy Jucquois, Iași, Editura Polirom, 2005.
2. Zygmund Bauman. *Etica postmodernă*. Timișoara, Editura Amarcord, 2000.
3. Matei Călinescu. *Eugen Ionescu. Teme identitare si existențiale*. Iași, Editura Junimea, 2006.
4. Peter Brook. *Spațiul gol*. București, Editura Unitext, 1997.
5. Justin Ceuca. *Evoluția formelor dramatice*. Cluj, Editura Dacia, 2002.
6. Dumitru Crudu. *Cuvânt lămuritor: Despre teatrul meu*. În: „Alegerea lui Alexandru Șuțo”. București, Editura Intertext, 2004.
7. Valentin Silvestru. *Paradoxul tragi-comic*. În: Secolul 20, nr. 10-12, 1985.

TATIANA CIOCOI

Universitatea de Stat din Moldova

TONY HAWKS: ASEDIUL  
MITURILOR IDENTITARE  
ALE MOLDOVENILOR

### Abstract

The article is a xenological analysis of different identity myths of Moldovans, including that of the innate communicability of the Moldovan people. This analysis is performed on the basis of the novel "The Moldovans Playing Tennis" by Tony Hawks. The vision of the English writer shatters the cultural images and stereotypes cultivated by Moldovans especially during the last twenty years of the independence.

**Keywords:** identity, myths of Moldovans, English writer, stereotypes.

Când glorioasa epocă a voiajurilor culturale s-a văzut înlocuită de profitabila industrie a turismului global, un englez excentric dă curs proiectului său de a face turul Moldovei în douăzeci și șase de zile, reeditând astfel tradiția literaturii de călătorie, despre abuzurile și deformările căreia ne atenționa acum o jumătate de veac René Étiemble. Firește, nu e vorba de acel entuziasm aproape religios care-l mâna pe Rabelais, Goethe sau Stendhal spre pământul făgăduit al umaniștilor italieni, și nici despre curiozitatea iluminată a unor Montesquieu, Voltaire sau Diderot pentru geografia culturală a lumii, dar trebuie să ne mulțumim și cu atât: Tony Hawks este primul scriitor englez, fie și numai al unei singure cărți, care face figură de explorator al proaspăt createi republici suverane și independente Moldova, pe atunci și acum încă o adevărată terra incognita, iar „Tenis cu moldoveni” (2000) este prima încercare occidentală de a catagrafia tipologia moldovenilor într-un roman de o aparentă neutralitate.

Subiect dificil, fiindcă, dincolo de mitologia vestcentrică, edificată pe o programare deformantă a percepției restului lumii și al Europei, verosimilitatea proiectului e compromisă de practicile dionisiace ale naratorului și actorilor istoriei, cu toate consecințele imagologice implicate de această evidentă opțiune pentru elixirele psihotrope. E un fapt arhicunoscut de antropologie că nu există popor pe fața pământului care ar fi ignorat virtuțile metafizicii consolatorii și băuturile cathartice. Moștenirea lui Dionysos bântuie triburile postindustrializate și cele preindustrializate la fel ca și în anticele timpuri ale misterelor inițiatice, suprimând interdicțiile, tabuurile și tirania rațiunii impuse de triumfătorul Apollo. Identitatea colectivă a societăților care se confruntă în romanul lui Hawks – cea britanică și cea moldovenească – își găsesc confirmarea bizară în atitudinea față de acești doi zei în egală măsură implacabili.

Schematic, raportul dintre occidentalul apollinic, subscris efectelor armonizatoare ale măsurii, formei, calmului, ordinii, și esticul dionisiac, bântuit de exotisme pasionale

și gătit de aparatul represiv al totalitarismului, se traduce în două tipuri de voluptate alcoolică: îmbătarea și beția. Defulările lui Tony Hawks ne îngăduie să înțelegem cât adevăr există în demonstrația lui Freud din „Malaise dans la civilisation”, conform căreia prețul de plătit pentru instalarea unei forme culturale durabile este renunțarea la pasiuni, pulsuni și instincte. Lumea geometrică a britanicului privilegiat prin descendența sa dintr-o civilizație progresistă devine expresia martirajului cultural: dorința e sacrificată în numele performanței profesionale, plăcerea e supusă principiului generalizat al realității, juisarea e un atentat împotriva lui homo sapiens, monotonia unei existențe îndestulate deschide porțile imaginarului și ipoteticului, erosul dresat de „morală corectă” explodează în insatisfacții cronice. Această semiotică a tragediei îl obligă pe Dionysos să intervină în calitatea sa de eliberator exilat al spiritului, anulând, fie și numai provizoriu, granițele care-l limitează și-l aservesc operațiunilor de raționalizare, înțelegere, analiză și logică.

Pentru Tony Hawks îmbătarea e cathartică. De fapt, îmbătarea este o experimentare, un exercițiu metafizic, o practică dionisiacă iluminantă, euforică și stimulatorie a limitelor rațiunii. Întreaga epopee a scriitorului britanic în acest mic orient post-sovietic e mediată de energia vitală izvorâtă din băutura dătătoare de nemurire a războinicilor celți. Trama romanului pornește de la un pariu semnat cu mașul a patru halbe de bere care îl impune pe Hawks să joace și să câștige câte o partidă de tenis cu fiecare din cei unsprezece fotbaliști moldoveni, care tocmai pierduseră un meci cu Anglia, pentru a evita să cânte imnul național al Moldovei, gol pușcă, pe una din străzile centrale ale Londrei. Hawks este un „burghez decadent” și un prizonier fără speranță al maladiilor culturii occidentale. El frecventează societatea „Optimiștilor Anonimi”, ține un registru de planificare a vacanțelor și altul pentru stabilirea argumentelor, „bea ceva” la un pub pentru a se socializa, dar mai ales pentru a accede la acea stare de teleportare a sinelui dincolo de sine. Alcoolul intervine prin căile lui de acces la intimitatea simțurilor și contribuie la declanșarea entuziasmului. Într-o asemenea stare de feerie mintală, chiar dacă pariul este o „aventură prostescă”, Hawks are „sentimentul puternic că asta e. Brusc, s-a umplut golul din viața mea (rezultat al lipsei unei provocări complexe)” [1, p. 12].

Ca orice occidental veritabil, Hawks nu știe nimic despre Moldova, dar are convingerea că ar putea obține o invitație în această țară „înghesuită” între România și Ucraina abia după a paisprezecea votcă băută cu un civil est-european. Părerile lui Hawks își au logica lor în deceniile de confruntare politică între lumea capitalistă și lagărul sovietic redus mecanic la o gloată de bolșevici venali și alcoolizați. Dacă adăugăm acestei percepții clișeizate a Estului constatarea sociologilor referitor la noțiunea de alcoolism, care vede lumina zilei după starea de fapt ce caracterizează anii industrializării masive a Vestului, tabloul este complet: îmbătarea „burghezului decadent” e un pur parti-pris hedonist, în timp ce beția esticului arată răul acelei societăți, fiind o dorință disperată de a răspunde condițiilor deplorabile de existență. În primele ore ale sejurului său chișinăuian, Hawks descoperă o lume inaccesibilă, este cuprins de panică și simte nevoia să „mediteze la evenimentele zilei cu o bere în față”. Comentariul englezului parașutat printre moldoveni interferează cu „muzica total nepotrivită” dintr-un bar „macabru și dezolant”: „M-am așezat la una dintre cele patru mese libere. Celălalt consumator, un bătrân ghemuit peste o votcă, la celălalt capăt al barului, a ridicat

ochii și m-a privit cu suspiciune. S-a adunat, apoi a aruncat pe gât votca cu o mișcare rapidă și a mărșăluit afară (...) peste câteva minute a intrat agale un alt bărbat. (...) A apucat paharul, și-a turnat băutura pe gât, s-a întors și a ieșit afară. Toată tranzacția nu a durat mai mult de treizeci de secunde. Alți băutori au urmat la intervale regulate. Timpul cel mai scurt l-a deținut un individ mare, cu o haină din piele, care a reușit să comande, să dea pe gât băutura și să iasă din bar exact în șaptesprezece secunde. Eu eram acolo de cincisprezece minute și mai aveam jumătate de halbă de bere. (...) Băutura lor nu era una socială. Nu era nicio plăcere în ea. Oamenii intrau în acest bar ca să demoleze băuturile. Nu ca să treacă timpul. Nici măcar un semn din cap, cu care să evidențieze recunoașterea prezenței unei alte persoane. Doar o fixare rapidă și, apoi, iar afară. Soră, dă-mi ceva să-mi alin durerea!” [1, p. 44].

Nu există în băutura moldovenilor niciun proiect hedonist. Dincolo de practicile rafinate ale plăcerii, care presupun solicitarea memoriei unor gusturi, savori, mirosuri, parfumuri, imagini și transformarea acestui haos senzitiv într-o armonie emotivă, băutura se configurează ca o justificare a vieții politice și morale din societatea moldovenească. „Demolarea băuturii” presupune anularea subiectului. Anesteziat de alcool, omul devine un simplu obiect livrat impulsurilor morbide. Dependența lui de Bachus e în relație cu incapacitatea de a găsi ceea ce i-ar permite o rezistență la durerile lumii. Această formă de beție este mai puțin semnul metafizic al unei bogății spirituale, ea denotă mai curând mărturia unei mizerii mari, a unei sărăcii de temperament. De altfel, Hawks răstoarnă imaginea noastră despre noi înșine ca popor cu temperament specific ginte latine. Legenda despre ospitalitatea și deschiderea volubilă a moldovenilor față de tot ce e de proveniență străină nu se adeverește în cazul lui Hawks: moldovenii manifestă o „lipsă de interes en-gros” față de aventura neobișnuită a englezului în țara lor aproape invizibilă pe harta lumii. Dar și la această întrebare privitoare la etnopsihologia popoarelor estice, scriitorul britanic are răspunsul pregătit: „Am intuit că anii petrecuți sub un regim opresiv, cu sistemul instituționalizat al poliției secrete și al informatorilor, au lăsat în urmă o populație care preferă o abordare precaută a oricărei efuziuni emoționale. Nu erau dezbaterele aprinse la colț de stradă, specific sudului Europei, cu voci ridicate și gesturi animate. În schimb, transmiterea de informații necesare, măsurat și inexpressiv. Fără afectare” [1, p. 40].

Cu familia gazdă care îi oferă totuși pelerinului englez un exemplu de ospitalitate moldovenească, romanul trece de la imaginea de grup la psihologia individuală. Grigore și Dina sunt un fel de personaje-ogindă ale intelectualismului autohton. Înarmați numai cu un „împrăștiat lexicon de franceză” (limbă pe care, după cum se știe, orice moldovean o „posedă”), aceștia sunt nevoiți să recurgă la licorile toropitoare pentru a sparge barierele lingvistice. Sticla cu „vin alb moldovenesc”, din care Grigore umple paharele la intervale egale de timp, este o evocare vanitoasă a unei metafizici de ocazie. Vinul nu este aici alb sau roșu în funcție de compoziția strugurilor, tăria sau lejeritatea lui nu se datorează roadei din ani mai secetoși sau mai ploioși, el nu este viril, trepidant sau robust pentru că provine din regiuni montane, ori delicat, feminin, parfumat pentru că e originar din coline. Vinul moldovenilor este, mai presus de toate, „vin moldovenesc.” Acest calificativ abnorm conține breviarul nostru identitar: dorința de raportare la un nou colectiv și absența unui simț al tradiției, intuirea regulilor marketabile ale valorii și imposibilitatea de a le descrie, exuberanță a orgoliului etnocentric și imensă frustrare culturală. Pentru moldovenii rămași în urma progresului, cultul grotesc al vinului național este amintirea ancestrală

a timpurilor de glorie când Moldova era „crama fostului stat comunist”, iar Cricova – „pivnița” imperiului roșu. Castrați de această unică valorizare națională, moldovenii râvnesc să reproducă în miniatură cramele și pivnițele în colecțiile private de băuturi. Mitul compensatoriu al moldoveanului frustrat epidermic și stomacal se regăsește plenar în această enumerare orgolioasă a butoaielor și poloboacelor din beci.

O vizită făcută unui alt Grigore, deținător al unei colecții de trei mii de sticle de rachiu, votcă, whisky și rom, este o adevărată scenă de balcanism pervers. Contaminați involuntar de legea cererii și a ofertei, proaspeții antreprenori autohtoni cu studii la școala lui Păcală își imaginează șmecherește că au găsit calea regală a turismului rural. Ademeniți de nenumăratele crame, pivnițe, beciuri și colecții de stat sau private, occidentalii nătângi ar trebui să dea buzna în acest paradis bahic inventat de moldoveni pentru a le ușura buzunarele capitaliste. După ce este forțat să dea peste cap un pahar plin cu coniac vechi de patruzeci de ani, Hawks rezumă avantajele acestui „complex de odihnă”: „eram bucuros să mai pierd puțin contactul cu realitatea, de vreme ce realitatea nu-mi era prea favorabilă” [1, p. 117]. Prezența camuflată a mitului occidentalului în putrefacție funcționează ca o consolare generoasă pentru complexul nostru de profitori (la începutul romanului, Hawks remarcă refrenul unei piese rock – „Dă-mi bani, e tot ce vreau” – spunând că acesta ar putea fi imnul moldovenilor). Această formă de racordare la ritmurile dionisiace ale moldovenilor îl conduce pe Hawks la o aneantizare echivalentă cu suspansul rațiunii. Beția neagră e cel mai bun antidot împotriva fricii, dar e și treapta sigură spre amputarea moralei vitaliste. Consumul „rachiului liniștitor” îl face pe Hawks să atingă starea de inerție circumstanțială a moldovenilor: „sentimentele îmi fuseseră amortite de rachiu, iar evenimentele zilei m-au făcut să ajung aproape de punctul de a nu-mi mai păsa de nimeni și de nimic” [1, p. 120].

Altă observație, datorată contactului cu țiganii din Soroca, extinde și completează portretul etnografic al moldovenilor. Popor dionisiac prin excelență, țiganii acced la inconștient și lejeritate prin consumul pe de-a-ntregul cantitativ al alcoolului care arde cu flăcări. Folclorul situației face că regulile ospitalității din palatul regelui Artur al țiganilor sunt aceleași ca pretutindeni în Moldova. Ca răspuns la darul lui Hawks – o masă rotundă din plastic, al cărui simbolism trimite parodic la mistica masă rotundă a cavalerilor regelui Arthur al Angliei – țigăncile aduc de băut o cantitate impresionantă de coniac și șampanie. De remarcat că băuturile se servesc anume în această combinație, la rigoare, coniacul poate fi înlocuit cu un rachiu moldovenesc. Șampania, această genială descoperire a barocului francez contemporană cu legea newtoniană a gravitației universale, ajunge în obiceiurile locului un soi de catalizator al efectului stupefiant al alcoolului.

Băuturile curg evenimential în acest roman al privirii. În vizorul occidentalului cade, pe rând, o „față zâmbind fericită cu gura murdară de vin roșu”, un „bătrân imens, împătimit după bere”, un „rus beat care nu spune decât prostii”, un ofițer de presă cu „un interes deosebit legat de votcă”. Alcoolul curge, în această țară, mai fluent decât conversația, traficul, afacerile și chiar anotimpurile. Beția pare să fie unicul remediu împotriva lipsei de speranță, împotriva cauzelor pierdute, împotriva frigului și a grijilor, și a neputinței, și a muncii istovitoare. Poate mai limpede ca oricând, spiritul denunță etimologia sa înrudită cu spiritul, al cărui dans îl îngăduie în pofida unei realități de nesuportat. Față de aceste experimente radicale, optimismul pozitivist al lui Hawks se pulverizează în lipsa unor puncte de reper: „A căuta plusurile, în Moldova, devine o treabă obositoare. Se pare că se



ascund în locurile cele mai obscure. (...) Începeam să mă îngrijorez pentru că rămâneam fără „spirit”. În acest colț de lume, nu e suficient să faci vizite” [1, p. 121]. Dacă alcoolul este un „lucru subtil”, așa cum afirmă etimologia arabă a cuvântului, atunci paradoxul său constă în nemaipomenita greutate a deriziunii pe care e nevoit să o adoarmă în condiția umană a moldoveanului.

Beția este un soi de mântuire și, ca orice act ezoteric, nu e lipsită de magie. Aburii de alcool au darul să armonizeze lumea și să netezească drumul spre calea paradiziacă. Pivnițele sunt, în subconștientul moldoveanului, niște temple-refugiu în fața existenței cotidiene. Dacă cineva și-a imaginat că zeii greco-romani nu există, îi poate întâlni metamorfozați în tinerele Muze, Afrodite, Bacante, Eros și Dionysos moldoveni. Dorința de a fi un altul, fie și numai pentru câteva momente, este mobilul tinerilor băutori care-și alimentează entuziasmul juvenil din aceleași butoaie din care părinții lor își anesteziază scârba. Acostat de un grup de studenți, Hawks e târât în pivnița unei case și silit să beneficieze de „ultrazeloasa ospitalitate” a gazdei. Promotori ai avangardei speciei moldovenești, tinerii păstrează cu sfințenie tradiția moștenită din străbuni de a-și sili musafirul să înghită un litru de vin dintr-o singură priză asortat cu unicul antreu la îndemână – o duzină de castraveți murați. Orice fiziolog al gustului ar rămâne interzis în fața acestei singularități gastronomice. Episodul ar semăna cu o scenă de comedie obscură dacă nu ar conține rețeta autohtonă a toleranței și înfrățirii dintre popoare: „când am luat cana în mână, Emil m-a apucat de braț și a încercat să mă forțeze să dau tot conținutul acela pe gât dintr-o dată. (...) M-am chinuit să rezist presiunilor. Era dezagreabil. Până la urmă, am fost nevoit să beau o gură plină. (...) Emil mă strângea în brațe. Mi-a aplicat un sărut ud și mare pe obraz. Ei, nu era sărutul pe care-l visam, dar a meritat totuși și el. Era un alt semn că Moldova începea să mă accepte. În sfârșit” [1, p. 161].

Hawks pretinde că a scris un roman non-fiction. L-am putea lua drept barometru de imagine, căci diagnosticul e mai întotdeauna just, sau, mai precauți, am spune cu Rousseau că „ar trebui să știm cum a fost afectat autorul de călătoria pe care o descrie pentru a putea judeca în ce măsură descrierile lui sunt îndepărtate sau apropiate de adevăr”. „Tenis cu moldoveni” nu e decât un roman din imensul spațiu al prozei contemporane, dar pentru moldoveni, semnificația lui e, în primul rând, o „prezență”.

#### Note

1. Hawks, Tony, *Tenis cu moldoveni*, Chișinău: Editura Cartier, 2003.
2. Syndram K. U., *Europa und das nationale Selbstverständnis*. Imagologische Probleme in Literatur, Kunst und Kultur des 19. Und 20. Jahrhunderts, Bonn, 1988.
3. Hahn, H. H., *Historische Stereotypenforschung. Methodische Überlegungen und empirische Befunde*, Oldenburg, 1995.
4. Barfoot C. C. *Beyoung Pug's Tour. National and Ethnic Stereotyping in Theory and Literary Practice*, Amsterdam, 1997.

**Abstract**

The Russian postmodernism is not well enough known within the Romanian area and after 1986 in Russia there happened many literary events that are worth being mentioned. Among writers who appeared in an unbridled flow in Russian literature during and after Perestroika: Boris Akunin, Viktor Erofeev, Vladimir Sorokin, Dmitri Prigov, Tatiana Tolstaya, Vladimir Makanin, Ludmila Petrushevskaya, Lyudmila Ulitskaya ș.a., Viktor Pelevin even today is probably the best well-known. His literary works comprise a genuine corpus of reliable methods for the literary Russian postmodernism. In this article the author attempts to analyse a novel of this Russian writer, the former called *Generation P*. It will create a minimal incursion into the state of contemporary Russian literature.

**Keywords:** postmodernism, Viktor Pelevin, media, television, advertisements.

În Rusia primele tendințe postmoderne au apărut pe valul entuziasmului stimulat de micile deschideri ale epocii poststaliniste. Din mijlocul intelectualilor de opoziție s-au evidențiat mai cu seamă câțiva scriitori care au scris cărți neobișnuite pentru cititorul tradițional. Noul tip de literatură nu a plăcut oficialităților, de aceea scriitori ca Abram Terț, Venedikt Erofeev, Sașa Sokolov, Viktor Erofeev ș.a., care au constituit prima generație a postmodernismului rusesc, au fost izolați public, urmăriți și chiar persecutați. Aceștia aveau totuși un loc special în literatura *undeground*, dată fiind reacția lor negativă față de autorii care au făcut din creația literară o mașină de promovare a ideologiei puterii. Sub incidența sarcasmului lor cădeau atât scriitorii „de curte” ai epocii staliniste, cât și cei care s-au angajat cu ardoare suspectă în distrugerea statului înălțate conducătorului comunist. Treptat, ei au adoptat scriitura postmodernistă cu repertoriul ei de motive și procedee cum sunt deconstrucția textului în spiritul deideologizării, revizuirea canonului, relativizarea semnificațiilor textului, intertextualitatea, jocul, reflecția metaliterară etc.

Printre scriitorii care au venit ca un flux de nestăvilat în literatura rusă după 1986: Boris Akunin, Vladimir Sorokin, Dmitri Prigov, Tatiana Tolstaia, Vladimir Makanin, Ludmila Petrușevskaia, Ludmila Ulițkaia ș.a., Viktor Pelevin este astăzi, probabil, cel mai cunoscut. Înregistrând într-o scriitură plastică, cu partituri de oralitate și ironie excesele Rusiei contemporane, scriitorul a atras deopotrivă rumoare în cercurile literare moscovite și admirație în rândurile tinerilor. Cărțile lui au cunoscut mai multe ediții în rusă și în alte limbi, având vânzări impresionante, de ordinul milioanei de exemplare. După un sondaj din 2009 de pe site-ul OpenSpace, Pelevin a fost recunoscut cel mai influent intelectual al Rusiei, iar romanul *Generation P* a fost plasat de către autorii unei enciclopedii germane pe ultima poziție a celor o sută de romane de maximă importanță în secolul al XX-lea.



Scriitorul s-a lansat în 1992 cu romanul *Omon Ra*, urmat de altele dintre care cele mai cunoscute sunt *Ciapaev și neantul*, *Viața insectelor*, *Generation P*, *Empire V*. Făcând parte din cel de-al treilea val al postmodernismului rusesc, Pelevin, împreună cu alți colegi ai săi de generație, își propun să ducă până la ultimele ei consecințe deconstrucția ludico-parodică a metanarativului comunist. Spre deosebire de ceilalți scriitori mai noi, el lasă aproape fără atenție marasmul sovietic și este interesat cu precădere de procesele care au loc în sfera conștientului și inconștientului colectiv în perioada de tranziție spre o Rusie capitalistă. Prin grilă psihanalitică sunt urmărite posibilitățile de manipulare în era tehnologiei computerizate, pseudoideologia societății consumeriste, influența publicității, efectele psihedelice, modelele de identitate, manifestările contemporane ale arhetipului național etc.

Proza lui Pelevin este greu clasificabilă, oscilând între poetica realismului fantastic și postmodernism. Capacitatea de a împleti în manieră ludică miturile naționale și cultura de masă, fantasticul grotesc cu jocurile de calculator i-au asigurat recunoașterea rolului de inovator al prozei ruse contemporane. Creația lui dezbată în cheia tragicomediei absurde probleme de filosofie, antropologie, psihologie, sociologie și politică. În acest sens, critica occidentală consideră că Pelevin reprezintă viitorul romanului rus, având un loc asigurat în panteonul absurdului, alături de Gogol și Bulgakov. Scriitorul ajunge atractiv și datorită preocupărilor de esoterie, ocultism și buddhism.

În Occident este cunoscut mai ales prin satirele sale dezlănțuite despre viața din Rusia postsovietică. Atribuțiile acestei lumi sunt bandiții, businessmanii, mercedesurile 600, Elfan în stare de ebrietate, tancurile, vodka contrafăcută etc. În linii generale, reflecțiile scriitorului se orientează pe cauzele pierderii sensurilor existențiale în contextul devalorizării conceptelor fundamentale care susțineau piramida socialismului. În romanul *Generation P* (1999) interesul se focalizează pe schimbările ce au avut loc în Rusia odată cu ascensiunea și declinul lui Gorbaciov în rândul „generației care fusese programată pentru o viață în interiorul unei paradigme socio-culturale, dar s-a trezit în cu totul alta”. E vorba de generația născută și crescută în comunism, dar care își începe activitatea socială în „zăriștea” capitalismului. Pentru că „în Rusia, scrie Pelevin în debutul romanului, chiar a trăit o generație tânără, fără griji, care surâdea verii, mării și soarelui – și care a ales Pepsi”\*. Intrarea pe nepregătite într-o lume a gangsterilor, afacerilor dubioase, cocainei și pieței libere a avut efecte dezastruoase: „Atunci când reperele lumii reale se prăbușesc, scrie Pelevin, același lucru se petrece în psihicul uman”. Litera „P” mai înseamnă și „generație pierdută” sau, în formula radicală a lui Alexandru Vakulovski – „catastrofă totală”.

În acest neașteptat orizont încearcă să se integreze personajul principal Vavilen Tatarski, unul dintre tinerii generației respective, absolvent al facultății de Litere, iubitor de Pasternak și de metafizică, poet ratat sau, mai bine spus, devenit inutil ca poet în era consumerismului capitalist. Aflăm în expozițiunea romanului că numele Vavilen descifrează o combinație a numelui Vassili Axionov (scriitor disident rus) cu cel al lui Vladimir Ilici Lenin. Implicit, jocul onomastic trimite la eterogenitatea realităților de pe miticul Babel. Înțelegem sarcasmul autorului pe măsură ce înaintăm în lectura romanului care ne afișează interfața unei Rusii babilonice, golite de realitate. Noua Rusie a lui Pelevin nu e decât una refăcută pe suport mediatic în regim real cu ajutorul graficii computerizate și modelării 3D, iar democrația promisă este, de fapt, un *demo-version* a ceea ce a fost cândva.

Nelipsit de talent și de discernământ, Tatarski își găsește rostul în această lume bizară, nu înainte de a-și vinde sufletul diavolului. Printr-o întâmplare fericită acesta se angajează la o mare companie de publicitate, care se dovedește a fi centrul lumii TV. Având misiunea de a adapta brandurile occidentale la tiparele și mentalitatea rusească, el descoperă o altă realitate cu posibilități infinite și capătă alte viziuni asupra a ceea ce înseamnă adevărul și minciuna. În scurt timp, după ce-și convinge comanditarii prin câteva creații publicitare reușite, Vavilen este inițiat în secretele lumii media. Află cu stupeoare că toată suprastructura noii Rusii se constituie, de fapt, dintr-un mozaic halucinant de reprezentări, fiind o creație digitală, un spațiu modelat de noile tehnologii moderne. Cine credea el că supraveghează mersul istoriei se dovedește a fi un simulacru al televizorului, fără corespondent în realitate. Ca și produsele de uz casnic, copios reclamate, decepționând în realitate, politicienii, de la deputații Dumei de Stat până la președintele Elțîn, nu sunt decât lucrătura unui grup de designeri plătiți generos, având în dotatie tehnică americană performantă. Arta reprezentării multimedia (demo), care permite combinarea elementelor foto, audio și video într-o formă atractivă, interactivă, absolvă Puterea de eforturi suplimentare de reeducare a omului. În studioul numit Silicon Graphics oamenii reali sunt pur și simplu înlocuiți cu marionete virtuale, cu un fel de holograme sau video bareliefuri dinamitate de actori și prelucrate de graficieni și programatori. În timp ce, spre exemplu, un Berezovski (milionar rus) își caută de afacerile profitabile, o echipă întregă de specialiști îi inventează imaginea. „Orice politician – afirmă Morkovin, colegul și călăuză lui Tatarski în tenebrele media-holdingului – este o emisiune televizată. Să punem, spre exemplu, în fața camerei de luat vederi un om real. Oricum discursurile lui vor fi scrise de o echipă de speechwriters, hainele vor fi alese de un grup de stilisticieni, iar hotărârile vor fi luate de comitetul interbanca. Dar dacă se ghibrisește – ce faci, din nou tragi întreg carul?” Cetățeanul simplu este servit cu o imagine inventată a suprastructurii, cu o hyperPutere și o hypereconomie atractivă, reprezentată de un „hyperElțîn” și un „hyperBerezovski” etc., puterea reală în stat aparținând diriguitorilor marketingului, orientați să promoveze sensibilitatea consumatorului. Conștiința rusului, eliberat de comunism, este controlată și în plină democrație de televizorul din fața lui.

Împletind documentarul și fantasticul, Pelevin evidențiază contribuția imperiului TV în crearea simulacrelor și artefactelor ce înlocuiesc realitatea și analizează strategiile de promovare a unei antropologii apofatice care anulează omul. Menirea personajului Vavilen Tatarski în roman e de a arăta, pe de o parte, felul în care pentru o sumă de bani tinerii își canalizează talentul și munca în slujba proiectului monstruos de manipulare a societății prin intermediul reclamelor, iar, pe de altă parte, lui îi revine rolul de a reanima spiritul critic al noii generații împotriva unui nou tip, ingenios deghizat, de sistem opresiv.

Nu întâmplător, autorul lasă în roman un spațiu extins citării textelor de reclamă, descriind cu lux de amănunte strategiile de creare și efectele de real scontate. Toate reclamele cu produse de consum au ca pretext un model clasic, selectat din legendele istorice, cultura universală sau mitologemele naționale. Aceste modele servesc ca suport valoric pentru atractivitatea unor detergenți, apă de colonie sau țigări. Spre exemplu, pentru promovarea detergentului „Ariel” sunt folosite versuri din Shakespeare, iar vodka este acompaniată cu versuri din Tiutcev. Dintre multitudinea de reclame ambigue ca mesaj produse de Tatarski,

unul se remarcă printr-un sarcasm deosebit. E vorba de un spot publicitar care reciclează discursul biblic: „O limuzină albă având ca fundal biserica Isus Salvatorul. Ușa ei din spate e deschisă și de acolo bate lumina. Din lumină se arată o sandală, abia atingând pământul și o mână lăsată pe mânerul ușii. Fața nu se vede. Doar lumina, mașina, mâna și piciorul. Sloganul: «ISUS HRISTOS – UN DOMN IMPOZANT PENTRU DOMNI IMPOZANȚI»”. Kitschiul pretențios nu pare a fi capabil să sensibilizeze pe cineva, totuși, prin intermediul acestuia și a altor spoturi de acest gen, făuritorii reclamelor își creează metodic, prin „hipnoză media” repetată un auditoriu propriu. Or, video-cultura tinde să devină, după formula lui Aleksandr Zinoviev, o seducătoare „biserica” a timpului, pentru enoriași crețini.

Problema identității este centrală în roman, una pentru care Pelevin amestecă mai multe teorii contemporane: de la teoria dezvoltării personalității lui Freud, Dzen-buddhism până la concepția lui Baudrillard despre simulacrele postmodernității. Purtătorul acestor înțelepciuni este spiritul lui Che Guevara cu care Tatarski comunică într-o ședință de spiritism. Potrivit acestui personaj suprealist, el însuși o imagine comercializată intens (pe coperta majorității edițiilor în limba rusă a acestui roman Che Guevara apare în variantă caricaturală, având pe renumita beretă inscripția de firmă Nike), identitatea omului contemporan este produsul canalelor media de informare. Sub dicteul lui Che Guevara, Tatarski produce un lung tratat despre identitate, cu multiple semnificații. De fapt, Pelevin face din Che Guevara un purtător al cunoștințelor esoterice menite a susține spiritul critic în societate consumeristă.

Din acest tratat reiese că identitatea omului contemporan e total dependentă de imageria sociocomercială livrată de televiziune. Privind ecranul televizorului, omul face abstracție de lumea înconjurătoare, identificându-se cu aspirațiile eroilor virtuali ai reclamelor. Sub influența spoturilor publicitare, subiectul I, real și capabil de discernământ, se transformă în subiectul II, virtual și lipsit de spiritul reflexiv, pe care Pelevin îl numește și Homo Zappiens. „Transfigurat inconștient în lumea emisiunii televizate Homo Zappiens nu mai este o personalitate, ci pur și simplu o stare”, spune o frază a acestui tratat. Această manipulare subliminală dă roade atunci când telespectatorul începe să creadă că doar procurarea acestui produs fermecător îi poate aduce starea de fericire. Dacă magia reclamelor funcționează corect, „se produce o structură iluzorie, care nu are un centru” real, fiind un ego fals, o ficție numită ironic identity. Reprezentarea televizată, discursul mass-media și alte artefacte culturale constituie infailibilele instrumente de stimulare a nevoilor și de manipulare a unui auditoriu avid după ritualurile fantasmatică, anestezice ale consumului. Reclama devine astfel o nouă violentare prin zombare în masă a conștientului colectiv.

Consumatorul contemporan capătă înfățișări groțesti la Pelevin. În lumina disocierilor despre identitate, acesta arată ca o moluscă monstruoasă („oranusul”), al cărei sistem nervos îl constituie televizorul și care înghite fără discernământ produsele reclamate. E vorba de un cyborg, un fel de hibrid între mașină și organism cu identitate livrată și fericire fabricată de video-cultură. Spre sfârșit, tratatul conturează o previziune apocaliptică. În momentul în care societatea se va constitui în mare din indivizi cu identitate cibernetică, senzația de teamă privind sfârșitul lumii, invocată de creștinism pentru a menține fizionomia morală a omului, va dispărea de la sine, căci nu va mai exista acela pentru care moartea sinelui va însemna o catastrofă: „Sfârșitul lumii va fi pur și simplu o emisiune televizată”.

Există, potrivit spiritului lui Che Guevara, o posibilitate de salvare din această dependență a lumii postmoderne. La un moment dat ni se propun trei exerciții buddhiste, care se cer cultivate prin antrenament: „Mai întâi te uiți la televizor fără a include sunetul. Cam vreo jumătate de oră pe zi când vrei să-ți vizionezi emisiunile preferate. Atunci când vei avea gândul că se comunică ceva foarte important și interesant, încearcă să-ți neutralizezi dorința. La început vei avea impulsul de a include sunetul, dar te vei obișnui cu timpul. Important e să nu te culpabilizezi atunci când nu vei rezista. Toți așa au început, chiar și cei care au ajuns să fie lamă. Apoi începi să privești televizorul cu sunetul inclus, dar fără imagine. Și doar la urmă ajungi să te uiți la televizor când el nu funcționează. Aceasta este, în fond, tehnica principală, primele două fiind pregătitoare. Ajungi să vizionezi toate emisiunile de noutăți, fără a include televizorul”. Ironia lui Pelevin funcționează ca un catalizator al trezirii din somnul consumerist.

Analizând cu măiestrie și subtilitate mai multe aspecte ale marketingului agresiv, Pelevin nu ezită a atinge teme mult mai bolnăvicioase, cum ar fi ideea națională. Având în palmaresul său profesional o colecție de reclame convingătoare, Tatarski este pe deplin derutat atunci când i se comandă un spot publicitar al băuturii Sprite în spiritul așa-numitei „idei rusești”. În această problemă nu-l poate ajuta nici chiar spiritul cu care se întreține cu succes în alte situații. Sloganul reclamei iese caraghios, asociind gustul băuturii Sprite cu cel al sucului de mesteacăn. Trebuie să recunoaștem curajul autorului de a parodia constant „marile narațiuni” ale rușilor.

*Generation P* a fost ecranizat și a apărut anul acesta în cinematografele Rusiei. Regizorul Viktor Ginzburg, în trecut el însuși producător de spoturi publicitare, a reușit să imprime filmului semnificațiile necesare, deși se considera că Pelevin nu poate fi ecranizat. *Generation P* are un subiect dificil, bizar, fiind construit pe fluxul conștiinței personajului principal Tatarski, care, sub influența stupefiantelor, descoperă o altă esență a lumii. În planul formei, romanul constituie un hibrid dintre romanul satiric, romanul psihedelic și romanul SF, îngreunând și munca de înregistrare pe peliculă. O confruntare a națiunii literare cu cea cinematografică este întotdeauna binevenită, oricum arta computerizată demo și reprezentarea multimedia își află în film expresia cea mai convingătoare.

#### Note

Baudrillard, *Societatea de consum/ Mituri și structuri*, traducere de Alexandru Matei, prefață de Ciprian Mihali, Editura Comunicare.ro, București, 2005.

Boia Lucian, *Pentru o istorie a imaginarului*, traducere din limba franceză de Tatiana Mochi, Editura Humanitas, București, 2006.

Bourdieu Pierre, *Despre televiziune, urmat de Dominația jurnalismului*, Editura Meridiane, București, 1998.

Levinson Paul, *Marsball McLuban în era digitală (ghid al mileniului informațiilor)*, traducere de Mihnea Columbeanu, Editura LibromAntet SRL, București, 2001.

McHale Brian, *Ficțiunea postmodernistă*, traducere de Dan H. Popescu, Editura Polirom, 2009.

Rachieru Adrian, *McLumea și Cultura publicitară*, Editura Augusta, Artpress, Timișoara, 2008.

Skoropanova I. S., *Russkaia posmodernisticeskaia literatura*, Izdatelistvo Nauka, Moskva, 2001.

\* Scriitorul parodiază sloganul unei reclame care, în anii '90, apărea foarte des pe ecranele televiziunii ruse.

LUDMILA ȘIMANSCHI

Institutul de Filologie

PARADOXUL IDENTITAR ROMÂNESC  
ȘI REABILITAREA EPOPEICO-POST-  
MODERNISTĂ A SPAȚIULUI ȘI  
A STĂRII DE SPIRIT LEVANTINE  
LA MIRCEA CĂRTĂRESCU

**Abstract**

The article proposes revealing the perspectives of current Romanian identity through the authentic scientific meta-discursive challenges that radicalized the way to question the dilemmas and the identity crisis in the process of cultural globalization and Europeanization. The aim is to discover methodical hermeneutics of paradigmatic heterogeneous containers – synthetic alternative models: Balkanism, Orientalism, levantism. There is also a need to show challenging confusions related to fatality complex in south-east European periphery. It has been central the researching of the construction of national identity designed in postmodernist literary epic *The Levant* by Mircea Cartarescu, a work that re-capitalizes the historical epic situated between the west and the east.

**Keywords:** identity, the construction of national identity, identity crisis, complex south-eastern European periphery, Balkanism, Orientalism, Levantism, the historical epic.

Se observă în ultima vreme un interes sporit în demersurile analitice pentru reconfigurarea unei teme îndelung dezbătute: cea a identităților naționale. Scrutarea versantului cultural al relațiilor între oameni și comunități este în măsură să acopere golurile din modelele explicative folosite cu predilecție până acum de oamenii de știință, căci s-au constituit tradiții de gândire și definiții identitare consacrate, devenite treptat desuete, ce au condus la coabitarea, mai degrabă tensionată, a modelelor legitimize și la declanșarea unei crize de identitate.

Studiile actuale aruncă o veritabilă provocare metadiscursivă, chestionând într-o manieră radicală modul în care identitățile și alteritățile se construiesc. Redutabile sunt cărțile *Orientalism. Concepțiile occidentale despre Orient* de Edward W. Said, trad. Ana Andreescu și Doina Lică, Timișoara, Editura Amarcord, 2001; *Imaging the Balkans* de Maria Todorova, Oxford University Press, 1997; în română *Balcanii și balcanismul*, trad. Mihaela Constantinescu și Sofia Oprescu, București, Humanitas, 2000; *Inventarea Europei de Est. Harta civilizațiilor în epoca luminilor* de Larry Wolff, trad. Bianca Rizzoli, București, Humanitas, 2000; *Inventarea Ruritaniei. Imperialismul imaginației* de Vesna Goldworthy, trad. Luminița Cioroianu, București, Editura Curtea Veche, 2002; *Dincolo de limite* de Salman Rushdie, Editura Polirom, Iași, 2006; *Mistica Orientului și mistica Occidentului* de Rudolf Otto, Iași, Septentrion, 1993.

Provocarea este de maximă importanță pentru statele est-europene, inclusiv pentru România, Republica Moldova, în condițiile în care acestea s-au angajat într-un proces



de integrare pentru care nu au formulat încă un răspuns cultural autohton bine încheiat. Numărul publicațiilor care reflectă încercările de a elucida situația dihotomică românească este destul de mare. Voi evidenția: *Les dilemmes de l'identité aux confins de l'Europe: le cas roumain* de Monica Spiridon, Paris, L'Harmattan, 2004; *Literatura română și spiritul sud-est european* de Mircea Muthu, București, Editura Minerva, 1976; *Dinspre Sud-Est* de Mircea Muthu, București, Ed. Libra, 1999; *Microidentitate și erupția identitară în Europa de Sud-Est* de Steliu Lambriu, în volumul *Identitate colectivă și percepțiile sale în lumea modernă și medievală*, București, Editura Universității, 2000; *La Roumanie, une synthèse européenne* de Lucian Boia, în revista *Secolul 20*; *Europele din Europa*, revistă editată de Uniunea Scriitorilor din România și Fundația Culturală Secolul 21, București, 2000; *Comedii la portile Orientului* de Pleșu Andrei, București, Editura Humanitas, 2005; *Între Orient și Occident* de Neagu Djuvara, Ed. Humanitas, 2009; *Balkanismul literar românesc* de Mircea Muthu, I-III, Cluj-Napoca, Ed. Dacia, 2002.; *Tentația Orientului, studii de imagologie literară* de Daniel Vighi, Editura Paralela 45, 1998; *Sentimentul românesc al ființei* de Constantin Noica, București, Ed. Humanitas, 1996; *Personalitatea literaturii române* de Constantin Ciopraga, Ediție revăzută și adăugită, Institutul European, 1997; *Globalism și dileme identitare. Perspective românești*, Iași, Editura Universității „Al. I. Cuza”, 2002.

Efortului de a identifica un model fondator absolut care „să garanteze o legitimare totală și o securitate identitară incontestabilă ca replică la orice amenințare exterioară” [1, p. 18] i-a răspuns prezența unei oscilații permanente între două „logici demonstrative opuse” [2, p. 49]: pe de o parte un conservatorism care a autohtonizat și a răspândit cauza balcanismului ori a orientalismului, iar, pe de alta, un tip de discurs total opus, aparținând partizanilor sincronizării occidentale. Astfel că, sprijinindu-se pe afirmațiile lui Nae Ionescu cu privire la identitatea românilor, Monica Spiridon identifică drept trăsătură definitorie a culturii românești o dublă vocație: „tendința retractilă de a-și conserva identitatea în raport cu firul principal al istoriei și, în paralel, gustul pentru deschiderea către modele dintre cele mai eterogene” [2, p. 63]. Situația țării între Orient și Occident definește principalele caracteristici care particularizează cultura română, individualizează mentalitatea poporului și determină specificul național. Fiind de-a lungul timpului plasată în diferite lumi oferite de conceptele de marcă identitară, atribuite de către alții sau de către sine, România de azi este și suma acestor concepte.

Perspectiva Europei unite și procesul de globalizare culturală activ astăzi sunt inevitabile surse de problematizări, analize, sinteze, reacții etice și estetice, fie cu instrumentele sociologiei culturale, fie ale politicii. Accentul trebuie să cadă astăzi nu pe asimilarea principiilor europene ca pe un dat obligatoriu, ci pe dialogul cultural pe care cultura noastră trebuie să îl propună Europei, fără concesiile, fără pierderi identitare, fără sentimentul marginii sau ale migrației valorilor. Trebuie să recunoaștem că astăzi „europeismul”, așa cum îl concepea „generația de aur” dintre cele două războaie mondiale, și-a pierdut sensul înalt, conceptul în sine nu mai este productiv și nu mai poate fi asimilat generațiilor de oameni de cultură, tocmai pentru că actualitatea s-a îmbibat de un alt tip de discurs cultural, tributar unei nevoi de supraviețuire în plan individual, și nu ca grupare sau generație de scriitori. Unitatea s-a spart, vorbim, mai degrabă, de fragmente și de o reactualizată teorie a fragmentului.



