

SUMAR

ESEU

- ALIONA GRATI *Moldovenii în ochii occidentalilor.*
Exercițiu imagologic (II) 3

EVA ÎN AGORA

- TATIANA CIOCOI *Eva în Agora. Scurt istoric al gândirii*
critice feministe din secolul al XX-lea 10
- ALINA CIOBANU-TOFAN *„Există oare o estetică*
feminină?” Contribuții feministe germane între teorie
și metaforă 20
- ION PLĂMĂDEALĂ *Critica literară feministă*
și tentațiile ideologiei 26
- ALIONA GRATI, NINA CORCINSCHI, LUCIA ȚURCANU
O constelație de poete la început de deceniu 43
- NINA CORCINSCHI *Pe mâna femeilor sau cartea*
ca electroșoc 58
- ALIONA GRATI *Trasând harta feminității* 61

PROCESUL LITERAR CONTEMPORAN

- ALEXANDRU BURLACU *Andrei Țurcanu, o conștiință*
tragică a adevărului 66
- MARIA PILCHIN *Omul-Pricolici: lecturi licanthropice*
cu Andrei Țurcanu și Victor Munteanu 70

TEORIE LITERARĂ

- ANATOL GAVRILOV *Cuvânt propriu, cuvânt străin,*
cuvânt bivoc în Amintiri din copilărie (II) 75

POETICĂ

- LUDMILA ȘIMANSCHI *Poetica discursivității autoironice* 84

ISTORIA LITERATURII

DIANA VRABIE Proza scurtă pentru copii între convenționalitate și originalitate	92
FLORI BĂLĂNESCU Ion Dezideriu Sirbu (1919-1989) – acasă, în exil	102

FOLCLORISTICĂ

OCTAVIAN GAIVAS Confluente româno-ucrainene în folclorul de nuntă din nordul Republicii Moldova	107
--	-----

POLEMOS

ADRIAN DINU RACHIERU Videocrația și „Ritualul TV”	119
---	-----

CRONICĂ

NINA CORCINSCHI Când doliul este de culoarea roșie... ..	123
--	-----

ALIONA GRATI

Institutul de Filologie

**MOLDOVENII ÎN OCHII OCCIDENTALILOR.
EXERCİȚIU IMAGOLOGIC (II)**

Abstract

Those who wrote about their trips to Moldova, the Englishman Tony Hawks, the Italian journalist Nicola Baldassare and the Canadian writer Stephen Heninghan, literature is a sensible way of knowledge and representation. This kind of literature fits inters – and transdisciplinary approach, therefore, it takes advantage of new theoretical openings. We tried to put in question the most important concepts which are being operated by the promoters of *Cultural studies* such as *representation of ethnic otherness, identity and globalization*. That is why we do not lay great emphasis on aesthetics, but we will analyze texts in the context of mentality external factors. Our interest is focused mainly on images which make up the portrait of Moldovan society members, a portrait seen from the outside and it includes temporal sequence of the last 20 years.

Keywords: imagology, otherness, foreign writers, ethnographic portrait, image of Moldovans, identity, globalization.

„Pentru a-l înțelege pe Celălalt, nu trebuie să-l anexezi, ci să-i fii gazdă”

Louis Massignon

Optica acestui studiu imagologic nu este una confortabil-măgulitoare pentru noi, cetățenii statului de pe Nistru și Prut, pentru că ne-am pomenit a fi un Celălalt, „străinul” plasat în obiectivul unor observatori și scriitori nuanțați. În calitate de cultură observată ne vedem obiectul unor apropieri sau respingeri, a unor agreabile recunoașteri, dar și a unor acerbe critici. Codul deontologic le dictează celor care vor să ne cunoască o atitudine tolerantă și respect pentru diferența noastră. În același timp, trebuie să admitem că aceștia devin necruțători și sarcastici atunci când semnalează în *habitus*-ul nostru semne de imaturitate și derapaje grave de la modelul de civilizație contemporană. E adevărat, oricât ar fi de obiectivi, reprezentanții culturii de origine (cultura cunoscătoare) ne vor percepe și prin prisma unor clișee formate în epoca tensiunilor și confruntărilor politice dintre cele două mari puteri – Uniunea Sovietică și Occidentul capitalist. Cu toate acestea, sprijinul imagologic al occidentalilor, punctat cu reprezentări literare, interogații, mărturii artistice și importante teme de meditație, este de neignorat și trebuie perceput ca jucând un rol important în crearea unei viziuni despuiate de iluzii asupra fizionomiei noastre social-culturale. O operă artistică poate adeseori să spună mai mult în ceea ce ne privește decât rafturi întregi de scrieri științifice.