Paul Cernat descoperă că persistă mai ales astăzi „complexul periferiei la români”: „un complex al nerecunoașterii, al universalității refuzate” [3, p. 14]. Mircea Cărtărescu va lua atitudine de „poziție” și „conștiință” simultan, va intra în polemică identitară în textul *Europa are forma creierului meu* și va relata despre o experiență dură personală: „Într-o discuție pe care am avut-o acum câțiva ani, la Târgul de carte de la Frankfurt, cu un editor german, acesta mi-a spus ca e interesat de autorii din Europa de Est. I-am răspuns imediat că eu, personal, nu mă consider unul dintre ei. «Aveți dreptate», mi-a răspuns editorul, «dumneavoastră, ca român, sunteți din Europa de Sud-Est»... Minunată precizare. Superbă subîmpărțire a unei subîmpărțiri. Rămâi la locul tău, îmi spunea, de fapt, prin aceasta, editorul. Rămâi în ghetoul tău. Exprimă-ți bucățica ta de istorie (Sud-) Est-europeană. Scrie despre Securitatea ta, despre Ceaușescu al tău, despre Casa ta a Poporului, despre câinii tai, copiii tăi de pe străzi, țiganii tăi. Mândrește-te cu disidența ta din perioada comunistă. Lasă-ne pe noi să facem avangardă, să inovăm, să respirăm normalitate culturală. Singura ta șansă e să exprimi mica ta lume exotică la o mică editură care, eventual, te-ar putea, aici, la noi, accepta. Fiindcă, în definitiv, cui îi păsa? Pe cine interesează? Ai de ales: întărește clișeele noastre dragi sau dispari.” [4, p. 25].

Se prea poate ca una dintre marile noastre probleme, inclusiv pe această linie, să fie comerțul deficitar cu istoria. După un secol de eforturi de a fi în rând cu lumea civilizată, cu Occidentul avansat, după ce scriitorii români s-au străduit din răspuțeri să dea lumii capodopere de sofisticare tehnică după mari modele euro-americe, a-i trimite, din rațiuni mercantile, „înapoi la realitățile istorice locale” sună frustrant. Geografia, elementul local, împreună cu istoria lui, nu trebuie să fie ignorate, dar, de fapt, astăzi cad pe plan secundar și de aceea nu pot funcționa ca fatalitate, ca un blestem împiedicând participarea la dialogul cultural curent.

Omul bizantin-omul levantin-omul balcanic-omul sud-est european certifică, din unghi geo-istoric și la nivelul unei tipologii abstracte conceptul de unitate în diversitate în Europa de Sud-Est. Sintagma generică trimite, în majoritatea cazurilor, la o țară descriptivă și categorială, ce se întinde ca un elastic peste realități și ideologii variate, iar finalitatea acestui proces este, în chip paradoxal, una de autonegare. „De la o particularizare geo-politică, proiectată pe o situație de destin și cu circumscriere precumpănitor etică, *homo levantinos-homo balcanicus* se încarcă și cu o seamă de atribute străine de el, ca să se întoarcă, iarăși, ca un bumerang, crucificând astfel arealul de origine” [5, p. 83]. Conotațiile în bună măsură negative fac parte, de altfel, dintr-o stereotipizare a termenului de levantenism și balcanism ce, creată și importată din Occident, a fost complet asimilată de mentalitatea vestică și, prin ricoșeu, de aceea sud-est europeană. Mircea Muthu descrie tipologia levantinelui și stabilește elementele configurative: „plurilingv, funcționar iscusit și intermediar priceput. Levantinul își apropiază, dramatic adesea, zonele de trecere sau de clivaj religios și cultural. Probabil că tocmai această eterogenitate generează o mare libertate interioară, combinată cu o mare capacitate de a pune frână dezamăgirii.” [5, p. 86].

Spațiul balcanic, la nivel imagologic, este definit cel mai adesea, ca unul compozit; iar tipologiile care alcătuiesc mozaicul acestui spațiu cunosc aceeași prolixitate a identificării – omul balcanic, omul bizantin, levantinul. Elementul lor comun este sinteza orient-meridională cu cea apuseană. De fapt, balcanismul este matca tipologiei

levantine, definită ca având o tipologie incertă (greco-turco- sau arabo-occidentală). Pentru modernitate, Levantul era locul din care izvorau moravurile cele mai detestabile, acolo se afla despotismul politic, pasiunea clocotitoare, arbitrariul, corupția, lipsa conștiinței civice. Forța moravurilor levantine din secolul al XVIII-lea va persista mult timp, în ciuda procesului de occidentalizare deschis de modernitate.

Nici până astăzi nu s-au clarificat conceptele de Levant și Balcani, mulți le folosesc în sens peiorativ, și asta datorită multitudinii de sensuri pe care le-au avut de-a lungul timpului. Ambiguitatea, impreciziunea conceptelor Occident-Orient a dat naștere multor polemici privind spiritualitatea românească, specificul național. Pentru Occident, zona balcanică este alteritatea apropiată, este spațiul prin excelență al exoticii insondabil – senzual și mistic, al fanatismului religios sau naționalist, al obscurantismului și înapoierii. Balcanismul e un fel de a treia cale, o formă de sinteză marcată fatalmente de o originalitate buimacă.

Consider că definiția *Levantului* (ca spațiu geografic) ar trebui regândită și nuanțată: – ar trebui căutat – ca sursă etimologică – în italiană (levante/ponente, termeni pentru răsărit și apus) – ar trebui cercetate surse care să dovedească înțelegerea diferite, mai ales în sec. XIX și mai devreme, ale termenului – surse literare și culturale, în care *Levantul* apare și altfel decât în înțelesul relativ strict (el fiind oricum o definiție ambiguă) al lui. În forma nedefinită, Levantul se referă la arealul cultural ce corespunde cu regiunea specifică geografică, iar semnificațiile ei se schimbă în funcție de referințele și preferințele istorice și culturale. Însă, dincolo de discursurile ideologice, dincolo de pledoariile și polemicile istoriei, pentru sau împotriva modelelor se află literatura care, mizând pe rolul său de interfață, s-a servit de capitalul axiologic cu care era investit binomul Occident-Orient – despre a cărui funcționare Monica Spiridon vorbește în termeni de „topoi extensive” sau, în tradiție foucauldiană, de „heterotopii” – și l-a transpus în universuri poetice, l-a convertit în teme, în scheme, în imagini, „Dacă am urmări traseul toposului extensiv Occident/Orient, vom vedea că se pleacă de la ideologii politice, se ajunge la imaginarul colectiv și la producția literară. De-a lungul acestei spirale de tip hermeneutic, literatura își pune în evidență virtuțile sale mediatoare.” [6, p. 39].

Scriitorii optzeciști cultivă o literatură „metaideologică”, asumându-și un tip de „identitate proiectivă”: „Ei pun în discuție logica maniheistă a culturii române, care se identifică permanent prin raportare la o întreagă serie de alternative; în plus, ei denunță polaritatea Occident/Orient ca produs al imaginarului colectiv O astfel de reconstrucție literară a stereotipurilor identitare are ca instrument privilegiat intertextualitatea [1, p. 17]. Odată cu trecerea la postmodernism, identitatea încetează să mai fie o stare de fapt, o fatalitate, un dat, ea se volatilizează, devine fluidă, dinamică, scriitorii preferând cartografierea unor spații deschise, străbătute de rețele, reprezentate de trasee individuale, determinate de o experiență culturală particulară. Modelajul paradigmatic al identităților se repliază definitiv asupra discursului care multiplică la nesfârșit fețele identității, fără însă ca această confluență să mai constituie o derută identitară. Postmodernismul pare cel mai dispus să reconfigureze raporturile dintre prezent și trecut, precum și dintre sine și alteritate. Nevoile lui de nuanțare, dând seama de o componentă importantă a viziunii autohtone și totodată Sud-Est europene asupra lumii. Însă lucrurile pot deraia din planul metaideologiei literare postmoderniste în cel al demagogiei politice într-o formă destul de periculoasă, provocând o mare criză identitară națională.

Când se vorbește despre fenomenul identitar din perspectiva postmodernistă, stânga politică basarabeană evocă mereu așa-numita „identitatea multiplă” („multiple identity”), încercând astfel să deconstruiască însăși conceptul de identitate, golindu-l de sens. Desigur, în acest context, moldovenismul sovietic se împacă de minune cu „societatea deschisă”. Evocând „multipla identitate” a omului contemporan, stânga postmodernistă face referire la faptul că societatea a devenit mult mai complexă în procesul evoluției tehnico-științifice și a globalizării, astfel încât individul aparține în același timp mai multor grupuri sociale, instituții sociale, nemaivorbind de spațiul virtual etc., în care identitatea etnică „coexistă” cu celelalte identități. În contextul în care lumea a devenit o „constelație de identități”, individul este liber să-și asume orice identitate, chiar și una inexistentă, cum ar fi cea de „etnic moldovean”, pe care este liber să o transforme într-un instrument ideologic, politic sau economic. Dar se uită că în acest caz nu trebuie să discutăm de o „identitate multiplă”, ci de un sistem identitar. Un individ nu-și poate schimba identitatea fără a face schimbări în complexitatea sistemului identitar. Ceea ce considerăm noi „criză identitară” în Republica Moldova, nu este altceva decât criza sistemului.

Mircea Cărtărescu anunța metanarativ în *Levantul* dorința hotărâtă de reabilitare a spațiului istorico-geografic și a stării de spirit levantine într-o formulă epopeică postmodernistă: „Însă cum mi-am pus în minte ca să trec la epopee/ Și din moarte foi uitate să desfac o orchidee/ (Chiar de-ar fi o nălucire într-un glob de halima)/ Și să fac nemuritoare-o dăltuire în halva,/ Somn, umbrește cu lumina-ți epopeea mea hirsută,/ Umflă-i tu firava pânză cu suflarea nevăzută A Visării, Fantasiei...” [7, 144]. și crea astfel o formă de evaziune și subversiune artistică, plasând subiectul literar într-o perioadă a despotismului și a decadentei fanariote de la începutul secolului al XIX-lea, care consuna cu coordonatele sociopolitice din ultimul deceniu al dictaturii comuniste. Subtextual, în spirit postmodernist, e evidentă și deturnarea peiorativității cu care a fost investit conceptul de levantinism spre descoperirea frumuseții spațiului ce ascunde în sine mai multe lumi, fără hotare fixe și reprezintă o seducție a creativității somptuoase și a fantasticului. Construcția identității naționale în epopeea postmodernistă *Levantul* de Mircea Cărtărescu începe cu re-valorificarea toposului istoric extensiv mediator între Occident și Orient – Levantul, la care este adăugată treptat contrapunctiv „identitatea proiectivă” postmodernă a autorului.

Ne-am propus atât să relevăm perspectivele identitare românești proiectate în epos, cât și să urmărim contextualizarea dialogistică a recipientelor paradigmatiche eterogene-, modelele alternative de sinteză istorico-politică: orientalismul, levantinismul, balcanismul, diseminate în substanța textuală fără a provoca dileme și crize identitare asemănătoare celor de astăzi în procesul globalizării culturale și a europenizării declarate.

Mircea Cărtărescu propune luarea în considerare a unui ansamblu unitar tocmai prin diversitatea sa, întemeiată pe policentrism în care încearcă reabilitarea spațiului levantin prin deconstruirea discursului. Spațiul obține statutul zeității invocate solemn, într-o cântare ce mimează parodic stilul de elogiare specific poeziei premoderne. Levantul e investit cu sublimări deosebite: „Floare-a lumilor; Levant ferice, dar sunt și evocate realitățile istorice: Mări pe care vase d-aur port piper și scorțișoare...”

*Levantul* este prezentat ca o lume în lumi cu realități istorice bine determinate. Spațiul levantin, la nivel imagologic, e reactivat ca unul compozit; iar tipologiile multietnice alcătuiesc mozaicul acestui spațiu. Se insistă asupra conturării unui destin istoric comun al țărilor balcanice – experiența „turcogației”, fanariotismului, resimțită ca traumatizantă de către români și de celelalte popoare balcanice, căci denaturează și pune în pericol identitatea națională: „Ce-ai fost, o țeară, și ce-ai ajuns acuma/ Supt talpa din Fanar,/ Că-ți tremur copilașii și crud răcnește muma/ Și grecii n-au habar.” [7, p. 11].

Levantismul resuscitat literar impune o relație neobișnuită între personaj și spațiul, teritoriul pe care acesta îl locuiește sau, după caz, îl înlocuiește (...). „Constanțele morfologice ale culturii orientale sunt expresia de adâncime a unei conștiințe paideumatische a spațiului. Scrisul oriental e implicit un boicot al evenimentului, prin proliferarea excesivă, o modalitate de relansare mereu și mereu a suspendării timpului, ca logocronie (Ricardou), o afirmare a spațiului și a spațializării. Scrisul oriental tinde în chiar ritmul scriiturii să proiecteze lumea în panopticum, imaginea eleatismului împlinit” [8, p. 38].

Spațiul levantin desemnează o lume lipsită de speranță, proiectată în sfera tragicului, dominată de sentimentul inutilității, mai ales a lihtisului, boala Orientului, „acel gol fără sațiu în care intri și de unde nu mai reușești să ieși, turburea stare de așteptare, topirea energiilor în atoatecuprinzătoarea lume orientală a zădărnicii efortului uman, al existenței umane în condițiile unei stăpâniri străine ajunsă până la resemnarea pasivă, coabitarea activismului cu contemplativismul.” [9, p. 59]. „Azi el cunoaște voluptatea supunerii, beția robiei/ Azi chiar eroii sânt resemnați, letargici./ Voievodul de azi nu mai seamănă cu cei din trecut/ E străin, are obiceiuri orientale/ Și-a adus din Fanar năravuri scârboase: are giuvani și hetaiere/ Care dansează-n alcovul lui nerușinat.” [7, p. 28].

Sentimentul tragic domină omul din acest spațiu în confruntarea sa cu vicisitudinea istoriei. În contra-discursul autorului, la nivelul scriiturii, se re-modelează ironic formula liminară elogiativă epopeică a Levantului și *Levantul feroce*, devine în replică hipertextuală *Levant feroce*, dar tragismul, inoculat din abundență în rostire, este denaturat imediat prin comparația total derizorie și banală de tip avangardist, reciclând poetic fapta prozaică. Prin imagistica insurgentă se obține desolemnizarea lirică: „O, Levant, Levant feroce ca și pruncul care bate/ Cuie într-o pisicuță adormită – cine poate/ Neagra ta tristețe trage-n al său piept și a sta viu?” [7, p. 76].

Componenta oriental-occidentală ar fi prima constantă, verificabilă în spectacolul fulminant al textului, poziția de dublă periferialitate a românilor în raport cu vestul european, dar și cu Istanbulul este vociferată de *Geniul bun ce veghe venitorul Romanii*:

„Mereu între două epoci, între două imperii

**Între două stări de spirit** s-a aflat neamul meu fericit-nefericit.

Dar azi el a pierdut totul căci a pierdut speranța [7, p. 28].

Doamne, ce mi-ai pus în mânuri soarta acestei nații triste

Și prea vesele dodata, **optimisto-pesimiste**,

Doamne tragicomedia ce mi-o vezi cu ochi apoși...

Nu e corsi, nici ricorsi **în fierbinte-Orient**

Ci odată amândouă, strânse lent și violent,

Ca balaurul ce coada el cu colții și-o sfășie

Și cum pițigoiul gheara-și pune-n gât, în colivie” [7, p. 172].

Cărtărescu introduce în epopeea sa și problematica confruntării între Orient și Occident în spațiul levantin, generând ambivalență care s-a structurat la nivelul confruntării a două personaje – mărci ale acestor două lumi – redusă inițial la raportul mult vehiculat, dintre tradiție și modernitate. Nastratin (care a și fost intenționat resuscitat din alotextul literar oriental), reprezentând Orientul magic împotriva Apusului tehnicizat, va intra în confruntare cu Leonidas, cel care dorește fervent modernizarea științifică.

Leonidas e, așadar, emblema Occidentului modernizat tehnologic și își asumă rolul criticului vehement al retardului oriental în Valahia: „E dă răs, de parcă-ai vede jucând șah în luncă iezi,/ E Valahia c-o sută d-ani rămasă-n/ urma lumii. (Agrăise cu trufie Leonidas)” [7, p. 157].

Nastratin încearcă să-l convingă pe oponentul său că spațiul levantin va fi mereu dominat de aluviuni orientale în care coabitează hieratismului extern cu dinamica interioară: „– Poți să știi, efendi, că o fi un zepelin ?/ Totuși noi suntem acilea-n Orient. Preste cetate/ Să aștepți orcând să zboare moi covoare înflorate./ Unduind între cupole, ocolind vun minaret./ Ingineri aicea nu sunt, ce e drept, dar berechet/ Întâlnești pre visătorii ce-n fiole dă cristal/ „Fumul des îl condensează, – al vunui djin patriarcal,/ Tehnologi ai fantasiei și mehanici ai visării...” [7, p. 157].

Autorul reușește să deconstruiască punctele preferate de plecare în interminabilele dezbateri din spațiul academic – teoria „ciocnirii civilizațiilor”, o gnoză care, în contextul confuzionant al globalizării, este atrăgătoare pentru că simplifică o realitate complexă și oferă o „explicație” globală pentru ceea ce se întâmplă în lume și rezumă ludic și derizoriu componenta orientală cu care se laudă Nastratin, la: „Un grăunte dă hașișuri dă înghiți, și dintr-un prost/ El te face-n veci stăpănu-a milioane dă haremuri,/ A grămezi dă giuvaere, perle ce te fac să tremuri/ Dă furia și dă scârba de a fi doar om, nu sfânt./ Steaguri verzi cu semilună unde să pocnesc în vânt/ Spun că totu-i cu puțință dacă ai acel inel/ Al Norocului și Vrajei, ce-are scrisa EL GAHEL...” [7, p. 157].

*Levantul* obține suflul viu al inspirației dorite și se scrie implicat total în destinul autorului care denudează apocrif o criză scripturală și epopeea orientală vine pentru a descărca greul vieții și decepția de tot ce ține de existența sa.

Personajele ajung la un moment, o dată cu apariția autorului alături de ele, să călătorească într-un spațiu neordinar, care nu e format doar din realități geografice evocate ale Levantului istoric, dar și printre paginile cărții *Levantul*, astfel limitele cronologice și topologice se anulează, gradele de realitate clasice decad și în această harababură arbitrarul devine dominant: „Apoi ne-am vârat sub fila sidefie la culoare/ A „**Levantului**”, și seculi rătăcirăm prin culoare...” [7, p. 183].

Protagonistii, după eșecul revoluției, evadează transgresând orice frontieră canonică, împreună cu autorul care recapătă dorul lumii sale, din *Bucureștiul* istoric în spațiul postmodern „unde să disolvă-n aer cele sluge și cel uns”. Datorită stuporii provocate de contradicțiile timpurilor istorice atât de deosebite, cărora le aparțin personajele (secolul XIX) și autorul (secolul XX), cât și datorită divergenței tranșante a lumilor ce le trăiesc: epos/realitate, ele devin conștiente că nu viețuiesc un spațiu concret, ci o poemă: „E poema asta-n care viețuim, este « Levantul»/ Mărturie c-alege nu-s în stare, că amantul/ Libertății mai iubește și-altă damă: Poesia./ Și ar vrea să le împace...” [7, p. 183].

Lumea aceasta fără hotare a Levantului l-a încorporat nu numai pe autor, dar chiar și pe cititor, ce ar fi trebuit să rămână undeva în afara intimității operei, într-o

virtuală ipostază de viitor lector. Acesta/aceasta este invitat/ă să participe alături de toți într-o mistică conspirație a consfințirii sfârșitului epopeii pentru a-și răscumpăra osteneala lecturii.

Finalul este mereu amânat și, paradoxal, Levantul din spațiu istoric nelimitat, reciclat poetic, devine obiect bibliografic infinit luat de pe raft și citit reiterat și epuizant chiar de propriul protagonist, acum în ipostaza paradoxală de lector extern aventurii: „Din biblioteca largă, de pe rafturi încărcate Manoil, ca într-o doară, carte mult ciudată/scoate: Are fila orbitoare, ca foițe de cleștar, Pe copertă-n literi d-aur, într-un fabulos/chenar E încondeiat/ LEVANTUL/ O deschide spre sfârșit Și cetește ce urmează cu glas moale și perit” [7, p. 187].

#### Note

1. Laura Marin, *Între Occident și Orient, la marginea Europei*, în revista Observator cultural, 2006, 2-8 februarie, nr. 49.
2. Monica Spiridon, *Les dilemmes de l'identité aux confins de l'Europe: le cas roumain*, Paris, L'Harmattan, 2004.
3. Paul Cernat, *Cum se ascunde literatura sub „fustele murdare ale istoriei”*, în revista Observator cultural, 2007, nr. 590.
4. Mircea Cărtărescu, *Europa are forma creierului meu*, București, Humanitas, 2003.
5. Mircea Muthu, *Balkanismul literar romanesc*, Cluj-Napoca, Ed. Dacia, 2002.
6. Monica Spiridon, *Multiple Europe: Multiple Identity, Multiple Modernity / Europes (multiples): Identités multiples, modernités multiples*, Bucharest, Ararat Publishing House, 2002.
7. Mircea Cărtărescu, *Levantul*, București; Humanitas, 2003.
8. Rudolf Otto, *Mistica Orientului și mistica Occidentului*, Iași, Septentrion, 1993.
9. Daniel Vighi, *Tentația Orientului, studii de imagologie literară*, Pitești, Editura Paralela 45, 1998.



ALEXANDRU BURLACU

Institutul de Filologie

Ion Buzdugan: imaginarul arcadic

### Abstract

Ion Buzdugan is an essentially semantologist poet, but his poetry does not lack expressionist or symbolist techniques and elements. His Semantology is largely changed, but not radically different from semantology specific to the literature at the edge of the nineteenth and twentieth centuries.

**Keywords:** Semantology, expressionist elements, the theory of synchronization.

Eugen Lovinescu, într-un articol din *Sburătorul*, își nuanța foarte delicat rezervele față de unul dintre cei mai buni poeți ai „generației Unirii”: „Dl Buzdugan ne-a făcut însă și surpriza unui poet. I se cuvenea o simpatie anticipată; inspirația lui sosea din mijlocul unor tenebre, pe care le crezusem definitive pentru neamul nostru de peste Prut... I se mai cuvenea însă și o rezervă firească: muza lui nu putea avea decât caracterul unei lăudabile inițieri literare. Lectura a înăbușit însă rezerva și a validat simpatia. Dl Ion Buzdugan e, desigur, un poet basarabean; prin unele versuri, e însă un poet” [1, p. 129].

Obsesiile sincronizării și integrării se fac remarcate și în această atitudine: „O bună parte din vastul lui material poetic, îi onorează mai mult simțul patriotic, viu chiar înainte de războiul de eliberare, decât realizarea artistică. E o nobilă poezie de caracter local, în care se zbate dragostea de neam, îngădită de valoarea poetică între literatura populară, Costache Stamati și Vasile Alecsandri. Această poezie pentru noi e veche de cel puțin cinzeci de ani, pentru Basarabia înseamnă însă o anticipație de jumate de veac” [1, p. 129]. Cu alte cuvinte, conștiința adevăratei vârste și valori a „literaturii de aici” ar lipsi cu desăvârșire basarabenilor. De unde și siguranța criticului: „În acest poet – lăsând la o parte coarda patriotică, pe care i-o dorim numai în activitatea politică – în acest poet cu simțire originală ce-și va găsi o expresie și mai deplină prin contactul cu literatura nouă, ne punem speranța unei contribuții fericite a Basarabiei la literatura noastră” [1, p. 130].

Disputa dintre tradiționaliști și moderniști este susținută fervent în polemici pe tema maiorescianismului concepută ca o „problemă capitală”: „În evoluția societății noastre n-am avut un mers în linie ascendentă și continuă, ci în salturi. Am împrumutat forme, tipare, în care am turnat viața noastră și continuăm să

împrumutăm altele. Dintr-o dată am realizat un progres înainte: ne-am creat o civilizație. Ne-am creat o formă cu care nu se potrivește conținutul, spiritualitatea noastră, cultura noastră, așa cum s-a cristalizat ea, putea fi turnată în tipare aduse de aiurea.

De aceea, din cauza acestei nepotriviri, în multe manifestări ale vieții noastre sociale *formele sunt fără conținut*, manifestările externe sunt fără corelativul lor intern. *Dacă formele se împrumutau și se impuneau ca un corolar al creșterii interioare, aveam o dezvoltare organică, dinlăuntru în afară și nu din afară înăuntru* (subl. n. – A.B.), aveam astăzi o cultură, o spiritualitate care își va fi adoptat formele de manifestare externă cele mai potrivite” [2, p. 62].

Este o idee general acceptată de tinerii noii generații. Emil Cioran, în volumul de debut despre „*schimbarea la față a României*”, observa: „Dacă secolul trecut nu era dominat de o sete oarbă de imitație, de superstiția modei, a arderii etapelor, a „ajungerii” celorlalte neamuri, am fi rămas poporul obscur și lamentabil care a înțeles universul prin doină și chiuituri” [3, p. 107].

Perspectiva „ardorii etapelor” este teoretizată de N. Țane, criticul de la revista *Cetatea Albă*, intrând în dialog de partea lui E. Lovinescu: „De aici au izvorât acele versuri, pe care critica literară nu le-a acceptat, decât ca o dovadă a continuității culturii române în Basarabia. Și cu acest prilej, trebuie să relevăm un fenomen. *De la Maiorescu încoace, sentimentul național nu mai e socotit admisibil pentru fondul unei poezii de valoare estetică. Poezia patriotică nu se mai prețuiește printre creațiile superioare* (subl. n. – A.B.). Poezii care se inspiră din domeniul patriotismului sunt considerați printre scriitorii mărunți, poate și pentru alte lipsuri ale scrierilor, sigur însă pentru motivul inspirației lor dinainte depreciată. Toți criticii actuali nici nu binevoiesc să se oprească, măcar pentru a evidenția scăderile unor asemenea producții. Și dl Buzdugan a suferit de această ostracizare. În singura noastră istorie a literaturii contemporane, dl Lovinescu constată această vină de a face poezie patriotică, de a confunda «etnicul cu esteticul» (vol. III, p. 79). Fapt e că această critică a făcut mult bine dlui I. Buzdugan” [4, p. 186].

Cu toate acestea, în anii treizeci, pentru mulți basarabeni modelul cel mai fascinant rămâne în continuare sămănătorismul. Sămănătorismul sau neosămănătorismul basarabean nu se poate desprinde și emancipa de tirania modelelor consacrate. Poezia basarabeană, în cea mai mare parte a ei, este a unor „întârziati” situați în ariergarda tradiționalismului desuet. Vasile Luțcan, criticul de la *Viața Basarabiei*, susține că Ion Buzdugan nu e poetul veacului și că poezia lui e „dezgropată din mormântul vechilor îndeletniciri literare”: „Când o nouă etică se sloboade în scris, când tradiționalismul se clatină, hodorigit prin revoluționarea umbrelor gândirii trecute, Ion Buzdugan continuă să fie «sămănătoristul» disciplinat până la sfârșeală. Prea se supune dânsul formulei din articolul-program al *Sămănătorului*: «Sufლაți colbul de pe cronici și faceți să renască virtuțile bătrânilor de atunci în sufletele tinerimii de azi». «Sămănătorismul» credea că: prin înfățișarea unei vieți etice și plină de poezie a satului, prin evocarea tradițiilor, a trecutului istoric și a frumuseții naturii va putea regenera pătura urbană și ridica în cultură pe cea rurală: dragostea pentru țaran și îndeosebi, pentru poezia populară concepând o limbă literară etc.” [5, p. 137].

În viziunea tinerilor polemști, poezia lui I. Buzdugan din *Păstori de timpuri* ar fi „o luntre rătăcită în vreme”. Literatura nouă afirmă noi valori și, odată cu Baudelaire,

Verlaine, Rimbaud, Esenin, Blok, Claudel, „năvălesc în literatură: aventura vieții, obsesia morții, nopțile fantastice și orgiile. Toate țările trăiesc din adânc visul descompunerii omenirii, cu sete de zdrobire și anarhizare a tot ceea ce este tradiție” [5, p. 137]. Altfel spus, se largesc zonele de inspirație ale poeziei, fundamentându-se o estetică a urâtului, se precizează conceptul modern de poezie, se radicalizează temele, motivele, tradiția. Modelele poeziei moderne – Baudelaire, Verlaine, Rimbaud, Esenin, Blok, Claudel – sunt invocate în susținerea ideii de înnoire.

Pe la 1937 în *Istoria literaturii române contemporane* Eugen Lovinescu, definind canonul modernist, avea să precizeze răspicat: „... de contribuția literară a Basarabiei nu ne putem apropia decât cu interes cultural și cu amozierea scrupulelor estetice. Numai gândul că unele din aceste versuri au fost scrise înainte de război și că reprezintă, prin urmare, dovezi de continuitate culturală românească dintr-o epocă de înstrăinare ne face să răsfoim, de pildă, *Miresmele din stepă* ale lui Ion Buzdugan sau *Poeziile* lui Al. Mateevici, cu o poezie citabilă (*Limba noastră*) și chiar *Flori de pârloagă* ale lui Pan. Halippa” [6, p. 68-69].

Poezia basarabeiană din anii '20-'30 în cea mai mare parte a ei este de descendență bucolică, tradiționalistă. În același timp, nu arareori esența ei sămănătoristă sau neosămănătoristă este infuzată cu tării expresioniste sau simboliste. Uneori în poezia unuia și aceluiași poet se intersectează liniile de forță ale celor mai incompatibile curente literare. Eclectismul acesta e definitoriu pentru cei mai reprezentativi poeți ai noii generații, dar el caracterizează și pe cei din generația Unirii.

Ion Buzdugan este poetul unui imaginar arcadic și e remarcabil în interpretarea uneia dintre „utopiile cele mai dragi spiritualității românești”, care „este cea a unei «Arcadii autohtone». Utopia „e mai mult decât descrierea unor spații imaginate, e o «matrice imaginară» un patern prin care «vedem într-un anume fel realitatea»” [7, p. 55]. Acest mod de a vedea și transfigura realitatea e substanțial diferit, spre exemplu, în poezia lui Lucian Blaga sau în cea a lui George Bacovia. Cel puțin, două perspective, total adverse, caracterizează Arcadia autohtonă în poezia basarabeiană. Sămănătoriștii o văd la sat, simboliștii la oraș. Această „matrice imaginară” structurează utopia sămănătoriștilor sau contrautopia simboliștilor. În jurul acestei „matrice imaginare” se ierarhizează celelalte relații antitetice, foarte complexe și bizare în manifestarea lor.

Ion Buzdugan e un poet esențialmente sămănătorist, dar poezia sa nu este străină de tehnici și elemente expresioniste sau simboliste. Sămănătorismul lui Ion Buzdugan este în mare măsură modificat, dar fără a se deosebi radical de sămănătorismul specific literaturii de la cumpăna veacurilor. *Miresme din stepă*, *Păstori de timpuri*, *Metanii de luceferi* sunt impregnate de „vigoarea, curățenia și sănătatea versului popular”, iar tradiționalismul lui e „numai al cadrului (basarabeian sau moldovenesc în genere) și al topoilor, convențiilor lirice ale timpului (casă, vatră, via cu strugurii de sânge, «ruginitelile podgorii», cumpene de fântâni ca niște cocostârci bătrâni, turme de oi etc.), în fondul viziunilor el fiind un neoromantic și un neoclasicist cu note evidente de mesianism expresionist social ce-l situează în «linia» Goga – Cotruș”) [8, p. 114].

Buzdugan edifică o lume imaginară pe două mituri fundamentale. Arcadia lui este a unui timp originar și situată într-un spațiu dacic în care munții sunt *păstori de timpuri*, iar lumea acestei Arcadii autohtone este populată de baci

și mioare. *Păstori de timpuri* este un volum construit în accepția modernă a unui Blaga sau Barbu. Eul poetic al lui Buzdugan face o călătorie imaginară în „taina serilor, de liniști grele,/ Sub bolta de vecie solitară,/ Când se aprind, sus, candelă de stele,/ Și sufletul e coardă de vioară,/ Ce-așteaptă în taină s-o cutremuri”. Poetul ascultă suspinul de clopote cerești și la chemarea lor, din alte vremuri, edifică o lume a străbunilor adormiți în piatra dură din munții Carpați, unde „De veacuri, și-a înfipt tulpinile lui dace,/ Un neam vânjos de ulmi, voinici stejari și pini.../ Iar peste culmi mărețe și veșnice de munți,/ Cu diademe de argint pe mândre frunți,/ Sub roi de fulgere și nimb de curcubeu,/ în sihăstria lor, de-a pururea albastră:/ Tronează însuși Dumnezeu,/ Veghind la nemurirea noastră!” (*Închinare*).

Volumul este alcătuit dintr-o suită de balade despre *ctitorii de țară*. În viziunea lui Buzdugan Regele Daciei este cel mai vechi, dintre baci, stăpân și cel mai mare peste ciobanii daci, care vrea să înfrățească în juru-i toți ortacii: „Colibi lângă colibă, vor așeza ciobanii,/ Vor trece-n fugă veacuri, cum trec în goană anii,/ Și fi-va peste Țară-o turmă și-un Păstor:/ Din Nistru pân-la Tisa, din Dunăre-n Bihor!.. / Așa curând voi face dintr-o câmpie-o Țară:/ Voi pune lege-n țarcuri și strajă la hotară...” (*Ctitori de țară*). În spiritul gândiriștilor I. Buzdugan cântă vremi frumoase, depărtate a unui stat etnocratic populat de păstori giganți, păscând turme albe, de miori. Unul, Caraiman, nareză istorii: „Țin eu minte,/ Sfânt Părinte,/ Vremi frumoase, depărtate,/ de păstori mei, uitate:/ Eram eu copil, pe-atunci.../ Stăpânea, pe-atuncea, plaiul/ Peste munți, cu văi și lunci,/ Piatră – Craiul.../ Dromihet – stăpân pe baci,/ peste toți ciobanii daci:/ Neam de cremene și criță,/ Neam de viță,/ de Ceahlău!.. / Iar nepotu-i, Decebal,/ Era tânăr semizeu,/ Care călărea, pe-un cal,/ falnic zmeu,/ înaripat,/ tot în aur înzeoat!..”. Remarcabile sunt peisajele idilice, relațiile între păstori: „Zise, tânăr Decebal,/ strunind arcul lui, din deal:/ – „Ja privește, Caraiman,/ Cum se duce-n zbor săgeata:/ Pân-la Nistru, la Liman!.. / Pân-la Marea-ntunecată!/ Pân-la Dunărea și Tisa!” .../ Și-a fost, Doamne, precum zis-a:/ A zburat săgeata chiar/ Pân-la Piatra de Hotar !..” Însuși Caraiman este acum un fel de Pan: „Acum stau colea, la vatră:/ Mi-au crescut bureți în barbă,/ Iar în plete – mușchi de piatră !.. / Ce să fac, de-acum, Părinte:/ Troienit de ani și vremuri,/ depăn fir de-argint pe ghemuri,/ Toate-aducerile aminte!..” (*Păstori de timpuri*). Motivul timpurilor apuse revine ca un leitmotiv: „Ce mai viață-a fost pe timpuri,/ Baciule-moșnege,/ Când pe-aceste mândre câmpuri,/ Era Zeul – Rege !.. / Când se adunau toți bacii,/ Păstorind în luncă:/ Decebal, chemându-și dacia,/ Să le dea poruncă...” Decebal e ca un munte, cu căciulă grea pe frunte și sclipind în zale. Portretul lui Decebal, hiperbolizat în spirit neoromantic, idealizează relațiile dintre rege și supușii săi: „Ochii lui, de șoim de viță,/ Din albastre cremeni:/ Sfredeleau – oțel de criță,/ Aprinzând pe semeni... / Dăltuind cuvânt în piatră,/ Fulgera din creste,/ Scăpărând din vatră-n vatră,/ Paloș din poveste”. Povestea Țării și a munților e spusă pentru a anima contemporanii poetului: „De la Tisa pân-la Nistru,/ Cât vezi deal și vale:/ Stau puhoiului sinistru,/ Dacii – zid în cale !.. / Când suna din zare-n zare,/ Glas prelung de buciom:/ Munți și codri la hotare,/ Clocoteau de zbucium... / Când pe șesurile dace/ Străjuiau Carpații:/ Păstorind popoare trace,/ Regi – păstori de nații...” Finalul nostalgic al baladei după timpurile de aur, când pe aceste plaiuri a domnit străbunul rege, Decebal, este contrapus prezentului infam. Didacticismul, afirmarea valorilor etnice și etice sunt la suprafață. Lumea dacilor e transfigurată idilic. În aer plutește sunet de talangă și dangăt de vecerne și orice taur poartă în coarne un glob de soare.

Uneori însă cerul Daciei e mânjit de sânge, aleargă căpcăunii, mușcă vârcolacii din soare. La aceste semne rele se vaicăără toți codrii de vuietul furtunii și păstorii sunt ridicați de buciurm: „Vin hunii? Vin nogaii? – puhoi de la hotare ?.. / Și prinde el din culme să buciurm din buciurm: / Să dea la toți de veste că vremi vin de zbucium, / De jale și durere: vin hoardele barbare !..” (*Glas de buciurm*). Toate hoardele barbare își află sfârșitul sub movile: și pecenegii, goții, hunii, călăreții semilunii care și-au adăpat setea în sânge. Adeseori în structura imaginarului se atestă interferența diferitor mituri, legende din cronici. Pitorescul peisajelor edenice e copleșitor: „Câmpia colcăie de rod .. / Miresme de pelin și cimbru”; sau: „Cuib de mănăstire între ziduri albe, / Înfundat în codru și pitit sub stâncă, / Râul șerpuiește pe prundiș de salbe, / Sfredelind în vale albia adâncă”. Totul în jur e animat: gorunul din Carpați, Carul ciobănesc, Găinușa etc., iar Oierul stă de vorbă cu Dumnezeu: „Sus pe muntele cu nimb de curcubeu, / Unde se prăvălă peste vremuri cerul: / Țărcuind sub stele turmele, Oierul, / Stă de vorbă cu bătrânul Dumnezeu”. Fericit, Oierul îi aduce cuvinte de mulțumire Domnului: „– Mulțumescu-ți Ție, Doamne și Părinte, / Ca-m ajuns sub adăpostul Tău, Ceresc: / N-am eu, Doamne, pământestești cuvinte – / Pentru toți și toate – să te mulțumesc !..” (*Doina*). Comunicarea cu trecutul se efectuează într-un mod ceremonios. Lumea care populează Dacia lui Buzdugan e într-o solidaritate cosmică, iar fondul intelectual al eroilor e inexpresiv sau lipsește cu desăvârșire. Poetul proiectează o Arcadie mitică, respectând principiul *ut pictura poesis*. I s-ar putea reproșa un prea accentuat fond creștin, care se află într-un adevărat melanj cu cel păgân. Bizară e și introducerea în spațiul edenic al mai multor cotropitori trecuți pe aici de-a lungul unui mileniu. Un semn că sămănătorismul lui Buzdugan se adaptează la rigorile noii poezii e și poemul *Suflet pribeag*, în care eul poetic se simte în fața trecutului un „dezdăcincinat”: „Și adâncit în noaptea misterului din mine, / Adulmecând în suflet pustiul vieții mele, / Ascult cum latră-n mine durerea, ca un câine, / Din peșteri de-ntuneric, boltite-n nopti cu stele, / Țăhnind – hau-hau – la lună și blânda ei lumină... / Și adâncit în noaptea misterului din mine, / În sufletu-mi adulmec pustiul vieții mele !..” Călătoria în Arcadia este inițiativă, de aceea lumea imaginară se clădește din legende, mituri, cronici etc. În viziunea poetului elementele realității iau dimensiuni simbolice, iar timpul este uneori „mioritizat” și „la stâna bătrână de vreme” coboară turma de zile: „Iar turmele Vremii: oi negre, oi albe, / Se pierd, în adâncile câmpuri...” (*Răbojul Vremii*). Ceahlăul, Cetatea veche, Bugeacul, Nistrul, gorunul din Carpați definesc un spațiu al eternității, ce e cuprins de tentația contopirii cu Dumnezeu: „Iar când mi s-o usca străvechea mea tulpină: / Din culmele singurătății mele, / Să mă înalț la Tine, către stele: / În fulgere și săbii, de Lumină” (*Gorunul din Carpați*). Eul poetic face la sfârșitul călătoriei o rugă de seară, anunțând că se îndreaptă spre alte hotare și alte timpuri. Asigurarea e memorabilă: „Icoane, cioplite în dalte, / Rămâneți, de-acuma, cu bine! / Spre alte țării, mai înalte, / În suflet, voi duce, cu mine” (*Rugă de seară*).

Ion Buzdugan este cel mai reprezentativ sămănătorist în poezia basarabeană, dar sămănătorismul lui suportă metamorfoze substanțiale chiar și atunci când evocă sămănătorul: „Am pornit, în zori de zi, cu plugul, / Să trag brazda mea în primăvară; / Plugule, te-implânt adânc și ară, / Să reverse pe ogor belșugul. // Trage-mi brazda reavănă în glie, / Că-i mănos pământul țării mele: / Eu voi semăna în lanul de vecie / Grâu curat, ca boabele de stele...” Sămănătorismul lui nu mai este îndreptat spre trecut, ci spre viitor: „Ca să-mi crească grâu în spic cât vrabia / Și la pai – ca trestia înaltă: /

Din Bihor și Tisa-n Basarabia,/ Un popor de grâne – laolaltă” (*Sămănătorul*). Oricare ar fi subiectul abordat, de aici încolo începutul apolinic domină Arcadia lui Buzdugan, iar poetul este un nou Mesia, dar „mesianismul său e blând, «basarabean», redus la evocarea vremurilor de odinioară, la rugă și invocarea lui Christos...” [8, p. 114].

*Arcadia autohtonă* pentru poezii tinerei generații are alte dimensiuni, ea este o lume reflectată într-un strop de rouă: „Un cuc și-o rândunică/ au răsădit Arcadia,/ cu Dumnezeu, într-o stea de rouă mică” (Bogdan Istru, *Roata anotimpurilor*).

Pentru a călători în Arcadia, poezii tinerei generații se îndreaptă spre *un trecut apropiat*. Spațiul arcaic îl constituie satul, iar călătoria se efectuează, de obicei, într-o copilărie fericită.

Antinomiile fundamentale ale poeziei descind din înțelegerea conceptului de poeticitate. O dată cu avansarea în timp se modifică și conceptul de poeticitate, iar în secolul XX conceptul se schimbă vertiginos. Uneori, coexistă concomitent câteva concepții ale poeticității, altele se anihilează reciproc cu mult zgomot și risipă de energii creatoare.

Cea mai acerbă încheștare are loc între adepții poeziei de orientare reformatoare și a convenției clasicizante. Convenția clasicizantă în anii '20-'30 este ilustrată de sămănătorismul basarabean. Foarte viabil până în zilele noastre. Animat de Nicolae Iorga, are o rezonanță extraordinară în Basarabia interbelică. Exaltarea ideii naționale, eticismul programatic, poezia populară și Eminescu, ca modele „instituționalizate”, constituie criteriul de bază al poetului. Pentru sămănătorii basarabeni „arta sănătoasă” își are zona de inspirație în „veacul de aur” al istoriei.

Marele eveniment al Unirii de la 1918 a devenit o constantă a poeziei basarabene. Cele mai proeminente personalități ale Basarabiei, făcându-și apostolatul cultural, consacră acestui eveniment *immuri, poeme, volume, cărți de istorie și publicistică* etc. Mai toată poezia generației Unirii se află sub semnul *sămănătorismului*. Din impulsul necesității imediate poezia basarabeană se vrea componentă și martoră a zilelor Unirii.

Angajată direct în viața cotidiană a provinciei și a țării este poezia lui Pan. Halippa, Ion Buzdugan, Sergiu Victor Cujbă, Iorgu Tudor, Dumitru Iov, Olga Crușevan-Florescu, Elena Dobroșinschi-Malai ș.a.

Volumul lui I. Buzdugan *Cântece din Basarabia* are următorul motto din *Doina* lui Eminescu: „De la Nistru pân-la Tisa / Tot românul plânsu-mi-s-a,/ Că nu mai poate străbate/ De-atâta străinătate...” În lirica populară de orientare socială rusul și Prutul sunt cei mai frecvent invocați: „Frunză verde măr uscat/ Fi i-ar neamul blestemat,/ Fi i-ar casa tot pustie/ Și copii-n pușcărie,/ Cine pe rus l-a făcut/ Stăpân dincoace de Prut.../ Frunzuliță și-un pelin,/ Greu îi jugul sub strein,/ Că te mână ca pe boi/ Și-nainte și-napoi,/ Și la pace și-n război,/ Of, of, of și vai de noi!” (Ion Buzdugan. *Cântece din Basarabia*, 1921).

În cântarea pătimirii, *tiparul folcloric* se îmbină cu *formula eminesciană*, ca în cazul din versurile unui anonim: „De la Nistru pân-la Prut/ Moldovanu-i trist, tăcut/ De la Reni pân-la Hotin/ Numai lacrimi și suspin” (Al. I. Ușurelul. *Doina Basarabiei*). Exemplele pot fi cu ușurință multiplicat. Tirajarea acestei subliteraturi se face insistându-se pe elementul etnic, pe comunitatea spirituală, pe trecutul comun etc.