Studiul de față continuă cercetarea imaginilor și simbolurilor reprezentând moldovenii, pe care scriitorii străini le proiectează în texte lor literare la scurt timp după vizita lor în Republica Moldova. În prima parte (vezi Metaliteratură, nr. 3-4, 2012) am comentat ansamblul de impresii și observații, transfigurate de englezul Tony Hawks într-un roman *Tenis cu moldoveni* (2003, în română) și de italianul Nicola Baldassare în două cărți cu veleități literare, *Îți explic eu ce-i asta Moldova* (2008) și *Un an în Moldova. Jurnalul semiseros al aflării mele în țara dulcilor coline* (2011). Al treilea autor vizat este scriitorul canadian Stephen Heininghan care, în anul 1994, muncește timp de câteva luni la Chișinău în calitate de profesor de engleză, iar mai târziu are ideea de a-și înregistra scurta sa coexistență cu moldovenii într-un roman-eseu intitulat *Provincia pierdută. Aventuri într-o familie moldovenească* (2005, în română).

Ne-am fi dorit totuși să nu ignorăm atitudinile altor intelectuali străini care s-au expus în presă pe marginea călătoriei lor pe meleagurile noastre. De aceea ne grăbim să valorificăm ocazia fericită de a avea la îndemână un material semnificativ în acest sens al unui jurnalist german. În noiembrie 2002 ediția internațională a ziarului german „Zeitbilder” publică un reportaj semnat de jurnalista Irena Brežná, intitulat „Abgesägter obstgarten. Eine Reportage aus Moldawien und Transisrien von Irena Brežná und Laurent Stoop (Bilder)” (*Livezi tăiate. Un reportaj despre Moldova și Transnistria realizat de Irena Brežná și Laurent Stoop (fotografii)*) [p. 61]. Articulat metaforic, titlul se justifică ca o reacție la stereotipul „Solnecinaia Moldavia”, trecut de autoare în fraza introductivă, pentru că peisajul descris în continuare e mai mult decât dezolant, contrazicând magica formulă de sorginte sovietică. În scurt timp, acest spațiu geografic se învrednicește de o altă emblemă – de cel mai sărac stat din Europa.

Tema sărăciei constant ignorate ce își face loc în proximitatea Uniunii Europene structurează demersul Irenei Brežná. Metafora „Livezi tăiate” emerge din spațiul unor meditații istorice, sociale, culturale, economice legate de situația Republicii Moldova de după zece ani de independență și este cât se poate de expresivă. Întâmplător sau nu, aceasta consună cu titlul romanului lui Vladimir Beșleagă – *Zbor frânt*, pentru a confirma fractura socială și geografică care se ține fatalmente de acest pământ revendicat periodic de vreo putere a timpului, a cărui locuitori s-au împăcat cu inexorabila ocluziune a tuturor proiectelor existențiale, sociale sau politice, care ar promite o realizare în beneficiul lor. În urma unei investigații, Irena Brežná găsește că această stare de lucruri se datorează în mare parte inactivității moldovenilor înșiși și ancorării lor definitive într-o mentalitate orientală, generatoare de resemnare fatalistă. Spre exemplu, pe un pământ fertil, negru la doi metri adâncime, roada agricultorilor depinde totalmente de capriciile meteorologice. Cu fântâni având apă la doar 8 metri adâncime, țăranii ajung neputincioși în fața secetei, singura reacție fiindu-le repetarea formulei eliberatoare de responsabilitate: „Dumnezeu ne pedepsește și nu ne trimite ploaie de două luni”. Și asta în pofida faptului că „La fiecare intrare în sat este ridicat câte un Dumnezeu cu mâinile în sus, având barba și părul împrăștiat, care își privește fiul răstignit și părăsit”. Un eroism de neînțeles demonstrează femeile care, deși trăiesc în case cu aspect deplorabil, au părul bine aranjat și figură serioasă atunci când merg la serviciu, de unde vor ridica „salarii care își bat joc de ele”. Și asta pentru ca, ajungând la bătrânețe, să-și aștepte „pensia de 10 dolari” ca „Acei bătrâni, cărora le este rușine de sărăcia lor, se ascund și mor ca niște animale”.