*Poezia generației Unirii este revelatoare*, din punctul nostru de vedere, nu pentru caracterul ei documentar, ci pentru că atestă stabilirea, fie și sumară, a unei relații intertextuale cu poezia lui Eminescu. Faptele sunt multiple și vizibile. *Eul*



*poetic este un declarativ și un extravertit, care încetează să fie neconținut umil, de unde sentimentele și optimismul de paradă, specific poeziei sămănătoriste. Elementul biografic domină în structura eului, fapt ce explică accidentele conjuncturii. Poeziile reprezintă izbucniri ale trăirilor comune, exprimate în formă standardizată. În același timp, trecutul dobândește dimensiuni de basm, de unde, probabil, și poetica locurilor comune. Aceeași situație caracterizează și poezia generată de alte evenimente istorice legate de 28 iunie 1940, de deportările basarabenilor în Siberia, de războiul mondial etc.*

Poetul „exilat”, un Ovidiu basarabeian, devine figura centrală în poezia refugiului și a exilaților.

**Ion Buzdugan** (numele adevărat – Ivan Alexandru Buzdâga), născut la 9 martie 1887, în comuna Brânzenii-Noi, județul Bălți. Fiul lui Alexandru Buzdâga și al Ecaterinei, țărani. A absolvit Seminarul Pedagogic din Camenița, apoi Universitatea din Iași. Și-a luat licența în drept la Universitatea din Iași, mai târziu susținând teza de doctorat în economia politică la Universitatea din Cernăuți. A debutat înainte de Unire (1918). A colaborat la revista *Cuvânt moldovenesc* (condusă de N. Alexandri și Pan. Halippa), alături de Alexei Mateevici, Ion Inculeț, Porfire Fală și Simion Murafa, la publicațiile *Ardealul* (Transilvania), *România nouă*, *Viața Basarabiei*, *Pagini basarabene*, *Basarabia literară*, *Curentul Nou*, *Convorbiri literare*, *Cugetul românesc*, *Drum drept*, *Flacăra*, *Gândirea*, *Gând românesc*, *Lamura*, *Luceafărul*, *Pagini basarabene*, *Pământ și voie*, *Viața Românească*, *Adevărul literar și artistic*, *Pleiada*, *România nouă*, *Zburătorul*, *Universul literar* etc. Contribuie la formarea gazetei *Ostașul moldovean*. Semnează cu pseudonimele N. (sau Nică) Romanaș, I. Câmpeanu, B. Cogâlnic, Ion Câmpeanu, I. Dumbrăveanu, B. I. Alion. A debutat editorial în 1921, cu volumul *Cântece din Basarabia* (1905-1906). În 1922 îi apare volumul de versuri *Miresme din stepă*, menționat cu Premiul Societății scriitorilor români. Urmat de *Țara mea* (1928). Pentru volumul de poeme *Păstori de timpuri* (1937) obține Premiul Academiei Române, iar în 1942 primește, alături de Otilia Cazimir (pentru romanul *A murit Lucky*), Premiul Societății scriitorilor români pentru volumul *Metanii de luceferi*, apărut la București. A tradus din literatura rusă. Notabile sunt traduceri din poezii ruși S. Esenin, C. Balmont, A. Blok. Mai traduce din Maxim Gorki și Pușkin (Evgheni Oneghin) A fost membru fondator al Societății Scriitorilor din Basarabia, membru al Societății Scriitorilor Români și al Uniunii Scriitorilor din România.

S-a stins din viață la 27 ianuarie 1967, la București.

#### Note

1. Eugen Lovinescu. *Un poet basarabeian*, în revista „Sburătorul”, 1920, nr. 9.
2. P. L. *Problema capitală*, în revista „Viața Basarabiei”, 1934, nr. 9.
3. Cioran E. *Schimbarea la față a României*, București, 1990.
4. Țane N. *Poetul Ion Buzdugan*, în revista „Viața Basarabiei”, 1932, nr. 3.
5. Luțcan V. *Păstori de timpuri*, în revista „Viața Basarabiei”, 1937, nr. 7-8.
6. Lovinescu, E. *Istoria literaturii române contemporane. 1900-1937*, București, 1989.
7. Mușina, A. *Unde se află poezia?*, Târgu Mureș, 1996.
8. Cimpoi, M. *O istorie deschisă a literaturii române din Basarabia*, Chișinău, 1996.

DANIELA SITAR-TĂUT

Universitatea Comenius, Bratislava

*O TEMPORA!, O (A)MORES!*

### Abstract

The female gallery of the characters from the novel *Bonifacia* by Paul Goma is consistent, where predominate those with a conquering corporality for their frail partner. *Bonifacia* is not only a love story, but an erotic one. It occasionally becomes an inventory of women possessed by the character-narrator. The praise of the feminity alternates with the disclosing of their semidoctism, realized in a condescending, hilarious manner, perhaps with too many efforts to transcribe mistakes. The protagonist is both a protected one and a protector of women from the entourage.

**Keywords:** female gallery, Paul Goma, love story, protector of women.

Majoritatea scrierilor incluse de Paul Goma în categoria „ficțiune”, exceptând *Gherla-Lătești*, *monolog dialogat*, au parte de o critică de întâmpinare pauperă. Concurat de incontestabilul statut de disident No. 1 al totalitarismului autohton, prozatorul Paul Goma este supus unei cabale a tăcerii, dictate, în termenii unui celebru divorț, care a făcut deja istorie (*Adio, domnule Goma!*) de la centru. *Bonifacia*, elaborat la Paris în 1983, apare „într-o variantă mult abreviată” la Editura Albin Michel în anul 1986, „în românește – tot în variantă scurtă – la Omega” (București), iar în versiunea „revizuită, restabilită”, abia în 2006, la Editura ANAMAROL din capitală. Romanul ia forma unui triptic dispus în 22 de capitole și ipostaziază tot atâtea fabule. Istoria centrală, care deține cea mai mare pondere în economia romanescă este cea a amorului cu *Bonifacia*, derulată într-un spațiu liliputan, mansarda unui anticar și fauna camaradesc-profesorală a Facultății de Litere din București. Partea secundă este guvernată de imaginea *Xeniei*, lipoveanca pantagruelică și a basarabencei fără nume, răpită de un securist, siluită și torturată, pe care o adăpostește în timpul domiciliului obligatoriu din Lătești. Ultima secțiune, mai restrânsă, se convertește într-o diatribă la adresa confrăților de condei. Bestiarul care-i reunește este Restaurantul Uniunii Scriitorilor, panoplie a detracării și colaboraționismului conjunctural. Singurii condeieri cordiali față de „autorul de manuscrise” sunt cei din cercul oniricilor.

La fel ca în alte creații, Paul Goma este fidel tehnicii reluării cadrelor, prin refrene care punctează exordiul narativ („Abia acum o descopăr”), cheie de boltă a textului, respectiv climax-ul: „Fii cuminte, proasto, îi spun în șoaptă, așa cum îi spun la fiecare alarm”, de peste zece ani. Fii cuminte, astfel ne înecăm amândoi – vrei tu să ne înecăm? Nu vrei, atunci fii cuminte și ajută-mă, sprijină-mă de subsiori, ține-mă de mână... Mi s-au înmuiat picioarele. O mângâi prin cămașa dintr-o dată umezită: Nu-i nimic, scăpăm

noi și de astă dată, nu ne înecăm noi chiar așa ușor...” Galeria feminină a personajelor este consistentă, predominante fiind cele proboscidiene, cu o corporalitate cotropitoare pentru mai firavul lor partener. *Bonifacia* nu este atât un roman de dragoste, cât unul erotic, devenind pe alocuri un inventar al muierilor posedate de personajul-narator. Elogiul feminității alternează cu relevarea semidoctismului lor sau a turpitudinii, realizat într-o manieră condescendentă, ilară, poate cu prea multe eforturi în transcrierea agramatismelor. Protagonistul este un protejat și protector al femeilor din anturaj. Junele basarabean aflat în perioada „restudenției”, după „Anii de ucenicie” carcerală de la Gherla, respectiv domiciliul obligatoriu din Bărăgan, „babac” de trei decenii se află permanent în vizorul organelor de supraveghere, ca element recalitrant, refractar ciumei roșii autohtone. Deși aflat constant într-o stare de anxietate generată de aprehensiunea Securității, nevrând să fie „mai cuminte, mai ascultător, mai diligent”, locatarul minusculei încăperi este autor de literatură samizdat, pe care o camuflează cu grijă, în cinci etape, înainte de-a fi pregătit să primească anunțul „vizit”. Există patru asemenea vizite esențiale în economia textuală: Bonifacia, profesoara de slavă veche, ce-l mitralia peretuu cu invective și hărțuiri în timpul cursurilor („Vecheaslavă”, „Umilitaveche”, „Slavavacă”, „Otravaveche”, „Fataveche de la catedră”, „capra de la catedră”, „Limbrica”, „găină murată”), a tatălui, alarmat de posibilul colaboraționism al fiului și, constant, perchezițiile Securității care se soldează și cu agresiuni fizice.

Paul Goma realizează o taxonomie duală a feminității, expusă lapidar în autofilmarea din 26 februarie a.c. referitoare la subiectul și conotațiile romanului (<http://www.paulgoma.com/autofilmare-45-despre-bonifacia/>): „femei fericite, care devin și mai fericite în feminitatea lor când sunt satisfăcute” și „femei nefericite”, așadar nesatisfăcute. *Bonifacia* este o „carte cu fete”, „cu femei mai tinerele”, iar cronologia evenimentială este amplasată în perioada restudenției, în care nu se simte „depeizat pentru că în acel an – 1965, anul-prag, prag pentru noi amărății, Ceaușescu publicase un decret prin care deținuții puteau să o ia de la capăt”. Polițiștii tematici ai volumului sunt scripturalul și erosul, între cei doi existând o oarecare complementaritate. Femeilor le sunt povestite cărțile care urmează să fie elaborate, iar narațiunea obligă condeierul la concretizarea proiectului verbal. Unele dintre ele devin suporteri ai scribului, cum este cazul misterioasei Ela sau, straniu aproape, al Bonifacei, care-i creează un habitat propice redactării de „literatură interzisă” și se erijează în Mecena deghezizat propunându-i s-o mediteze cu 100 de lei ora. Tânărul maratonist sexual are o candoare care degajă instincte materne adoratelor carnale. Xenia ajunge chiar să-l alăpteze, fără a-i permite alte atingeri, exceptând vizualizarea netactilă a nudității ei. Pentru Bonifacia este un maieut sexual, ea descoperind savoarea acuplării abia cu protagonistul, după un mariaj cu monsieur Potop, rămas la Paris, care-și lichida iepurește prestațiile coitale. Chiar dacă dimensiunile acesteia ar putea-o asemui învățătoarei Cotan din *Arta refugii*, la fel și atitudinea camaraderească, profilul fiicei domnului „Hârtie și Celuloză” este marcat succint de către autor: „țoapă foc”, „țoapă mămoasă”. Studenta agramată, aparținătoare protipendadei comuniste, cu părinte influent și unchi „la Justiție” e descrisă poliedral și caricatural: „balenoasă, doarme la cursuri, mănâncă tot timpul”, „una murdară, împuțită, grasă.” Dar este intitulată deopotrivă „Binefacia” datorită abnegației cu care-și aprovizionează adoratul

cu alimente și cafea. Imaginea ei se degradează în final: o Cătălină, acceptându-l pe pajul Alec, cu nuri explozivi, necenzurați, ce anunță o viitoare Messalină.

Multitudinea de reprezentări feminine este dispusă contrapunctic. Astfel, prima vizita a Bonifaciei, succedată de descătușări hormonale satisfăcătoare de ambele părți, este contrabalansată de cea a profesoarei de slavă veche, cea care, după un minim mea culpa referitor la agresiunile verbale de la cursuri, îi solicită să-i facă un copil. Naturaletăea acuplării cu Bonifacia are ca revers, în episodul imediat următor, frustrarea Silviei ce, eșuând corporal, în pofida unor sugestii de jocuri masochiste, îl ademenește cu posibilitatea dactilografierii romanului nepublicat, dar și a traducerii lui în engleză, peste ocean. Vanda, colega pe care a consolat-o carnal vreo două nopți după ce a fost repudiată de logodnic, se prefigurează ca o „babă de viitor”, dornică să-și camufleze trecutul, originea și să se propășească profesional printr-un servilism similar celui a lui Pristanda. Imensitatea Xeniei și a sculpturalelor ei fese, văzute ca un obiect de artă, este dublată de statura fragilă, mignonă a fetei de învățător basarabean răpită de satrapul securist Ilie. Povestea cu Dina rămâne un mister nedevoalat, ea meritând o „*carte întregă*”. Olfactivul pare a fi simțul suveran, dar și un mijloc de ierarhizare al donelor, dintre care cea mai defeminizantă aromă este cea de „învechire-degeaba”.

Filonul erotic, dens este doar ingredientul fabulatoriu care înveșmântează această frescă social-politică a României comuniste. Portretul sumbru al epocii denunță decadența morală, colaboraționismul, cameleonismul unei nații în care etica este un garant al excluderii, insuccesului. Permanent, ca adjuvant mnemotehnic, revine obsesia oglinzii, lecție de sinceritate a sinelui cu sine, dar și prilej de actualizare a unor drame trecute. Cronologia lineară este contaminată de regresii în trecutul carceral, școala detenției fiind o amprentă inubliabilă. Episoadele narative se întrepătrund pe alocuri, iar prozatorul gradează suspansul și implică permanent naratorul în discursul epic, făcându-l părtaș al confesiunilor. Autorul realizează dificultatea relatării experiențelor altora și, chiar în ipostaza de mesager al întâmplării, utilizează perspectiva subiectivă. Antitetic, ilustrativ, cu amărăciune este focalizată și soarta basarabenilor, ajunși străini în propria țară, ce suferă o dublă excludere: din partea rușilor și a românilor. Destinul frânt al liceencei de la Călărași, victimă a unui rapt, apoi a violurilor în serie, fără ca nimeni să protesteze, moartea sau dispariția misterioasă a basarabencelor ce sunt luate cu forța, siluite, umilite, torturate de către un securist sunt episoade care traduc drama unei nații. De o altă clasificare au parte femeile din Lătești, dispuse în triada: „lipovence din Bordușani”, robuste, rezistente, „amărătele” – „foste femei” și „oafele” – „prea bătrâne, prea folosite, nu mai au căutare decât în cazuri de urgență”. Prostituatele, „fetele din Lătești”, sunt primite galant de studenții „deoști, cetățenii fără drepturi cetățenești” și asimilate femeilor „bune”, deoarece etalarea nurilor către un aproape este un gest... creștin. Pe de altă parte, cele „rele” nu au parte de bonificații erotice.

Autorul recurge frecvent la mimotexte, pastișe, calchieri ale unor opere celebre. Fie că este vorba de *Țiganiada* (invocarea parodică a muzei, a „Bonifetei”), de G. Bacovia (întoarcerile solitare acasă, uneori chiar „topit de băutură”) sau de M. Eminescu („floare-albastră”, „părea că printre nouri s-a fost deschis o poartă”), literatul inserează fragmente cunoscute pentru a crea paralelisme situaționale. Alec (Sașa Ivasiuc) se convertește într-o

imagine răsturnată a protagonistului, întemeiată pe binomul imoral/moral, deși ambii au fost în aceeași închisoare și au avut parte de domiciliu obligatoriu. Versatil, Alec lucrează ca traducător la Ambasada americană, e un autor de succes, însurat cu Lila (Tita Chiper), publicat în revistele literare bine cotate ale momentului, familiar cu potențații Uniunii Scriitorilor, egotist, arivist, lichea, ba, mai mult, „complet aphon la muzica limbii române, ca tot ardeleanul ce se respectă (în plus maramureșean)”. Pornind de la el demarează simfonia atacurilor la adresa lipsei de etică a transilvănenilor. Capetele de acuzare sunt recrutate din trecutul familial (refugiul în munți și denunțarea lor de către un cioban ardelean) sau din contemporaneitatea literară (asaltul în cete, nepotist al capitalei, vizibil la restaurantul Uniunii Scriitorilor, prin „*meșele de ardeleni cecești*”). Contabilizarea amplei liste colaboraționiste pare interminabilă: Titus Popovici, Feri Munteanu, Feri Păcurariu, Ion Brad, Romică Munteanu, Ion Dodu Țiganu (Bălan), D.R. Popescu, Tiberiu Utan, Nichita Stănescu etc. Deși ironia nu este repudiată, grupul oniricilor este penelat cu reverență, cu atât mai mult cu cât aceștia îi vor facilita debutul literar în „Luceafărul”, tocmai în „cazarma securistă” a lui Barbu-Dodu-Bălan-Săraru. Protagonistul rămâne mefient față de „limba oniricilor: se salută, înjurându-se”. Atmosfera colocvială din cercul lor, întreținută de Virgil Mazilescu, prohodul literaturii contemporane psalmodiat de Leonid Dimov, lamentațiile lui Țepeneag că nu-l arestează nimeni, în pofida acțiunilor protestatare contrastează cu dineul celor din jurul „mahărilor” Gogu Rădulescu, Marin Preda, Eugen Jebeleanu. Adiacent, complementar portretului moral făcut lui Petru Dumitriu, este schițat și cel al lui Nicolae Breban care-i „admiră la Petru Pulberiu numai latura de jigodie, de javră, de janghină: gelozește puterea de slugă-specială a Puterii, etalată în văzul lumii”.

Romanul capătă pe alocuri o alură poetică, mai ales prin afirmațiile referitoare la rolul artei și antimodelele ilustrate de scriitorii tributari dogmei socialiste: „Literatura, «arma ideologică», a fost împinsă în prima linie, poezia devenind «poem» de la cinci sute de versuri în sus (unul dintre cei mai productivi fiind chiar ofensatul Jebeleanu care, și el, a otrăvit viața a câțeva generații de elevi și studenți cu kilometrii lui de ineptii versificate), iar proza cu precădere «roman», (de la cinci sute de pagini în sus).” Folosind preponderent diminutivul, ca eufemism pentru insignifianța produselor livrești, autorul ne oferă și un ghid al scriitorului nedebutat, care cunoaște scale evolutive ce nu pot fi eludate. Virtuozitatea auctoriată are ca punct de plecare „*o schițișoară*”, („dacă întrunește condițiile de calitate, tovarășii din presa centrală o pu-bli-că – schițișoara”), Al doilea prag narativ pe care trebuie să-l treacă novicele aspirant la doma beletristicii este „o povestioară, dar de calitate, știi colé, doar ești scriitor, adică să fie socialistă în conținut și națională în formă și să nu lipsească mesajul, că dacă n-are un mesaj optimist și luminos avântat, degeaba ne mai intitulăm noi ingineri ai sufletului omenesc... Bun”. Apoi, capeți dreptul la „o nuvelișoară”, „O nuvelă, mică! Dacă treci și proba asta, ei, tovarășu scriitor, atunci chiar că poți să bagi pe șantierul de creație un mic roman... Și dacă dorești, poți trece la un fluviu, ca Volga tovarășilor sovietici, ca Dunărea noastră, ca Drumfărăpulpberia tovarășului nostru drag, Petru Dumitriu, măi tovarășe!...”

Erosul este perceput ca o fațetă a scripturalului, dar actul scriiturii, profesat „când aveam timp și chef”, urmat de ascunderea textelor interzise, necesită solitudine totală, reclusiune: „scrisul nu putea exista, ca libertate, decât în totala libertate a obiectului numit pat”, un pat al lui Procust care are drept galantar verticalitatea

morală. Disparația manuscriselor samizdat are un efect eliberator, dar constituie promisiunea continuării cruciadei adevărului: „am mâna tare”. Libertatea aparentă este doar o traducere a imunității, tăbăcirii sufletești, alături de conștiința faptului că nu mai are nimic de pierdut. Euforia generată de tipărirea primului text, mascată cu stângăcie în fața oniricilor și diminuată voluntar, goana nebună în plină iarnă, reflectată cu autoironie și vandalizarea unui chioșc de ziare pentru a intra în posesia unicului exemplar rămas ca reclamă este subit amputată de vânzătoarea de ziare care, fără a-l fi citit, lichidează rațional toată producția literară a momentului printr-un singur cuvânt, ce redă în limbaj familiar, defecația.

Antrenant, detabuizat *Bonifacia* este un roman al unei epoci decrepite etic, istoria unui tânăr care începe să le arate românilor, în pofida voinței lor, fața calpă, grefată pe imoralitate, colaboraționism, parvenitism a lumii în care trăiesc, propunând ca unic modus vivendi onestitatea.



MARIANA PASINCOVSCHI

Universitatea „Ștefan cel Mare”,  
Suceava

PAUL GOMA. *SABINA*: FENOMENOLOGIA  
EROSULUI ȘI JOCUL AUTONOM  
AL SCRIERII PE TERENUL  
ARTEI ROMÂNEȘTI

### Abstract

Stepping out of fluidity of “the daily routine” by raging the linearity and the uniformity, desiring to perfect the art of writing, Paul Goma defies rules, structuring his novel according to a sui generis law of selection and order. Without creating in accordance with generally accepted rules of literature, with a language and a style expressing “deviation”, “deformation”, and “remoteness”, as a sign of literary customization, with a writing set under the pressure of history, the writer initiates a game where playfulness, fairy tale and fiction, as main actors, will complete and light the half positioned “in the shadow of blooming Sabina”. Mastering the *quiproquo* technique, calling the olfactory memory, the narrator will build images, feelings and atmospheres, linking the biography of “the work” to his autobiography. Allowing a foresight, but also the capacity of dosing the hard reality, Paul Goma’s novel does not bear the opposite sign of life, “but the same – slightly displaced; slightly delayed”. Being unable to change his destiny, with a mature and serious attitude towards life, the writer finds in writing how to *control* and *predict* it, considering that only “telling them (the failures, s.n.), they are bearable because you are making them relatable, telling them”. And hence, there is desire to become a storyteller and to live with the characters in a world untroubled by the obsessive presence of the authorial instances.

**Keywords:** Paul Goma, Sabina, metatext, poeticity, Eros, playfulness, novelistic art.

Ieșind din cursivitatea „cotidianului” prin violentarea linearității și a uniformității, în dorința de a desăvârși arta scrierii, Paul Goma sfidează normele, structurându-și romanul după o lege sui-generis a selecției și a ordonării. Fără a crea în conformitate cu regulile general acceptate ale literaturii, printr-un limbaj și un stil exprimând „abaterea”, „deformarea”, „depărtarea”, ca semn al particularizării literare [1, p. 267], într-o scriitură stabilă sub presiunea istoriei, prozatorul inițiază un joc în care ludicul, basmul și ficțiunea, ca actanți principali, vor întregi și lumina jumătatea aflată „la umbra Sabinei în floare”. Stăpânind *tehnica quiproquo-ului*, apelând la memoria olfactivă, naratorul va construi imagini, sentimente și atmosfere, legând biografia „operei” de propria autobiografie. Simțind gustul Sabinei, el ne va face să simțim gustul artei, printr-o incursiune în identitatea personală a subiectului, într-o contemplație estetică, în care „verbul se conține în carne, lăsându-i neatinsă fecioria” [2, p. 201].

Pornind de la o primă lectură care pare să favorizeze povestea de dragoste, scrierea alunecă ușor înspre o dimensiune metatextuală, relevând elementele unei poetici începute încă din romanul *Din Calidor*, și legitimate cu adevărat abia în ultimul text al

voletului autobiografic, *Roman intim*. Cu toate acestea, se poate reconstitui deja concepția prozatorului despre scris, cu atât mai evidentă, cu cât reușește să contamineze întregul parcurs textual, instituind un univers cu o identitate aparte, diferit de scrierile din epocă.

Povestitor și nu scriitor, trăind împreună cu personajele sau venind în urma acestora și relatând „ce-a înțeles el din ce-a văzut, auzit, mirosit”, ce s-a întâmplat sau „și ce nu s-a chiar întâmplat”, Paul Goma își construiește subiectul plecând de la un eveniment consemnat istoric, căruia îi va da, prin intermediul ficțiunii, proporții nebănuite, într-un melanj de poeticitate, ironie, ludic, basm și umor. Iar această construcție, intersectând erosul cu istoria, cu un instrumentar bogat în ambele sfere, creionează însuși mecanismul de elaborare al scrierii, într-un răsfăț lexical contravenind tuturor normelor, ilustrând abaterea și acționând în slujba ei. Pentru a înțelege însă modul de funcționare a acestui sistem, trebuie să abordăm o privire exhaustivă, fără a neglija nivelul prim al romanului, devenit o pârgie de percepere a poeziei textuale. Iar în acest sens, putem analiza scrierea folosind, ca sprijin pentru explicarea și demonstrarea problematicii enunțate, autori ca Emmanuel Lévinas [3], Martin Buber [4], dar și Michel Serres [2] sau Ion Caraion [5], precum și alte nume, citate de-a lungul studiului.

Introducând lectorul în subiectul romanului, naratorul ilustrează, prin intermediul momentelor de despărțire, descrise cu măiestrie chiar la începutul povestirii, cele trei fețe ale Sabine, realizând, în conformitate cu ele, un traseu invers al reconstrucției. Corespunzând acestei traiectorii, despărțirea inițială din colțul Justiției va sublinia puterea de decizie naratorială, pe fundalul inserției unui adevărat tablou al zăpezii, puritatea albului imaculat reflectând candoarea și inocența feminină a „primei” Sabine. Reactualizând, prin intermediul mirosului, experiențele personale și episoadele biografice, *mirosurile înscriind memorii în memoria subiectului* [6, p. 94], povestitorul va dezvălui miza textuală, pledând nu atât pentru înscrierea în tiparele unui roman de dragoste, cât pentru *re-facerea* acestui moment, înzidindu-l în propriile tipare, originale și autentice:

„... Să începem cu exteriorul: ninsoarea. Chiar de nu cade în virtutea gravității, ci rămâne suspendată, acolo, sus – *în virtutea mea, care pot opri, nu doar timpul* (s.n.)... – ninsoarea e prezentă prin miros; adeseori ninsoarea există, nu pentru că ar exista (nici nu există!), ci pentru că miroase, iar atunci are o mie (hai, zece) funcții (...);

...– Și nu-i deloc adevărat că noul, necunoscutul este neapărat dragoste, ori sarea și piperul ei, mie mi se pare mult mai descoperitor, mai nou gestul de repetare a unui gest de repetare, în fine, o re-facere, o tocită, o umblată, o așa mai depărtapropiată, iar dacă nu dezvelești prin el ceva orbitor de nouitate, scrâșnitor de proștețime, atunci descoperi altceva, mai de preț, mai profund, mai dincolo de coaja cu tiv de punte: să zicem: constatarea că această față este a ta (...)” [7, p. 120-122].

Atent la detalii, investigând transformarea Sabine prin cernerea amănunțită a evenimentelor prin sита unui observator erudit, scriitorul o va judeca retrospectiv, dedublând-o în ipostaza unui *celălalt* „într-o luminozitate convertită în ardoare și întuneric” [3, p. 235]: „Când, necând, a fost. În plus, tăiată. În două – nu ca un întreg, în jumătăți, ci ca un fel de pereche de picioare; ca niște siamezi desiamizați. Fiindcă una era Sabina de care mă despărțisem în colțul Justiției și alta, a doua zi spre seară, pentru lemne și cărbuni; și încă o alta, cea de a treia zi, de la recuperare” [8, p. 147].

Evocând, pe acest fundal, momentul din timpul, dar și de după salvarea „Fondului Blaga”, prin inserția unor „bijuterii” narrative, capabile a „resuscita” personajul expus frigului, suferind de foame și de epuizare, naratorul se va situa, din plăcerea de a ocroti femeia, sub simbolul uterului protector, sugerând existența mai multor tipuri de iubire. În același timp, el va spori efectul de ficțional al „operei”, propunând o lectură care să favorizeze procesele producerii și receptării de text, într-un joc cu expectanțele cititorului, uzând de transpunere și destructurând codurile de construcție a limbajului:

„Nu conta incorectitudinea gramaticală, răsfațul lexical, conta căldura de care avea nevoie fata asta, cea pe care o puteam eu produce, emite, transmite prin foarte multe mijloace și căi (...).

Pentru a doua oară într-o singură viață constatam cât de îngrozitor de ușoară (...): Sabina, atunci, chiar dacă nu avea materie, avea în schimb... tot materie, dar, cum să-i spun eu: imaterială, mai degrabă imponderală (*s.n.*) (...)

Cuvintele nu mai contau – ba conta sonoritatea lor și am mai înțeles: conta fărăîntreruperea lor, așa putea fi menținută sub vrajă, într-un fel oprită pe buza prăpastiei în care ar fi urmat să se aplece, dreaptă, verticală ca un copac – în moarte” [8, p. 177-179].

Fără a avea parte de același tratament din partea fetei, în imposibilitatea de a descrie durerea și din dorința de a o înlătura, naratorul va modifica realitatea, situându-se într-un cadru fabulos, de unde va relata întâmplările ca dintr-o transă:

„«Du-te drrracului, mojjicule!»», mi-a zis (...).

– Sabina, mi-e rău, am rostit, aproape horcăind, oricum, dând ochii peste cap. Mă doare văzutul, mă doare auzitul, mă doare carnea pe mine și mă doare ținutul minte – totul mă doare, peste tot, peste tot (...).

... nu era deloc rău, așa; ba chiar bine. Așa se modifică realitatea: descrii viitorul în culori atât de frumoase, încât se preface în prezent; cu atâta must îți manifesti dorința, încât pe dată devine puțință – asta – fiind și rețeta comuniștilor (...)” [8, p. 196-199].

Similar acestei structuri, pornind de la reflecțiile asupra artei și acționând în raport cu firea realistă pe care o dezvăluie, Paul Goma reface traseul inițial în conformitate cu *adevărul adevărat*, pentru a-l modifica, mai apoi, la nivelul percepției logice, frângând linearitatea și îngreunând înțelegerea hărții textuale. Optând pentru o poetică explicită, el dezvăluie puterea logosului, a cuvântului scris sau rostit, ca legătură directă cu Dumnezeu, scrisul funcționând, dacă e să subscriem la afirmațiile Nicoletei Sălcudeanu [9, p. 44], ca terapie și ca reconstituire de sine:

„Necazul cu mine: nu prea sunt; mai exact: sunt cam. Vreau să spun: am o fire cam realistă de felul ei. N-aș fi bun scriitor – ziceam că am și talent... Nu, nu: deloc bun. Prea întocmai, prea mot-à-mot, prea adevărul și numai adevărul, prea reproducere conformă cu ceea ce e adevărat... Am citit și din străini și din români: nu se adună merele cu perjele; în artă nu are ce căuta adevărul, ea lucrează cu altă categorie, frumosul, dacă sânt iubitor de adevăr, să-l caut în altă parte, ca dealtfel și binele, nu în literatură, nici în artă.... (...) De altă parte, zic că tot eu am dreptate,

deși minor, nu cei care împart lumea în estetică și etică și pretind că arta nu este nici bună, nici morală, nici adevărată – ea este frumoasă ori ne-frumoasă; sau: este ori ba. După părerea mea (niciodată sonorizată în discuții cu băieții) greșesc cei care judecă astfel, incluzând literatura la arte. Materialul pictorilor, al sculptorilor, al muzicienilor (culori, forme, sunete) pot fi frumoase ori plăcute (ori dimpotrivă), niciodată nu poți spune despre ele că ar fi adevărate ori bune. Literatura însă... Materialul ei: cuvântul, cuvântul poate fi bun, adevărat – uneori i se cere să fie astfel. Nu mincinos (fiindcă vine de la Dumnezeu), mai ales în roman...” [8, p. 222-224].

Dacă pentru început prozatorul descrie amănunțit întoarcerea naratorului la internat la o oră târzie, grav bolnav și cu riscul de a fi eliminat din liceu, îngrijit de directorul Iorgu împreună cu soția acestuia – „tata și mama”, pe parcursul derulării epice el contrazice acest „adevăr”, adevărat în sensul desfășurării scenariului narativ, inserând în text dialoguri fictive și modelând realitatea în funcție de propriul deziderat. Instaurat într-o lume imaginară ca imposibilitate de a accepta tragismul evocat, el va renunța la varianta dintâi, scăzându-i intensitatea prin intermediul negației. Cu toate acestea, o lectură atentă facilitează reconstrucția epică, înlesnind nu doar percepția mesajului central, ci și a întregii schelării textuale, ridicate pe acest suport:

„...Pierdusem lupta, pierdusem războiul.

M-am gândit după aceea: dacă n-aș fi fost atât de bolnav, m-aș fi sinucis. Însă nu mai aveam strop de viață în corpul meu, altădată atât de sportiv...; cum începusem să aiurez cam de pe când îmi desșiretam bocancii...

«Mă restabilesc, prind ceva puteri – și mă sinucid! Pun punct vieții mele, fără rost pe lume. Îmi curm destinul – ca să aflu ea, bestia cu chip de om ce anume a făcut! Să-i pară rău, dar să fie prea târziu!» [8, p. 249-250].

Oferind posibilitatea unei previziuni, dar și capacitatea de dozare a realității dure, romanul lui Paul Goma nu poartă semnul opus vieții, „ci același – ușor deplasat; oleacă decalat” [7, p. 245-246]. În imposibilitatea de a-și schimba destinul, cu o atitudine matură și serioasă la adresa vieții, prozatorul descoperă, prin scris, modalitatea de a o stăpâni și prevedea, considerând că abia „povestindu-le (eșecurile, *s.n.*) devin suportabile, fiindcă le faci tu povestibile, povestindu-le” [7, p. 162]. Iar de aici și dorința de a deveni povestitor și de a trăi, împreună cu personajele, într-o lume neturburată de prezența obsesivă a instanțelor auctoriale: „Am mai spus: dacă mă fac literator, atunci povestitor mă fac, nu scriitor – adică nu pedagog, director de internat, cu personajele; scriitorul își închipuie că a venit pe lume doar ca să știe, în fiecare moment, ce fac elevii din roman, iar dacă nu fac ce scrie regulamentul, și nu întocmai, și nu acolo, în spațiu, misiunea lui nenorocită de scriitor-pedagog este să-i cheme la ordine; să-i bage la loc în front. Pe când povestitorul... El îi lasă în pace pe oameni: facă ce vor ei, ce e omenește să facă, netulburați, neconstrânși; el vine în urma elevilor-personaje: privește, ascultă, miroase (mai ales) – și povestește ce-a înțeles el din ce-a văzut, auzit, mirosit (*s.n.*)” [7, p. 39].

Pornind de la un eveniment consemnat istoric, perceput ca un „mortar dintre cărămizi” care „face sau des-face un roman, face să fie, ori să ne-fie un roman și nu după adevărul-adevărat, ci după adevărul-care-ar-putea-fi-adevărat – așa cumva” [7, p. 103], prin excelență tragic, punctual generator este atenuat de inserții ludice, înlesnind perceperea operei de artă și transformând „eșecul” evenimential, ca pivot enunțiativ,

într-o sursă de reflecții creatoare de efecte speciale, susținute de-a lungul întregii scriituri. Iar în acest sens, semnificativă este afirmația lui Schiller, privind relația dintre artă și joc: „Schiller spunea undeva că omul n-ar fi cu totul om decât atunci când se joacă. Când judecă desfătându-se și se desfătă judecând, individul își îndeplinește menirea. (...) Desfătându-se judecând, individul percepe opera de artă” [Schiller, apud 10, p. 65].

Într-o lume a lui Creangă, zăbovind pe marginea cuvântului, Paul Goma își proiectează, astfel, structurile imaginarului într-un conglomerat de fraze care, la adăpostul oricăror privațiuni, au rolul de a menține jocul, echilibrând receptarea și transferând cititorul într-un peisaj al tuturor posibilităților:

„Fiindcă eu am să scriu romane, dar n-am să mă chem romancier; nici scriitor – ci povestitor; de romane. (...)

*Dialogul nostru era o joacă și un monolog – hai, două, însă paralele – până la acțiune mai va (s.n.).*

Nu mai va, deloc, până la acțiune, eram în:

Cu stânga o țineam bine, în față, de-a curmezișul șei, cu dreapta tăiam de zor la dușmani ca la bostani. Calul alb, șaua verde, cine nu vede nu ne crede, ei și?, mă cred eu și-mi ajunge, dușmanii-inumanii câtă frunză, precum nisipurile mărilor și foarte dușmănoși în sinea lor, iar noi doi (și, dacă-l socotesc și pe cal, pe mândrul Ducipal, atunci trei, iar cu sergentul, zece), zburam cum se zboară. Zburam cu avionul și o iubeam cu foc pe răpită – povestea vieții mele: simplă ca un basm: fata asta, Sabina, ceruse ajutor și eu îi sărisem în, cu un cuvânt, fusesem de acord cu orice, așa că o re-răpisesem răpitorilor răpitornici” [7, p. 40].

Cât despre alte fragmente vizând deschiderea protagonistului către zonele insondabile ale limbajului, acestea captează lectorul încă din primele file ale romanului, pornind de la stângăcia adolescentului de a intra în grațiile Sabine, trăind evenimentele la intensitate maximă, similară celor din basme, și până la descrierea, cu o măiestrie interpretativă, a momentului despărțirii, ca atribut hotărâtor în paleta de previziuni, justificând și întregind motivul așteptării: „... M-am împiedicat în prag – deși nu există prag; am încasat o ușă-n șale, cu toate că ușa de-acolo nu are închizătoare-întârziatoare; mai lipsea să fac pasul drept, la orizontală, să cad la verticală, în groapă – și ce dacă nu era?” [8, p. 21]; „...Am făcut prezentările. Septimiu a sărutat mâna fetei. Pe urma lui, i-am re-sărutat-o și, în continuarea avântului, am luat mâna lui Septimiu, am pupat-o...Fata a răs: – Acum, că ai terminat de pupat tot ce mișcă: râul, ramul, putem pleca – și m-a luat de braț. Mi-a făcut plăcere să vă cunosc!, a spus peste umăr, în direcția lui Septimiu” [7, p. 228].

Îmbinând senzualitatea cu ironia, naratorul deformează realitatea din incinta „sanctuarului” Sabinal printr-un peisaj fictiv cu trimitere la ritualul logodnei. Enunțat, mai întâi, cu sacralitate în cadrul unui spațiu derizoriu – în interiorul unui garaj înghețat, el va fi completat de alt fragment, constituind, cum bine subliniază Nicoleta Sălcudeanu, „o vagă aluzie la cea biblică, mai degrabă o parodie a ei” [9, p. 43], ca mărturie a suveranității unui timp care „nu tolerează inocența” [9]: „Cu mâini albe îmi prindea mâna stângă, îmi trecea pe degetul inelar un inel, inelul; apoi îmi întindea între deget, al doilea inel – în fapt, verighetă – pentru degetul ei. Îi sărutam mâna cu inel. Ea îmi lua mâinile, le pune pe obraji; ne sărutam – pe gură, lung și adânc, treceam unul prin altul, unul în alta, prin viu, mișcător, pipărat. (...) Eu o luam în brațe. De tot, pe sus,

pe sus. Atent să nu calc poala rochiei atârându-se, în sunet dulce de flaute de mătase și oboae de mărgăritar (cu o notă de ghidușie de internat, adusă de fagot), o duceam la patul cu baldachin, pat de aur și de fildeș; și din mătase albă. Ea ținea ochii închiși, gura între-. Când o depuneam pe pat, ea îmi cuprindea capul și mă trăgea spre ea, cu ea – și ne logodeam noi doi, de tot, de tot și mai trăiam și azi dacă nu muream” [8, p. 88]; „Venea, din cort, în alb, cu mâinile întinse – și cu inele, mâinile; și cu sărutarea gurii sale; și cu iezii-cucuiezii; și cu mieii tunșii-felegunșii, iar eu veni-voi dimpotrivă-ți, deluleț de mirt, munișor-tămâișor (cam așa ceva) și cu gâtul precum Turnul Postăvarilor, ziceam și noi așa, ca în Cântarea Cântărilor” [8, p. 96].

Dispus către sacrificiu, cu trimitere intertextuală la Sfântul Gheorghe, naratorul nu acționează decât mânat de propria-i dorință, susținută printr-o „împungere romanescă” menită a transforma diegeza într-un spectacol dirijat cu dibăcie: „Dacă stai în sala de lectură cu un roman dinainte, îți zici: E-hei!, câte se întâmplă pe lumea asta, mai ales minuni... – dacă le ajuți un pic; nu cine știe cât, dar să știi unde apeși, unde pui ajutorul acela, ca să împingi... Și câtă și cumă să fie *împungerea romanescă* (s.n.) (dacă putem spune așa). Nici acum nu pot pretinde că o stăpânesc mulțumitor, dar în urmă cu exact un an sau mai mulți mă aflam la începuturi; se nimerise să nimeresc din prima încercare!” [8, p. 14]. De fapt, el va susține și exemplifica acest adevăr și în partea a doua a romanului, ilustrând importanța reușitei celei dintâi încercări: „... Debutul în literatură e ca desfeciorarea virginei trebuie s-o nimeresti din prima-ncercare, altfel îi strici jucăria” [7, p. 191].

Gustând din pomul cunoașterii prin achiziționarea, de pe urma vânzării cărților, a lucrurilor materiale, Sabina se transformă în femeie, corpul devenind trup la atingere cu mătasea: „... dacă haina face pe om, atunci chiloții de mătase fac femeia, peste noapte: o-nfloresc, o explodează, o rodese, făcând-o din copil mamă...” [7, p. 238]. Într-o *realitate timorată de spaimă*, epifania lumescului se consumă – cu pierdere de inocență – la etajul senzorial al tactilului [9, p. 44], „fiindcă asta se simte în contact cu mătasea: fi-o-rul!, apoi pe picior, (...) însă nu cu neapărat picioarele se percep, se simt, se-nu-mai-știe-ce-se, ci cu înăuntrul, cu măruntaiele, cu inima, cu sufletul, cu străfundul trupului ei care n-a mai cunoscut mătase, dar o știe, cum o știa și mama ei și mama mamei ei și tot neamul de femei, ca pe adevărata piele” [8, p. 234]. Și tot la nivelul epidermei – continuă Nicoleta Sălcudeanu –, se percepse cruzimea vremurilor, frigul tăios, concret, sosit dinspre răsărit, sursa tuturor relelor [9].

Fără a invoca aleatoriu simțul tactilului, atingerea provocând întotdeauna o reacție și completând imaginea lumii insuficient reprezentată de văz, luând în stăpânire obiectele din jur, ca simț activ [10, p. 35-37], prozatorul ilustrează forța pipăitului ca mijloc de *facere* a creației, atingând-o: „cu buricele degetelor mâinii drepte, am atins, i-am atins, am atins-o, pânza făcea acolo un decolteu suficient de dezgoltat, ca să stârneasă decolțentația de a intra în desișul flocculei al floccuitoarei floriginei; al floarei florilor; floareola florbilor” [8, p. 184]. Iar în acest sens, concludentă este afirmația lui Michel Serres, oglindind relația dintre Creație și Creator: „Înainte oricărei forme, înainte culorii și a tonului, trebuie atins neapărat suportul. (...) scriitorul sacrifică sau marchează hârtia, apasă asupra ei, o presează, o imprimă, moment în care privirea se pierde... Nimeni nu a plămădit vreodată, nu a luptat vreodată, dacă a refuzat atingerea, nimeni nu a iubit și nici nu a cunoscut vreodată. Ochiul, la distanță, lenevește pasiv. Nu există impresionism fără o forță imprimată, fără presiunea pipăitului” [2, p. 25].



Traducând „din doar sfârcuri de miros, așchii de sunet, păreri de vederi” [8, p. 222], Paul Goma se adăpostește în lăcașul formei perfecte, ilustrând mecanismul Facerii. Dacă ochii cunosc dinafară, mirosul străpunge dinăuntru, ca legătură directă cu Dumnezeu, urechea percepe pulsul locului, tactilul ia în stăpânire, iar gustul reține și apreciază, cea mai puternică armă rămâne totuși cuvântul. Trezind materia la viață, el se vrea perfect prin însăși originea-i divină, primită la Începutul Începuturilor, așteptând să se nască și poruncind prin vibrația sa lirică, epică sau dramatică: „Cuvântul? Nu-mpiedică, l-am auzit strigând. Vreau să mă nasc! Leapădă-mă de frânghii! Taie parâmele cu care m-ai legat! Am nevoie de spațiu! (...) Am nevoie de spațiu, de larg, de plutire! Nu-s barcă la țarm! Trebuie să mă izbească valurile necuprinsului, ale imensității! Să plutesc! Să lupt! Să risc! Am nevoie de identitatea mea! Și s-a născut. Și... la început a fost cuvântul” [5, p. 18].

Răspunzând acestui apel și sancționându-i drastic pe cei care „își prostituează arta” cu materialul scriitorului, cuvântul, prieten cu poezia, filosofia și proza, prin trioul reprezentat de Octavian (poezia), Septimiu (filosofia), respectiv *persoana supra-povestitoare* (romanul), într-o unitate nedespărțită în simbolul treimii – („Era cald, adăpostitor – și unitor, pe atunci fiind încredințat că nimeni, nimic, nicicum nu ne va despărți, vom rămâne în vecii vecilor ca degetele, trei, pentru cruce, numiți după ciobanii din Miorița: „grosu: ardelean – Octavian; ’jlociul: regătean – Septimiu; ‘rătătorul: ‘sarabean – eu...” [8, p. 286], naratorul, în „imposibilitatea de a copia fidel proză”, după cum însuși precizează, o creează sub egida unei *conștiințe ocupate* care rămâne la masa de lucru până la ultima suflare [11, p. 62].

Descifrat cu greu pe fundalul amânării epice, deși ar da senzația că vrea să construiască un roman de dragoste, eul creator irumpe în cea de-a doua parte a scrierii, lăsându-ne a înțelege că Sabina nu este decât o cale de acces către reconstituirea elementelor unei poetici. Transformată din fată în femeie, din materială în imponderabilă, ea depășește funcția de personaj, unindu-se, sub simbolul circular al perfecțiunii, cu naratorul, devenind o parte componentă din el, autentică și originală. Eliberată de funcția realului și adăpostită, ca urmare a transpunerii, în interiorul identității creatoare, ea reprezintă însuși actul de crea, „în doi”, sub semnul imuabil al Facerii:

„O căutam cu gândul, cu dosurile palmelor; și cu încă: retina gata să o primească, precum o mantie; ori un cerceaf, prosop, după Baia Suzanei (sau a Sabinei – după răpire): cu adulmecul. Ochii, urechile spuneau: Nu-i aici!, dar mirosul povestea pe îndelete cum și pe unde fusese, pe unde se mai dusese și cum și pe unde plecase când please – era să spun; de tot, așa ar spune ochii-urechile, însă nasul spune că nu de-tot, că tocmai de-aceea-și lăsase acest Fir, urmă de odoare, molecule din corpul ei cel trupesc, nu degeaba o cheamă Ariadna (sau Suzana – sau chiar Sabina).

O căutam cu sufletul cu pipăișul, cu amirositul: fusese, mă amăgise, mă hienlense; mușcase din mărul de mătase, i se făcuse dintr-o dată rușine – se ascunsese – dar de ce singură, doar eram scriși doi: și goi./ ne-ar fi fost mai puțin greu în doi, din Poarta Raiului am fi plecat de mână, cum am văzut atâtea reproduceri ale Alungării: tu erai foarte bucălată, în schimb cerul de deasupra tare amenințător.

Ca să știm ce ne așteaptă” [8, p. 302].

Căutând „viitorul la modul infinit, ceea ce trebuie să fie născut, (...) plăcere și egoism în doi”, cum o reprezintă Emmanuel Lévinas [3, p. 238], dragostea se așază, și

la Paul Goma, sub semnul binomului, relevând deschiderea „operei” prozatorului către inovație și poeticitate, sub marca indelebilă a literarității: „Nu iubesc pe deplin decât dacă celălalt mă iubește, nu pentru că aş avea nevoie de recunoaşterea Celuilalt, ci pentru că voluptatea mea se hrăneşte din voluptatea lui şi pentru că în această conjunctură (...), în această *trans-substanțiere*, Acelaşi şi Altul nu se confundă, ci – dincolo de orice proiect posibil –, dincolo de orice putere cu sens şi inteligență – nasc un copil” [8]: „Şi (mi-am adus aminte!): în noi-doi ne-ar fi fost mai uşor la trasul sâniei, la încărcat-descărcatul sacilor; şi pe la sudoarea frunții ne-ar fi fost mai uşor – ce să mai vorbim de durerile facerii: aritmetica ne demonstrează că ele se împart în porții egale, dacă. Aş fi primit partea mea de facere, nu doar din datorie, ci cu plăcere: în sfârșit, o să aflu cum; poate că chiar izbutesc să mă transpun: nu în capul unui cal, ci în burta unei femei – în pânțe, se spune; sau; vintre. Sau şi mai poetic: trup. Ori cum zice Biblia, ocolit: sân. Femeia are sân, bărbatul coapsă – din ciocnirea lor iese copilaşul” [8].

Deşi ar da impresia că instituie o relație amoroasă cu textul, confirmată în *Roman Intim*: „lectura era dragoste adevărată (cu Sabina): şi sufletească şi trupească”, scriitura devenind, în termenii lui Roland Barthes, un *obiect al dorinței*, prozatorul are grijă să sublinieze că „destrămând imobilitatea sterilă a imaginarului amoroş”, el „dă «aventurii» (s.n.) sale o generalitate simbolică” [12, p. 13], pledând pentru o dragoste curată, la nivelul transcendenței neîntinate de păcat:

„Aşa o fi cu femeia iubită cu adevărat: deplin iubită; şi cu sufletul şi cu trupul: pe la sufletul trupului, iubirea. O ştii atât de bine, prin toate ascunzişurile, nuanțele, încât ți-e tot timpul proaspătă, neîncepută, ca şi cum din coasta ta ar fi fost adineauri extrasă, trasă şi oferită – ca şi Adam, te miri de fiecare dată de întâlnirea cu coapsa; ba nu: coasta. Şi constai că tu ești aceea, celălalt/ă; şi nu te miri foarte: accepți că s-a răsturnat ordinea, osia lumii şi, la urma urmei, de ce nu s-ar, de ce n-ar fi gata răsturnată, lumea – de dragoste? [...]

...*omul, fie el şi bărbat, [...] se mulțumeşte şi cu amintiri-din-adolescență, făcute din cuvinte, atingeri, cuvinte, săruturi, cuvinte, priviri, cuvinte, adieri, cuvinte (s.n.)*” [13, p. 64, 66].

În ritmul muzical al vocalelor şi consoanelor, întâlnind memoria vizuală cu cea emoțională, fără a se ascunde îndărătul măștii altor persoane, naratorul se transpune în celălalt, zămisindu-l „prin conlucrarea actului deliberat al voinței cu grația” [4, p. 19]. Rezultă, astfel, un fenomen unic în care „Celălalt este prezent în fața lui Eu, ca un Tu care i se adresează în mod concret, nu ca o creație a imaginației sale, nici ca un simplu sentiment al apariției lui, cu atât mai puțin ca obiect de cunoaștere; ci ca termen al unei stări de grație, în care, o dată cu revărsarea din sine a lui Eu, o dată cu misterul esențial al acestuia, persoana învață misterul complet al lui Tu care-i vine în întâmpinare” [4, p. 21]. Concepând corpul în stare de limbaj, naratorul îl modelează, descoperindu-l „până la os” şi aşezându-l în simbolul circular al începuturilor:

„Întind mâinile, îi apuc ochelarii, i-i înalț. Îi dezvelesc ochii, pe ea întreagă o, o, o descoperesc, până la os. Azi are ochi mari. Azi are ochi albaştri, nu verzi, ca astă-iarnă, aste-ierni – să fie schimbarea propusă prin mătase? (...)

În schimb, îi simt pântecul cu pânțele; pulpele cu coapsele. Îmi simt pânțele concavindu-se şi, în acelaşi timp, crescând în părți, în sus, în jos, primindu-i, învelindu-i

pântecul de seară și din ce în ce mai convexit, mai pântecelos: și coapsele mele devenind concavice și pe lung, ca niște scocuri, ca niște femei în care se-intră și se-rămâne ca de-acolo bărbatele de pulpe ale ei...” [7, p. 270].

Dezvăluind ochii Sabinei și distrugându-i măștile, continuând să o aștepte, „actul erotic neconsumat se sublimază în cuvânt, acesta preluând incoerența sacadată și fierbinte a uitării orgastice de sine, dulcele abandon mutându-se în tremurul silabelor” [9, p. 52]:

„Sabina a dar rețeta și după care a fost ea și desfăcută după ce mereu întruna eu am făcut-o bine și mi-a scăpat pe jos și s-a aproape tot atuncea mama mea cea mamă sabina sabina sabi după rețeta cu eu am vrut eu n-am vrut să doar iubirea mea pe fruntea mea cea jupuită de flăcări, ea n-a vrut ea a țipăt cu țipăt că nu nu și-atuncea eu am dat să-nclin cornul lin și-atuncea Sabina a dat să se ferească și-atuncea a strigat la mine

saule saule de ce mă de ce mă de ce mă

Sabina ea eu am disprețuit-o fiindcă e mult mai slabă decât sine în schimb s-a dezis...” [7, p. 305].

„Învăluțucind cuvintele de-jur-împrejurul calidorului”, conlucrând cu *Erosul* prin respingerea posedării, „om obișnuit și făcător de oameni”, prozatorul sculpează imaginea *Eternului Feminin*, după principiul lui Victor Hugo „intră bine în ochii mei ca să te țin minte”. Unind toate eurile punctuale și trecute într-un *ego extenso* [6, p. 97] care are chip de femeie, atingând-o cu degetele și studiindu-i „cartografia senzitivă” [2, p. 24], prozatorul o dăruiește lumii printr-un clocot verbal „aburind viu”, într-o simfonie a sunetelor, prăbușite cu grație în hăul înspumat al necunoscutului:

„Sabina a zis și eu am zis și ea n-a mai zis și eu recunosc cinstit am vrut să văd cum este ea făcută pe dinăuntru cel făcut de mine cu mâna mea dreaptă dar ea s-a dezis și atunci am constatat că n-o mai pot controla și a divorțat autonomie a personajului jur că nici un fir de păr de pe capul ei, dac-aș avea prieteni mari mi-ar povesti cum stăm cu Proust acela carele a adunat toate parfumele lumii într-o prăjitură cu nume de femeie și ce femeie Maria din Magdala eu mult mai modest învărtesc parfumele în jurul Sabinei cea mai adevărată decât adevărul care unde-i

Sabina ea iese cu o rețetă dar nu iese face gaură ca în viață curge aburind viu și Sabina era într-o marțiș i citeam romanul cu

Sabina era într-o următoare mați și citeam romanul făcut cu

Sabina și-atuncea noi făceam copii de hârtie și trăiam și azi dacă și

Sabina – o aștept

Sabina – citesc

dar mai întâi o scriu” [7, p. 305-306].

#### Note

1. Adrian Marino, *Hermeneutica ideii de literatură*. Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1987.

2. Michel Serres, *Cele cinci simțuri. Filosofia corpurilor amestecate (I)*. Traducere din limba franceză de Marie-Jeanne Vasiliou. Târgoviște. Editura Pandora – M, 2003.

3. Emmanuel Lévinas, *Totalitate și infinit. Eseu despre exterioritate*. Traducere, glosar și bibliografie de Marius Lazurca. Postfață de Virgil Ciomoș. Iași, Editura Polirom, 1999.
4. Martin Buber, *Eu și Tu*. Traducere din limba germană și prefață de Ștefan Aug. Doinaș. București, Editura Humanitas, 1992.
5. Ion Caraion, *Tristețe și cărți. Eseuri*. București, Editura Fundației Culturale Române, 1995.
6. Mădălina Diaconu, *Despre miresme și duhori. O interpretare fenomenologică a olfecției*. București, Editura Humanitas, 2007.
7. Paul Goma, *Sabina*. București, Editura Universal Dalsi, 2005.
8. Paul Goma, *Sabina*. Cluj, Editura Biblioteca Apostrof, 1991.
9. Nicoleta Sălcudeanu, *Sabina-Albertina-libertina*, în volumul *Graffiti*. București, Editura Cartea Românească, 1999.
10. Silvana Simona Grando, Adriana Gaiță, *De la simțuri la rafinament*. Timișoara, Editura Brumar, 2008.
11. Gaston Bachelard, *Poetica reveriei*. Traducere de Luminița Brăileanu, prefață de Mircea Martin. Pitești, Editura Paralela 45, 2005.
12. Roland Barthes, *Romanul scriiturii. Antologie*. Traducere de Adriana Babeți și Delia Sepețean-Vasiliu. Prefață de Adriana Babeți. București, Editura Univers, 1987.
13. Paul Goma, *Roman intim*. București, Editura Curtea Veche, 2009.

ION PLĂMĂDEALĂ

Institutul de Filologie

TEXTUL ÎNTRE SENS ȘI SCRIERE

### Abstract

The article discusses the issue of the interrelations between „meaning” and „writing” in approaching the literary text as a disciplinary move „beyond hermeneutics”. This process is described on background of the subject–object paradigm in western metaphysics, which lead to an academic hegemony of hermeneutics in humanities, as well as to the epistemic crisis in knowledge, art and aesthetics. In this context, the author analyses some crucial significations of concept of writing in deconstruction of J. Derrida, which opposes to the reductions of the „exteriority of the signifier” both in the movement of idealization of logocentrism and in french literary criticism, setting out a phenomenology and aesthetics centered around the sensible experience and presence.

**Keywords:** meaning, writing, force, symbolism, structuralism, being.

Mai multe observații și precizări se impun cu privire la titlul acestui articol, întrucât toate cele trei concepte expuse: text, sens și scriere sînt evident excesive, excedente în raport cu orice tentativă de interpretare și conceptualizare sumară. Și desigur, orice mișcare în această direcție presupune nenumărate excursuri istorice și minuțioase topologii de ordin teoretic și metodologic. Totuși în continuare nu voi face decît să enunț, sub formă de teze, cîteva idei și direcții de interogare a raportului dintre „sens” și „scriere” în abordarea textului și textualității. Acest raport este unul tensionat, am putea spune că în el se joacă o dramă, iar pentru a înțelege mai bine această dramă îi voi evoca succint, într-o fabulație inevitabil lacunară, niște scene istorice mai recente, după care voi încerca să aduc în discuție cîteva aspecte ale scrierii pornind de la deconstrucția lui J. Derrida.

În plan istoric, este vorba despre un traiect sinuos al gîndirii occidentale configurat în ceea ce s-a numit paradigma subiect – obiect, axată pe un șir de opoziții ierarhice valorizante a lumii și experienței umane: materie – spirit, substanță – formă, inteligibil – sensibil, adevăr – minciună, exterior – interior etc., deci o gîndire numită și metafizică, spre a cărei deconstrucție au tins un Fr. Nietzsche, M. Heidegger, J. Derrida și alții. În pragul modernității, odată cu R. Descartes, ontologia ființării umane este așezată tot mai mult în funcție de facultatea rațiunii, de *cogito*-ul transcendental, iar corporalitatea, ca *res extensa*, este eliminată și, împreună cu aceasta, valorile spațialității [1, p. 19-22]. În lumea medievală omul încă se regăsea în interiorul cosmosului, iar în planul credinței acest lucru se manifesta inclusiv prin sacramentul Euharistiei, ca aducere în prezență

a trupului Mîntuitorului, pîinea și vinul nefiind doar un semnificant material, cum am spune astăzi, care să facă trimitere la un sens spiritual transcendent, ci punerea în tangență a unei substanțe cu o formă în taina mistică a transsubstanțierii. În parte, această înțelegere se datorează și asimilării de către Biserica Catolică a concepției aristotelice a semnului, concepție în care lipsește dihotomia dintre substanță și formă. În ce privește înțelesurile lumii înconjurătoare, problema se punea, pentru omul medieval, nu în termenii atribuirii/donației voluntare de sens, ci a găsirii, identificării sensului deja fixat de instanțe superioare. Mentalitățile se schimbă semnificativ în Renaștere și Iluminism. Bunăoară, în planul teologic amintit e vorba de noua interpretare adusă de Protestantism transsubstanțierii: ca evocare a trupului și sîngelui christic în calitate de „semnificații”, deci sensuri care doar „se referă” la Cina cea de Taină, dar nu o fac prezentă. De unde, formarea conștiinței istorice, a unei insurmontabile „distanțe istorice” alienante (binecunoscuta „teroare a istoriei”) față cu unitatea și plenitudinea aurorală a Ființei. Concepția modernă a sensului este în strînsă legătură cu dimensiunea istoricității, tematizată într-o formă exemplară de către Hegel și de filosofii historiciste moderne, care au mutat sensul evenimentelor istorice în imanența realizării lor. Semnele părăsesc substanțele și ideile pe care le evocă la o tot mai mare distanță temporală și spațială. Această dinamică prin care se impune o nouă determinare a lumii și o nouă înțelegere a ființării omului (heideggerianul *geschichtlich* opus simplului *historisch*) a fost observată în toate domeniile culturii și artei. De exemplu, în teatru, atenția spectatorilor s-a permutat treptat de pe corpurile actorilor la personajele pe care ei le întruchipau; apare cortina care separă scena de spectatori, actorul devine tot mai mult o voce recitatoare pentru niște sensuri închistate în rigiditatea versului alexandrin, precum s-a întîmplat exemplar în clasicismul francez [2, p. 622-629]. În fond, este vorba de un proces prin care subiectul s-a plasat tot mai mult pe o poziție de exterioritate sau ex-centricitate față de lume, ca entitate pur intelectuală, dezîncarnată, în calitate de agent sau observator al unei lumi materiale pe care și-o reprezintă în limbaj, cu funcție de traducere a gândirii și de comunicare. Atribuindu-și, din Renaștere, un rol tot mai activ în raportul său cu lumea, subiectul uman se situează față de aceasta și pe o axă de verticalitate, ce desemnează mișcarea de interpretare a realității, act prin care el îi pătrunde exteriorul sensibil pentru a extrage cunoaștere și adevăr, ca sensuri subiacente. Lumea de obiecte, dar și corpul omenesc sînt privite ca niște „suprafețe” ce „exprimă” sensuri mai adînci, deci paradigma expresiei se asociază cu paradigma interpretării. Din astfel de elemente s-au format condițiile care au condus la supremația hermeneuticii în umanioare. În același mod sumar și grosier, vom evoca și manifestările de criză epistemologică generate de paradigma metafizică subiect–obiect, Kant fiind emblematic în context, inclusiv prin eforturile sale de reapropriere critică a gândirii „materialiste”, cu deosebire în cîmpul esteticii, deci prin încercarea sa de a reabilita virtutea epistemică a perceptului. Formele acestei crize epistemologice, însoțite de o „dereglare” și „declin al reprezentării”, precum o descrie M. Foucault [3, p. 254-261], au fost multiple, la fel și efectele induse în toate sferele culturii. În plan spiritual, declinul reprezentării s-a manifestat în conștiința pierderii contactului cu lumea vieții și a imposibilității apropiării acestei lumi prin concepte și raționalitate instrumentală. O formulare exemplară a acestei alienări îi aparține lui Nietzsche, prin ideea multiperspectivismului, a multiplicității reprezentărilor lumii și experienței umane ca urmare a incapacității ontologice și gnoseologice a limbajului. În acest context, o problemă arzătoare și dureroasă devine reconexiunea cîmpului reflecției,



experienței și percepției, iar soluțiile care au fost oferite – în artă, filosofie sau știință –, nu au ajuns pînă la urmă decît să alimenteze un scepticism tot mai accentuat.

Ceea ce ne interesează aici este faptul că această criză a dus, pe o linie deschisă de Ed. Husserl și consacrată de W. Dilthey, la o centrare a științelor spiritului pe interpretare, ca practică, și pe hermeneutică, ca disciplină teoretică, din care metodele științei și dimensiunea percepției au fost excluse. Chestiunea sensului și limbajului ca moduri de construcție a lumii, interpretarea ca încercare de a dezvălui imediatețea experienței trăite sub straturile sensului s-au aflat în centrul umanoarelor pînă în sec. al XX-lea și rămîn la fel pînă astăzi. În același timp, excluderea amintită a valorii epistemologice a percepției și referinței a avut ca efect, printre altele, inclusiv în studiile literare, o oscilare și alternare între un stil intelectual ce cultivă deliberat subiectivismul purei interpretări și un stil în care nostalgia pentru recuperarea referinței și percepției se manifestă în dezideratul rigorii teoretice și metodologice, urmărit în structuralismul de ieri sau în *New Historicism*-ul de azi.

Oricum, ambele tendințe rămîn în interiorul aceleiași paradigme subiect–obiect, iar hegemonia hermeneuticii în științele umane a avut ca efect, precum am menționat, dominația „sensului” și a „spiritului”, a practicii interpretării hermeneutice, și ignorarea sau excluderea aspectelor ce țin de suprafață, exterior, de materialitatea semnelor și textelor, a corporalității, a prezenței înțelese ca referință spațială, inclusiv cea indusă de experiența estetică sau de enunțarea discursivă. Aceeași dorință arzătoare de idealitate și transcendență, ilustrînd metafizicitatea intrinsecă a limbajului nostru cotidian, se manifestă deja în toate actele prin care ne propunem să percepem un adevăr îndărătul unei „suprafețe” exterioare, să pătrundem dincolo („meta-”) de suprafața fenomenalității pentru ca să ajungem la numen sau la „esență”, să descoperim un „înțeles profund” sub vălul „aparenței” stînjenitoare a semnelor și limbajului, al scrierii în primul rînd, acuzată că, prin forma și materialitatea sa contingentă, blochează și afectează reflecția subiectului transcendențial. Este în fond o dorință de transparență ce caracterizează întreaga societate și știință modernă, idealul cartezian al unei contemplări directe, nemediate a gîndirii. În urmărirea acestui ideal privirea critică trece adeseori prea ușor peste ceea ce este scris în favoarea a ceea ce se scrie, preferînd vederii concupiscente a ochilor viziunea spirituală, a ideilor, precum constată într-un loc Jean Starobinski [4, p. 32-34].

În același registru simplificator, se poate aminti că, afară de acest trend monopolist deținut de constructivismul fenomenologie și cel hermeneutic, reacțiile la „criza reprezentării” au fost numeroase. Cea mai importantă, chiar în sînul hermeneuticii filosofice, i-a aparținut lui Heidegger și conceptului său de om ca *Dasein*, pornind de la care edifică o hermeneutică a facticității și o estetică ontologică axată pe dialectica celor două principii conflictuale și interdependente: Lume (*Welt*) – Pămînt (*Erde*). În literatura artistică, reacții memorabile la excedența reprezentărilor interpretative și hiatul insurmontabil cu lumea s-au produs, bunăoară, în realismul sec. al XIX-lea, la Zola, care urmărește interacțiunea dintre predispozițiile genetice și înfrîurirea unor medii sociale pentru a descrie istoria dinastiei Rougons – Macquarts, sau la Flaubert, care a năzuit să înglobeze diferite perspective întruchipate de personajele sale într-o viziune coerentă. Ideea că discursul narativ ar fi în măsură să integreze și să modeleze într-o secvență ordonată pluralitatea de reprezentări o elaborase mai devreme Hegel, în filosofia istoriei, și a fost desfășurată magistral de Nietzsche în concepția perspectivismului.

În poezie, simboलिști au trăit la cota limită drama dislocării naturii umane și sentimentul înstrăinării angoasante, ei încercînd să treacă dincolo de fundăturile modernismului, fie printr-o „deregulare a simțurilor”, precum își propune Rimbaud, fie printr-o deregulare a semnului poetic. Atît Rimbaud, cît și Mallarmé explorează toate limitele limbajului: prin violentarea topicii, încălcarea regulilor gramaticale, fragmentarea sintaxei, juxtapunerea mecanică de unități sintactice, valorizarea armoniilor și disonanțelor ritmice investind semnificații în structurile sonore ale versurilor, inclusiv prin dispunerea cuvintelor pe pagină și profilul tipărit al literelor, precum în celebrul *O lovitură de zaruri nicicînd nu va aboli hazardul*.

În cîmpul artei întotdeauna a fost vie conștiința instabilității obiectului estetic, a unei tensiuni între sens și o dimensiune negativă a substanței sau aparenței materiale, un plan al imanenței generînd efecte de a percepție și prezență fenomenologică. Desigur, numita tensiune nu implică nicidecum excluderea unui component, ci trebuie să vorbim de un joc simultan al efectelor de sens și al celor de percepție, acestea survenind brusc ca epifanii sau prezențe efemere și evanescente ale căror oscilații opalescente ne readuc sentimentul pierdut al ființării-în-lume și ne reamintesc de corporalitatea existenței noastre. Un fapt demn de remarcat: chiar și H.- G. Gadamer, cel mai cunoscut exponent al universalismului hermeneutic menționat, în ultimele sale lucrări revine asupra întrebării dacă lectura unui poem se centrează doar pe sens, pe intenția semantică: „Este clar că «literatura» se diferențiază de orice altceva scris sau transmis, prin aceea că depinde de apariția sa lingvistică – și nu numai de «sens»” [5, p. 134]; în poezie, cuvîntul „nu înseamnă ceva, ci este existența a ceea ce înseamnă” [5, p. 40] etc. Gadamer numește această dimensiune non-hermeneutică a textului literar „volum” și asimilează tensiunea dintre componenta semantică și cea non-semantică cu tensiunea dintre „Lume” și „Pămînt”, în maniera lui Heidegger din *Originea operei de artă*.

O altă reacție remarcabilă la paradigma raționalistă subiect – obiect, care se include totodată într-o mișcare „dincolo de hermeneutică”, aparține lui J. Derrida. Pornind de la polaritatea dintre un semnificant pur și un semnificat spiritual pur în interiorul metafizicii, Derrida o descrie drept o „vîrstă a semnului”, în timpul căreia „reducția scrierii, ca reducere a exteriorității semnificantului, era însoțită de fonologism și logocentrism” [6, p. 35-36]. În spiritul logofonocentrismului acționase și Saussure, atunci cînd a exclus scrierea din cîmpul lingvisticii, „al limbii și vorbirii, ca un fenomen de reprezentare exterioară, deopotrivă inutilă și periculoasă” [ibid., p. 36]. În concepția reprezentacionistă și conductoare a comunicării, rațiunea de a fi a scrierii constă în a reprezenta mimetic, la gradul al doilea, instanța primă a vorbirii, eclipsîndu-se imediat înaintea plenitudinii vii și transparenței rostirii pneumatice a vocii. Desigur, este aici imposibil a descrie rețeaua rizomatică de accepții ale „scrierii” la Derrida, întreșesute organic și tabular cu celelalte concepte ale sale ce configurează o gîndire multidimensională, complexă și paradoxală. Aș vrea doar să menționez că opera sa nu este centrată, precum se crede uneori, exclusiv pe semnificant sau interpretare. El atenționează răsplat că noțiunea de comunicare „deschide un cîmp semantic care efectiv nu se limitează nicidecum la semantică, semiotică și chiar mai puțin la lingvistică” [7, p. 367], iar „sensul, conținutul mesajului semantic ar putea fi transmis, comunicat prin diferite mijloace, prin medieri sub raport tehnic cu mult mai puternice” [7, p. 370].

O altă mențiune necesară este că, în deconstrucția lui Derrida, noțiunea de scriere este elaborată plecând de la modelul scrierii fonetice, însă doar pentru a-i expune limitele și contradicțiile interne în jocul diferențelor, joc prin care orice element, atît în ordinea discursului vorbit, cît și a celui scris, încetează a fi un element simplu, identic cu sine însuși și nereferindu-se decît la el însuși. Prezența sa nu devine posibilă decît prin trimiterea la alte semne, care, la rîndul lor, poartă în ele urmele altor semne din rețea și astfel într-o semioză practic infinită. În acest mod, se produce un nou concept de scriere, pe care el o numește și „scriere generalizată”, „arhi-scriere” sau di-ferență/*différance*. Acest concept complex, sau mai curînd cvaziconcept, precum atenționează Derrida, pentru că el excede cerințele unei logici formale, este menit să descrie funcționarea principiului diferenței, a diferențialității însăși ca o condiție de posibilitate a constituirii oricărei idealități conceptuale, a oricărei identități și sens. În orice situație, se adeverește că sensul este dependent în determinarea sa de o alteritate, de o relație ireductibilă cu o alteritate prin care se constituie. În cazul sensului lingvistic, acest celălalt al vorbirii, opusul și negația sa este, precum susține Saussure, scrierea. În același timp, faptul că Saussure, delimitînd acest sens al vorbirii pline și pretins autonome, suficiente sieși, recurge neabătut la metafore scripturale sau aduce exemplul scrierii pentru a explica natura unităților lingvistice nu face decît să confirme că ceea ce e presupus a fi pur, ideal, precum vorbire/logos, sens literal/proprriu etc. se dovedește ineluctabil contaminat de opusul său și iață de ce rostirea în puritatea sa, de exemplu, nu poate fi gîndită decît prin referire la scriere. Deci ceea ce urmărește Derrida este să construiască o teorie generală a „scrierii” ca structură fundamentală a fenomenalității sau, ca să împrumut un termen de la R. Gasché [8, p. 142-146], o „(infra) structuralitate” sintetică sau formală („structuralitate structurală”), care să dea seama deopotrivă de logica excluderii și contaminării în constituirea conceptelor. Prin funcțiile care i se atribuie în economia deconstrucției, „scrierea generalizată” pare să joace același rol ca și ideile transcendente ale lui Kant. În același timp, preocupat să delimiteze prea hotărît jocul „cvazitranscendental” al infrastructurii derridiene de o deconstrucție literară care îi pare să fi abandonat miza filosofică a deconstrucției, Gasché ajunge la concluzia discutabilă că noțiunea derrideană de „scriere”, în sens de „arhi-scriere”, nu ar mai comunica defel cu actul comun de scriere grafică, ca instrument de notație sau comunicare, sau cu practica semnificării de ordin literar și estetic [8, p. 274]. Este adevărat că deja în primele lucrări consacrate lui Husserl, Derrida își elaborează reflecțiile în jurul categoriei fenomenologice a limbajului, ca semnificativitate prediscursivă, ca voce a conștiinței, deci limbajul ca facultate discursivă generală. Totuși și aici și, în special, începînd cu *De la grammatologie*, în care întreprinde o vastă analiză și critică a semioticii saussuriene și a antropologiei structurale, reflecția sa alternează mereu între cele două niveluri, între limbajul general și limba/*langue* a lui Saussure ca sistem sincron de diferențe. La fel și în cazul scrierii, el izolează mai întîi acele trăsături ce caracterizează noțiunea comună de scriere, cum ar fi: repetiția, absența, riscul iminent al pierderii, rătăcirii sensului (*destinerrance*), ambiguitatea, posibilitatea morții scriitorului și cititorului și altele. În baza acestor trăsături conceptualizează o structură generală de „scriere” și demonstrează că respectivele proprietăți se aplică în egală măsură vorbirii (*parole*) și scrierii/textului, că în inima oricărui act de semnificare acționează forța diseminatoare a diferenței și amînării, a temporizării specifice scrierii. În primul rînd, și în directă legătură cu evenimentul scrierii literare, ce constituie o temă majoră în opera derrideană, scrierea

indică spre noncoincidența insurmontabilă dintre conștiință și limbaj, dintre sensul expresiv și cuvîntul semiotic, spre acea distanță temporală care face imposibilă înghețarea conștiinței într-un „acum” temporal distinct și autonom al prezenței-la-sine, precum și orice prezență autonomă a sensului pur, „adevărat”, „real” ș.a.m.d. Dacă e să ne referim la sens, este vorba aici de un „paradox al structurii și evenimentului”, cum îl numește Jonathan Culler. Astfel, spunem că sensul unui cuvînt este ceea ce vorbitorii intenționează să comunice prin el. Valorile semantice ale unui lexem înăuntrul sistemului limbii, pe care dicționarul explicativ le enumeră, ar constitui rezultatele acelor sensuri pe care locutorii le-au atribuit cuvîntului în actele comunicării din trecut. La fel și în cazul limbajului în general: structura acestuia, sistemul său de norme și regularități sînt produse ale evenimentelor, ale actelor de vorbire anterioare. Totodată, dacă scrutăm cu atenție aceste evenimente care se presupune că determină structurile, constatăm că orice eveniment este la rîndul său deja determinat de o structură anterioară și niciodată nu putem ajunge la o structură primă, originară, ci numai la organizări și diferențieri anterioare, deci la niște origini fără origine [9, p. 95]. Vom trece aici cu vederea alte multiple semnificații ale conceptului de scriere în deconstrucție, rolul acestuia în proiectul de subminare/deplasare a tradiției filosofice metafizice, faptul că nu are nicidecum menirea să înlocuiască vorbirea, sensul sau să-și aroge vreo preeminență asupra acestora, fie să reducă toată lumea la text, precum clamează detractorii săi etc., etc.

Continuînd în aceeași manieră simplificatoare, vom spune că, în deconstrucție, „scrierea”, ca și „textul”, „textualitatea”, „suplimentul”, „metafora” etc., desemnează pe Celălalt, indică spre valorile alterității conținute în orice tip de entitate sau structură: psihologică, conceptuală, semantică sau comunicativă, care sînt valori de tensiune și dezechilibru în interiorul respectivelor structuri. În cazul relației de care ne preocupăm aici, scrierea este alteritatea sensului, a vorbirii și logosului într-o îndelungată tradiție filosofică și literară care a tins mereu să o ignore, s-o marginalizeze și devalueze într-o ierarhie axiologică binară. Un motiv care ar explica locul atît de important pe care îl ocupă literatura și creația artistică în gîndirea lui Derrida este privilegiul pe care acestea le dețin față cu celelalte instituții în ceea ce privește tematizarea scrierii și vocația sa „de a spune totul”. Pentru mine, recunoaște Derrida, a fost dintotdeauna important „actul scrierii sau mai degrabă, întrucît nu este chiar întru totul un act, experiența scrierii: a lăsa o urmă care se dispensează, care este chiar destinată a se dispensa de prezentul inscripției sale originare, de «autorul» său, precum am putea spune într-un mod nesatisfăcător. Aceasta ne oferă un mod mai potrivit ca niciodată de a gîndi prezentul și originea, moartea, viața sau supraviețuirea. Întrucît o urmă nu e niciodată prezentă fără a se diviza referindu-se la un alt prezent, ce înseamnă în acest caz a fi prezent, prezența prezentului? (...) Nu mai mult decît filosofia sau știința, literatura nu este o instituție printre altele; este deopotrivă instituție și contrainstituție, așezată la distanță de instituție, în unghiul în care aceasta îl formează în raport cu ea însăși pentru a se îndepărta de ea însăși. Și dacă literatura păstrează aici vreun privilegiu, în viziunea mea, este în parte pentru că ea tematizează evenimentul scrierii și în parte pentru ceea ce o leagă de autorizația principială de a «spune totul», prin care se raportează de o manieră unică la ceea ce se numește adevăr, ficțiune, simulacru, știință, filosofie, drept, lege, democrație” [10, p. 356-357].

Astfel, deși această mutație spre substanța expresiei, spre scriptural și gramatologic este mai întîi una epistemică, ea comportă consecințe numeroase pentru înțelegerea și

interpretarea fenomenului literar, implicații valorificate intens, adeseori cu deformări iminente, în teoria și critica literară occidentală pentru a evidenția valorile arhitectonice, materiale și productive ale textului scris.

Ceea ce Derrida, pornind de la această conceptualizare a scrierii, a imputat structuralismului literar, în varianta tematismului cultivat de J. Rousset sau J.-P. Richard, precum și unor reprezentanți ai simbolismului poetic, este expulzarea duratei temporale și a devenirii, a energiei, valorii, materialității din vidul structurii și din „idealitatea pură” a cuvântului poetic, din orizontul infinit al formelor absolute. Însă este evident că, înainte de a exista ca structură geometrică spațială articulată în obiectul criticii structuraliste, opera se impune ca text autonom dotat cu o importantă dimensiune „energetică”, deci cu forță și „volum”. Acceptarea principiului inseparabilității dintre formă și conținut nu ne împiedică să distingem între o „formă” ce indică corpul fizic al poemului, corpul semnificantului de la care rezonază în mod evocatoriu și implicativ undele de semnificații, și „forma” ca structură poemătică în care sensul se constituie din jocul paradigmatic al corespunderilor și ciocnirilor dintre configurațiile de cuvinte. În limbaj, metafora a fost dintotdeauna expresia forței, opusă formelor și structurilor statice, figura prin excelență a deplasării și subminării sensului, a jocului diferențial înăuntrul limbii prin care obiectele și sensurile cele mai eterogene sînt asociate și opuse prin aceeași mișcare de transfer\*. Dimpotrivă, viziunea structuralistă este una „aplatizată”, produsă de o vedere „panorografică” plană, bidimensională și datorită căreia, „grație schematismului și a unei spațializări (...), parcurgem în plan și cu mai multă libertate cîmpul părăsit de forțe. Totalitatea părăsită de forțe, chiar dacă este o totalitate a formei și a sensului, căci este vorba, atunci, de sensul regîdit ca formă, iar structura constituie unitatea *formală* a formei și a sensului” [13, p. 19]. Eșecul structuralist, determinat de presupuzițiile sale metafizice preformiste și teleologice, pune în cauză astfel necesitatea de a regîdi pe nou „totalitatea”, în care „conținutul, care este energia vie a sensului”, să nu fie neutralizat prin intermediul formei. Totalitatea părăsită de forța vie a sensului este aidoma unui oraș spulberat sau depopulat, redus la scheletul său în urma unui cataclism, oraș bîntuit de sens și cultură și la fel bîntuirea este modul de prezență sau de absență al lucrului însuși pentru limbajul pur [13, p. 18]. „Textul” și „scrierea” sînt conceptele de bază prin care Derrida se îndepărtează de acest model homeostatic și preformist al literaturii, denotînd un monism teleologic opac la unicitatea și concretețea empirică a fenomenelor și la varietatea experienței subiective. Departe de a fi simplă înregistrare a vocii, a logosului suveran, scrierea desemnează productivitatea limbajului literar în momentul în care acesta, eliberîndu-se de funcțiile de semnalizare, se naște ca poezie și ca rostire pură, în sensul simboștilor sau al lui Heidegger, dar această emancipare se produce, paradoxal, tocmai prin inscripția rostirii, sensului în relieful unei urme, litere, în spațiul unei forme, fără suportul căreia nici o „puritate” și nici o idealitate nu se poate actualiza. În locul metaforei simultaneității structurale intersectînd timpul cu spațiul, Derrida delimitează aceste două componente, la care adaugă forța, într-o metaforă a textului tridimensional: „În această exigență a platului și a orizontalului, tocmai bogăția și implicarea volumului îi este intolerabilă structuralismului, tot ceea ce, într-o semnificație, nu poate fi etalat în simultaneitatea unei forme. Să fie, oare, o întîmplare faptul că, mai întîi de toate, cartea este volum?” [13, p. 44].



Înscrierea/inscripția ca un modus pasional de articulare între forță și formă vizează direct problema creației literare, a felului în care totalitatea ființei ca *physis* și *logos* „se spune” în forma literară răspunzând la eterna enigmă: „de ce există mai degrabă ceva decât nimic?”. În estetica simbolistă, fundată pe aceleași asumptii metafizice ca și structuralismul, problema creației imaginative și libertății poetice era văzută ca libertate totală față de orice scheme raționale și față de o lume clădită pe aparențe, pe valori materiale și mercantile. De unde, refugiul în mitul poeziei pure, într-un spațiu al idealității și absolutului, într-o estetică a cărții pure care este o „carte despre nimic” (Flaubert). În acest context, o sarcină a criticii, crede Derrida, este să surprindă momentul inaugural de trecere a neantului, posibilului, energiei pure a forței și sensului în inscripția prin scriere, prin care se manifestă prezența lucrului însuși în spațiul limbajului pur, lăsând opera să apară ca obiect articulat în structuri.

Derrida însuși s-a dedicat constant acestei sarcini, în numeroasele sale lecturi asupra literaturii clasice și moderne. Teoria scrierii este la el în aceeași măsură o teorie a lecturii axate pe acea logică diferențială și diferențiată a scrierii la care ne-am referit mai sus. Mallarmé este unul dintre poeții care prilejuiesc o lectură exemplară a materialității, tăcerii, spațiului și conflictului din cuprinsul textului, o lectură deci în contrasens cu analiza tematică și semantică preferată de Richard și Rousset, analiză ce trece prea ușor peste ceea ce este scris spre ceea ce ar putea să însemne. În textele sale Mallarmé urmărește deliberat o „spațiere a lecturii” prin valorizarea semnificativă a materialității scriiturii: albul și spațiul paginii, corpurile de literă și ideogramele de cuvinte, amplasarea grafică și semantică pe pagină, punctuația, prin intermediul cărora reușește să creeze o a treia dimensiune la desfășurarea bidimensională a scrisului. În plus, angrenarea complexă a ritmului interior al limbajului, simfoniei și polifoniei muzicale, ambiguităților sintactice și semantice face ca același enunț poetic să genereze sensuri multiple, adeseori conflictuale. În particular, contra lui J.-P. Richard, care aplicase poetului o grilă tematică hegeliano-platonică în *L'Univers imaginaire de Mallarmé*, Derrida și-a propus să demonstreze că poetul a realizat prin scrierea sa o dislocare a metafizicii platonice, dar nu la nivelul conceptului, ci al scrierii, vocabularului și sintaxei. După J.-P. Richard, metaforicitatea, polisemia limbajului tropologic mallarméean nu suprimă impulsul entelehial spre unificarea universului poetic într-o Carte, iar iterativitatea anumitor teme (exemplu: „pliul” se organizează pe izotopia „intimității”) ar confirma această tendință structurală. Derrida depistează și în respectiva abordare însemnele aceleiași gândiri metafizice bazate pe similitudini și diferențe, pe efectele conceptualizării metaforei în filosofia și retorica occidentală ca proces de idealizare și transfer de la un sens propriu sensibil la un sens spiritual, inteligibil. Dar această distincție ideologică încetează să fie operantă în poemul mallarméean, în textura sintagmatică a acestuia, unde fiecare semnificativ iradiază în circuitul diseminativ și dispersiv al scrierii sensuri eterogene, de o extremă ambivalență și indecidabilitate. Această ireductibilitate semantică la un concept „pozitiv”, cum ar fi cel de polisemie sau pluriizotopie, este ilustrată în poezia mallarméeană de figura aporetică a „himenului”, conotând sensuri contrare și ambigue: a voala, a separa, a uni, dar și a coase, a țese, fuziunea diferențelor și suprimarea/suspendarea lor, efectele de înglobare/unire și disjuncție simultană a doi termeni contrari. Pentru a obține aceste efecte care desfid dialectica și ontologia, poetul împinge la limite potențialul indecidabil al sintaxei, modurile în care aceasta, în virtutea regulilor de combinare a cuvintelor în limbaj, tinde, dar nu



reuşeşte să prevină apariţia contradicţiilor şi indecidabilităţii în sensul enunţurilor. De fapt, această posibilitate a contradicţiei şi diferenţei nici nu este exclusă de regulile asocierilor sintagmice, şi poezia nu face decât să le expună inevitabilitatea, iar prin aceasta ne învaţă să gândim contra-logic, să deprindem o intuiţie noetică, care, angajînd întreaga noastră fiinţă în coeziunea facultăţilor sale, anulează separaţia subiect–obiect de care aminteam la început. Simbolul aporetic al himenului, ca şi metaforele textualităţii, diseminării sînt emblematice pentru tot ceea ce nu se încadrează în ontologiile tari, pentru acţiunea di-ferenţei/*différance* în interstiţiul liminal al absenţei şi prezenţei şi care suspendă întrebarea „ce este?” într-o indecidabilitate nondialectică, fără *Aufhebung*. Conotînd ceea ce se petrece în spaţiile non-determinate ale intervalului, figura himenului, voalului este şi o imagine a scrierii, care la fel se întîmplă în spaţiul *între*: între intenţii şi efecte, inscripţii şi semnificaţii, autori şi cititori, prezenţă şi reprezentare etc. Pe această „scenă a scrierii” [14, p. 293] se joacă drama inscripţiei şi numirii în limbaj, enunţarea subiectului sensibil al experienţei şi eu-lui locutor al discursului (Benveniste). Prin aceeaşi mişcare, lucrurile vin în prezenţă şi îşi pierd din prezenţă în actul numirii, astfel că limbajul, scrierea marchează întotdeauna o ruptură cu totalitatea diversităţii faptelor individuale ce formează lumea vieţii, *Lebenswelt*. Forţa scrierii se degajează din această inscripţie pasională, scrijelire în facticitatea hyletică a totalităţii şi smulgere din totalitate, în gravarea/grefarea „di-ferenţei” în identitate. Prin acelaşi gest, evenimentul unic al scrierii divizează ceea ce produce, sfîşiiind, decalînd fiinţa într-o ambiguitate iremediabilă. Ontologia scrierii ne apare ca una stranie; fiinţa sa, ţesută din fire subţiri şi din urme, este voalată, iar din pliurile ei licăresc obiecte paradoxale şi confuze, lumi ficţionale într-o perpetuă undulare între prezenţă şi absenţă, apariţie şi aparenţă, sens şi percepţie.

În fine, problema care ni se impune nouă, ca cititori, scriitori sau interpreţi, este cum să deprindem acele trasee ce duc de la o semiotică a structurilor sensului la o fenomenologie a vocii şi scrierii ca moduri de comunicare centrate pe diferenţa celuiilalt, a cărui fiinţare ontică ireductibilă se sustrage implacabil comprehensiunii noastre hermeneutice şi ontologice.

#### Note

1. Heidegger M., *Fiinţă şi timp*. Trad. de Gabriel Liiceanu şi Cătălin Cioabă, Bucureşti, Humanitas, 2002.

2. *История западноевропейского театра*, Т. 1. Под. ред. Бояджиева Г. Н., Образцовой А. Г. и др., Москва, Искусство, 1955.

3. Foucault M., *Cuvintele şi lucrurile*. Trad. Bogdan Ghiu şi Mircea Vasilescu. Bucureşti, Ed. Univers, 1996.

4. Starobinski Jean, *Textul şi interpretul*. Trad. şi prefaţă de Ion Pop, Bucureşti, Ed. Univers, 1985.

5. Gadamer H.-G. *Actualitatea frumosului*. Trad. de Val. Panaitescu, Bucureşti, Polirom, 2000.

6. Derrida J., *Positions. Entretiens avec Henri Ronse, Julia Kristeva et all.*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1972.

7. Derrida J., *Signature-événement-contexte*, în Derrida J., *Marges de la philosophie*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1972, p. 367–393.

8. Gasché R., *The Tain of the Mirror (Derrida and the Philosophy of Reflection)*, Harvard University Press, 1986.

9. Culler J., *On Deconstruction. Theory and Criticism after Structuralism*, Ithaca, Cornell University Press, 1982.

10. Derrida J., „*Une «folie» doit veiller sur la pensée*”, în Derrida J., *Points de suspension*. Entretiens, Paris, Galilée, 1992, p. 349–375.

11. Norris Ch. *Deconstruction. Theory and Practice*. 3rd ed., London and New York, Routledge, 2002.

12. Derrida J., *La mythologie blanche. La métaphore dans le texte philosophique*, în Derrida J., *Marges de la philosophie*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1972, p. 247–324.

13. Derrida J., *Forță și semnificație*, în Derrida J., *Scriitura și diferența*. Trad. de Bogdan Ghiu și Dumitru Țepeneag, București, Ed. Univers, p. 15–52.

14. Derrida J., *Freud et la scène de l'écriture*, în Derrida J., *L'écriture et la différence*, Paris, Éditions du Seuil, 1967.

\* Creditînd aici metafora cu rol de figură exemplară pentru a desemna alteritatea în limbaj, un principiu diferențial în spiritul opoziției estetice dintre pulsiunea apolinică și cea dionisiacă, nu subscriem totuși la concluzia lui Ch. Norris că metaforicitatea sau limbajul figural ar deține vreun privilegiu în deconstrucție, ca sursă semantică „pozitivă” a indecidabilității [11, p. 65]. În *Mitologie albă*, Derrida descrie cum, în tradiția gândirii și culturii occidentale, orice orientare spre metaforă, spre limbajul figurativ în general a fost ghidată de o dialectică a interiorizării și idealizării semnelor prin suprimarea exteriorității lor sensibile: „În special, mișcarea metaforizării (origine, apoi ștergere a metaforei, trecere de la sensul propriu sensibil la sensul propriu spiritual prin ocolul figurilor) nu este altceva decît o mișcare de idealizare” [12, p. 269].

FELIX NICOLAU

Universitatea „Hyperion”, București

TRILOGY AT THE END  
POSTMODERNITY

Rezumat

Această comparație între doi dintre cei mai importanți trilogiști români este, de asemenea, o analiză a condiției actuale a romanului. La Nicolae Breban și Mircea Cărtărescu intriga este diminuată și ceea ce contează este efectul secundar. Astfel, Breban este obsedat de confruntarea intelectuală dintre preținșii aristocrați, chiar și atracția sexuală fiind infuzată cu dominație socială. Cărtărescu, în schimb, creează circumstanțe fabuloase și coșmarești, punctul de plecare fiind totuși realitatea banală. Amândoi romancierii suferă la capitolul umor și adoră complicațiile, fie ele morale sau imaginative. Ar putea fi toate aceste date interpretate ca un complex specific unei culturi de rangul doi? Oricum, cititorul rămâne doar cu obligația de a se supune și de a admira măiestria scriitoricească.

**Cuvinte-cheie:** trilogie, imaginar, dominantă, formalism, obsesie, hieratic, vizionar, memorie, dezbateri, experiment.

**Even the great can bamboozle**

Why should one dare to build a trilogy at the threshold between the second and the third millennia? When people read less and less and the microtext marches in triumph? Could be a maniacal, an overwhelming impulse or a try to systematize the themes and motifs approached in previous writings? I am very little inclined to think of some other explanations, for instance of seducing the various categories of readers. We could envisage a strategy of this kind in the case of Marin Preda's novel *Cel mai iubit dintre pământeni* (*The Most Beloved of Humans*). The intention of *captatio* was obvious there, the plot being developed with the view of reaching the climax. As for Nicolae Breban and Mircea Cărtărescu, if they have something in common, this would be the pleasure of flying high above the intermediary reader with the purpose of landing on the highest peak, where the depopulated ranks of an elite are looking forward to welcoming them. Cărtărescu puts it explicitly: „A book was a sieve in the end, a mechanism, a succession of grids and tests more and more difficult, so that the hoard of readers entering the first great room should get lost” [1, p. 161]. More permissive with his readers, he published his trilogy *Orbitor* (*Blinding*) in steps, at Humanitas Publishing House in Bucharest: *The Left Wing* (1996), *The Body* (2002) and *The Right Wing* (2007). As to Breban, he proves to be merciless, offering all of a sudden his trilogy *Amphitryon: The Lesser Demons, The Procurators* and *Alberta*, all being issued at Du Style Publishing House in 2004 at Bucharest.

### Obsessions, pirouettes and polishings

Resuming the topic of intentionality, I notice that both trilogists make use of *topoi*, leit-motifs that could be found in some other texts of them. Breban retakes into consideration, with minimum changes, the tense meeting between man and woman, that *prowl and seduction* specific to the new representatives of the system or to those banned from power. The much discussed nietzscheanism is projected in sensual gatherings, the fighters being, as a matter of fact, disguised Don Juans: „the hidden don juans, those who allow themselves to be conquered instead of conquering, those who provoke the conquering, who like to be chased” [2, p. 26]. This explains the desperate try of Marchievici, the lawyer, to be admitted into Alberta’s saloon-flat or between those taking a walk along the centre of the city: „that saloon-street, institution-street, history-street, system, closed circle, arena, existence-street, carnival-street” [2, p. 41]. The absorption into the background is more difficult for the elevated individual. The milieu can repel through ignorance, so that Marchievici’s confusion („Am I invisible for real?”) is normal. Basically, the brebanian male hero is not to be found either at the pole where the grande bourgeoisie is grouped or at the one assumed by the petite bourgeoisie. Neither in Alberta’s flat, „almost a Chekhovian saloon”, attended by a swarm of characters organized depending on their home responsibilities, or along the boulevard seized by the balkanik crowd. The noble Marchievici feels like an intruder, envious on the others „impertinence of living”, touching their „psychological skin”. The conclusion gets blatant: „Who doesn’t exist strives incessantly to exist!” [2, p. 72]. The intruder tries, prowls. These subtle or primitive Don Juans consider each other and are afraid of women. The complex of inferiority is turned into a complex of superiority, but the schopenhauerian anxiety persists.

Nicolae Breban is extremely proud of the women types he created in his novels. I am not sure his attitude is justified. Turning around „the statue-column-woman” or around the faulknerian one, upon whom „a passing oligophrenia” [2, p. 59] was inflicted, he envisages „a disquieting, metallic beauty, as it is that of lunatics” [2, p. 49]. The inner side is not actually visited, no matter how intensely would discuss the opposite sexes. The male follows dizzily a martial woman or, conversely, the woman appears as a sort of poodle accompanying the experienced and condescending man. The womanhood is valued through the eyes of a lofty masculinity; the excessive, weird and imposing femininity oppresses and anticipates the masculine failure. A confrontation of perspectives again.

Cărtărescu reorganises his obsessions, too. No matter if we read about the elevator gliding from one floor to another, about a subtle but firmly structured world, about the huge butterflies hibernating under ice or about the one that stretches its wings on the mother’s thigh. All these are already recorded images. The same happens to the mother’s handbag, to the Mendelebil, to the esoteric tattoos, to the parades with allegorical carts along Bucharest’s avenues. Leaning his legs against the hot or cold – depending on the season – heater in his room above the city, the narrator mirrors himself in the reality: „I am watching Bucharest through my triple window as through a baroque painting” [1. p. 110]. The arch-theme of *Orbitor* consists of exfoliating the mystical, dantesque, *Halimà*-like and sensuous rose, sacred and perversely refined in the same time: „Folds in folds, as a rose, as a vulva” [1. p. 11]. But the rose is a labyrinth, too, and every one of its petals is a palimpsest endlessly readable by erasing it: „looking at itself, the rose

gets, exactly owing to this, new petals, that have to be looked at, too, with renewed eyes, as if the mirific flower grew on an optic nerve and we could distinguish the invisible through it" [1. p. 94]. What matters is the decoding intention, wherefrom the necessity of strictly selecting the readers. Author, narrator and reader heavily support the deciphering of the hieroglyph emerged on the cube-carpet woven by the medium-mother and interrogated by the Security forces on account of disclosing some geo-political and military secrets in her tapestries. Secret and fabulous maps are not only the carpets woven in apartments, but either the multi-coloured tattoo done by Herman on the skull of a little girl, Anca. After many years, Mircea will shave the skull bearing the palimpsest and will see his face imprinted there. More than this, every component of his face is composed of stitches picturing catastrophes or narrating zoomed out events. The vision *per specula in enigmatate* allows the decomposition of the great whole into smaller wholes, as the mega-system is formed of subordinate systems: „to ignore the rest of the drawing and focus only on a detail of the initial detail and then on a detail of the detail of a detail" [1, p. 86].

### **How to ignore the present**

The two writers perceive the reality with the help of segregate or isolated organs of sense that may be unified into a supersense. With Breban what matters is the visual sense, which doesn't mean that he is a common sense voyeur. Actually, his characters look at each other with the purpose of mutual spying. Here, also, the relevant strategy is the focus on details, with the mention that the interest is a voyeuristic and entomological one. The masters spy on their servants to see what they do in their absence, the men scrutinize the women with a curiosity specific to a museum custodian or to a collector. The novelist proceeds in the same manner: he collects human types whom he involves in a game of furtive or bold looks. This is a cut-up technique: „When somebody indicates you something by pointing it with his hand – a landscape, let's say, instead of looking in that direction you focus on the hand" [2, p. 61]. As in Eminescu's poetry, the look or the voice are embodied: „he stretched out his voice as a hand and caressed him on his neck" or „the legs of her distant look" or „his looks were rattling on the porcelain-like face of the married young woman, as if they were some tinfoil palms" [2, p. 93]. Applying this tactics, the writer obtains an inferring vision, from general to particular. The Gods dream of being accepted between the mortals, the other way round being desirable too: „To unfold the existence, to be able to see things from bottom to top, from a strong child's perspective; as the Germans put it, from the perspective of a frog – *die Froschperspektive*. To «jump» from the psychological seat you are occupying into your own life, not upwards, but downwards, to enter the fabric of existence, the macro-existence, to enrich every half of an hour, to live like a suicide who has only a few hours left or like that famous character sentenced to death at the beginning of Dostoyevsky's *The Idiot*" [2, p. 60].

Cărtărescu either has problems when perceiving reality. His narrator's sensing organs are incandescent as the filament of a lit bulb: „I don't live anything truly, although I live with such intensity that the mere sensations couldn't detect" [1, p. 9]. The sensorial synthesis doesn't equalize with senses being welded together through a symbolist synaesthesia, but doesn't leave the perceived objects as they were before: „I am a whole big sense organ, open like sea-lilies, filtering through the white flash of my nerves the

swirl of this unique life” [1, p. 10]. The senses, ways of intuition at Kant, aren’t distorted after Rimbaud’s method, but intensified or diminished. A confession like this: „I didn’t know on which side of my eye-lids I was”, confirms the move towards *the immediate iredality*, firstly dreamt about by Max Blecher.

Pressing the *zoom in* and *zoom out* keys influences the perception of time and space, too. Using a bakhtian concept, the chronotop in *Amphitryon* involves visualising the history „at a scale”, like in a map. We can increase or decrease the scale for getting the whole picture or for studying the smallest detail. Making use of the historical present arranges the happenings in a paradigmatic order. But one can detach the momentum, too, suddenly pulling the handbrake of the narration: „she was, the moment I raised her overcoat from the floor, less than thirty years or more than this with a bit”. The eleatic, static perspective overlaps the fluid heraclitical one and the same way backwards. Taking a profit of perceptions and sensations, Breban seems to apply a procedure specific to the Russian formalists, namely *defamiliarization* („ostranenie”), reviving the astonishment by lifting or lowering the escaping point of the perspective in the painting. *The motivation*, what the same formalists used to call the contact point with reality, is never sprayed, as it happens to the other trilogyist in discussion.

One could believe that for Cărtărescu the attendance of the affective memory would be the same as with the search for the lost time. But the interval of childhood-teenage is not considered „lost” – it only has to be valued as duration, the way Bergson put it. Since: „one doesn’t describe the past by writing about old things, but the foggy air between you and it”. The lived fact must be reinterpreted and enciphered in an esoteric order. „The continuum reality-hallucination-dream” allows for the sliding between genres heresies, disordered remembrances, stuffing all these in a fabulous grotesque realm. If „the past is everything” and „the future is nothing”, the regression into the uterus is the way to the great revelation. The time trotting to nothingness is a gadfly-stricken stallion that must be stopped: „the space is paradise, the time is hell”. In this sense memory is poking fun at time: „There is a universal memory including, storing and destroying the idea of time”. Slowing down and filling up with (arch)meaning. But does Cărtărescu really search for the philosophical stone? Or is he rather after the poetical one? Isn’t he the one who claims: „We should remember with our testicles and love with our brain”? Rationalizing the instinct and sensitising the cerebrality – a necessary and sufficient condition for rearranging the paradigmatic time. Straining between the dreamy/nightmarish spectacularity (Lautréamont like) and the dullness of daily struggle has the effect of a Scottish shower. The reader is either taken to the sky or dropped to the earth. The author doesn’t make up his mind – to be what: a prose writer or a baroque poet?

### **As much trilogy as novel?**

Breban studies closely the condition of existence specific to the novel. *Amphitryon*, too, doesn’t exceed in events but, even like this, there is an amount of pure suspense, created almost out of nothing, which pushes the reader forward. Twisting the sentences and prolonging analyses stand as a proof for the ambition of marching in Thomas Mann’s footsteps; with the only mention that the author of the trilogy *Joseph and His Brothers* paid great respect to narrating facts and customs. He recreated the mythical history when



the data were poor, while the Romanian writer only inserts „upside down gossips”, that is a „confession” with a catalytic role. These confessions are, nevertheless, most of the times white, eliminating facts. Breban takes Stendhal’s mirror and walks it along a sinewy capillary road. In *Amphitryon* there are loads of discussions and debates originating in archetypal situations: an incest, the chastity in which women should rest from time to time, a suicide etc. There are only pretexts for subtle debates, without a case study. Frankly speaking, the lecture of both trilogies could begin from whatever part, without any concern for chronology or logical flow. What matters is the scene. When it comes to power, this one is sooner theorized than seen in action. Breban’s Securitate officers are peripathetical philosophers, without any connection to the historical truth. In the discussion between the student Larghilescu, sent under cover to University and ideologically contaminated there, and his godfather, General Valentin, Chițu, a bohemian opinion leader, is constantly quoted. Thus, Chițu proclaims: „power must stay discrete, intimate, individual, secret! Power must ignore itself if it wants to keep being effective!” We saw that this camouflage makes the hiding ones feel later on intruders in the „common” milieu. The same Larghilescu ejaculates: „I am not after power, godfather, but after the idea of power!” So, an ideological novel more than a critical one to the communist regime. A revision of all sorts of disguises: „the truth puts on the bashful clothes of lie”. And indeed, the brebanian bashfulness sticks out into the reader’s eye – any common swearing involves apologies between brackets. This comes naturally, as the writer is captivated by aristocrats or upper-class members. Like this are the Securitate officers, previously slum dwellers, a sort of upside-down élite, a *camorra* living alongside the banks of Dâmbovița. They theorize, paradoxically, the necessity of fact against theory. A concentric vision of the clans similar to the one in G. Călinescu’s novel, *Bietul Ioanide* (*The Poor Ioanide*). As a matter of fact, everybody talks and talks, as in a vanity fair. Even the bohemian Chițu is an offspring of Macedonian aristocrats from the mountains of Pind. He too appraises the etiquette: „if we are doomed to live at the outskirts of history, at least let’s try and keep up appearances”. Decadentism à la Oscar Wilde spread over the Balkanic background with a hybrid, inauthentic identity. The imperative is „a certain aristocratic elegance in the art of receiving, in «the art of amphitryonize»”. It’s exactly what the writer does with his reader: he invites her into a saloon-like novel and lures her with delicatessen, but exclusively with delicatessen!

When it comes to Cărtărescu, the novelistic substance is simply defied. The reader can relish short reels, irrespective whether delirious or miserabilistic, but hardly could one identify a plot. What harms the relishing of the trilogy is the excess of imagistic or stylistic beauty. The weird fact is that in poetry Cărtărescu knew how to stick to Pound’s demand that poetry should be written as well as prose – that is to diminish poeticism –, while in his prose he can’t refrain from dazzling arabesques. *Orbitor* is beautiful, but overwhelming and tiring on account of obsessive repetitions. The fact that it was a success both on our book market and on the western one could be explained in different ways. In Romania we still feed on phanariot (medieval Greek) snobbery, the one that determined the boyars in *Ciocoii vechi și noi* (*The New and Old Upstarts*) to have the walls of their living-rooms painted with fake book-shelves. And let’s not forget that H. R. Patapievici, an élite essayist, was at a certain moment the

best-sold Romanian author! I think *Orbitor* is perceived abroad as a surprising literary masterpiece on account of the fact that it comes from a country with a sad economy. But the impression of struggling to overcome the complex of a minor culture persists. The stake is artificially raised. So many years after the great experiments of the stream-of-consciousness and *Orbitor* doesn't soar at least to the level of the polyphonic experiment in Mario Vargas Llosa's *Conversation at the Cathedral*. As a matter of fact, we can hardly speak about a revolutionary method of arranging the epic substance. What matters is the symbolic visionarism, a field in which Cărtărescu undoubtedly excels. He is a demonized angel („the angels dwell in my brain like some spirochetes”), a fumbler („how much of a forensic fumbling through liquid organs!”) and an inventor of myths („Sometimes I was imagining the redemption as an ejaculation of butterflies, floating by billions through a golden sperm”).

### **The suspended suspense**

If Cărtărescu looses when it comes to suspense, he catches up with Breban at the chapter of spectacularity. In the description of ghosts invading the village of his Bulgarian ancestors, of slaughtering the buffalo-butterfly hidden under the ice of the Danube, of contemplating the hyper-world with the help of the elevator, of the adventures of the castrates sect and in surprising the ecstasy of being castrated there are fragments of utter expressivity. He is a winner, as well, in repelling the dusty bashfulness. The sexuality in *Orbitor* is strong and fully-motivated by the narrative context. The confusing oscillation between real and imaginative, without a slightly coherent plan, relying only on the emotional disposition, is made bearable with the help of pagan orgies, in the line of Vasile Voiculescu and Lucian Blaga.

Then, both writers suffer from a lack of humour. At Breban it is completely absent, the world of his novel being a stiff one. At Cărtărescu it exists but is annihilated through extended explication, which takes all the fun away. It is interesting that both writers simultaneously underestimate and overestimate the reader. The courageous reader willing to take up one trilogy or another has to be subtle and focused but, in the same time, she will be left with the impression that the writer is an absolute demiurge, indisputably controlling the universe he created/evoked. The reader is thus perceived as a *man without qualities* (Robert Musil), intelligent and characterized by an all-enduring patience. Or, as the author of *Orbitor* would say, all that matters is „my chrysalides of words” [1, p. 117].

### **Note**

1. Mircea Cărtărescu, *Orbitor*, Humanitas Publishing House, Bucharest, 2006.
2. Nicolae Breban, *Amfitrion*, Du Style Publishing House, Bucharest, 1994.

NINA CORCINSCHI

Institutul de Filologie

*EXISTENȚA ȘI POLITICUL:  
MIXAJE LITERARE*

**Abstract**

Dumitru Crudu's book, *Oameni din Chișinău* (People from Chisinau) is about a catching power of politics that infected the urban life in all aspects and disrupted the existence of characters in the smallest details. This novel also presents existence as a clash of mentalities, ideologies, ethnicities and generations.

The idea that politics serves as support for the legitimacy of degradation and human demonization makes the axis of the book *Devil is politically correct*, written by Savatie Bastovoi. The novelty of this book is the linking of the religious message with the idea of political manipulation, which is performed mainly through media campaigns and the Internet.

**Keywords:** politics, tension, confrontation, ideology, devil, manipulation.

După romanul *Măcel în Georgia*, editat la Polirom în 2008, talentul de prozator al lui Dumitru Crudu recidivează cu *Oameni din Chișinău*, București, Editura Tracus Arte, 2011. De această dată, centrul de greutate al narațiunii se deplasează spre febra socială generată de evenimentele din 7 aprilie 2009, dar cu ascendențe în fantasmalele totalitarismului, pe care s-a axat și primul roman. Personajele sunt nereprezentative, chișinăuieni simpli: taxatori, chelneri, măturătoare, fiecare cu problemele sale mărunte, dar în același timp, toate fiind conectate la aceeași centrală de înaltă tensiune. Politicul a acaparat viața urbană sub toate aspectele și a perturbat traiul personajelor până în cele mai mici detalii. Divergențele dintre susținătorii comuniștilor și democrațiilor se manifestă în plină stradă și continuă în restaurante, în case particulare și chiar în dormitoare, în timp ce se articulează jocurile erotice. Cearta într-o familie cu păreri politice împărțite se poate isca de la orice: pentru că soțul comunist alege făina *Zateinița*, în locul făinei *Băneasa*, preferată de soția anticomunistă, sau pentru că soțul pune *Liudi iz Dublină* deasupra variantei românești a aceluiași roman *Oameni din Dublin*, pe care îl citește soția. Tensiunea se răsfrânge și asupra obiectelor. Vova aruncă sub pat romanul lui preferat, varsă intenționat cafea peste el, numai pentru că e scris în limba română și îl citește soția sa care îi urăște pe comuniști.

Dacă *Măcel în Georgia* excela în ciomăgeli sângeroase, în *Oameni din Chișinău* păruiala e mai subtilă și se dă mai mult prin gesturi și priviri decât prin pumni. Vlăduț o privește pe rusoica din troleibus „cu ochi mici și debordând de ură”, chiar dacă apropierea de ea, din cauza înghesuiei, îi privoacă excitații maxime; Valentina Pavlovna,

cu ziarul *Comunistul* în față, aruncă „priviri argătoase și înveninate” lui Vlăduț, care citește *Timpu*. Gesturile, nevinovate în aparență, sunt scandaloase și conturează un spectacol cu adevărat războinic: „cred că mai degrabă îl răsfoia decât îl citea. Dar o făcea nu știu cum demonstrativ și sfidător, de parcă nu ar fi fost într-un troleu oarecare, ci într-o tranșee, și nu ar fi ținut un simplu ziar în mână, ci un pistol-automat, pe care-l îndreptă contra junelui cu buzele năclăite, care, se vedea de la o poștă, îi stătea ca piperul în nas”.

Personajele lui Dumitru Crudu sunt antrenate mereu în relații conflictuale de parcă s-ar mișca ca într-un ring de lupte libere. Realitatea apare drept o imensă scenă dramatică. Autorul arbitrează cu pricepere disensiunile, este atent la strategii și pune în valoare până și cele mai discrete mișcări ale personajelor, asigurând, astfel, efectul de *show* al realității. În același timp, atenția lui e concentrată pe cauzalitatea gesturilor, pe supapele lor sufletești, generatoare de reacții în lanț. Interesează tensiunile de adâncime, zvârcolirile interioare care declanșează erupțiile de suprafață.

Conflictele declanșate în stradă se interiorizează acut, pătrund adânc în fibrele sufletești ale personajelor, întreținând între ele o stare conflictuală constantă de confuzii și animozități. Oameni care se cunosc de mult timp nu mai pot să se recunoască și să se accepte unii pe alții în plan sentimental: „Nu, nu-mi puteam da seama cu ce l-am putut supăra așa de tare...”. Unica lor preocupare este să se enerveze reciproc: „Mă durea drept în baston cu cine vorbește. Important era să-i fac zile fripte”. Forma discursivă preferată e cea a discursului narativizat, care, eludând dialogul, înregistrează doar actul vorbirii, fără a pronunța cuvintele care ar fi fost rostite. Personajele povestesc ceea ce văd, fără a staționa în dialog și în povestire de cuvinte. Ce mai contează digresiunile, când ideea e punctul ochit? De multe ori, personajele nici nu-și reproșează ceva, dar nervozitatea și suspiciunea reciprocă însoțesc acțiunile lor. Strigătele nu sunt exprimate prin cuvinte, deoarece accentul se deplasează pe latențele patologiei politice, pe felul cum politicul alienant, degradant a căpătat caracter contagios și a infectat nucleul existențial al omului și al întregii societăți.

Atenția pe cotidianul banal, pe oameni simpli, ilustrează *minimalismul* de program al autorului, direcționat spre ecranizarea cât mai autentică a fragmentelor de realitate. Pentru a surprinde complexitatea raporturilor care se țin între oameni, obiecte și fenomene, autorul parcă ar mânui o cameră de luat vederi. În timp ce camera surprinde o imagine, aceasta *în același timp, dintr-o dată* se divide în alte câteva, care se suprapun fără a-și pierde individualitatea. „Tocmai blonda îi dădea primul pupic vlăjganului, când un bărbat cu fața congestionată se desprinsese din chingile mulțimii ce șiroia pe bulevard și răcni că nu mai vrea nicio secundă mai mult să fim conduși de un președinte bolșevic” sau „Cei doi își șopteau nu știu ce vorbe dulci, pe când lumea răcnea din toți rărunchii afară”. Simultaneitatea planurilor narrative trece și în *contrapunctul afectiv*: „plăcerea pe care mi-o provocase era atât de mare, că mă răscoli până în rărunchi și brusc, am început să tremur. Era la fel de mare ca și ura pe care i-o purtam”.

Centrul de orientare pentru cititor e focusat pe câteva perspective narative simultane, care întrețin ambiguitatea și ramifică subiectul artistic în posibilități multiple de interpretare. *Oamenii* lui Dumitru Crudu conturează o imagine de ansamblu al *Chișinăului narativ*. Fiecare dintre ei își expune punctul de vedere asupra realității înconjurătoare, instituind împreună un *cor polifonic*. Personajele se observă, se spionează, se analizează și se povestesc unele pe altele. Reflectarea lor se face prin *celălalt*. Tocmai de aceea,

cunoașterea nu este apriorică, sensul se articulează din mers fiind țesut din mai multe puncte de vedere și transmis prin mai multe voci. Viziunea multiperspectivistă contribuie la obiectivizarea scriiturii. Firul povestirii îl reiau mereu alte personaje, care spun ceea ce le-a scăpat antevorbitorilor sau corectează punctul lor de vedere. Mariana, spre exemplu, crede că pe Vova îl deranjează că tatăl ei nu respectă igiena la toaletă, dar se înșeală. Din perspectiva lui Vova, aflăm că, dimpotrivă, această vigilență a Marianei de a acoperi urmele tatălui, îl enervează. În situații limită, când vine poliția și o caută pe soția sa, Vova îi duce pe o pistă falsă, spunându-le că e divorțat și că Mariana demult nu mai locuiește cu el, în timp ce Mariana, ascunsă sub pat, este sigură că Vova o trădează și-și face planuri să divorțeze. Această tehnică cinematografică a *replayului*, adică a revenirii discursului la același moment al fabulei, se manifestă și la nivel de construcție circulară. Ca și în teatrul lui Samuel Bechet, lipsește sfârșitul categoric, mai cu seamă în povestirea *A doua zi*. Acțiunea se regăsește încontinuu pe sens giratoriu, reluându-se linia acelorași gesturi și mișcări. Mariana se culcă, se trezește, merge la bucătărie să bea apă și-și surprinde acolo tatăl și soțul care o bârfesc, revine în dormitor, apoi iarăși în bucătărie... Se reiau concentric și stările interioare ale personajelor: frica Marianei că o va găsi poliția și o va închide pentru că a ars în piață portretul președintelui, sentimentul de insecuritate în propriul apartament care o determină să se ascundă sub pat în loc să ceară ajutor soțului, sentimentul de incertitudine dacă va scăpa sau nu de polițiști. Dar ceea ce domină în primul rând este confuzia. Mariana crede că tatăl ei se bucură de momentele ei de tandrețe cu Vova și de aceea le simulează în prezența lui, când, de fapt, surprinde la un moment dat o reacție inversă. Prin extensie, ciclicitatea reluării aceleiași secvențe de film, impregnată de neîncredere, suspectare, nemulțumire reciprocă, confuzie și frică se atribuie și planului social, interminabilei tranziții sociale. Backgraundul și planul mic se interferează și se condiționează reciproc.

Cel care dezmoțtește tensiunea e umorul, un umor de situații, de limbaj și culoare locală. Expresii regionale pitorești, condimentate ironic, se regăsesc la tot pasul. Comice sunt și gesturile prin care personajele își demonstrează superioritatea: unul stânge lumina, altul o aprinde, unul pune *Oameni din Dublin* deasupra variantei ruse *Liudi iz Dublina*, altul face invers, fiecare jubilând victoria repurtată.

Drama construită de Dumitru Crudu este pigmentată cu note de comic burlesc și abundă în accente livrești, indici ai contaminării reciproce dintre planul realului cu cel ficțional și cultural, a parodicului cu tragicul. Nu lipsesc nici intruziunile metaleptice. Dumitru Crudu, autorul, se amestecă printre personajele sale, citindu-și proza *Bătrânul și fata* și fiind obiectul atenției taxatoarei din troleibus. Textualizarea instanței auctoriale e la fel, o încercare de ștergere a granițelor dintre realitate, biografie și text. La orice pas literatura completează spațiul stradal: cu hamburgerul din poemul lui Zucofski e hrănit câinele care se ținea din urma lui Vlăduț. Londonezul vine la întâlnire cu două fete, aducând și două cărți cu el, *Drei Frauen* de Robert Musil și *Obsluhoval jsem anglického krále* de Bohumil Hrabal. Țin și fetele sub braț câte-o revistă, prin care-și definesc orientarea politică. Basarabeanca ține revista *Moldova*, iar rusoaica – *Akvareli*. În final, transgresiunile temporale hazardate din *Bătrânul și fata* trimit la ideea că certitudinea și claritatea nu sunt atributele indispensabile ale realității. Aceasta se articulează după moduri individuale de a fi înțeleasă și privită. Iluzia realității ni se sustrage la un moment dat, când la fel ca și în *Marea roșie* din *Vânătoarea regală*, personaje moarte de douăzeci

de ani fac o călătorie în timp, întâlnindu-se cu altele reale, într-o dimensiune a prezentului fantasmagoric. *Bătrânul și fata* poate fi citită și ca o parabolă socială. După douăzeci de ani de tranziție, societatea a revenit la același punct de plecare, indicând faptul că ceea ce s-a întâmplat în acești ani a constituit un hiat al timpului ontologic și o iluzie, o somnabulie în ceea ce privește planul timpului cronologic. Suspendarea narativă indică o suspendare în plan ontologic.

În fapte izolate și aparent insignifiante autorul descoperă miezul destinal al urbei, clocotul subteran, cel care dictează regulile jocului din ringul societății. Deși romanul este viu și viața în el clocotește, repetabilitatea mișcărilor avertizează asupra unui vid al duratei. Scorul final al confruntărilor din ring întârzie. Și cititorul/spectatorul știe de ce. Eșecul social e la vedere.

Despre puterea contagioasă a politicului este și romanul lui Savatie Baștovoi *Diavolul este politic corect* (București, Cathisma, 2010). Romanul intrigă începând de la copertă, cu imaginea americană a Statuiei Libertății tronând deasupra titlului provocator. Intens vehiculata idee că politicul servește drept suport pentru legitimarea degradării și demonizării umanului face axul acestei cărți.

Autorul pornește de la faptul că în numele democrației și al libertății se promovează dreptul la avort, la homosexualitate, la schimbatul de sex, la sinuciderea „directă sau indirectă”. Iar, proiectată într-o ficțiune distopică a viitorului, libertatea „ansează în „dreptul fiecăruia de a pleca frumos din viață, la vârsta de 65 de ani”. Legea 182/110 stipulează că 65 este vârsta parazitării omului în societate și momentul eutanasierii lui, pentru „o bună dezvoltare a lumii”. Imaginile care se declanșează prin aplicarea legii sunt apocaliptice: uciderea în masă a oamenilor, guvernanți care sunt inundați de viermi și răspândesc miasme insuportabile, vacarmul și groaza colectivă. Aceste nuclee narative nu sunt noi în literatură. La fel și imaginile terifiante, care nu mai pot impresiona astăzi decât pe fanaticii filmului hollywoodian, de unde și par inspirate. Despre totalitarismul deghizat în democrație și controlul polițienesc al minții umane au avertizat, cu multă forță artistică, G. Orwell, C. S. Lewis, H. Saramago și alți autori de distopii celebre. Noutatea cărții lui Savatie Baștovoi este relaționarea mesajului religios cu ideea de manipulare, care se produce preponderent prin campaniile mediatice și prin internet.

Exemplul concret de manipulare este Iacob Kohner, care, până la vârsta de 40 de ani, a trăit o viață virtuală, petrecută în fața computerului și al televizorului. Deși blogul său este asaltat de comentatori și se află mult timp pe *messenger* și pe *chat*, constată că este foarte singur. Conectarea la internet a însemnat pentru acest personaj, ca și pentru alții ca el, deconectarea de la realitate. Mișcărilor tastaturii i-au înlocuit mișcărilor sufletești. El a deplasat accentul de pe contactul direct, pe cel intermediat, de pe comunicarea autentică, pe iluzia comunicării, de pe exprimarea sinceră a sentimentelor, pe convenționalizarea acestora. De aici și nervozitatea acestui personaj, care își simte artificializarea eului și dorește ceva, dar nu știe ce anume. Deoarece adoarme din cauza „blestematului de net”, Iacob ratează răsăritul de soare, pe care-l râvnește de mai mult timp. Răsăritul de soare este, în plan simbolic, dorința lui inconștientă de revelație divină, de revenire la uman. Virusarea computerului îl trezește la viață și îi stinge tulburarea. În sfârșit, are timp pentru a privi prin geam un cireș înflorit. Constatarea este de-a dreptul surprinzătoare: „niciodată nu mai văzuse un cireș atât de aproape”. Plăcerea de a vedea oamenii o trăiește ca pe o adevărată revelație: „simțea că a vedea oameni e cea mai mare bucurie pe care ți-o dă viața”.



Tragedia lui Iacob este colectivă. Ștergerea individualității caracterizează întreaga societate a viitorului, pentru care viața devine un *reality show* în care omului i se indică când și cum să râdă, când și cum să aplaude, când și cum să dispară de pe scena societății și a vieții. Prinsă în jocul virtual, această masă de oameni nu observă cum diavolul se furișează în viețile lor și-i preface în consumatori fără discernământ, le inoculează false repere și valori, îi preface în roboți care învață și îndeplinesc regulile „politic corecte” fără să se opună.

Paradoxul este, sugerează autorul, că diavolul manipulează cu Biblia în mână, iar miza lui este necunoașterea de către om a mesajului religios și inerția acestuia, lenea de a polemiza cu judecățile care i se impun. Diavolul este un jucător corect, pentru că joacă întotdeauna după reguli acceptate benevol de adversar. Acțiunile lui sunt sprijinite și de clerul profitor, care doar simulează sentimentul religios: „De pildă, ce a însemnat pentru biserică legalizarea căsătoriilor homosexuale? Știi prea bine. Dar nu ați replicat niciodată, chiar dacă Biblia e împotriva! A fost destul să vă arătăm locul în care scrie «nu judeca și nu vei fi judecat» sau «Dumnezeu este dragoste», ca voi să vă lăsați convinși că aveți Biblia de partea voastră. Deși și voi, și noi știam prea bine că totul este o minciună. Că nu este decât un joc al Diavolului! Un joc pe care l-ați acceptat și din care nu v-ați mai putut retrage... Vă rătăciți, neștiind Scripturile, Preasfințite!”. Unica șansă de salvare de la aceste devieri, care anunță sfârșitul de lume, este aplicarea principiului fundamental al iubirii și al iertării. Doamna Kohner, la fel ca și soția medicului din *Eseu despre orbire* al lui Hose Saramago, rămân imune la orbirea și dezumanizarea din jur prin dragoste creștinească și toleranță.

Ce nu convinge în această carte este excesul de explicații, previzibilitatea liniilor de subiect și graba autorului de a spune totul, rezumând. Rezumatele și tezele strigate au înghițit nuanțele și au sărăcit textul în semnificații. Romanul ar fi avut de câștigat dacă autorul miza mai mult pe adâncirea ontologică a dimensiunii religios-simbolice și pe dramatismul de profunzime (nu doar la nivel de imagine) al conlucrării dintre om și diavol. Dincolo de asta, judecățile creștine oxigenează scriitura și-i conferă originalitate în peisajul literar de la noi. Unele considerații sunt de-a dreptul emoționante: „O clipă dacă ar trăi omul, dar dacă în această clipă L-ar cunoaște pe Hristos, i-ar fi de ajuns pentru a se muta fericit în veșnicie” sau „Nu există decât o singură lege a lui Dumnezeu, care este Viața și o singură lege a Diavolului, care este Moartea”. Iar concluzia este că Viața înseamnă Dragoste.

Literaturizarea *Noului Testament* face din *Diavolul este politic corect* un roman despre dragostea care luptă împotriva manipulării, care are spirit critic și disociază mesajul divin de cel al diavolului. Dragostea din cartea lui Savatie Baștovoii este dezinteresată, dar cu discernământ. Dialogul dintre Preasfințit și Iacob este edificator în acest sens:

- „ – Ce înseamnă să iubești?
- Ce înseamnă să iubești? Repetă bătrânul surprins de întrebare. Să iubești înseamnă să simți suferința celui lalt ca pe a ta.
- Și să lupți?
- Și să lupți”.

**Abstract**

Romanian literature from Bessarabia after 1990 was the subject of substantial changes as a result of reforms that changed society, politics and culture. Under the ruins of the old totalitarian mentality concepts, formulas, «emblematic» names, «the reader» disappeared. And a new class of poets, playwrights, writers appeared in literature of new poetry called “textistence”. They use irony, playfulness and paradox, denotative language, confirmed by the awareness of the generation. Thus, the works of Vasile Ernu, *Născut în URSS (Born in USSR)*, Iulian Ciocan, *Înainte să moară Brejnev (Before Brejnev died)*, are the representatives of postmodernity. They suggest the new way for Bessarabian literature, which is on the crossway between history and individual. So Bessarabian writers try to build a creative identity, which makes an impress in a genuine postmodernity and create a new literary landscape of many variations.

**Keywords:** Totalitarianism, regime, communism, postmodernism, mutations, innovator, ideology, identity, democracy.

*Viața în comunism este pentru prozatorii contemporani un subiect ca oricare altul, care merită exploatat cum se cuvine, mai ales când interesul receptării a glisat dinspre relatările martorilor („bătrânii”) spre ineditul unor memorii, opinii, ficțiuni scrise de tineri.*

(Andrei Simuț)

După 1989 în literatura română din Basarabia, la fel ca și în toate literaturile estului european, dar poate într-o formă mult 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. Sub ruinele vechiului regim totalitar au dispărut pentru totdeauna mentalități, concepte, formule, nume „emblematic”, opere „crestomatice” despre care promoțiile de elevi de azi aproape că nu mai au știință. În aceste noi condiții sociale și estetice, scriitorii au fost supuși unui inevitabil și teribil proces de „selecție naturală”, de „reconsiderare” 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. Procesul a declanșat o acerbă și disperată luptă pentru păstrarea vechilor poziții sau pentru supraviețuire în noul context. Concomitent, pe fondul acestor

transformări și realcătuirii de relief, au apărut mai mulți scriitori tineri și mai puțin tineri ca vârstă biologică, dar care, formând împreună acea „generație de creație” despre care vorbea încă Tudor Vianu, s-au situat pe poziția nu-ului ionescian, radical-reformatoare și nonconformistă, aducând în peisaj formule artistice, reviste și cărți în stare să impună imperativul unor reînnoiri de substanță. Sincronizați cu noua epistemă literară, ei au făcut să se vorbească și la noi despre optzecism, postmodernism și textualism, despre telquelism și fracturism, vor scrie cărți valoroase, competitive, fac un teatru nou, creează în jurul lor un climat cultural și estetic de anvergură. Alături de alte câteva nume din generațiile anterioare, ei au reușit să impună o altă, superioară, imagine a scrisului din Basarabia [1, p. 3].

Schimbările și mutațiile survenite în literatura noastră în perioada de după destrămarea imperiului sovietic au fost determinate de mai mulți factori, între care doi ni se par decisivi: libertatea gândirii și a scrisului și situarea scriitorilor basarabeni în noul context literar general-românesc. Atinsă de suflul libertății, scara ierarhică a valorilor s-a prăbușit. Au dispărut din context operele „clasice”, ideologizate, conjuncturiste, care populaseră ani lungi manualele școlare, culegerile tematice și antologiile, tot felul de serii și colecții editoriale din Basarabia și fosta URSS. O seamă de scriitori „clasici”, mareșali cu vipușcă și cu steaua Kremlinului picurată pe epoleți, s-au pomenit, peste noapte, „degradați”, fără operă, scoși pe linie moartă. Alții, cu mai puține „merite” și compromisuri la activ, s-au retras în expectativă; convingiți ulterior că lucrurile în societate nu mai pot reveni în vechea lor albie, mulți din ei s-au lăsat de scris, rămânând să figureze ca scriitori doar în listele de evidență și în cartea de telefoane ale Uniunii Scriitorilor; câțiva au încercat să se „restructureze”, situându-se pe alte poziții, adaptându-se la noile imperative ale momentului, dar cultivând în continuare același mod de a scrie. Cea mai mare parte a scriitorilor, însă s-a restructurat din mers, racordându-și scrisul atât la noile realități social-politice, cât și (într-o măsură mai mică) la cele literar-estetice, dispuși de a susține „examenul integrării” (Mihai Cimpoi).

În momentul dispariției frontierelor culturale, literatura din Basarabia s-a pomenit dintr-odată conectată la marele flux al literaturii române, pusă într-un context mult mai larg, deschizător de noi perspective pentru unii, incomod sau de-a dreptul aneantizant pentru alții. Brusc, scriitorii au fost puși într-un raport inegal de forțe, de concurență cu marile valori ale literaturii române clasice și contemporane – situație ce a generat diverse complexe, a scos și mai mult în evidență decalaje și discordanțe de tot felul. În anii ce au urmat, procesul integrării decurge greu, anevoios, antrenând doar o parte din poezia și aproape deloc proza basarabeană. Cei mai mulți scriitori rămân în afara procesului, continuând să existe doar în perimetrul lor îngust, regional. Revistele din Țară se arată mai generoase, în schimb antologiile, istoriile și dicționarele literare nu rețin, de regulă, decât 4-5 nume din cei aproape 300 de scriitori basarabeni contemporani și nici unul din Nordul Bucovinei. Cărțile basarabenilor, câte au apărut în ultimii 10-12 ani la editurile din România (circa 30-40 de titluri la Editura Augusta din Timișoara, vreo 15 la Editura Eminescu din București, alte vreo 10 la Editura Scrisul Românesc din Craiova, vreo 6-7 la Editura Junimea din Iași, vreo 10 la alte edituri din diverse centre culturale), datorită

tirajelor mici, insignifiante, n-au reușit să se integreze în circuitele mari ale literaturii române și, majoritatea dintre ele, n-au putut „convinge” critica literară. La capitolul literatură basarabeană critica din Țară se situează, de regulă, pe poziții opuse, maniheist – extremiste: unii critici, interesați mai mult de partea ei morală, de conținutul ei mesianico-patriotic, îi declară valoarea drept incontestabilă și o revendică cu toată convingerea și sinceritatea; alții însă, în special „elitiștii” și „europeniștii”, fără a-și da osteneala de a o cunoaște și având despre ea păreri preconcepute, o tratează cu indiferență nedisimulată, de pe poziții exclusivist-expeditiv, dezbrăcând-o de virtuțile ei naționale și etichetând-o ca pe „a cincea roată la căruță” (Ion Simuț) sau respingând însăși ideea existenței unei asemenea literaturi (Nicolae Manolescu); și doar foarte puțini din ei, învingându-și inerțiile se arată dispuși s-o analizeze de pe poziții egale, obiective, după criteriile axiologice, acordând, cum e și firesc, cele mai mari credite scriitorilor tineri.

Aerul tare al democrației a încurajat spiritele nonconformiste, revoluționar-revendicative, pornite să ardă etapele și să se sincronizeze cât mai rapid cu mișcările înnoitoare din România, în special cu cea impusă de optzeciști. Curând (1994) apare revista tinerilor scriitori *Contrafort*, în jurul căreia se coagulează o „nouă spiritualitate” și care promovează categoric și consecvent ideea provincializării, a schimbării de paradigmă. Antologia *Portret de grup*, apărută la Editura Arc din Chișinău în 1995 (alcătuitor Eugen Lungu), prin cei 20 de (relativ) tineri poeți antologați, ține să arate cititorilor, dar, mai cu seamă, criticii literare de pe ambele maluri ale Prutului „o altă imagine a poeziei basarabene”, cu intenția nedeclarată de a pune poezia tânără din Basarabia în regim de sincronizare (chiar dacă retardată, retroactivă) cu poezia optzecistă din Țară. *Portret de grup* reprezintă, astfel, o replică dată indirect lui Alexandru Mușina, care în a sa *Antologie a poeziei generației '80* (Editura Vlasie, Brașov, 1992) nu a reținut nici un nume din acest spațiu. Spiritul novator se manifestă, în chip surprinzător, și în dramaturgie, unde apar mai multe piese scrise într-o viziune nouă, în spiritul teatrului absurdului sau parabolic-intertextualist promovat mai cu seamă în ultima vreme de Matei Vișniec (Constantin Cheianu, Nicolae Negru, Val Butnaru, Dumitru Crudu, Gheorghe Calamanciuc ș.a.). Tinerii, stăpâniți de atitudini iacobine, iconoclaste, nu se arată deloc dispuși să reevalueze literatura scrisă până la ei, s-o „discearnă” ori s-o valorifice, ci mai curând declanșează – justițiar un proces de „demitizare” a unor opere sau „mituri” literare, tratându-le cu intoleranță și ironie, taxându-le ca fiind „rudimentar-provinciale”, lovite de „vetustețe” sau chiar „agramate”. În același timp, democratizarea vieții literare a adus apă la moara veletarilor, a ratașilor de ieri, care, în condițiile de odinioară impuse de editurile de stat, n-au reușit să-și tipărească „ofurile”. În agora literară își fac loc tot mai insistent tot felul de scribi, etalându-și în serie „marfa” anostă, cărțuliile (mai ales de poezie) necomestibile, prolixе și nebuloase, puse de obicei sub semnul „postmodernismului”. Însușind anumite tehnici poetice, dar neînțelegând în esență fenomenul postmodernist, ei exploatează de regulă doar unele laturi ale poemului contemporan, cum ar fi ludicul sau radicalismul expresiv, dând la iveală cu nonșalanță „poeme” voios-teribile ori libidinos-pornografice, scrise adesea într-un limbaj incoerent, încifrat sau chiar agramat. Prezența lor accidentează vădit relieful poetic, dar, în același timp, îi imprimă „diversitate” și un aer de „democrație” literară. Astfel, trebuie să constatăm că după două decenii de la prăbușirea regimului totalitar, procesul recuperării și integrării literaturii basarabene se află încă în derulare, urmând să

se extindă în al treilea deceniu al acestui început de mileniu. Proiectată pe acest fundal, literatura de azi din Basarabia reprezintă o imagine eterogenă, compusă din elemente și stiluri foarte diferite, cu un sistem de scriere neunitar, accidentat de denivelări lingvistice și valorice. Începutul anilor '90 a readus în literatura noastră modelele modernității, se scrie o literatură impregnată de realitatea contemporană. S-a impus o nouă promoție de poeți, dramaturgi, prozatori care – prin adoptarea unei poetici a „textistenței”, prin recurgerea la ironie, ludic și paradox, prin folosirea limbajului denotativ – confirmă o conștiință de generație (mai mult o generație de creație, spirituală, decât una biologică!), ce ține să se identifice cu optzecismul românesc (Eugen Cioclea, Emilian Galaicu-Păun, Teo Chiriac, Vasile Gârneț, Nicolae Popa, Val Butnaru, Vitalie Ciobanu, Nicolae Spătaru, Irina Nechit, Nicolae Leahu, ș.a.). Noii veniți (Dumitru Crudu, Mihai Vakulovski, Ștefan Baștovoi (alias ieromonahul Savatie), Călin Sobietzsky-Mănăscuță, Adrian Ciubotaru, Dumitru Mintencu ș.a.) susțin cauza și stilul colegilor lor optzeciști, fără a avea deocamdată forța de a se constitui într-o nouă promoție (promoția '90? promoția 2000?) și de a formula un demers liric nou. („Fracturismul”, în pofida faptului că unul din inițiatorii săi, Dumitru Crudu, se află la Chișinău, n-a prea prins contur în mediul basarabean).

Așadar, ca să încheiem aceste note printr-o formulă metaforică, vom constata că în spațiul literar basarabean actual există, în același arc existențial și de timp, dar în straturi culturale și cercuri paradigmatiche diferite, mai multe „vieți paralele” care – în scris – aproape că nu se intersectează, chit că «personajele» lor își dau uneori mâna ori își beau berea la aceeași terasă. [2, p. 50]

Trecerea de la poezie la proză în perioada de după 1989 în Basarabia a fost mult mai mult decât un exercițiu de stil. Ea s-a produs din motive existențiale. Pe lângă poezie, care e prin natura ei sintetică, merge la esențe și tinde să transfigureze, era nevoie de proză, pentru că proza se poate desfășura amplu, înregistrând în detalii fapte și evenimente, și analizează fenomene.

Proza de felul celeia din Basarabia, ar fi putut-o scrie doar basarabeanii. O proză născută dintr-un trecut și dintr-un spațiu necunoscut / inaccesibil altora, iar în unele cazuri (Ernu, și nu numai) – dintr-un complex... convertit în avantaj. [3, p. 35]

Am putea aduce, în acest sens, niște splendide exemple din alți autori, de pildă, din Aureliu Busuioc (*Spune-mi Gioni, Hronicul Găinarilor, O sumă de cuvinte*), din textele recente ale acestuia, vizând (ironic, neutru, spumos, după caz) aceleași (i)realități din istoria noastră recentă și... mai puțin recentă. Dar, cu siguranță, s-ar fi găsit cineva care ar fi spus că scrisul acestuia ar fi depășit de timp. Arta adevărată... nu se mai poartă. Se poartă! Citiți-i pe tinerii scriitori (pe cei profesioniști) [3, p. 12].

Grigore Chiper menționa (în antologia de proză din colecția Literatura din Basarabia în secolul XX) că aproape toți prozatorii noștri înțeleg a face proză în felul următor: iau o temă/ fabulă/ istorie și o povestesc „de exemplu, de aici până aici”. Atât! Dacă și se pune în joc vreo „vocație”, acesta era, bineînțeles, talentul nostru nativ/ funciar de a relata, de a povesti, de a cârcoti (după caz). Pentru că românul basarabean e născut nu numai poet, ci și povestitor și comentator/ bârfitor...

Un alt critic, Adrian Ciubotaru, remarcă niște discontinuități într-o cronică de la *Semn*: „Măcel în Georgia” e o carte scrisă din instinct. Ca și tot ceea ce scrie

Dumitru Crudu, romanul este produsul unui simț înnăscut al scriitorului pentru literatură. Autorul scrie „într-o veselie”, după cum observa Emilian Galaicu-Păun într-o discuție, citând o expresie destul de frecventă în romanul lui Dumitru Crudu, adică fără complexe, fără prea mult spirit autocritic, din plăcerea aproape copilărească de a născoci povești și de a le povesti la toată lumea. Miza pe instinctele sale literare l-a făcut să nu se teamă de cele mai riscante proiecte, fie că era sau nu pregătit să le realizeze. De aceea, tot ce produce harnicul nostru scriitor te duce întotdeauna spre o concluzie ambiguă. Pe de o parte, erorile și gafele. Ele sunt evidente și, uneori, supărătoare. Pe de altă parte, instinctul fără greș pentru șiretlicurile/ mecanismele literaturii și plăcerea, amestecată cu un soi de inocență, de a scrie. De unde și dorința de a citi până la capăt, dorință pe care nu ți-o trezesc toți scriitorii basarabeni. Iar acest lucru nu e puțin. „Ambele secvențe exegetice divulgă o parte din «stilul» lui Crudu. Un profesionist din vocație și cu acte (de «școlit») în regulă și un amatorist din lehamite, oboseală, aroganță sau poate grabă”...

Forțarea notei pentru obținerea unei expresivități rapide este, se pare, unul din păcatele grabei lui Crudu: „Altul este păcatul major al acestui roman: autorul nu se îndură să pună frână la timp, îi place viteza pe care destinul personajelor sale o capătă la un moment dat. Dintr-un exces de realism, el derapează în fabulos, iar verosimilitatea, atât de viguroasă la început, devine convenție cusută cu ață albă. Prea multe beții, prea multe scene de sex dezinhibat, prea multe șarje fac ca acest roman să alunece către senzaționalul ieftin.

Din teama de a nu falsa, scriitorul falsifică tocmai ceea ce ar fi trebuit să reprezinte atitudinea naturală a comportării personajelor. Preocupat să pună excesele acestora în legătură directă cu dramele lor psihice, autorul abuzează, devine prea explicit și transformă totul într-un scenariu care nu mai are surprize: e limpede că, orice s-ar întâmpla, Angelo și prietenii săi se vor îmbăta, vor face sex exact când tensiunea intrigii de fundal (manifestările antisovietice etc.) va atinge climaxul (simultan cu al protagoniștilor), vor rămâne fără bani și vor trăi boem ș.a.m.d. Paradoxul este căutat cu orice preț...” etc. (Bogdan Crețu).

Între Crudu și Iulian Ciocan stă, oarecum aparte, în tot ce face (nu numai în tot ce scrie) Ștefan Baștovoi. Toată scriitura sa de până la călugărie este dezinvoltă, un fel de cultură venită mai curând din lecturile bune (neimpuse) și din talentul nativ combinat cu o intuiție a scrisului modern. Baștovoi, în literatura nouăzecistă, aproape că anticipează autenticismul, nu doar îl urmează (cu dezinvoltură). Cred că acesta este cuvântul/ epitetul care îl caracterizează: scrierea dezinvoltă. Profesionalismul, în acest context, este unul implicit. [5, p. 39]

*Născut în URSS* e una dintre rarele lucrări postdecembriste care încurajează rezistența critică împotriva caricaturizării propriului trecut, împotriva autocolonizării spațiului cultural românesc cu ideologeme preluate din repertoriul „taberei victorioase” a războiului rece. Raritatea unor asemenea apariții vreme de cincisprezece ani de „libertate” postcomunistă și felul în care majoritatea reacțiilor de până în prezent urmează același format, ținând întâi să se dezică de „comunism” înainte de pronunțarea oricărei interpretări referitoare la textul însuși al lui Vasile Ernu, sunt de altfel indicii directe ale greutateii ideologice care apasă și limitează câmpul cultural românesc actual.



Textul și datează proștețimea evidentă pe piața românească unor adevăruri crunt de banale, care au fost însă reprimite de industria culturală postcomunistă. Țineți-vă bine: și în comunism a existat viață, și în comunism au trăit oameni care-au răs și au dansat! Iar ați asuma acest lucru nu e deloc totuna cu a uita ororile totalitarismului! Dimpotrivă: textul aduce o contribuție semnificativă la potențarea rezistențelor critice împotriva dominației altei ideologii hegemonice: proiecția comunismului (și a Estului) ca un fel de nou „Ev Mediu”, o lume a întunericii, a răului și barbariei, un fel de primitivism al umanității. Dincolo de asemenea prejudecăți, la adăpostul cărora se clădesc în continuare cariere, textul lui Vasile Ernu e o contribuție însemnată la dezvoltarea unei gândiri diferențiale, în stare să conceapă lucruri mai complexe decât Alb și Negru, un exercițiu de conservare și fructificare a propriei istorii fără a trece cu vederea ororile sale. Simpatia lui Vasile Ernu pentru „comunism”, în fond un simplu dialog cu cotidianul propriului trecut, o invitație la comparații dezinhitate, e periculoasă doar pentru anti-comunismul dogmatic, cât se poate de provincial și previzibil, specific unei culturi aflate la periferia capitalismului, preocupată de internaționalizarea ideologiilor dominante, eurocentriste și capitalocentriste.

În acest context se impun câteva remarci preliminare: în pofida formei ambigue, între literatură și eseu, opera lui Vasile Ernu nu e un gest pur estetic, gratuit. Cartea e plină de momente savuroase, à la Ilf și Petrov, însă nu sunt clovnerii: umorul lui Vasile Ernu e autoreflexiv, prilejuind un examen critic al propriei conștiințe. Nu e un umor defensiv, de genul arătării cu degetul, ca cel în care se complace marea majoritate a industriei culturale românești. De asemenea, cartea lui Vasile Ernu nu e doar o încercare de a reda o „față umană a comunismului”, și nici o simplă recuperare comercială a nostalgiei. Avem de a face cu un act real de anamneză, mulțumită căruia autorul refuză să reducă la un principiu-monolit ceea ce a fost o experiență multiplă, complexă.

Bogăția culturii independente era evidentă sub comunismul sovietic - un mod de raportare rezistentă ce pare să se fi pierdut astăzi, într-o altă provincie a altui sistem dominant mondial. O altă concluzie ce se desprinde din parcurgerea experiențelor fericite ale cetățeanului URSS este că viața sub comunismul sovietic a avut „părțile sale bune”. Nu totul a fost un eșec, așa cum se înțelege din formula-șablon „falimentul comunismului” în care pare să fi înțepenit cultura estică postcomunistă. Ba chiar, anamneza îi dă autorului speranțe de viitor ce provoacă probabil fiori de groază sensibilităților necondiționat-anticomuniste: Ernu insistă că, departe de a se fi terminat, comunismul pur și simplu „s-a oprit”! Încredere în marșul istoric al dialecticii? Încotro, azi? La latitudinea fiecărui cititor să abordeze problema.

Opera lui Vasile Ernu are așadar valențe antiideologice, nu avem de a face cu un capriciu pur estetic, o simplă manevră oportunistă ori o chestiune provincială – pentru că *Născut în URSS* nu este o curiozitate exotică „moldovenească”, ci este scris în primul rând pentru spațiul cultural românesc. Da, cetățenii Uniunii Sovietice, y compris cei ai actualei Republici Moldova, au beneficiat de un acces mult mai larg decât românii la cultură și consum, iar asta ar trebui să dea de gândit încercărilor de compensare a sentimentelor locale de inferioritate față de Occident prin ironii superioare adresate actualei „rude sărace” de mai la Est. Valoarea textului nu provine însă din exotismul său, căci tezele vehiculate îi privesc direct pe participanții la dialog în spațiul cultural românesc.

Am ține să exprimăm aici și câteva critici, așezate mai degrabă în continuarea capătului de pod deschis de *Născut în URSS*. În primul rând, referitor la documentare. Textul se complace pe alocuri într-un discurs implicit, de forma „știm noi despre ce e vorba” – care e mult prea comun tocmai anticomunismului dogmatic de pe piața culturală românească. Să fie, de aceea, poate destinat tocmai anticomuniștilor? [ 4, p. 54]

*Născut în URSS* face mult mai mult decât să depene povestea sovietică a unui ex-locuitor al unei foste Uniuni statale. Inspectând trecutul recognoscibil și îndelung disputat, cartea joacă, pe lângă rolul de document și discurs literar de calitate, și pe cel de avertisment. În momente de încrâncenare, o lectură sentimentală poate destinde, acționând însă în același timp cu eficiența unei oglinzi retrovizoare. Astfel, opera literară a lui Vasile Ernu provoacă la reflecție, la interpretare comparativă și la decantare atentă a nuanțelor: „libertatea postcomunistă a anilor '90 a creat mai degrabă un mare gol și ne-a arătat că nu poți produce cultură având doar libertatea”. *Născut în URSS* este un manifest deschis pentru raportarea inteligentă la trecut, un panou de atenționare cu litere mari, ilustrații clare și o semnătură responsabilă.

Asemeni lui Vasile Ernu și Dumitru Crudu, Mihai Vakulovski sau Iulian Frunțașu, criticul Iulian Ciocan este un debutant al Școlii de la Brașov. Autorul scrie și el, ca și alți congeneri de dincoace de Prut, despre comunismul „la bloc” al anilor '80. Dar nu despre ultimii ani ai deceniului, ci despre primii. Mai exact, despre cotidianul basarabean mizer de dinaintea morții anunțate a lui Leonid Ilici Brejnev (1982). Un punct de inflexiune al istoriei mari, când timpul sovietic – ce avusese, până atunci, răbdare – își iese din țigini: începutul sfârșitului, al declinului sovietic, cu accidentul nuclear de la Cernobâl, perestroika, înfrângerea în „razboiul rece” și implozia aferentă... Simptomele cotidiene, iremediabile, ale începutului alterării sistemului – iată o bună idee de proză. Păstrând proporțiile și schimbând ce e de schimbat, ne putem gândi la primul volum al *Moromeșilor* lui Preda, răsturnat într-un minimalism basarabean sui generis... Perspectiva este una voit distanțată – deopotrivă față de epoca și față de ipostaza infantilă a virtualului autor real: persoana a III-a a naratorului îl „obiectivază” ca pe un cobai pe pionierul Iulian Ciocan, puber naiv și firav, încrezător în steaua roșie a comunismului, dar cititor al fraților Strugațki și al lui Kurt Vonnegut.

Optând pentru formula romanului „obiectivat” și polifonic în locul autoficțiunii postcomuniste, pentru o perspectivă oblică, ironic-distanțată, nu pentru una angajată subiectiv, evitând, să zicem, atât autenticismul hardcore al lui Alexandru Vakulovski, cât și perspectiva „inocentă” a copilului din *Iepurii nu mor* al lui Ștefan Bastovoi, Iulian Ciocan are inteligența de a ocoli deopotrivă perspectiva „nostalgică” și pamfletul resentimentar. Nu comunismul îi ucide, în definitiv, pe Policarp, Kavrig, Dochița et Co, ci efectele cinice ale degradării/prăbușirii lui din amuzament gratuit, abrutizare și o lehamite cât se poate de sănătoasă. Nu sfârșitul inocenței ideologice a elevului Iulian Ciocan e în chestie, ci sfârșitul, dezideologizat, al unei inocențe mai profunde și, în fond, al unei lumi a siguranței, a stabilității și certitudinilor prefabricate. Finalul cărții este o apocalipsă în surdina, o prăbușire a ceea ce părea invulnerabil și nu era decât omenesc: „Iulian simți cum ceva se năruiește în el. Peste trei zile toate s-au precipitat, timpul a ieșit bruscat din hibernare. Toate zările anunțau moartea subită a tovarășului Leonid Ilici Brejnev. (...) Mama se dusese la grădiniță îmbrăcată în haine albe, cu gura strident rujată,

provocându-le un șoc directoarei și reprezentantului Ministerului Educației. Iulian retrăia scena groaznică a coșciugului greu în mormânt gândindu-se că războiul nimicitor poate începe din clipă în clipă”.

Polycarp Feofanovici, un veteran de război văduv și bolnav de prostată, primește o roșie în cap din partea unui pionier (care se dovedește a fi chiar inofensivul Iulian) și, după ce își pledează senil, fără succes, cauza idealista unei Miliții cinice („tineretul din ziua de azi...”), moare singur în condiții mizerabile.

Muncitorul Ionel Pâslari, după o căsnicie eșuată, dezerotizată de sărăcie, ajunge în patul unei mult visate, irezistibile femei ușoare și luxoase, Veronica Lapteacru, iar aceasta îi cedează apartamentul spre stuporea și invidia fratelui Grișa Furdui, venit „la oraș” dintr-un sat primitiv (o scenă teribilă e aceea în care, cu lacrimi în ochi, cei doi urmăresc la cinematograful Patria un film indian în vogă).

Fiica unui activist mărunț, Pavel Kavrig, plănuiește să se mărite cu fiul „occidentalizat”, hedonist și iresponsabil al unui director de întreprindere (al întreprinderii unde lucrează Ionel Pâslari și Vova Ciocan), dar este părăsită de acesta înaintea nunții. Același Kavrig e lovit de căința, apoi de infarct, după ce află de moartea unei iubite din tinerețe, rămasă sterilă după un avort provocat și măritată apoi cu un fizician incapabil să-l ierte pe ideolog când acesta își cere iertare.

Dochița Barbălat – o tipică pensionară cumsecade, împovărată de sacoșe – moare strivită de o macara care, „dintr-o regretabilă neglijență”, îi cade în cap în vreme ce se întorcea de la piață, spre dezastrul soțului ei care, după o depresie prelungită, își căuta zadarnic dreptatea la Miliție (ca și grotescul veteran de război) și este susținut, într-un târziu, de către ideologul Kavrig, acum transfigurat moral... Rămas singur după ce fusese bătut și umilit de milițienii corupți, portarul Nicolae Barbălat are o „revelație a destinului”, în timp ce contempla, nostalgic, o veche fotografie de familie: soția lui a cărat toată viața sacoșe...

Evident, nu am făcut altceva decât să extragem câteva oscioare din corpul unei proze dense (o minifrescă socială a Basarabiei brejneviste...): istorisiri depănate tacticos, cu naturalețea micului realism rus, cu rulări neostentative ale perspectivelor și cu un umor când mucalit, când mizeria e surprinsă pe viu, fără „mizerabilisme” inutile, iar atmosfera cenușie, obsedantă a sfârșitului epocii Brejnev este mai curând un efect, deosebit de intens, obținut fără lirisme „crepusculare”.

Aparenta simplitate a relatării – nu lipsită de expresivități complice, presărată cu expresii din fondul lexical argotic al basarabenilor, cu inserturi de paraliteratură a epocii sau înjurături rusești traduse hazos în subsol – e un atu al cărții. O carte ale cărei tâlcuri grave se ițesc la tot pasul: realitatea mocirloasă a înghițit idealurile mărețe, lumea și-a pierdut naivitatea, moravurile tinerei generații sunt „corupte de occidentalism”, morala proletară a ajuns o fantoșă bună doar pentru veteranii senili ai Marelui Război de Apărare, oamenii de rând, brutali, frustrați și alcoolici (prin mintea cărora fragmente din retorica heuripistă a scriitorilor poporului răzbat ca niște ciudățenii exotice...) tânjesc acum după mirajul „burghez” al luxului și al confortului, fie el și minimal, iar sistemul cade uneori la... propriu peste ei. Roșia putrezită, păstrată pe fereastră în apartamentul decedatului Polikarp Feofanovici (după ce îi fusese aruncată în cap), este o extraordinară metaforă

a comunismului agonice. La fel și macaraua căzută, fatal și inexplicabil, asupra nefericitei gospodine. Policarp și Dochîța: două personaje-emblemă, atât de diferite, ale unei societăți supuse, până nu demult, unei morale a datoriei, sunt strivite de actele ratate ale sistemului: iresponsabilitatea infantilă/juvenilă, amoralitatea, neglijență în serviciu... [5, p. 12]

Ce salvează ieșirea lui Iulian Ciocan de senzația de redundanță, de destrămare brutală a convenției și, mai ales, de... trădare a cititorului, e faptul că anunță o dezbatere interesantă asupra perioadei comuniste și a felului în care se reflectă ea în literatura tinerilor scriitori de azi (fiind, până la urmă, și un subterfugiu narativ). Iulian Ciocan schițează un fel de profesiune de credință a prozatorului, care echivalează cu o asumare morală a epocii. În plus, „recursul său la metodă” invocă autorități în materie, chemate să-i susțină atitudinea estetică. Iată câteva citate mai semnificative din acest, cum spuneam, pasaj autoreferențial, plasat în interiorul unei cărți de proză, înaintea ultimului capitol al acesteia:

„Înțeleg că intransigentul coleg de breaslă «s-a eliberat» definitiv de tirania trecutului sovietic. Situația mea însă e mai complicată. Eu nu reușesc nicidecum să-mi exorcizez propriile fantome. De aceea mă apropii de ele, abia stăpânindu-mi neliniștea, și le las să vorbească în timp ce scriu. Am impresia că numai așa trecutul poate fi suportat și înțeles. Acolo, în trecutul sovietic, a rămas prima și cea mai importantă «secvență» a vieții mele – copilăria. Dacă n-aș fi fost copil sovietic, aș fi scris, poate, numai despre tranziție sau aș fi inventat lumi narative. «Scormonesc» în trecutul sovietic fiindcă prezentul meu conține «urma» adâncă a acestui trecut. Și mai este ceva. Dacă facem abstracție de mormanele de literatură proletcultistă și prosovietică, putem constata cu ușurință că realitatea sovietică rămâne încă un «teren nedefrișat», o lume cvasinecunoscută. Soljenițin și alții au scris mai mult despre o realitate sovietică terifiantă, orwelliană, cea a deportărilor și a GULAG-urilor. Mai puțin se știe despre cotidianul aparentei prosperități și liniști, despre «fațada» absurdă, grotescă, uneori amuzantă, a tragicului. (...) Mă agăț de memoria mea cu sentimentul acut al neliniștii. (...) mă leg de amintiri fără ură, fără sete de răzbunare, fără patetism. Dacă patetizezi, plângi, strigi, riști să spulberi dramatismul situației și să sperii cititorul. Ideal ar fi să renunți la propria subiectivitate și să utilizezi tehnica naratorială a camerei de luat vederi sau, cel puțin, să folosești mai multe perspective, să arăți că același lucru poate fi deopotrivă comic și dramatic, absurd și amuzant, în funcție de punctul de vedere. (...) Dramaticul «pur» nu mai e atât de evident într-o lume în care «oroarea» e pretutindeni și-ți intră în casă o dată cu buletinul de știri matinal. De aceea, pentru a-l scoate în evidență e nevoie de insolitarea lui Șklovski, trebuie adică să-i arăți partea amuzantă, bizară sau absurdă.” (p. 162)

Ce limbă vorbesc personajele lui Ciocanu? Românește moldovenește, membrii familiei sau verii Pâslari – Furdul, veteranii de război sau nacealnicii, probabil rusește. Sigur rusește vorbesc băieții care se joacă printre blocuri, care înjură în limba lui Ilf și Petrov și scriu porcării pe pereți în același idiom. Iată cum e apostrofat Iulian de un coleg de joacă (nu redau traducerea, dar unul din cuvinte îl vom înțelege cu toții și e emblematic pentru modul în care sunt percepuți autohtonii de către mai nou sosiții):

– Huilo! Bâc concenâi, mul, țaran, ovța tuporâlaia...

Idealul libertății lipsește cu desăvârșire în cartea lui Iulian Ciocan. Scriitorii, intelectualii, cei care ar fi chemați să fie purtătorii acestor valori sunt prezentați exclusiv ca niște fanteze ale propagandei comuniste, dând impresia că toți erau niște idiști, niște prostituate politice. O figură, doar una, de scriitor – mai taciturn, mai ciudat, mai inclasabil, despre care tânărul Iulian să fi auzit că este „înfierat” de autorități, eliminat din manualul de literatură –, ar fi fost de ajuns pentru a reabilita imaginea intelectualului moldovean, însă autorul, pesemne, nu a vrut să-și complice narațiunea și a preferat un contrapunct facil, salvându-și... puritatea simpatiei sale pentru oamenii simpli, neperverșiți.

„Idealști nemântuiți” din cartea lui Iulian Ciocan sunt veteranii de război și de partid sovietici, care perorează, somnambulic, ca niște agregate stricate, despre decăderea moravurilor tinerii generații ahtiate de spiritul consumist și decadent al Occidentului și despre trădarea cauzei pentru care au luptat ei, foștii comisari, cu pistolul și sârma ghimpată. În rest, volumul expune o totală anomie, o putrefacție morală: nomenclaturiștii din anii brejnevismului sunt niște profitori corupți și cinici, domnind peste o umanitate asfixiată, de azil insalubru. O lume lipsită chiar și de iluzia alternativei.

O singură categorie socială nu se bucură de nici o clemență din partea lui Iulian Ciocan: scriitorii. În mai toate secvențele cărții sunt brodate fragmente din discursul generic al epocii, mai precis, inserții publicistice ale scriitorilor sovietici moldoveni, uneori și catrene „angajate”, date cu italice. Deși numele autorilor sunt mascate cel mai adesea cu majuscule, publicul cititor din Moldova va face cu ușurință identificarea. De pildă, în următoarea strofă, aparținând SCRIITORULUI B.I.: „Familie de oameni muncitori,/ La sfat cu Lenin stăm în fapt de seară,/ cu el pornim în revărsat de zori,/ Când împânzim de salopete țara.” Sau, iată gândurile SCRIITORULUI G.M.: „Fiecare are grijă de bunăstarea tuturor și toți au grijă de bunăstarea fiecăruia. Oare a mai fost cândva un astfel de stat în lume? Niciodată! Abia dacă s-a întrezărit în visurile înțelepților de demult.” Sau mirările „teleghidate” ale SCRIITORULUI A.B.: „Ar fi putut ei visa, copiii aceia flămânzi și goi de la sfârșitul anilor treizeci, păscând nenorocite capre în lungul haturilor și drumurilor Basarabiei gemând sub ocupația boierilor, că va veni o zi și vor deveni oameni de vază, personalități în această înfloritoare, agroindustrială Republică Sovietică Socialistă? Da, ar fi putut visa, visul e ultima redută ce se năruie într-un om, dar numai Puterea Sovietică i-a ajutat să-și vadă visul împlinit.” [6, p. 25]

Cu atât mai mult cu cât Iulian Ciocan vădește calități de prozator adevărat, știe să creeze personaje, situații și scene puternice, povești de viață și cadre memorabile, are o frazare suplă și dinamică, iar știința compoziției merge mână în mână cu firescul povestirii. Percepția acută a tragediilor umanității mărunte are loc pe fundalul marilor prăbușiri istorice, surprinse de „la firul ierbii”. Pe de alta parte, simțul pentru absurd și grotesc al autorului (Andrei Bodiș îl compara, în prefață, cu Daniil Harms...) este dublat de o discretă compasiune pentru „eroii” săi derizorii, ca la Șukșin și Dovlatov, să zicem. Dacă va avea curajul, tenacitatea și forța de a confirma într-un proiect epic de mai mare amploare, Iulian Ciocan ar putea deveni un scriitor important. Deocamdată, *Înainte sa moara Brejnev* este un mic roman remarcabil, care-ți merge la suflet... [6, p. 38]

Astfel, după două decenii de la prăbușirea comunismului, scriitorii basarabeni continuă să se întrebe cum ar trebui să se înfățișeze la festinul culturii române? Dacă poporul dintre Prut și Nistru își caută identitatea națională, rătăcită în hațșururile totalitarismului

rusec, scriitorii basarabeni încearcă să-și compună o identitate creativă, prin care să aducă o amprentă originală într-un peisaj literar postmodern extrem de policrom. Operele *Născut în URSS* de Vasile Ernu, *Înainte să moară Brejnev* de Iulian Ciocan, ca și altele apărute în perioada postmodernă, sugerează că noul drum al literaturii basarabene se situează undeva la confluența istoriei cu intimitatea individului.

#### Note

1. Arcadie Suceveanu, *Literatura română din Basarabia prin vocile actorilor săi*, în revista *Contrafort*, 2009, nr. 11.
2. Arcadie Suceveanu, *Literatura basarabească: mai multe „vieți paralele”*, în revista *Sud-EST*, 2002, nr. 4.
3. Mircea Ciobanu, *Noua proză basarabească: între profesionalism și amatorism*, în revista *Sud-EST*, 2010, nr. 4 .
4. Ștefan Agopian, *Cronică* (preluată din [Academia Catavencu](#)), iulie 2006.
5. Paul Cernat, *Comunismul ca o roșie stricată*, în revista *Observator cultural*, 2007, nr. 135 / 4-10 octombrie.
6. Iulian Ciocan, *Înainte să moară Brejnev*. Prefață de Andrei Bodiș, Iași, Editura Polirom, 2007.



---

## RECITIRI

---

ADRIAN DINU RACHIERU

Universitatea „Tibiscus”, Timișoara

Ion Creangă – spectacolul disimulării

### Abstract

Despite his popularity, Ion Creanga had a very late perception of his work with unexplained critical pauses. Yet Creanga is an author who meets all the tastes. He is permanently revisited and variously interpreted. So, is Creanga today a read author? From the point of the sociology of perception the question, though marked by homage eruptions, gets a negative answer: the writer from Humulesti seems to have entered an eclipse.

**Keywords:** Ion Creanga, criticism, rereading, interpretation.

„În Creangă erau doi oameni!”  
(G. Ibrăileanu)

În pofida popularității, Creangă a avut parte de o târzie receptare a operei, cu inexplicabile (dar întremătoare) pauze exegetice. „Creangă nu e citit!” constata – sociologic – , la vremea lui, G. Ibrăileanu, cel care pune în evidență *cele două voci* (biografii) ale humuleșteanului: *țăranul vs târgovețul*, conchizând că „tot ce e orășenesc în Creangă e inferior”. E drept, impulsul și timpul scrierii, dorința de a fi scriitor țin, să recunoaștem, de ultima etapă; încât acest „om cu desăvârșire *illettré*”, suspectat de gratuitate, reproductiv (credea Slavici), afișând un „țărănism de paradă” (zicea Petru Rezuș) oferă, și în postumitate, spectacolul disimulării. „Creangă scrie și chicotește”, ne asigură regretatul Ion Pecie într-un recent opus, botezat *Phallusiada sau Epopeea iconoclastă a lui Creangă (Paralela 45, Pitești, 2011)*, un eseu liber, izvodit ca „reparație critică”, aflând, cu elan hermeneutic, „cărări tainice” pentru a penetra o operă „deloc transparentă” (*vol. cit.*, p. 109). Autor mucalit, camuflat, cultivând ambiguitatea ludică, Creangă joacă sub masca simplității înșelătoare comedia modestiei. Unii l-au considerat mare stilist, alții – dimpotrivă – un „talent primitiv și neciplit” (I. Negruzzi). Umorist vârtos, jovial, folclorist, epeic (nu s-a vorbit de *homerism?*), el poate fi rafinat, savuros, realistic, ezoteric chiar, combinând etica pudorii cu dezmațul coroziv, propunând „narațiuni măscăroase”, cum scrie Eugen Simion într-o proaspătă exegeză (v. *Ion Creangă. Cruzimile unui moralist jovial, Princeps Edit, 2011*). Așadar, un scriitor aparent regional, inimitabil, aruncând vorbe „proaste”, amestecând vocile și oferindu-ne o splendidă creație de limbaj, refugiindu-se în cerdacuț, printre hârtoage, cu *prostire* la gât, îmboldit de hachița

scrisului. Văităreț, guraliv („guraliu”, ne comunică Gruber), ghiduș și păcălitor (cum îl știa Smărăndița popii), om de travaliu, pendulând între euforie și „urâcioasa întristare”, apt de „cruzimi” (epice) pe fundalul jovialității și al istoriilor deocheate, el rămâne *un moralist clasic*, încheia E. Simion (*vol. cit.*, p. 172), propunând – ca reductibil hermeneut al biograficului – o relectură postmodernă. Și văzând în *Amintiri* nu o scriere confesivă, ci un exercițiu de *autoficțiune*. Iar în Creangă un autor care, împăcând „toate gusturile” (p. 13), revizitat, „suportă” varii tentative exegetice. Cum ar fi, bunăoară, și cea a lui Dan Grădinaru (v. *Creangă*, Editura *Allfa*, București, 2002), convins că simbolistica sexuală „fojgăie” la freudianul Creangă, văzut ca un „aisberg”. Adevărat, nici Ion Pecie nu se lasă, *Phallusiada* fiind un „poem critic” (sexualizat).

Creangă, negreșit, trebuie recitat la bătrânețe, departe de „inocența citaniei dintâi”, vorba aceluiași. Permisivitatea Operei (redușă ca întindere) îngăduie năvala psihanalizatorilor și ezoteriștilor, doritori de a scoate la lumină „dedesupturile” acestui complex creator, acceptat inițial, în cel mai fericit caz, drept *un țaran cultivat*. Și care, în timp, traversând vârstele exegezei, își dezvăluie genialitatea. Ca dovadă, și aceste noi apariții, dintr-o serie pe care a pus-o la cale Daniel Corbu, numărând – conform proiectului – vreo sută de titluri.

Așadar, este astăzi Creangă un autor citit? Din unghiul sociologiei recepției, întrebarea, dincolo de erupțiile omagiale, culege un răspuns negativ: humuleșteanul pare a fi intrat în eclipsă. Iar opera sa (ne gândim, bineînțeles, îndeosebi la *Amintiri*) suportă o serioasă și definitivă translație: din proză apăsătoare-realistă, ea devine (observația era a lui Laurențiu Ulici) proză utopică; chiar și lumea lui Creangă devine tot mai mult ficțiune, depărtându-se, purtând spre noi ecoul unei frustrări.

De fapt, *Amintirile* erau o proiecție în irealitate: dacă poveștile și povestirile plonjau în fantastic, lungă rememorare vorbea pe un ton nostalgic, tânjitor, despre un timp consumat. Creangă suspina după propria-i copilărie, forând straturile memoriei afective; fixat într-un spațiu edenic, el suspendă timpul. Humuleștii sunt o lume încremenită, purtând pecetea sărbătoreșcului, a *timpului originar*. Învăluit în anistorism, satul lui Creangă este un „fragment” care vrea să reflecte întregul. Expulzat din Paradis, mânat de nostalgia copilăriei pierdute, „memorialistul” ne dăruiește o lume făcută, nu copiată. Impulsul autobiografic urcă la nivelul exponențialului, Nică devenind clișeistic „copilul universal”. Raiul humuleștean trăiește în memorie. „Viața absorbită” pledează tocmai pentru siguranța vieții; doar acolo, într-un spațiu protector, Creangă e liniștit și fericit. De unde și dramatismul despărțirii; plecarea, tânjitoarea privire înapoi înseamnă abandonarea „peisajului-cuib” (Ion Topolog).

Dar Ion Creangă nu este atent la peisaj și nici atras ori fermecat de locurile *striine*; nu are, precum „fratele Mihai”, chemarea spre hoinăreală, descoperind lumea. Pentru el lumea e raiul humuleștean; abia *neplecarea* îl fericește. Încât, plecând totuși, nevoit să accepte gândul dureros, vederea sa nu fixează detaliile peisajului; labirintul este exclus, călătorii săi – buni gospodari – se urnesc după ce și-au pus „trebile la cale” (cum șuguiește harabagiul), rânduindu-le temeinic. Relatarea „curge” în doi timpi: scenariul epic se sprijină pe parimie (și aceasta fiind un rezumat narativ, o „istorie concentrată”; cf. Dan Mănuță).

Creangă a fost și a rămas un rural. „Anonimia protectoare” a grupului, pierdută prin părăsirea Humuleștilor, va fi regăsită, paradoxal, la *Junimea!* Mentalitatea împământenită

în spațiul rural era contracarată de vârtejul urban, de oferta citadină exacerbând individualismul. După câțiva ani de ofensivă și optimism, Creangă – descumpănit, acuzând loviturile sorții, mascându-și fragilitatea – alege soluția regresivii; se retrage în bojdeucă, la școlita din Păcurari, preferă replica operei, scrisul izbăvitor. Aici, rusticitatea erupe. Onorabilul autor de manuale și povestiri „didactice”, cu iz moralizator, confiscat de „grijuri mari” (precizează Călinescu, adăugând: „Se umplea de toate sudorile când se apuca să compună ceva”) se dovedea a fi un timid. Creangă, omul de o „veselie neistovită”, scria greu, cu „condeiul de plumb”, nu suporta pe nimeni în preajmă-i! Era *un dificil* (Zoe Dumitrescu-Bușulenga), un „complicat”, dizolvându-se în operă și interpretându-i toate rolurile. „Țărăniul” rătăcit la înaltele sindrofii, hohotind gălăgios, „rabelaisianul” descărcându-se în erupții sonore (și vădind, la începuturi, erezii antiunioniste) era, de fapt, copleșit de nostalgii. Un scepticism discret, captând tensiunile povestitorului și vibrația omenescului se insinuează în porii narațiunii; ceea ce, părelnic, ar fi o scriere senină se arată, la un examen atent, o lungă lamentație. Concluzia *Amintirilor* e limpede: nu există – oricâte întoarceri ar propune Creangă – drum de întoarcere! Încât, Creangă (cel pe care – avertiza Ibrăileanu – doar intelectualii veritabili îl pot înțelege cum se cuvine) nu oferă prin *Amintiri* o scriere pentru copii. „Vremea aceea” era privilegiul ființei imature; o dată pierdută, inocența nu mai poate fi recucerită, consfințind *căderea în lume*. Pidოსnicul, buruienosul Creangă strecoară cu discreție o asemenea încheiere; veselia lui, de care s-a făcut atâta caz, lasă aici loc durerii, Al. Dobrescu notând că în *Amintiri* triumfă nu morala poveștii ci experiența vieții (v. *Veselia lui Creangă*, în *Convorbiri literare*, nr. 10/1989). Or, viața a fost dură pentru Creangă: eșecul căsniciei, excluderea din rândul clerului și din învățământ, în fine boala, erau tot atâtea prilejuri de grea amărăciune. Firesc, deci, ca Ion Creangă să acuze, apăsător, nostalgia copilăriei pierdute.

Eminescu însă, marele său prieten, plonjează în lumea începuturilor, în copilăria speciei: el are nostalgia totalității pierdute. Mentalitatea romantică (centrată pe mitul paradisiului pierdut) îi îngăduie să asculte „glasul gândurilor”, ieșind din fenomenal și contingent. El vrea să afle „a naturii sfântă limbă”, timpul vârstei de aur când „basmele iubite” erau înc-adevăruri, regăsind formele originare. Cutureierat de „a visului lungă magie”, poetul-ființă cosmică ascultă cum „secolii se torc”; întorcând „uriașa roat-a vremei”, el intră în noaptea mitică, sustrăgându-se presiunii timpului istoric, explorând vizionar totalitatea lumii. În orizonturile interiorității demiurgice, Eminescu acuză suferința rupturii subiect-obiect; prin viziune (scrie, într-un remarcabil studiu, Ioana Em. Petrescu) el va recupera starea de totalitate obturată prin vedere. Divorțul dintre „lumea cea aevă” și „lumea-nchipuirii” (păstorind „turma visurilor”) nu este doar un impas gnoseologic; el indică, pe de o parte, asumarea condiției umane și, pe de altă parte, tentativa de a recupera timpii trecuți („unicul originar”, cum ar fi spus Nietzsche), mînat de nostalgia unității.

S-a afirmat că îndărătnicie că Eminescu a fost un îndrăgostit de trecut, un apologet al trecutului; de aici s-a scos însă aberanta concluzie că nu și-ar fi cunoscut prezentul, exegeții (urmând directiva maioreșciană) ignorând sociologia eminesciană, gazetăria sa necesitând – pentru a fi corect descifrată – o baie în context. Acea celebră replică a omului de presă („supărați-vă pe realitate”) nu însemna nicidecum o fixare în trecut; dimpotrivă. „Ar fi în deșert” – avertiza poetul, convins că „astăzi nu se mai poate o întoarcere la

trecut”. Or, starea deschisă și deplânsă putea fi corectată prin cunoașterea propriilor tradiții, favorizând dezvoltarea organică.

Blajin cu prietenii – relatează Slavici – Eminescu devenea intolerant când era vorba de adevăr. Totuși, s-au întreat contemporanii (și, iată, întrebarea stăruie, reverberează încă) ce-și puteau vorbi cei doi? Creangă și Eminescu au cunoscut miracolul comuniunii, duceau „o viață care le plăcea lor” (Gh. Panu), gustând – cu o vorbă călinesciană – „voluptățile aspre”. Dincolo de perspectiva anecdotică (reținând doar lungile libații în hrubele ieșene ori „excursiunile” prin împrejurimi) vom descoperi timpul dialogului, tensiunea spirituală. Ce puteau să-și spună? Dulcele târg al Ieșilor invita, negreșit, la visare; viziunea înaltului, detenta filosofică a gândului eminescian locuind în infernul interogațiilor cerea – complementar – terestritatea poznașă a hâtrului junimist, solul certitudinilor, fascinația mediului necorupt. Să nu uităm, acea „rară prietenie” a intrigat; chestionat de Panu, Eminescu a răspuns în doi peri, zâmbind – probabil – subțire: „Vorbim și noi ce ne trece prin minte”. Se cuvine să observăm că legătura peripateticilor ieșeni a fost și o prietenie de idei. Era vorba de opțiuni comune. S-a probat că pildele lui Ion Roată comunică cu gazetăria eminesciană, fiind ecoul lor literar. *Timpul*, de altfel, a reprodus primele două părți ale *Amintirilor*, favorizând (după plecarea lui Eminescu la București) un dialog mediat.

Luând amprenta timpului imemorial (Eminescu) ori a spațiului primordial (Creangă), cei doi – „două umbre uriașe” – calcă, alături, în eternitate: *o coprezență*, un destin comun în textura unei epoci, doi învinși – în fond – în competiția cu vicleniile vieții, oferindu-și o strălucită și definitivă revanșă: victoria în literatură. Abia aici, abia atunci începe gloria unui scriitor; doar victoria în postumitate contează.

\*

Propunând un izbăvitor dialog cu sinele după ce „asurzise lumea cu țărâniile”, partea a III-a din Amintirile „esopicului” Creangă oferă, chiar în primele rânduri, o precizare: „căci și eu sunt om din doi oameni”. Pornind de aici, premisă importantă a unei recitiri, înțelegem dedublarea. Ion Creangă se povestește fără elanuri narcisiste și tentații idilizante, privește spre îndepărtata copilărie cu distanțare și înțelegere ironică, se scufundă de fapt în acel timp originar când era „vesel ca vremea cea bună și șturlubatic și copilăros ca vântul”; și, pe de altă parte, îl aflăm cutreierat de gânduri („vai de omul care se ia pe gânduri”), după cum și menționează: „Când mă gândesc la...”

Amintirile mai cu seamă sunt, așadar, tensionate de această scindare în pofida identificării autorului – narator cu personajele sale (vizibilă în povești, în sensul abolirii diferențelor de mentalitate și a imposibilității de a judeca din exterior, anulând realitatea textului ca realitate fictivă). Timpul povestitorului este cel al naratorului matur, descoperind tocmai sentimentul trecerii; timpul povestit / povestitului poartă pecetea sărbătoreșului, a petrecerii, proiectat fiind sub orizont mitic, descifrând o „eternitate inocentă”. „Toată lumea era a mea”, zice povestitorul, readucând în memorie „pozne epopeice” (V. *Fanache*). Despărțirea de copilărie (condensată, probabil, în acea memorabilă afirmație: „Ei, ei! Pe bădița Vasile l-am pierdut”) înseamnă ieșirea din ingenuitate; o lume dispărută, pașnică, stăpânită de buna înțelegere provoacă o stăruitoare rezonanță afectivă, Creangă istorisind-o fără apetit cronicăresc. Este un

gest recuperator aici, nu neapărat reconstitativ. S-a spus că, astfel, Creangă transcrie. El retrăiește timpul paradisiac, frisonat de sentimentul inocent al eternității invocând tânjitor vechea nepăsare („Ce-i pasă copilului...”).

De fapt, ochiul e selectiv, tipicizant, întâmplările repetabile, pensate dintr-o societate exemplară (Humulești – care nu era un sat lăturalnic, lipsit de „priveliștea lumii” – devenind un „model de umanitate”) îmbracă un ton hâtru, ritmat „zbânțuitului” care își deapănă Amintirile, purtând spre noi unda universalității. Copilăria („ea singură este veselă și nevinovată”) înseamnă un ghem de virtualități; locuim în paradisul primordial, un spațiu securizant, verificat, acolo unde – după vorba lui Mircea Eliade – „omul nu cunoaște moartea”.

Despre valoarea filologică a scrierilor dificilului Creangă s-a vorbit îndelung. Limba sa are farmecul (inanalizabil) al oralității, își dezvăluie „măsura esteticității”. Jovială, firească dialogică, plină de vioiciune, împănată cu violențe (invecitive dialectale, nota Călinescu), ea, aparent, îngăduie o zonare, autorul fiind un „ținutaș al Neamțului”. Prin stilul latent și zestrea paremiologică, Creangă – „un păcat de povestariu” – sparge barierele localismului, devenind – scria Al. Piru – un artist al limbii vorbite. O observație importantă s-a făcut: stilistic, personajele lui Creangă sunt uniforme. Deși mustoasă, colorată, încărcată de înțelepciune, limba crengistă nu prezintă variații individuale. Toți vorbesc la fel – iată o concluzie la îndemână.

Mai puțin s-a discutat însă despre valoarea ei filosofică. Creangă contemplă din seninul unei vârste, află prompt zicala, vorba potrivită, mânuind o limbă bătrână: se bizuie pe observațiuni morale milenare („auzisem eu din oameni”), aceste trimiteri autorizând o experiență de înțelepciune. Încât, formula condensată, închizând o experiență, propunând „reducția paremiologică” (Irina Petraș) transmite esențialul, devine paradigmatică, chiar o mitologie laică, cum s-a și spus. Creangă, cel care nu aduna material de studiu ci îl prelucra de-a dreptul (Ilarie Chendi) transformă experiența în parimie, epicizând-o, încărcând-o cu savoare, farmec inalterabil, naturalet.

„Slăvit de leneș”, Nică își cucerește un portret prin secvențe împrăștiate, aglutinate prin voința noastră ordonatoare; stăpănit de toate poftele copilăriei, el – ciudat – nu vrea să plece de acasă, nu e mânat de „pofa de ducă”. Nu are impulsul de a cuceri lumea, nici instinct migrator. Mai mult, Humuleștii (cel „mare și vesel”) este un sat „vechiu”, cu oameni zdraveni, robotind „strădalnic și iute”; avem în față o comunitate vrednică, exemplară, gustând bucuria vieții într-o vreme rostuită. Acel trecut reînviat („ce vremi și ce oameni”) este locuit de copilărie; spectacolul vieții se mulează pe un scenariu etern. Încât, drumul spre Socola (la îndemnul aprigei Smaranda care își voia fiul „un al doilea Cucuzel”) înseamnă părăsirea spațiului edenic, alungarea din Paradis. Ajuns, noaptea, „în cieriul Socolei” (loc îngrădit, s.n.), Creangă ne sugerează limita. Conștientizarea ei pulberă seninele iluzii.

Intrarea la *Junimea* va însemna însă „regăsirea Arcadiei” (cf. Dan Mănuică). Societate fără statute, adunând boemi și zeflemești, potrivnici anchilozării instituționale, celebra grupare ieșeană (pe care Creangă o va frecventa din 1875, după o anevoioasă desprindere de fracționiști) îi conferă siguranța grupului, liniștea sufletească; dintr-un adversar îndârjit, „corosivul” Creangă devine un junimist înfocat (mai puțin în sensul alinierii la o atitudine politică). „Vârtosul glumeț” (Titu Maiorescu), diaconul răspopit,

greoi la trup și sprinten la minte, pătrunde în cercurile domnești ca personaj. El își acceptă rolul, delectând fețele subțiri cu „povești și țărăni”. Om hâtru, mucalit, plin de isteție, cultivând anecdota pipărată, Ion Creangă desfășoară spectacolul disimulării, împins în confuzie: ca „rostitor privilegiat”, el pune în gura altora propriile întâmplări și replici, invocând „minte cea proastă”. Humuleștenismul devine o atitudine, cheamă vremea vorbei, laconismul parimiei („vorba-și are și ea vremea ei”, ar fi spus A. Pann). Categoric un auditiv, Creangă – iubind oralitatea – nu cade în vorbărie; opera sa e concentrată, vădind organicitate. „Talent necioplit” (după expresia rea a lui Iacob Negruzzi), omul Creangă era o apariție șocantă, o figură populară care se confunda cu personajele sale. Rostitor de țărăni, „umflatul institutor” provoca râsete (informează același Negruzzi) „de se cutremurau pereții”. Aruncă vorbe de duh și se vaită, cu șiretenie, „de greutate la cap”; dedesubtul sonorităților curgătoare deslușim un tâlc filosofic. În scris, ca și în schimbul de replici, mucalitul nu se desminte: stilul aforistic devine un fel de a fi, o zicală pică oricând bine, economia lexicală e prețuită. Îndesând în text citatele, Creangă cultivă cu osârdie „intertextualitatea”; eroii săi, sfătoși, au – precum moș Nichifor – „sămânță de vorbă”, se iau „din vorbă în vorbă”. Deoarece povestirea este un act rostit, personajul Creangă se rostește: „să ie omul la drum cu vorba” devine o strategie, purtând spre noi ecoul unei lumi apuse.

Evocarea are la Creangă rol compensator; el revine în raiul humuleștean, provocat de „împrejurările noi” pe care i le oferea viața citadină, odată cu trecerea barierei din Păcurari (toamna lui 1855). Dacă prima sa perioadă în târgul Ieșilor pare a fi marcată de „făloșenie rustică” (scrie Dan Mănuță), ulterior, descumpănit, zdruncinat de seria convergentă de lovituri, Creangă cade în mefiență; acuză convulsii, e frământat de căutări, manifestă îndoială și prudență. Află adăpost la *Junimea*, se retrage în bojdeucă și la „școlița” din Păcurari după ce în primii ani locuise în centrul târgului; *începe regresivitatea*. Își dă seama de vicleniile lumii orașenești, încât optimismul inițial se stinge; startul impetuos, gesturile de frondă, ieșirile oratorice fac loc operei ca „fruct al replicii” (v. Dan Mănuță, *Canonul neliniștii*, în *Luceafărul*, nr. 43/1989). Creangă rămâne un rural și fondul paremiologic pe care își construiește urzeala narativă are rol protector; antiorășenismul favorizează imersiunile în stratul mitic. Bojdeuca și *Junimea* constituie un spațiu securizant penru cel nimerit în „loc striin”. Practic, privirea înapoi, dramatismul despărțirii de „peisajul-cuib” ar pleda pentru neplecare; doar acolo, fixat în Humulești (v. Ion Topolog: *Plecarea și întoarcerea lui Ion Creangă*, în *Astra*, nr. 10/1989), fericirea și siguranța vieții devin posibile. Dar orașul provoacă opera iar procesul întoarcerii înseamnă intrarea la *Junimea*! Rusticitatea poate acum erupe, Creangă depășindu-și condiția de onorabil autor de manuale și povestiri „didactice”, cu iz moralizator. El devine scriitor (deci un ins fragil) în pofida imaginii-clîșeu, congelată de prima recepție: un țaran sfătos, hâtru, cu răs sănătos; dar prima impresie a fost indusă de farmecul omului, nu de rezistența scriitorului. În fond, Creangă propune o filosofie „subminată” de reflexia naivă, folosește masca neștiinței; interogând, de fapt, naivitatea, recunoscându-se „o bucată de humă însuflețită”.

Cum bine se știe, Creangă a citit la *Junimea* („o adevărată sărbătoare”, nota Gh. Panu) la îndemnul lui Eminescu. Poetul descoperise un scriitor, sigilându-i destinul literar. Cei doi prieteni plecau din casa lui Negruzzi „ca oamenii cei mai



fericiți din lume”, relatează același Panu. Totuși, îndemnul eminescian se izbise, în primă instanță, de refuzul lui Creangă: „Vrei să râzi boierii de mine?”

Boierii au râs, într-adevăr, prețuindu-l însă. Când „fratele Mihai” va pleca la București, „multă scârbă și amăreală” va coborî în sufletul lui Creangă. O „convergență de adâncime” (după constatarea lui Edgar Papu) îi unea pe cei doi, un destin comun urzit în textura unei epoci, o necesitate psihologică adunându-i în taifasuri molcome și zăbave cu lăutari la *Bolta rece*, trăindu-și o viață „care le plăcea lor”, devoalând – după vorba lui Călinescu – „puritatea stilului”, „sănătatea mediului rural”.

Primitivul Creangă se refugiase în bojdeuca din Țicău, cumpărată în iunie 1879 de Ecaterina Vartic. Atelierul său literar e doar bănuț, dispariția hârtiilor, a bruioanelor ne aruncă în imposibilitatea de a-l aproxima, brodând ipoteze seducătoare. Cu țoale de șiac ori în cămeșoiul cu râuri, jovialul Creangă, cel „bun de gură”, mâncăcios și băutor, descrețea frunțile recapitulându-și poznele și „blăstămățiile”. În haină monografică, investigând satul și copilăria, opera crengistă stă „sub semnul aducerilor-aminte”; „inima saltă”, erupțiile memoriei („vine alta la rând”) exclud jocul capricios, textul dialogic mimează oralitatea, stilul gnomic, impersonal. Rememorând, Creangă retrăiește frumoasele vremuri de altădată, „vârsta cea fericită”, deapănă o experiență încropind un discurs epic. Înscenarea autobiografică intră însă în regimul ficțiunii, ia o turnură romanescă, purtându-ne cu toată voia bună de la o „pătăranie” la alta. Bogat în spirit, hâtrul junimist ne ispitește la o lectură participativă. Este însă evident că pentru cititorul de azi *lumea lui Creangă* (cu toate ale ei, care, din păcate, nu mai sunt și ale noastre) devine tot mai mult ficțiune. Încât, pe bună dreptate, Eugen Simion chema la rampă, justificativ, *autoficțiunea*, marcând o nouă etapă în receptarea operei crengiste, manevrând scenarii simbolice, împinse în *sinele arhaic* (cf. Mihai Cimpoi).

LILIA PORUBIN  
Institutul de Relații Internaționale  
din Moldova

ANTI-UTOPIAN AESTHETICS  
IN ROMANIAN SHORT PROSE:  
LEON DONICI

### Rezumat

Articolul pune în discuție dimensiunea antiutopică a prozei scurte a lui Leon Donici. *Marele Archimedes* e printre primele lucrări literare care au avertizat lumea despre pericolul bolșevic, despre ororile regimului comunist. Scriitorul are o preocupare constantă pentru zugrăvirea unei atmosfere infernale, terifiante, cu personaje care alunecă în neant. Lumea antiutopiei e o imensă mașină de înlăturare a celor care gândesc în mod diferit de cel acceptat și, esențialmente, impus. Personajele se lasă purtate de valul dureroasei tensiuni dramatice, consolându-se cu ideea tragismului intrinsec al spectacolului existenței. Prin aspectele ei esențiale, prin zugrăvirea atrocităților unei societăți totalitare, *Marele Archimedes* anticipează într-un fel romanele *Noi* de Evghenii Zamiatin și *1984* de George Orwell.

**Cuvinte-cheie:** antiutopie, Leon Donici, societate totalitară, spectacolului existențial.

Among short stories written by Leon Donici *The Great Archimedes* takes a special place. It was published in *Viata Romaneasca* in June, 1922. This short prose of size was widely acclaimed by critics of the time as an outstanding literary work. Not accidentally Eugen Lovinescu presented Leon Donici as “a writer of talent” namely after reading this short prose at the literary circle *Sburatorul* [1, p. 58].

This short story proves Donici’s indisputable talent in strengthening short prose genre in Bessarabia. It finds its genesis in his volume of memoirs *The Russian Revolution*, in which the author displays his skills of a prose writer, in addition to those of a subtle observer of events. Thus, the infernal onset of *The Great Archimedes* is sketched in the episode *Sad Days*:

“Hunger! A word whose meaning we did not understand before. Hunger. Yellow faces in the streets, hands outstretched, eyes put out. Priests who begged in the name of God, children dying in the street, women selling themselves. Hunger! When you are dizzy, when your eyes see green, when you cannot help thinking about a piece of bread, you realize what hunger is. And people were starving, but did not join the Bolsheviks. The whole state apparatus was in their hands, but without intellectuals, they did not know how to rule” [2, p. 205]. The onset of the short story is also deeply dominated by hunger: “How hungry I am! O Lord, how hungry! At least a piece of bread ... something ...” From the first sentence the reader dives into an inferno of existence, in a reality distorted by an acute sense of hunger.

Despite clearly stated pessimism (“Contemporary reality, so non-expressive, deprived of any beauty, doesn’t consist of anything attractive. Life is too vulgar and people are too ordinary to be able to inspire anyone” [3, p. 168]), Donici takes the subject of the times, treating the common man, the small man of the time which is the dominant theme of Russian literature of the first decades of the last century. According to the writer only the small man can reflect the objective reality captured in its crucial moments.

A piece of bread is a general obsession. Even from the beginning there are presented the categories of people who can receive bread: “And today in *Pravda*, the Soviet announced that from today on, during the next week bread will be given only to those who are written in the first and second categories. The third and the fourth categories, instead of bread, will receive only dried vegetables”. In the struggle for this symbolic minimum for existence in people wake up the most trivial and disgusting feelings and attitudes, and the ones concealed before come out. It’s an atmosphere in which the characters are continually dehumanized.

Like other modern writers of the time, Leon Donici places the plot in a city. It is known that a city can never be a shelter, a round community, but is a total of lonely people involved in accidental relations. Thus, the anonymous protagonist roams about streets and meets lonely and alienated people: “People met in the streets look like shadows or some resurrected dead”.

In the face of hunger everything that was valuable or important perishes. The protagonist sacrifices Pushkin’s last volumes for a piece of bread. The repetition of the word “hunger” creates a picture of abominable apocalyptic world, of the destruction of humanity. The characters live in a world of hallucinations.

A terrifying scene of death by starvation of a young boy in the street (and the death of a child is more atrocious) produces in the mind of the protagonist horror in the face of his predictable destiny. But he refuses to fight for survival. Being aware of his future, he subdues to it. The characters are involved in a fierce struggle for biological survival. They are unable to escape from the turmoil of life and reflect on the deplorable situation in which they found themselves. This kind of behavior is said to be inspired from the writer’s life.

It is known that in the tradition of utopian literature a modernist writer makes an anti-utopian reply to it. In this respect, *The Great Archimedes* anticipated in Romanian literature “a whole literature of anti-utopias, centered on criticism of communist totalitarianism in the twentieth century”. Thus, in its essential aspects, through presenting the atrocities of an atypical world, that of a totalitarian society, *The Great Archimedes* anticipates the novels *We* by E. Zamiatin and *1984* by George Orwell.

The science-fiction novel *We* by E. Zamiatin builds a world where the characters are simple numbers. The novel, in general, is dominated by mathematical calculation. Leon Donici’s character gets a number 137 in prison, Zamiatin’s protagonist is called alphanumerically D-503 and his girlfriend – A-90. The Great Archimedes becomes here The Great Benefactor. Giving people numbers instead of names is explained by E. Zamiatin in his study “Tomorrow”: “The imperial and civil wars have turned people into war material, in a numbers, in figures” [4, p. 499]. To a large extent of the thematic level, according to vision and means of expression – analogies between George Orwell’s novel *1984* and *The Great Archimedes* can be made.

In 1984, the main character of the novel, Winston Smith lives in London, part of the country called by Orwell Oceania. The world is divided into three areas of influence by three totalitarian states: Oceania, Eurasia and East Asia. States are in a constant state of war with allies and enemies always different but with the same ideology. Oceania, in which “English Socialism” is the dominant ideology, is a totalitarian society ruled by Big Brother, who censors the behavior and thoughts of each inhabitant. His rule is carried out by persecution, by rewriting history to justify political circumstances, by establishing a kind of education that trains the ability to subdue to any order of the authorities.

The latter use all possible means to manipulate the population. People in the world of Big Brother as well as in that of the Great Archimedes come to be paranoid. They are usually arrested at night. As a rule there is no file opened and there is no trial. If you do not obey the system you are erased or, as the characters say “evaporated”.

Like Donici’s characters, those in 1984 are constantly becoming stone-hearted. This refers especially to children. Population enjoys the scenes of public executions of captive soldiers, announced at all levels, “performances” held once a month. Children insistently ask to be viewers. Horrible scenes of execution grow in children ferocious character and prepare them psychologically to betray. Almost all children are horrible, they did not wish to rebel against the system, which reminds us of the phenomenon of mancortization. Instead, they just love the party and everything related to it. Songs, marches with weapons, flags and portraits of leaders, worship of Big Brother is a game for them. They are an effective tool against foreigners and enemies of the system and against the traitors, criminals and murderers. We conclude therefore that Leon Donici predicted terrible moments in history and outlined with a steady hand a picture of a totalitarian system that was dominant in the last century.

The writer is constantly concerned with painting an apocalyptic and terrifying world populated by people who slip into nothingness. Anti-Utopia transfigures life in all its grotesque and tragic manifestations. All instincts are grouped around a single one – the desire to survive. In anti-utopia any struggle is declared pointless, the inability to eliminate social evil is highlighted. The world of anti-utopia is tragic and gloomy; it’s a huge machine to remove undesirables. In anti-utopia values are reversed. An intellectual is part of the “third category”, category receiving, instead of bread, dried vegetables. On the other hand, a maid, a soldier, a sailor, bookkeepers are fully enjoying it.

It inhibits senses and emotions. Feelings are pale. No love, no hate, no faith in family relations, even jealousy is not born out of adultery, there is nothing of these in the world of anti-utopia. The general atmosphere is lifeless. People move like shadows.

Death and joy are interrelated in unscrupulous human consciousness. The “conquerors” are wearing clothes which belonged to others (the latter could be undressed even in the street). The protagonist notices sailors with gold watches, maids in fur-coats in expensive cars. In his novel *The Russian revolution* Donici points out a witnessed episode in which a soldier killed a policeman because he wanted his boots.

Great Archimedes, Big Brother and Benefactor are characters who, although not appearing in text, however are always present in the narrative and determine other characters to act according to their evil logic. They are shadow puppeteers who manipulate not only characters’ bodies but also their souls. All three are like Lucifers. And in this

respect they embody the general principle of evil. They are omnipresent and dominate all spheres of life. They obsess the mind, mutilate the bodies by seamless but destructive actions. They force the characters to act even against their freedom and existence. They are the ones who gave birth to a world that will destroy itself. They manipulate people like puppets.

Leon Donici pointed out the coming of a totalitarian leader in the Soviets. The Great Archimedes, and Benefactor, and later Big Brother, summarize all the characteristics of a dictator: manipulating people's lives, limiting their life to the cult of his personality, imposing a certain way of thinking and removal of rebellion by using inhumane methods.

To capitalize on the experience of revolution, the author appeals to various narrative techniques, emphasizing the complexity of relationship between the humans and the time. The author sheds light on human destiny, explores the situations of his suffering, increases his sufferings using suggestion and flash-backs. Sometimes he prefers to make the reader guess what happens in the soul of the character, providing psychological details of the most intimate movements of the soul. Leon Donici presents the horror of human degradation. In an authentic anti-utopia Donici presents the cruel truth about the totalitarian system in its build-up stage.

#### **Bibliographical references:**

1. Eugen Lovinescu, *Moartea lui Leon Donici*, în revista *Sburătorul*, București, an. IV, nr. 4, iun.
2. Leon Donici, *Revoluția rusă. Amintiri, schițe și impresii*, ediție îngrijită de Rodica Pandele, postfață și indice analitic de Ov. S. Crohmălniceanu, București, Editura Fundației Culturale Române, 1996.
3. Donici, Leon, *Marele Archimedes*, București, Editura Fundației Culturale Române, 1997.
4. Евгений Замятин, *Мы. Роман. Повести. Рассказы. Пьесы. Статьи и воспоминания*, Кишинев, Издательство Литература Артистикэ, 1989.

LUCIA BUNESCU  
Universitatea din Tiraspol,  
Chișinău

TEHNICI CINEMATOGRAFICE  
ÎN PROZA LUI VLAD IOVIȚĂ

**Abstract**

Despite his popularity, Ion Creanga had a very late perception of his work with unexplained critical pauses. Yet Creanga is an author who meets all the tastes. He is permanently revisited and variously interpreted. So, is Creanga today a read author? From the point of the sociology of perception the question, though marked by homage eruptions, gets a negative answer: the writer from Humulesti seems to have entered an eclipse.

**Keywords:** Ion Creanga, criticism, rereading, interpretation.

Se consideră că de-a lungul evoluției sale proza lui Vlad Ioviță a demonstrat înclinații tehnice în direcția apropierii de arta cinematografeiei. Scriitorul, care pe deasupra a fost scenarist și regizor, a preferat monotoniei prozei descriptive și lirice formele dinamice ale artei filmului. Încercarea de a realiza în proza scurtă un sincretism al formelor, o scriitură la interinfluența artelor a atras neapărat atenția criticilor literari. Întrebările privind preocupările lui Ioviță de a împăca tehnica filmării cu cea a scrisului au apărut inevitabil. Răspunsurile scriitorului sunt în măsură să ne dea informații despre concepția sa despre literatură. Într-un interviu cu criticul Mihai Cimpoi, Ioviță spunea în acest sens: „Literatura și cinematograful au același punct de pornire. Cine va putea defini cum se nasc aceste două arte? O proză bună este neapărat cinematografică, iar un film bun este neapărat literar. Proza lui Cehov, bunăoară, e prin excelență cinematografică (...) O asemenea situație epico-baladescă am pus la baza filmului «Dimitrie Cantemir». E un caz când cinematograful a operat cu mijloace literare. Pe de altă parte, cred că imaginea cinematografică nu poate înlocui cuvântul, cuvântul cel talentat și firesc. E imposibil a filma o metaforă eminesciană și pușkiană, un sunet din muzica lui Mozart și Chopin. Limbajul cinematic e încă tânăr. Dar el are acum marii săi maestri. Literatura și cinematograful sunt două arte diferite, cea de-a doua având posibilități destul de largi de a promova literatura” [1, p. 9-10 ]

Din același interviu aflăm că Vlad Ioviță își considera primele nuvele – *Râsul și plânsul vinului și Dincolo de ploaie* ca fiind mult „prea monotone”, cu o „formulă lirică statică”, „contemplativă, care nu stimulează reflectarea dinamică a lumii”. În dorința de a-și moderniza scrisul, scriitorul recurge la tehnici cinematografice care urmau să stimuleze „afirmarea epicului obiectiv, a polifonismului, a capacității de a vedea lucrurile din mai multe puncte de vedere” [1, p.10]. Evoluția în această direcție este justificată oarecum și



prin fiziologia vârstei. Scriitura confesivă, potrivită la tinerețe și realizată în nuvelele ca *Dincolo de ploaie*, *Dans în trei*, nu mai poate fi o exprimare la fel de firească la maturitate, susține scriitorul lansând celebra formulă: „Prea multă sinceritate strică”. La un anumit moment Ioviță își propune să treacă la formula prozei obiective. În nuvela *Se caută un paznic* confesiunea la persoana I-a este înlocuită prin narațiunea la persoana a III-a, care se mai numește formula „impersonalității epice”.

Din punct de vedere etimologic, cinematografie înseamnă „scrierea mișcării” și înregistrarea unei serii întregi de imagini fotografice succesive pentru a crea impresia de mișcare. Prin utilizarea tehnicii cinematografice în literatură se urmărește același scop: crearea efectului de mișcare în cadrul relatării evenimentelor. În *Se caută un paznic* evenimentul este surprins diferit de primele nuvele. Autorul demonstrează o linearitate sau o lipsă de stil, desenul este executat cu precizie, deosebindu-se de vagul oniric al primelor nuvele. Narațiunea lui Ioviță se apropie de formula de comunicare multiplă, dar foarte concentrată, întâlnită în scenariul de film.

*Se caută un paznic* este o proză scurtă, construită preponderent din tehnici cinematografice, astfel că are aspect de scenariu de film. Subiectul este simplu, evenimentele se grupează în scene. Textul începe cu un plan îndepărtat al cerului scăldat în lumina dimineții, pe care zbura Dumnezeu secondat de apostolul Petru și de îngeri. Planul se lărgeste și surprinde ciobănei și ciobănițe care „doineau din fluiere, culegeau flori și se sărutau la umbra vreounui nuc ori vreunei căpițe de fân”. Apoi cadrul se apropie așa încât auzim dialogul Sfântului Petru cu Dumnezeu. În următoarea scenă atenția se concentrează pe spectacolul întâlnirii și despărțirii îngerilor cu Dumnezeu. Ni se dă ocazia să ne amuzăm de comportamentul îngerilor năzbătioși. În acest spațiu idilic doar Dumnezeu și sfântul Petru au preocupări serioase. Ei sunt în căutarea unui paznic la poarta raiului. Ca să putem asculta convorbirea acestor două personaje, „camera de luat vederi” se mișcă cât mi aproape de ei. Se vede lesne că Vlad Ioviță dă curs *tehicii „transfocării” sau a prim-planului*, care e o modalitate de apropiere sau depărtare a obiectivului de personajul sau scena amintită. Asta dă posibilitate ca perspectiva cititorului să fie una flexibilă, mobilă. După necesitate „camera de luat vederi” se apropie de personaje pentru a le urmări vorbele și gesturile.

În cazul în care autorul vrea să prezinte o vedere panoramică, privitorul ocupă o poziție mai înaltă și mai îndepărtată: „De pe mal, Dumnezeu și sfântul Petru urmăreau fiecă mișcare a plutașului. Iată-l ajuns la acoperișul de paie, iată-l trecând femeia de pe acoperiș pe plută. Iată-l îndepărtându-și pluta spre covata, în care dormea un copil înfășat”. În secvența următoare distanța dintre cele două puncte se schimbă și iar cititorul devine martorul schimbului de replici dintre Dumnezeu și sfântul Petru: „– L-am găsit, Doamne! – tresări apostolul de bucurie. – Acesta-i paznicul raiului. Nici la încercare nu-l putem pune. Omul bun de la o poștă se vede”. O nouă schimbare de cadru ne focalizează atenția pe acțiunile plutașului: „Între timp plutașul se reîntoarce, luă copilașul din covată și-l dădu femeii, care mai era ameuțită încă și abia se ținea pe picioare.” Cele două personaje principale ale nuvelei, inclusiv Ivan Turbină, sunt urmărite prin tehnici cinematografice în secvențe interferente, pe durata celor două zile de viață pământeană și a unei perioade de timp indeterminate de aflare a lor în rai. În mare, putem urmări și *tehnica montajului*, scenele se succed rapid și sunt prezentate din unghiuri diferite.

Replicile între personajele nuvelei, chiar și cele ale lui Dumnezeu, sunt firești, scenele vii pentru că trebuie să reproducă, sau, mai bine zis, să transcrie viața și nu visul. Divinul capătă formele vieții reale, Dumnezeu se arată chiar neputincios în treburile lumești. Dialogul este însoțit de indicații regizorale, astfel încât trecerea de la un dialog la altul se produce firesc:

„– De unde aduci crucile? – întreabă apostolul pe căruțaș.

– De la carieră.

– Să mergem la carieră, Doamne. Poate cei de acolo nu-s așa de mofturoși.

Alb era cerul de asupra carierei, albă era valea și oamenii, care loveau cu târnăcoapele în piatră, albi erau ca niște arătări. Ca niște scripci gemeai beschiile grele, sunau lanțurile osândiților, care tăiau piatră și ciopleau hristoși pentru răscrucile drumurilor.

Crucile, care erau gata de acum, stăteau culcate una lângă alta și cumpărătorii, conduși de un vătav, treceau pe lângă ele, alegându-și hristoșii după plac.

– Aista parcă-i Nastratin Hoge: râde în loc să plângă.

– Aista parcă-i mai potrivit. Dar mie-mi place celălalt. – «Celălalt» era scund, cu umerii obrajilor osoși, cu mâinile lungi și picioarele noduroase.

– Trei parale și o lețcaie, – zise țăranul ursuz, care semăna întrucâtva cu hristosul, pe care și-l alesese.

– Patru parale, – spuse prețul vătavul.

– Trei și una.

– Patru.

– Trei.

– Nu! – zise hotărât vătavul osândiților.

– Dacă nu vrei, – se lăsa păgubaș țăranul, – eu pot să cumpăr și altceva cu banii iștea: o piatră de rășniță, să zicem, ori o treucă...

– Nu faci bine, – ridică fruntea brăzdată osânditul, care șlefua cu rașpelul unghiile hristosuli.

– Rău faci! – mai răsună tot atunci un glas din altă parte și prin mulțimea ferecată trecu un ropot.

– Dumnezeu! Vine Dumnezeu cu sfântul Petru...”

Scena este o demonstrație în miniatură a tehnicii cu care operează Vlad Ioviță în toate nuvelele sale de mai târziu. Prim-planul est mereu schimbat, focalizarea urmărește evenimentele cu mai multă semnificație. Crearea unui text filmabil a fost probabil nuanța adăugată, contribuția pe care Vlad Ioviță a adus-o povestirii lui Ion Creangă. Textul scriitorului contemporan „pornește de la «izvor», dar îl recitește, îl rescrie și îl redistribuie în spațiul său” [2, p. 96].

Același lucru se poate afirma și în cazul amplei nuvele *Dimitrie Vodă Cantemir*. Subiectul este abordat de mai mulți autori, dar ceea ce produce Vlad Ioviță se deosebește anume prin crearea unui text care poate fi lesne ecranizat. În primul rând, autorul a eludat fragmentele de psihologism, cititorul află calitățile și frământările personajelor din comportamentul și vorbirea lor directă. Nuvele abundă în dialoguri, ea poate fi pusă în scenă și filmată, ceea ce a și fost făcut prin filmul *Dimitrie Cantemir*, pentru care autorului i s-a decernat Premiul de Stat. Potrivit mărturiilor lui Vlad Ioviță, prin această nuvelă el și-a împlinit un vis mai vechi de a aborda istoria națională, vis care nu a putut fi împlinit până la acel moment din motive politice: „Ca să vezi... personalitățile și evenimentele ne aleg pe noi, nu noi pe ele. E o opțiune inversă. Vreo douăzeci de ani m-am gândit să

scriu despre Ioan Vodă cel Cumplit, cel care s-a răsculat împotriva turcilor în secolul al șaisprezecelea. Mai mulți ani m-am gândit la Ștefan cel Mare. Dar am scris despre... Cantemir (...) Comanda socială ți-o face viața înseși. Apoi în Dimitrie Cantemir și-au aflat expresie multe din meditațiile mele și despre istoria noastră în genere” [3, p. 5].

O temă istorică generează, cum e și firesc, motive identice sau înrudiri, similitudini de situații și chiar o tipologie cu numeroase înrudiri de la un scriitor la altul. Vlad Ioviță recompune în ansamblu și în amănunt un episod al luptei pentru apărarea țării, pornind de la date atestate și confirmate de istorie. Nuvela *Dimitrie Vodă Cantemir* reconstituie fragmente din războiul ruso-turc, și anume lupta de la Stăniilești din 1711. O paralelă între felul în care prezintă o scenă de luptă părintele romanului istoric românesc – Mihail Sadoveanu – și Vlad Ioviță ne este indicată aici. Să urmărim cel puțin o scenă a confruntării dintre două armate beligerante din romanul *Frații Jderi*, pentru a o compara cu cea narată de scriitorul basarabean în nuvela *Dimitrie Vodă Cantemir*.

Prin strategie și construcție narativă, prin actul povestirii, prin detalii semnificative și considerații de ansamblu, în operă se creează un spectacol total, angajat atât în dinamica desfășurării evenimentelor, cât și în înțelegerea semnificațiilor acestora. Dintre elementele care conlucrează la reconstituirea spectacolului fac parte *circumstanțele*, *cronologia* (adică timpul și ordinea derulării acțiunilor) și *topografia* (descrierea locurilor, accidentelor de relief, căilor de acces, dispunerea în spațiu a trupelor etc.). Situația celor două tabere, prezentate de către cei doi scriitori, este complet diferită. Oastea otomană, în ambele lucrări, se năpustește într-un teritoriu străin, plin de pericole, cu o climă ostilă. Dacă în *Frații Jderi* oastea turcească nu-și ia măsurile de precauție necesare într-un război („pe loc s-a cunoscut care-i înțelepciunea și cumpăna acelei bătălii”), atunci în *Dimitrie Vodă Cantemir* armata rusească se ciocnește de problema dată. „Am făcut două descoperiri – spune la un moment dat Petru I – Prima: mușchetele turcilor sunt mai lungi ca ale noastre. Ceea ce înseamnă, că trag mai departe. A doua este, că aici e prea cald și în curând ni se va face sete.”

Puterea de evocare sadoveniană se sprijină pe audiție, universul său în cea mai mare parte e unul sonor și face totul să vibreze prin muzicalitatea frazei și prin evocarea naturii. La el natura este protectoare, luxuriantă, plină de mișcare, infinită, ca o adevărată „epifanie a misterului cosmic” (Al. Paleologu), nu numai ca o „cutie de rezonanță a sentimentelor” (T. Vianu), dar oarecum „istoricizată” (M. Ralea). Spre deosebire de Sadoveanu, proza lui V. Ioviță nu surprinde în detalii legate de natură. La el evenimentele sunt narate obiectiv, fără comentarii de prisos, care ar fi dificile pentru ecranizare. La Sadoveanu natura poartă „o încărcătură estetică-artistică și una psihologică sau filosofico-morală” [4, p. 203]. În *Frații Jderi* (și nu numai) ea este chiar un personaj, ea comunică deseori cu el și-l ajută. Retragerea în sânul naturii semnifică o aspirație continuă și profundă, motivată de dorința de a intra în contact nemijlocit cu lumea tainică a universului. Spre deosebire de narațiunea sadoveniană, cea a lui Vlad Ioviță abundă în elipse și descrieri sincopate. Detaliile urmăresc regizarea unui spectacol evenimentțial: „Soarele apusese..... și răsărise” sau:

„Chiote. Înjurături. Blesteme.

Străpunși de furci și năsădiți de ciomege, boierii au întors spatele. Tătarii la fel.

Făcându-se poartă în coasta obozului, moldovenii au început să intre în tabără.

Turcii pe urmele lor, buluc după buluc. Lupta s-a încins corp la corp.

Crudă. Disperată.

Poarta se lărgea. Puhoiul enicerilor se revărsa în tabără tumultuos. Tunurile amuțiră. Și mușchetele. Se auzea doar zăngănitul iataganelor și al săbiilor.  
Gemete. Scrâșnete.  
Se făcu liniște.”

M. Cimpoi afirmă, pe bună dreptate, că „scriitorul basarabean a continuat să înecă faptele nude în sentimentalism «literar», așa cum a procedat Sadoveanu. Dar nu a rămas prizonierul total al acestui dat «fatal»: a ascultat, cu încordare, și glasul sec al faptului, pe care l-a înfățișat precis, viguros, plastic” [5, p. 158].

Aceeași observație se impune la crearea portretului domnitorului. Potrivit cecetătoarei Viorica Zaharia Stamati, „Portretul lui Cantemir nu este prins în toată grandoarea și severitatea sa. Deși dilema hamletiană în aceste momente frământă tot poporul, Vlad Ioviță stăruie asupra neliniștilor, stărilor interioare, psihologice ale personajului, dar nu va face o analiză minuțioasă a acestora. Se oprește mai ales asupra manifestărilor sale exterioare (prezentate unilateral pe alocuri). De exemplu nu se spune nimic despre suferința interioară a lui Cantemir în momentul decapitării sârbului Iovan Mitrici. În schimb, gesturile și mimica spun aproape totul...” [2, p. 89]. Vlad Ioviță, pe bună dreptate remarca cercetătoarea, este un autor „cu o viziune modernă neidealizantă, lipsită de pânza înduioșării”. Dimitrie Vodă Cantemir într-adevăr ilustrează un „câștig al lucidității, al bunului simț asupra patetismului retoric” [2, p. 91]

Îndepărtarea de patetismul tradițional, specific scrierilor istorice, nu înseamnă și o renunțare la crearea unui discurs colorat istoric. O particularitate evidentă a artei lui V. Ioviță constă în oralitatea narațiunii. Personajele se caracterizează vorbind, stilul este inepuizabil, de aici și tendința scenică a spunerii. Exprimarea este vie și evocatoare. Fraza abundă în verbe. Specificul oralității lui Vlad Ioviță rezidă în abundența expresiilor onomatopeice, în folosirea exclamațiilor și a interjecțiilor: „– Vai, ce harnic ești tu, Cantemir-bei! Și ce leneș sunt eu!.. Vai ce puturoși suntem noi toți, osmanlâii dacă am ajuns ca un gheaur ca tine să ne scrie istoria, să ne talmăcească coranul și să ne treacă muzica din tambur pe ieroglife.” Expresivitatea este realizată și prin repetiție: „Cel care nu se poate apăra singur, Măria Ta, nu e slobod. Și cel care nu e slobod, n-are nevoie de carte!”. Deseori o idee devine un leitmotiv: „Nu sunt eu de vină, dascăle, că între știință și război trebuie să aleg războiul!” (Cantemir), „Nu-s eu de vină, Măria Ta, că între pană și sabie trebuie să aleg sabia” (Neculce).

Ca și la Sadoveanu, la Vlad Ioviță proverbele populare intră firesc și organic în țesătura operei. Ele nu sunt simple citate neutre, ci exprimă o filozofie de viață, participând substanțial la caracterizarea personajelor. Iată câteva exemple: „unde-i unul nu-i putere”; „în casă cuvântă înțelepciunea”, „pe câmp – armele”; „schimbarea domnilor, bucuria nebunilor; cartea este lumina ochilor noștri”; „Țara sunt cei, care au bărbăția s-o apere”; „blestemat fie omul care având în mână o bucată de pâine, o aruncă și întinde mâna după alta”; „adevărata dragoste de țară în străinătate se învață” etc.

Ceea ce se observă încă de la primele nuvele scrise „la maturitate” este predilecția pentru o anumită modalitate de narare/„filmare”. Potrivit cercetătorului Alexandru Burlacu, Vlad Ioviță este un scriitor neorealism: „... în contextul tendințelor generale specifice prozei anilor '60-'70, Ioviță este, mai întâi, cel care încearcă să autohtonizeze neorealismul italian, practicând o nuvelistică în care nu cuvântul are primatul, ci vizualul. Elementul neorealism este un aspect revelator în debutul lui Ioviță la nivel de expresie,

viziune, construcție, conflict și caracter” [6, p. 106]. Critica însă nu a remarcat această față a creației scriitorului și a prizat doar „poetizarea unor scene”, „decupajul măiestrit al episoadelor”, lăsând fără atenție detaliul care constituie o tehnică de bază a școlii italiene neorealiste – punerea accentului pe faptul de viață. Astfel că proza lui Vlad Ioviță poate fi analizată prin prisma principiilor, de care au fost ghidați creatorii de filme neorealiste.

Filmul neorealist a apărut odată cu căderea regimului fascist al lui Mussolini în 1943 și sfârșitul celui de-al doilea război mondial. Regizorii italieni, eliberați de cenzura fascistă, au reușit să fuzioneze cu dorința pentru realismul cinematografic, dezvoltând teme sociale, politice, economice în filme care nu au fost tolerate de regim. Filmul neorealist a avut adesea o critică asupra societății italiene și și-a concentrat atenția pe problemele sociale evidente, cum ar fi efectele războiului, sărăcia de după război și șomajul cronic. Regizorii au avut tendința să abandoneze scenariile literare și să filmeze doar situații improvizate, preferând să prezinte nedramatic și simplu o zi din viețile oamenilor de rând. Aproape toți regizorii au fost de acord că „finalul fericit”, asociat Hollywoodului, trebuie evitat cu orice preț. Filmele neorealiste preferau înregistrărilor în studio pe cele făcute la locuri concrete. De aceea filmul neorealist era unul asemănător celui documentar. Caracteristica cea mai originală a realismului italian în film a fost utilizarea actorilor neprofesioniști, practică adoptată de regizori ca Rossellini, De Sica, Visconti.

Privită în mare, proza lui Vlad Ioviță are multe din caracteristicile stilistice și tematice ale filmului neorealist. De fapt, proza lui Ioviță reprezintă un hibrid de tehnici tradiționale și experimentale. În plus, timpul – perioadă postbelică – era oportun pentru un dialog cu temele neorealismului. Proza *Un hectar pentru Sahara* circumscrie o interesantă poetică a banalului cotidian. Astfel scriitorul basarabean își asumă procedeele specifice neorealismului cinematografic. Am putea presupune ca sunt utilizate și tehnicile regizorului francez Jean Luc Godard. Toate fac din Ioviță un scriitor modern. Reținem o constatare a cercetătoarei Viorica Zaharia Stamati: „Realistă prin viziune, nuvela își «racordează» materialul din observarea realităților sociale. Acțiunea nuvelei este proiectată pe fundalul ritmurilor eterne ale râului Nistru, însoțită fiind sau, mai exact, intercalându-se cu excesele climaterice (dezlănțuirea stihiei apelor) și, în subsidiar, cu cele ale unei modernități sociale, etice dezechilibrante. Viața personajelor, încadrată în tiparele tradiționale milenare, dar modificată de «înnoirile» socialiste, este periodic tulburată de ravagiile apelor râului, de vizitele «turiștilor» petrecăreți, de zgomotele avioanelor reactive. Înnoirile comuniste (care încearcă să restructureze lumea rurală din temelii), hidrocentrala, șoseaua, au înghițit biserici, cimitire, gospodării, sate întregi, tradiții chiar” [2, p. 106]. Mediul pe care Vlad Ioviță îl alege să-l transcrie artistic este potrivit pentru o înregistrare de tip neorealist.

Tehnic, nuvela *Un hectar pentru Sahara*, se caracterizează prin dimensionarea enormă, derularea în secvențe, filmate cu încetinitorul. Unele scene au caracter sinergic, creând aparență de sincronie. Atenția ni se deplasează rapid de la descrierea panoramică, surprinzând detaliile cu precizia unui aparat de filmat, la comportamentul protagonistului, urmărit în planuri și din unghiuri diferite: „De la apa Nistrului, din margine, până în ograda lui erau cam la o sută și optzeci de pași. Adică o sută și optzeci de metri. Dacă pasul era bun, vioi, ca cel făcut dimineața pe răcoare, când măsura costșa întâia dată.

Din ogradă până la poartă încă vreo zece. De la poartă la fântână treizeci, treizeci și cinci. Cu deșertul – treizeci. Cu plinul – treizeci și cinci. Plinul mărunțește pasul, înmulțindu-l. (...) În vremea de la urmă, trecând pe la magazin, bătrânul luase obiceiul să se abată și pe la sovietul sătesc. Ba îi trebuia niște ciment să prundească în jurul fântânii, fiindcă fântâna din mahala era pusă în grija lui, ba niște uluce să le așeze la gura râpei, ba cărbuni de iarnă... Și numai ce îl vedeai din nou în fața schemei reconstrucției satului”.

În prim-planul evenimentelor pătrund mereu date ale trecutului, amintiri. Tehnica *flash-backului* este folosită pentru rememorările fulgerătoare, adică atunci când e nevoie de reconstituirea unor episoade din trecut în cadrul unei narațiuni la timpul prezent. Bătrânul este legat de trecut și îl readuce în prezent atunci când acesta îl ajută să se restabilească psihologic. Inserția amintirilor nu compromite narațiunea obiectivă, căci, potrivit autorului însuși: „unele amintiri sunt mai materiale, mai palpabile decât unele realități pe care le trăim imediat” (*Magdalena*). Amestecul planurilor fizic și psihic conlucrează întru desăvârșirea metodei. Împletirea celor două planuri temporale, inegale ca durată, și a perspectivelor interioare, urmează tehnica lucrărilor muzicale și are efect expresiv. Tensiunea este susținută până la sfârșit prin mai multe efecte artistice.

Alteori, propozițiile sunt scurte. Stilul eliptic înregistrează suprafața cu dinamica ei, la modul constatativ: „Bătrânul trecea de la un butuc la altul. Tot îndoindu-se. Tot dezdoindu-se. Uneori se lăsa într-u genunchi. Cântărea în palmă strugurul care i se părea mai copt. Îi cerceta atent: îi copt și pe cealaltă parte?”.

În proza de astăzi tehnicile cinematografice au devenit un loc comun. Meritul lui Vlad Ioviță constă în faptul că, în plină forță a realismului socialist, a reușit să creeze o proză modernă, a punctelor de vedere diferite. Faptul că scriitorul mai era și un regizor măiestrit l-a ajutat să conducă cititorul nuvelor lui pe calea corectă spre un anumit mesaj, să îi arate ce este mai important, să-l ajute să-și imagineze o lume nouă în care să coexiste cu personajele. Planurile paralele, așezate uneori în contrast, gradația ascendentă a episoadelor și succesiunea lor ca într-un scenariu cinematografic conferă nuvelor sale unitate structurală, asigurându-le șanse de atractivitate pentru o bună parte din exegeții actuali.

#### Note

1. Mihai Cîmpoi, *Nostalgia spațiului epic*, în volumul Vlad Ioviță, *Friguri*, Literatura artistică, Chișinău, 1985.
2. Viorica Zaharia Stamati, *Eseu despre proza lui Vlad Ioviță*, Editura Augusta, Timișoara, 2006.
3. Mihai Cîmpoi, *Opțiunea inversă*, în săptămânalul *Literatura și arta*, 28 oct., 1982.
4. Anatol Gavrilov, *Conceptul de roman la G. Ibrăileanu și structura stratiformă a operei literare*, Ed. CEP USM, Chișinău, 2006.
5. Mihai Cîmpoi, *O istorie deschisă a literaturii române din Basarabia*, Editura Arc, Chișinău, 1997.
6. Alexandru Burlacu, *Vlad Ioviță, neorealismul*, în vol. *Texistențe. Scara lui Osiris*, AȘM-Tipografia Centrală, Chișinău, 2008.



NATALIA CUȚITARU

Institutul de Filologie

POEZIA LUI LIVIU DAMIAN  
ȘI VERBUL EI SUBVERSIV

**Abstract**

Article describes the Liviu Damian's poem theme between tradition and modernity. Poet use metaphorical language to express the drama of destiny of creation in the totalitarian system. Article reveals the subterfuge fighting communist censorship, shows a model of analysis of symbols in different contexts. Examples of modern literary art are illustrated in the work „Sânt verb”, which is one of the best volumes of the poet. Poem about Lenin is also overloaded by verbs and subversive ideas. Writer's work retains its topicality. Writer's work retains its topicality because artistic mastery, through problematic.

**Keywords:** Tradition, modern, subversive, consciousness, drama, resistance, art, compromise.

De un „trecut literar defectuos” (Grigore Chiper) nu te apropii cu toporul sau cu bisturiul revizionist, căci trecutul oricum se răzbună. Lumea nu începe de la noi. Nici literatura. Chiar de-sovietizarea poeziei nu începe, cum unii încearcă să demonstreze, cu optzeciștii, postmoderniștii sau cu evazioniștii basarabeni. E de mirare că și azi se trece sub tăcere și se mai desfigurează lamentabil trecutul literar cu o dimensiune „disidentă” ori cu o literatură „de sertar”. Dar poate că nu am avut disidenți, toți s-au ținut de „canonul” proletcultist într-o literatură mioritică și sămănătoristă? Se pare că se insistă prea mult pe ideea că disidența noastră e rară de tot și reprezintă doar „cazuri” de operare cu toporul cenzurii. Cititorul, mai puțin inițiat cu mecanismele unui regim totalitar, nu va găsi, spre exemplu, mare delectare și curaj artistic în *Temerea de obișnuință* (1977) de Mihail Ion Cibotaru sau în *Ornic* (1978) de Pavel Boțu, în *Hora luminii* (1980) de Gheorghe Cutasevici sau în *Balade(le) de pe două maluri de război*, mutilate de cenzură, în *Măslinul oglindit* (1983) de Ion Vatamanu, dar nici în volumele apărute ceva mai devreme *Descântece de alb și negru* (1969) de Dumitru Matcovschi, *Aripi pentru Manole* (1969) de Gheorghe Vodă și, poate chiar, *Săgeți* (1972) de Petru Cărare, unele dintre ele arestate și date la cuțit, altele aspru criticate și desființate de criticii vigilenți. Nenorocul acestor volume a fost și cel al timpului în care acestea au văzut lumina tiparului.

Cu un an înaintea *Descântecelor..* lui Matcovschi apăruse *Numele tău* de Grigore Vieru și *Sunt verb* de Liviu Damian. Acestea sunt volumele care au schimbat fața poeziei române din Basarabia. În genere, 1968 ar fi fost cu adevărat *Anno Domini* în literatura noastră. Până la aceste volume poezii au reușit să dea câteva poezii cu aluzii transparente,

impregnate cu simboluri alegorice, expresii metaforice. **Muntele, râul, pomul, rădăcina, ramura, izvorul** sau **marea, pasărea** sau **mama** devin simboluri fundamentale. Chiar și cuvântul țară, deocamdată ortografiat cu minusculă, este, în contextul epocii, a poeziei șaizeciste, o expresie metonimică a României. Lucrul acesta nu l-au putut spune criticii Mihai Cimpoi, Ion Ciocanu, Mihail Dolgan, Andrei Țurcanu. Cititorul care nu a trecut prin infernul comunist nu va înțelege în aceste volume cine știe ce lucruri și sensuri mari, nu va intui caracterul lor subversiv. Despre această literatură s-a scris relativ mult și foarte laudativ, dar și foarte evaziv, fără prea mari deschideri și tălmăciri. S-a insistat cu înțelegere și pătrundere asupra obsesiei „stării totale” (în poezia lui Damian, spre exemplu), accentuându-se mai cu seamă insignifiantul, efemerul, ne semnificativul, sau, în cele mai reușite cazuri, s-au sugerat niște semi-adevăruri, pentru că, ce să ne ascundem după deget, la acea vreme, mai mult nu s-a putut spune. Poeții au mers pe calea „subminării”, **compromiterii** a așa-ziselor **teme majore**: Patria, Lenin, partidul, prietenia dintre popoare. În logica acestor „gesturi”, cuvântul patrie la Grigore Vieru, spre exemplu, obține o cu totul altă încărcătură decât în poezia generației lui Emilian Bucov, Liviu Deleanu, Bogdan Istru sau Andrei Lupan. Cu totul altceva e patria la Grigore Vieru: „Mamă,/ Tu ești patria mea!/ Creștetul tău –/Vârful muntelui/ Acoperit cu nea./ Ochii tăi –/ Mări albastre./ Palmele tale –/ Arăturile noastre” (*Mamă, tu ești...*). Moldova nu are munți, nici mare. În ultimă instanță, patria este asociată cu Muma eternă, cu graiul, cu plaiul. Desigur, noi nu am avut disidenți. În schimb, am avut foarte mulți oportuniști care au îmbrăcat, mai târziu, masca de disidenți, dar disidenți cu voie de la partid, de la noua nomenclatură comunistă.

Mult mai delicat e cazul cu „mândria și răbdarea” lui Liviu Damian. Cu un tată deportat în Siberia, el avansează în ierarhia administrativă a uriașului malaxor. Sistemul totalitar a fost o mașinărie, cum se spunea, de educare, adică de „montare” și formare (într-un limbaj al teribiliștilor, de „fărmare”) a „omului nou”, om „turnat”, transfigurat și „călit”, în viziunea poetică a lui Damian, într-un „centaur”: „Eu sunt acel pe care l-ați făcut/ Din reguli și din piese de oțel,/ E pieptul meu durabil ca un scut./ Iar inima nu știe-a plânge-n el.// Dar undeva-n montaj s-a strecurat/ O deviere-a schemelor de har,/ Sunt clipe când tristețile mă bat/ Și mă încearcă dor fără hotar.// Atunci desfac tot ce-ați voit să fac,/ Atunci dezgrop ce trebuia să-ngrop,/ Atunci vorbesc ce trebuia să tac,/ Și-n loc de ploaie vă aduc potop.// Atunci apar la praguri și vă cer/ Să-mi dați o deplasare-n infinit/ Unde coboară fulgere din cer/ Și se preschimbă pietrele în mit” (*Centaur*). Ca un adevărat „ostatic al chemării sale” Damian în cel mai bun volum al său, *Sunt verb*, demonstrează cu adevărat „o deviere-a schemelor de har”. Nu întâmplător în prefața volumului poetul preciza: „Recitind întreaga închegare, parcă ai vedea-o cutezând a se logodi cu „e-un cântec tot ce sunt”. Formula nu e nouă, nou este imperativul devierii de la „scheme”, adică „înțoarcerea” poeziei la **rădăcini** și **izvoare**, la firescul sufletesc, la conștiința tragică a destinului uman: „Tremur ca frunza./ Ca frunza mă nasc./ Sunt tânăr ca frunza./ Ca frunza mă duc” (*Destin*). Volumul e plin de splendori focalizate în piesa care a dat titlul volumului, „Verb matern”, o *ars poetica*, o autodefinire a Poetului, a Poeziei: „Verde matern, verb matern –/ Codrul te vede veșnic verde,/ Nisipul te vede al nimănu,/ Mutul te vede al mutului.// Harnic te văd dăruiții cu har,/ Fără de sare – duhul sărac./ Marea îți soarbe cuvântul amar,/ Munții cu fag stâncă te fac.// Când vorba mă minte alunec din

minte/ Și intru supus în infern/ Decât să vântur pe vânt cuvinte/ Din marele verb matern” (*Verb matern*). Fiece vers al poemului are o mare încărcătură de sensuri despre „partea noastră de zbor”. Eul poetic, în criza identității sale, ca și personajele din universul lui Albert Camus, se trezește uneori „**cuprins de ciumă**”: „Iar alteori mă simt cuprins de ciumă./ Feriți-vă din cale, oameni buni./ N-am grai și nu mai văd minuni./ Nu știu de unde-s, din ce humă” (*Flagel*). În mare parte auto-referențială, poezia lui Damian trebuie citită permanent în regim aluziv, altfel riscăm să nu vedem decât vârful aisbergului. Poemul *Cercurile* fără precizarea „lui Vladimir Beșleagă” e aproape incomprehensibil. În aparență, a mijloc e o aluzie banală, cu jocuri de ambiguități și „cercuri” (cum doriți, în *infern* sau *rai*), dar într-o lume închisă e un elogiu prostiei (lăsându-mă de fiare sfâșiat), căci nu e sfâșierea lui Orfeu. Să citim prima strofă: „Lăsându-mă de fiare sfâșiat,/ Am cunoscut deplina libertate./ Ideile s-au luminat cu toate/ Și peste trupul meu s-au ridicat”. E o declarație echivocă. Se referă ea la eul poetic sau la alteritatea lui e greu de spus. Al doilea vers, „Am cunoscut deplina libertate”, nu spune mai multe lucruri, dar republicat în *Literatură și artă* din 2 iulie 1981, într-un **alt context social**, pe când se asprise cenzura, „**cercurile**” iau altă strălucire. Ar putea fi conceput ca un poem autoreferențial, având și poetul destule hărțuieli cu cenzura. Poate de aici și alte confruntări, care transpar în mai multe versuri ale sale. Semnificația acestui poem ar putea fi destinul dramatic al creatorului în societatea totalitară. Se știe că „**omniprezenta cenzură**” (Vladimir Beșleagă) găsea mai multe scăderi romanului *Zbor frânt*, un roman pe prima jumătate sovietic, pe a doua modernist, că *Viața și moartea nefericitului Filimon sau anevoioasa cale a cunoașterii de sine* de Vladimir Beșleagă, al doilea roman în ordinea redactării (acesta a stat în sertar mai mulți ani) a fost respins de cenzură, că scriitorul a fost alungat de la serviciu, că a rămas pe drumuri, fără o sursă de existență etc., etc. În revista *Metaliteratură* (nr. 3-4, 2011), număr consacrat lui Beșleagă la 80 de ani, găsim un șir de fapte care, cu multă întârziere, fac lumină în înțelegerea destinului unui scriitor sub vremi de restriște.

Într-un interviu cu Leo Butnaru (*A refuza și a rezista este ceva ce ține de vocație*, decembrie 1993 – martie 1994) aflăm că opera cea mai izbutită, cum afirmă V. Beșleagă „...în ultimă instanță, în varianta în care a fost scrisă și în care am redactat-o recent, este *Zbor frânt* (sau: *Țipătul lăstunilor*)”. Argumentul prim în viziunea prozatorului e că „...această carte s-a născut dintr-o mare durere, fără ca eu ulterior să-mi pot explica totuși cum a apărut ea. Uite, nu știu. Încerc să rememorez, să fac traseul plâsmuirii ei, și nu reușesc... Este o carte de imaginație. Nu este o narațiune autobiografică”, iar despre al doilea roman mărturisește: „O proză autobiografică și chinuită, și necăjită, și deformată, în mare parte, dar cu foarte multe adevăruri, dar și cu multe semiadevăruri și neadevăruri este romanul *Acasă*, pe care acumă tocmai îl refac, îl revăd, restabilind ceea ce a fost cândva omis. Dar nu vreau să schimb neadevărurile din această narațiune, pentru că nu am dreptul: cum s-a născut cartea, așa și trebuie să rămână. Sper să-i fac doar un mic comentariu, să indic că, uite, aici sau dincolo e un neadevăr. Și să explic de ce a intervenit această eroare: pentru ca să treacă unele adevăruri. Altfel, nu treceau și aceasta se întâmpla după zece ani, timp în care nu editasem nici o carte. Eu eram, pur și simplu mort, eram pe cale de a mă audodesfința ca autor, dacă nu ca scriitor”. Iată de ce *Zbor frânt* îi apare scriitorului „ca o taină a adâncurilor ființei”. Și chintesența elucidărilor: „Sigur că lucrurile care apar acolo – destinul rupt între două maluri de ape, între două forțe – este destinul nostru. E

destinul supus sfâșierii, iar sfâșierea a dat acea sublimă formă de artă, care este tragedia ...”. Trebuie remarcat că această perspectivă, chiar dacă și intuită de critică, nu a fost exprimată tranșant. Dintr-o altă destăinuire reținem că la editarea în original autorul nu a avut din partea redactorilor decât o singură obiecție: să micșoreze „vârsta eroului de la 15 ani la 13. Pentru că: ce știe un copil de 13 ani? Pe când cel de 15 e ca și un adult! Și cenzura la sigur o să bage cuțitul în text ori chiar o să taie cartea... Știau ei redactorii ce știau – le-am dat ascultare, făcându-l pe Isai mai mic. Deși mai apoi am avut destule observații și critici: eroul dumneatale procedează mult mai matur decât vârsta ce-o are! Dar gândurile aceluia băiețuș simpatic sunt mai curând ale unui om adult etc.”. Și extrem de importante obiecțiile unui cerber: „Ce-i cu acest personaj care se tot zbate între un mal și celălalt mal și nu se astâmpără o dată? Ce vrea să spună autorul despre tatăl lui, care a fost arestat într-o noapte, dus de nu s-a mai știut de el nimic? Ce apă era aceea de peste care vorbi acel tată cu sora lui de dincolo, și încă nu așa, ci prin cântec, ca să înșele vigilența grănicerilor? Toate acestea mi le-a trântit în față redactorul-șef al secției respective de la editura moscovită într-o zi de iarnă, când am fost convocat anume. Mi-a strigat cu voce indignată: „Toți voi de acolo sunteți niște naționaliști: și Busuioc, și Vasilache și dumneata... Ce, nu pricepem noi că **în cartea dumneatale nu e vorba de Nistru așa cum încerci să mă convingi, de Prut este vorba, toți numai peste Prut vă uitați...**” (Subl. n. – N. C) și cum discuția a continuat în stradă, că era sfârșit al zilei de lucru acel șef ridică la un moment dat bastonul, de care se servea că era polei, și mi-l flutură în față lovindu-mă în frunte”.

Această întinsă reproducere face foarte limpede și mult mai lejeră lectura unor versuri despre un „naționalist”: „Lăsându-mă de fiare sfâșiat,/ Am cunoscut deplina libertate,/ Ideile s-au luminat cu toate/ Și peste trupul meu s-au ridicat.// Amin – am spus aceluia care-am fost/ Și friicii lui cu ochi de buhnă oarbă,/ Nimicurilor cu sau fără rost/ Care-ășteptau puterea să mi-o soarbă...”. Trecut prin cercurile infernului comunist, în lupta cu *recenzenții oficiali*, Beșleagă se lasă de cenzură sfâșiat, dar cunoaște „**deplina libertate**”, e adevărat, cu romanul în sertar. Până la urmă i s-a mutilat destinul de creație. După romanul cu Filimon scrisul său a mers în derivă. A fost un tragism al opțiunii și pentru Damian, Dumitru Matcovshi, Mihail Ion Cibotaru, Pavel Boțu, Gheorghe Cutasevici și alții cu funcții administrative. (Nu știm dacă cineva și-l poate imagina pe Grigore Vieru secretar al Comitetului de conducere al Uniunii Scriitorilor). Iată de ce nu numai critica e responsabilă de dezastrul „**obsedantului deceniu**” (Marin Preda) sau de cel al anilor '60 – '80. Cu alte cuvinte, puținul care rămâne necesită un minim efort de arheologie literară. Uneori chiar și în „temele majore” limbajul esopic ascunde mai multe mine, cum e cazul cu *Dar mai întâi...* despre care s-a scris într-un plan (cum se obișnuia) al căutărilor etice, deși poemul ascunde la tot pasul versuri subversive.

Într-o prefață la volumul *Coroana de umbră* (1982) Liviu Damian, ajuns la ora totalurilor, se lamenta dezamăgit de critica vremii: „... ajung la o nouă înțelegere a poeziei, a misiunii ei. Nu e vorba de o cu totul altă înțelegere, pe care eu am cunoscut-o până acum, ci de unele nuanțe. Dar nuanțe de care trebuie să ținem cont: și eu, și cititorul. Și criticul, dacă dumnealui nu socoate că le știe pe toate de la început, odată pentru totdeauna. Că de fapt ceea ce fac eu acum, adică deschid porțile atelierului, paginilor și insomniilor mele, dumnealui ar trebui să o facă. Pentru că i-ar veni mai bine. Pentru că nu autorul e cel mai

indicat să vorbească despre cazna, cheile și sensul scrisului său. Dar văd că timpul trece, viața trece și cel chemat nu mai vine”. De la ’90 încoace se vorbește despre „rezistența prin cultură”. Ar fi și aceasta un „colac de salvare” în calea Neantului. Nu mai știm dacă mai interesează astăzi pe cineva „curcubeul” lui Grigore Vieru, „țarul” lui Emil Loteanu sau poemul cu Lenin al lui Damian. *Dar mai întâi...* (1971) nu poate servi drept umbrelă pentru poemele *Ultima noapte a lui Nicolae Stoica* și *Lenin* din volumul *Ursitoarele* (1965). Critica se delectează cu mici poeme despre „țistari”, „arici” fără a se atinge de *Dar mai întâi...*. Ion Ciocanu în *Ostatic al chemării sale*, o prefață la o selecție din poezia lui Damian *Sunt verb* (1990), avea să afirme, anticipând eventualele reacții negative la selecția volumului, că poetul „ca puțini alți colegi de breaslă a refuzat participarea la campanii de glorificare sau – după circumstanțe – de condamnare a unor evenimente și personalități, campanii multe și foarte ispititoare în epocă”. Desigur, nu putem face abstracție de raportul dintre scriitor și operă, dintre scriitor și existența sa cotidiană, dintre scriitor și cititor etc. Contează în acest raport întâi și întâi opera. Criticul, într-un dialog imaginar, se justifică pe loc chiar original: „Poate ar fi așa, parcă mi-aud oponenții, dacă Damian n-ar fi tipărit poezia *Ultima noapte a lui Nicolae Stoica*, poemul *Dar mai întâi...*”. După o mică pledoarie în susținerea acestor bucăți, criticul, parcă speriat de argumentele sale, revine cu alte probe: „Totuși, există o altă – mai convingătoare – dovadă a dăinuirii cetățeanului și poetului în timp: operele sale neatinsse până acum de corозиunea care pândește toate produsele spirituale”. El îndeamnă oponenții la citirea, dar și re-citirea mai multor piese de rezistență, punând în evidență calitatea de luptător și pionier în abordarea unor teme în spațiul dintre Prut și Nistru. După *Dar mai întâi...* și *De-a Ababa iarba* (1972), Damian, provocat într-un final de dialog cu Serafim Saka, printre altele spune: „De atâtea ori poezii veacului au făcut-o pe bufonii... Crezi că o acceptau dintr-o pornire de a se distra? ... Sub masca vorbelor deșănțate și a distracțiilor de bâlci de multe ori au supraviețuit valori, și serioase, și profunde”. Poetul are conștiința ca în bâlciul literar poți spune multe, vrute și nevrute. Speriat de o alegorie (**bâlciul literar** al literaturii de comandă), Damian apelează la un poet rus, un tribun foarte la modă în epocă: „Are A. Voznesenskii o foarte frumoasă imagine cu o pasăre care, printr-un zbor jos, voit șchiopătat, înșeală ogarii, ducându-i cât mai departe de cuibul cu pui neputincioși”. Ca apoi să arunce: „Iată de ce a zis poetul „nu sunt ceea ce par a fi”. Eul poetic al lui Damian o face pe nebunul în *Oglinzi*: „Maimuța se uită-n oglindă,/ Fierarul se uită-n scânteii,/ Pescarul – la crapul ce-l prinde –/ Și toți se privesc doar pe ei”. Poanta poemului, cu „mă uit la nebunul ce scie...”, devine foarte sugestivă. Sau un alt poem dedicat lui Dumitru Fusu din același volum: „Râdea nebunucet, cu jale,/ Iar noi râdeam în gura mare./ Râdea de veacu-i crunt, mișel,/ Râdeam și noi. Râdeam de el./ Râdea nebunul că nebunii/ De sus din tron vor să-i cuvânte,/ Iar noi râdeam că el și unii/ Merg șchiopătând, au coaste frânte./ Râdea. Râdea el singur, unul/ La uși închise și la porți./ Sfânt fum, se destrăma nebunul/ Pândit de hohote și bolți”. Titlul poemului, în spiritul convenției poeziei șaizeciste e de a sustrage atenția de la realitățile dure ale **unui veac crunt, mișel**, de la expresii „nevinovate” ca acestea: „**De sus din tron vor să cuvânte**”, sau: „**Râdea. Râdea el singur, unul/ La uși închise și la porți**”, iar în hohote de râs, nebunul destrămat în „**sfânt fum**”. Iar în *Călător* mărturisește: „Parcă-s aici, dar sânt departe”. Dar și în volumul *Ursitoarele* dăm de **Fachir**, de alte poeme ce anunță metamorfozele de mai târziu: „M-am **rătăcit** mai ieri pe stradă:/ Aceleași treniuri

trec de zor./ De parcă-un singur **croitor/ Ni le-a făcut pentru paradă.**//Și toți cu aceleași buzunare./ Și toți cu-aceiași mers grăbit./ Dar care-s eu, spuneți-mi, care?/ Și nici un om nu s-a oprit.// Și mâna caută nebună./ Și mintea caută mereu/ Un singur semn, un semn să-mi spună/ Că **eu anume, eu sunt eu**". Semnul este **inima** care va lipsi la **centaur**. În acest context al poeziei lui Damian nu era oare o nebunie ca într-un poem despre Lenin să declari nevinovat: „La malul mării vin ca să dispar/ la malul mării sunt un strop amar/ la malul mării vin ca să mă încarc/ cu așteptare densă – ca un arc./ La malul mării vin ca să cobor/ în sufletul ce sângează pe-ogor/ pe malul mării vin ca să nu fiu/ să mă topesc în vânturi și pustiu/ la malul mării vin să te cuprind/ ești dureros de-aproape, ești în gând./ La malul mării vin ca să mă bat/ cu acel care pământul mi-a furat/ și mi-a ucis bucata mea de cer/ și m-a-mbrăcat în larmă și în fier” (*A fi mișcare*). Este greu de imaginat cum de cenzura nu a sesizat acest „elan vital”, dincolo de care colcăie dragostea de Țară. Poemul este supraîncărcat de verbe și idei subversive. Eul liric spune aici ceea ce nu a putut spune în superbul volum *Sunt verb*.



---

## CRONICĂ

---

**DANIELA SITAR-TĂUȚ**

Universitatea Comenius,  
Bratislava

**„LA AȘA CEVA MĂ PRICEP:  
SĂ CÂRTEȘC, SĂ CRITIC, SĂ ATAC,  
SĂ STRÂMB DIN NAS”**

### Abstract

The text is a review of Dinu Mihail's book, *Paul Goma or a sermon in the desert* (Magna-Princeps House, Chisinau). Beyond the many biblical parallels, quotes, glossaries on the responses, it is important to emphasize the assertions of the interviewee, who is always a promoter of truth, who operates the same live incisions in mioritycal ethno-psychology. The self-portraits are retained. In them the image of a knight of moral probity, of an insurgent and lone fighter is imposed as redundant.

**Keywords:** interview, insurgent fighter, moral probity.

În data de 2 octombrie 2010 Paul Goma a împlinit 75 de ani, ultimii 32 petrecându-i în exil. Presa din țară a fost relativ amnezică în relevarea evenimentului. O merituoasă inițiativă comemorativă îi aparține neobositei Flori Bălănescu, îngrijitoarea cărții *Paul Goma 75 – dosarul unei iubiri târzii* (Eagle Publishing House), la care n-am avut încă acces. Academia de Științe a Moldovei din Chișinău a organizat o conferință științifică despre opera acestuia, iar revista Institutului de Filologie, *Metaliteratura* i-a dedicat un număr special. Cu acest prilej a fost lansat și volumașul basarabeanului Dinu Mihail, *Paul Goma sau Predica în pustiu* (Editura Magna-Princeps, Chișinău), un fel de eseu, conceput în 8 microcapitole, botezate de autor „pagini”. Mențiunea de pe foaia de gardă, „Pagini recuperate dintr-un interviu ratat cu cel mai mare disident român” semnaleză „divorțul” epistolar al autorului de Paul Goma, dar îi atribuie acestuia un calificativ ce va fi validat, din păcate, doar de posteritate. Ulterior, în interiorul volumului, Dinu Mihail relevă disculpant condițiile care au dus la eșecul editării anterioare a dialogului, generate de fermele opinii ale intervievatului despre „foarte-proasta calitate umană a Românilor”, într-o perioadă în care eseistul era – cum aflăm de pe coperta a IV-a, unde-i tronează fotografia, acompaniat de o jună blondă – „șef-adjunct al Serviciului de Presă și Informații al președintelui Petru Lucinschi, consilier de Stat (1997-2001)”.

Debutul culegerii stă și el sub spectrul pilatian al spălatului pe mâini, prin opinii referitoare la tarele balcanice ale conaționalilor, ce viețuiesc vegetativ, în vreme ce ideea de „destin” le este străină. Analistul descoperă rădăcini explicative taman la Dimitrie

Cantemir care „zice că am fost leneși la scris și la carte”. Ele sunt mai vechi, credem noi. Scriitorul bizantin Kekaumenos, referindu-se la daci, remarcă plin de dispreț: «Mari mincinoși și tâlhari vestiți, ei sunt pururi gata a jura prietenilor cele mai grozave jurăminte, și a le călca apoi cu ușurință; – făcând frații de cruce și cumetrii, meșteri de a înșela prin ele pe proști.» Radiografiind manifestarea retractilă a moldovenilor față de cuvântul scris, autorul își pigmentează discursul cu labile interogații retorice și fragmente din șlagărele cândva la modă. Pornind de la o confesiune a lui Paul Goma prezentă într-un interviu din anul 1990, „Pentru mine Basarabia înseamnă tot”, Mihail Dinu semnalează atitudinea duală a disidentului față de conaționali, ce pendulează obiectiv între extremele: laudă (mai rar) și ocară.

Dincolo de multiplele elucubrații, paralelisme biblice, citate, glosări pe marginea răspunsurilor și alte prolixități menite să întregească economia tipografică a cărții de 70 de pagini, importante sunt aserțiunile intervievatului, un promotor din totdeauna al adevărului, ce operează aceleași incizii pe viu în etnopsihologia mioritică. Rețin în egală măsură autoportretele, în care imaginea cavalerului probității morale, a luptătorului insurgent și solitar se impune redundant. Prima întrebare vizează raportul dintre un „bun român” și ortodoxie. Paul Goma percepe ortodoxia drept „una din marile idioteții ventilate după 1989”, un exhibiționism crocodilian profesat de foștii ateii. Exemplele care ilustrează plenar prizele de fariseism în credință i se par C. V. Tudor și Dan Ceachir, foști angajați la *Săptămâna* lui Eugen Barbu. Polemistul denunță „lipsa unor luminători”, a unor redresori etici care să le arate românilor oglinda schilodirii lor morale. Ortodoxia îi pare un certificat al abuliei ce legitimează peren acel *dolce far niente*. În plus, disidentul proclamă faptul că, imuni la recuperarea istoriei, nu suntem un popor, „ci o populație”. Mihai Eminescu a operat cândva aceeași caramelizare a realității referitoare la spiritualitatea noastră, punând detracarea pe seama străinilor.

Subliniind, în descendența afirmațiilor Monicăi Lovinescu, faptul că Paul Goma este „devorat de adevăr și memorie”, Mihail Dinu îl percepe drept un „scriitor de caracter”, a cărui operă este marcată de triada „caracter-moralitate-snagă”, tip etic opus scribului „second hand” sau „scriitorului-turtă-dulce”. Succintul tabel cronologic al biografiei militantului este succedat de dezvoltarea că tocmai romanul referitor la copilăria basarabeană, *Din Calidor*, nu găsește, în 1993, un editor la Chișinău interesat de publicarea acestuia. Interesante sunt confesiunile referitoare la momentele de creație când prozatorul operează un fel de autocenzură, antrenând empatic o confirmare a valabilității textului din partea mamei sau a unei alte reprezentante a feminității. Paul Goma monitorizează permanent manifestările din Basarabia, lansând avertismente asupra sicofanților, impostorilor sau a spiritului imitativ, de turmă. Astfel, atacurile de la București împotriva *Istoriei literaturii române* a lui Ion Negoitescu sunt reduplicate calchiant la Chișinău de către acei „patrioți-cu-bilet-de-voie-de-la-stăpânire”. Incisivul diagnostician se arată însă reverent față de Gheorghe Grigurcu, pe care-l consideră „un foarte bun poet și un foarte bun critic literar”.

Paul Goma se dovedește la fel de nonconformist în ipostaza de teoretician și naratolog. Părerile lui se axează însă pe specificitate etnică și istoricitate. Astfel, „proza constituie apanajul cetățeanului, în vreme ce poezia poate fi propagată de oricine, atâta vreme cât „Starea lirică» este proprie oricărui viețuitor (poate fi și un analfabet, poezia

e scurtă, deci memorizabilă), prin urmare și Basarabeanului, care, prin structură, este mai degrabă un liric. Și un sentimental”. Spre deosebire de stihuirea melodramatică, „poezie leneșă” în accepție barbiană, proza necesită exhaustivitate, cunoaștere, cultură, lecturi consistente, virtuozitate în asamblarea episoadelor. Descendența rurală a majorității condeierilor basarabeni, precum și „mentalitatea colhoznică”, retrogradă sunt considerate drept frâne ale ascensiunii calitative a prozei. Naratorul e obligat să aibă harul zicerii, dar mai ales o minte organizată arhitectural, aptă să clădească, rebrenian, edificiul romanesc. Scriitorul trebuie să fie, realist, un cronicar al timpului său, iar „feliile de viață” decupate din imediat să fie aservite, fără concesii conjuncturale, doar adevărului. Paul Goma demolează imaginea idilică a literaturii de extracție rurală, singurele excepții perene estetic fiind, în opinia lui, Liviu Rebreanu și C. Stere, apreciați pentru felul în care au tradus viața satului în opera lor și „calitatea prozei”.

Raportul valoare-nonvaloare, recunoaștere-lipsă de receptare se întemeiază pe binomul opozitiv colaboraționism-verticalitate. În vreme ce „rusnacul” Nichita Stănescu, Adrian Păunescu, Ioan Alexandru, Mihail Diaconescu sunt puși la stâlpul infamiei etice, salutul simpatizant al intervievatului se îndreaptă înspre Cezar Baltag, Marcel Mihaș, Leonid Dimov. Consilierile diriguitoare valoric, percepute drept „predici în pustiu” sunt urmate de un remarcabil portret al sinelui: „La așa ceva mă pricep: să cârtesc, să critic, să atac, să strâmb din nas Dacă însă aș fi pus să construiesc ceva, n-aș fi în stare să înalț nici o cușcă pentru câinele (soldatului): fiindcă acesta sunt: soldat (și acela degradat – dacă nu am instrucția militară...) al tuturor cauzelor pierdute. Dacă se întâmplă ca una dintre cauze să fie... găsite, găsită nu mă vrea – așa că pornesc mai departe, la alte pierdute...”

Un alt aspect vizează raporturile cu limba română ale confrăților din diasporă, care încercând să se adapteze unui nou idiom și să-și probeze „integrarea”, fie stâlcesc limba maternă, fie nu o transmit progeniturilor. Concluzia amară a scriitorului este că „dacă s-a îmbogățit sub comunism, limba română s-a și degradat, trivializat, țigănit, iar sub efectul radioului și al televiziunii bucureștene, a devenit agramată (după Ceaușescu) și lătrată (sub înrăurirea covârșitoare a lui Păunescu)”. Abandonarea limbii de acasă devine, din punctul său de vedere, una dintre cauzele pentru care „românii alcătuiesc o populație, nu un popor”. Sub influența interlocutorului, Mihail Dinu ajunge și el la niște observații similare: românii sunt „niște flotanți. Niște captivi ai extremelor”, cu gestică și pasiuni disproporționate. Destinul vitreg al Basarabiei, provincie aflată permanent la margine de imperii, se conjugă cu sindromul exclusului, de străin în propria țară. Rolul lui Paul Goma, de civilizator, de puericultor de conștiințe, repugnă lichelelor, care-i atașează, prin zvonaci, diverși clopoței diversioniști: „antisemit, homisexual, hoț, sionist, iredentist, iar român – ioc, defel.” Nu este omisă nici cabala postdecembristă. Efluviile de simpatie și cohorta de cărți editate imediat după 1989 scad progresiv, iar atacurile împotriva conducerii Uniunii Scriitorilor ia forma unui război deschis ce va culmina cu deja celebrul divorț revuistic al lui Nicolae Manolescu: „Adio, domnule Goma!”

Întrebarea referitoare la existența unei tehnici de construcție similară arhitecturii muzicale în romane aduce răspunsuri cunoscute deja din numeroase alte confesiuni. Inedite sunt congruențele identificate de intervievat între „invazia slavilor în Peninsula Balcanică și înrăurirea țigănească a muzicii din aceeași zonă”, vizibile însă doar în teritoriile campestre,

deoarece ambele etnii aveau oroare de ascensiuni montagnarde. Scriitorii care i-au influențat etapele devenirii se modifică în funcție de vârsta biologică. Lecturile copilăriei pun în umbră numele autorului fiindcă importantă, în această perioadă, era cartea: *De-aș fi rege, Țuș-Țuș, romanul unui măgăruș, Cuore, Coliba unchiului Toma, Pinocchio*. Numele lor este impregnat pe retina memoriei și după ce onomastica prozatorului i-a devenit familiară. Ulterior, în adolescență, aspiră să scrie „«ca Balzac», apoi «ca Rebreanu»”, niciodată „«ca Tolstoi», nici «ca Sadoveanu»”. Ulterior, în studenție, profesorii îi asociază scriitura modelelor Joyce, Faulkner, Thomas Mann, necunoscuți tânărului pe atunci. Paul Goma îl apreciază pe Panait Istrate, nu atât pentru operă, cât pentru traseul lui biografic, pentru faptul că este primul care are curajul, încă din 1928, să denunțe adevărata față a comunismului. Hortensia Papadat-Bengescu este singura care „merită să fie pomenită”, iar Mihail Sadoveanu, Camil Petrescu, Gala Galaction, G. Călinescu sunt considerați doar „buni prozatori”. Literatura postbelică se reduce, din punct de vedere estetic, la un unic tom: „Moromeții vol. I. Atât.” Interogat asupra cochetărilor cu genul dramatic, Paul Goma recunoaște că, în pofida mai multor încercări, *Ușa noastră cea de toate zilele* având chiar o concepție dramatică în privința celor trei unități: de loc, de timp și de acțiune, lecția teatrului nu este asimilată: „Văd timpul dramaturgic: un cub.

Timpul meu, al povestitorului ce sunt are o formă alungită, prelungă, mișcătoare – deși fermă în consistența ei. Timpul meu nu «intră» în odaia teatrului, în cei șase pereți ai dramaturgiei.

Un ultim – și decisiv – motiv pentru care am renunțat la tentativele de a scrie teatru: prea îl respect pe Caragiale, pentru a-l maimuțări; prea îl iubesc pe Ionesco, pentru a «face» ca el.

Eu fac ca mine. E mai ușor.”

Cu un final sub semnul protecției lui Doamne-Doamne și-a Sfintei Paraschiva încheie Dinu Mihail cărticica despre Goma. Autorul merită apreciat pentru curajul de a pune între coperte acest „interviu ratat cu cel mai mare disident român”. Important este scheletul volumului, confesiunile lui Paul Goma, deși unele se găsesc, detaliate, în jurnalul electronic al acestuia. Știu că acum, în mai multe centre universitare din țară se scriu teze de doctorat despre el...

ACADEMY OF SCIENCE FROM MOLDOVA  
PHILOLOGY INSTITUTE  
“ION CREANGA” STATE PEDAGOGICAL  
UNIVERSITY FROM CHISINAU  
PHILOLOGY DEPARTMENT

## METALITERATURE

A QUARTERLY SCIENTIFIC JOURNAL  
OF PHILOLOGY INSTITUTE,  
ACADEMY OF SCIENCE FROM MOLDOVA AND OF THE  
PHILOLOGY DEPARTMENT, “ION CREANGA” STATE  
PEDAGOGICAL UNIVERSITY FROM CHISINAU.

It was founded in 2000

Year XI, number 5-6 (28), 2011

### CONTENTS

#### EDITORIAL

ALIONA GRATI Identity struggles in postmodern globalization 3

#### REPRESENTATIONS OF IDENTITY IN CONTEMPORARY LITERATURE

MIRCEA MARTIN Our moral and symbolic treasure 5

ANDREI TURCANU Underground existence or again on the identity of Bessarabia and the Bessarabian? 15

CATRINEL POPA Language of „wood” and the (dis)grace of memory (a collective trauma and individual therapies) 24

VIORICA ZAHARIA Contemporary Bessarabian theatre searching for identity 29

TATIANA CIOCOI Tony Hawks: the siege of Moldovan identity myths 35

ALIONA GRATI Victor Pelevin and the identity of the „*Generation P*” 40

LUDMILA SIMANSCHI Romanian identity paradox and the postmodern-epic rehabilitation of Mircea Cartarescu’s Levantine space and state of spirit 45

#### LITERARY HISTORY

ALEXANDRU BURLACU Ion Buzdugan: the Arcadia imaginary 53

DANIELA SITAR-TĂUT *O tempora!, o (a)mores!* 60

MARIANA PASINCOVSCHI Paul Goma. The novel *Sabina*: Phenomenology of Eros and the autonomous game of writing in the area of Romanian art 65

#### LITERARY THEORY

ION PLĂMĂDEALĂ The text in the liminality of meaning and writing 75

FELIX NICOLAU Trilogy at the end postmodernity 85

## **CONTEMPORARY LITERARY PROCESS**

|                 |  |    |
|-----------------|--|----|
| NINA CORCINSCHI | Existence and politics: literary mixes                     | 91 |
| OXANA MITITELU  | Totalitarian universe in Bessarabian prose after the 1990s | 96 |

## **REREADINGS**

|                  |          |  |     |
|------------------|----------|--|-----|
| ADRIAN DINU      | RACHIERU | Ion Creanga – the performance of dissimulation               | 107 |
| LILIA PORUBIN    |          | Anti-utopian aesthetics in Romanian short prose: Leon Donici | 114 |
| LUCIA BUNESCU    |          | Cinema techniques in Vlad Iovita's prose                     | 118 |
| NATALIA CUTITARU |          | Liviu Damian's poetry and its subversive word                | 125 |

## **REVIEW**

|                    |  |     |
|--------------------|--|-----|
| DANIELA SITAR-TĂUT | „I am not good at this: to grumble, to criticise, to attack, to whine” | 131 |
|--------------------|--|-----|



## **Colegiul de redacție**

### **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 științific**

Liviu ANTONESEI (Iași)

Alexandra BARBĂNEAGRĂ

Nicolae BĂIEȘU

Nicolae BILEȚCHI

Mihai CIMPOI

Theodor CODREANU (Huși)

Tudor COLAC

Inga DRUȚĂ

Nicolae LEAHU

Mircea MARTIN (București)

Dan MĂNUCĂ (Iași)

Felix NICOLAU (București)

Sergiu PAVLIGENCU

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)**

---

## **Editorial Board**

### **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

## **Scientific Board**

Liviu ANTONESEI (Iași)

Alexandra BARBĂNEAGRĂ

Nicolae BĂIEȘU

Nicolae BILEȚCHI

Mihai CIMPOI

Theodor CODREANU (Huși)

Tudor COLAC

Inga DRUȚĂ

Nicolae LEAHU

Mircea MARTIN (București)

Dan MĂNUCĂ (Iași)

Felix NICOLAU (București)

Sergiu PAVLIGENCU

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**

**www.metaliteratura.110mb.com**

---



---

**ISSN 1857-1905**

---



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

# Metaliteratură

Metaliteratură Anul XI, nr. 5-6 (28), 2011

Anul XI, nr. 5-6 (28), 2011