Întrebați despre cauzele nivelului scăzut al vieții, câțiva intelectuali dau vina pe nedorința moldovenilor de a se solidariza în momentele-cheie ale istoriei. Astfel au

rămas în zona unor incertitudini insurmontabile aspecte importante pentru coagularea unei comunități ca identitatea, limba națională, strategiile economice și politice etc. Pe de o parte, „profesorii cer pățimaș limba română în stradă, împotrivindu-se cu vehemență rușilor”, iar pe de altă parte, stă o lume indiferentă „surdă și trădătoare, care de două ori deja și-a dat votul comuniștilor”. Într-un oraș în care domină minoritatea, o mână de intelectuali se ambiționează să țină reviste, concepându-le ca pe niște citadele ale culturii românești. Interviewat fiind referitor la identitatea sa, Grigore Chiper răspunde categoric: «Limba mea este română». El adoră bogata literatură de dincolo de Prut, în special pe cea semnată de Mircea Cărtărescu”.

În acest stat firav unii visează integrarea rapidă în comunitatea occidentală („Cuprins de scârbă, redactorul-șef (al revistei „Contrafort”) se întreabă retoric: «Dacă ne-ar vedea președintele Bush, ne-ar elibera de comuniști?!»”), alții speră să supraviețuiască timpurilor („Țăranii îngheață iarna și sunt nevoiți să taie merii, iar trunchiurile rămase arată ca mormintele într-un cimitir de soldați. «Aceasta este democrația, susține cu ironie un pădurar, se salvează cine poate de acest experiment»”). Incertitudinea alimentează nostalgii naive: „«Pe timpul sovietelor totul era bine: colhoz, siguranță, ordine», se tânguiesc câteva femei istovite cu sapa pe umăr”. Copii acestora însă, studenți la Chișinău și Bălți, în fiecare sâmbăta și duminica își pun tricoul în spate și, în loc să meargă la discotecă, pornesc pe străzile principale pentru a cere păstrarea limbii române ca unica limbă de stat și integrarea în Europa.

Nuanțele ironice ale jurnalistei nu ne scapă atunci când aceasta ajunge să creeze portretul celor doi reprezentanți ai opoziției Vlad Cubreacov și Iurie Roșca. În legătură cu primul, nemțoaica relatează celebra poveste cu răpitul: „a stat patru zile fără mâncare, iar după patru zile i s-a dat în sfârșit de mâncare și, pentru iluminare, *Biblia*. Din punct de vedere politic, acest bărbat a atins cele mai înalte trepte, a strălucit și a devenit un adevărat Democrat, un om împlinit de o valoare rară. Totuși ceea ce a făcut l-a dus la pierzanie”. Comportamentul democratului pare să urmeze îndemnurile cântecului său preferat, ascultat cu insistență, în care interpretul se roagă de iubita sa „să-l calce în picioare, să-l facă una cu pământul, să-l sfășie, dar să nu-i ia niciodată dragostea”. Carismaticul șef de partid Iurie Roșca „a împletit rugăciunea și crucea cu politica, creștinismul cu naționalismul și a adăugat la acestea o emoționantă emblemă a partidului – o inimă albastră cu 12 steluțe europene”. Liderul opozant îndeamnă tinerii să ia Europa drept model ideal de viață: „Imatură din punct de vedere politic, nefiind în stare a fi stăpână pe sine, această țară se vrea integrată în UE”. Fragmentul următor are toate calitățile șarjei: „Pe panoul publicitar al partidului stă imprimată o imagine cu o studentă frumoasă privind spre îndepărtata Europă. O panglică în culori naționale îi înfășoară fruntea frumoasă. Aceste fete sunt căutate în Occident atât pentru inimile, cât și pentru rinichii lor sănătoși, organe solicitate pe piața de transplant. Singura bogăție a țării este corpul femeilor tinere. Priveliștea fetelor mă bucură pe străzile Chișinăului sau ale Tiraspolului, dar mă întristează gândul că în Balcani două treimi din sclavele sexului își au originea în Moldova și Transnistria. La fel, bărbații din Cosovo preferă această apropiere Estică.” Referitor la femei, Irena Brežná mai adaugă faptul că adevărata lor frumusețe constă în demnitatea de a-și purta sărăcia cu stoicism, adoptând o mască serioasă, în același timp, trădând disperarea care le face să-și ia lumea în cap și să plece peste hotare unde vor schimba o sclavie cu alta. Jurnalista constată cu amărăciune că hainele înguste ale femeilor au valoare de simbol, indicând spre

puternicele constrângeri și privațiuni („de parcă sunt înhămate la stat”) la care ele sunt supuse în familie și în această societate „ștampilată”.

Plus la toate, în 1990 Moldovei i s-a „amputat” un braț. În scurt timp această fâșie de pământ a devenit o scenă pe care „hoți mari și mici dansează într-o veselie”. La o zvârlitură de băț, în Tiraspol nu găsești nici un panou de publicitate sau vreun alt însemn al capitalismului ce a luat cu asalt Chișinăul. În schimb, rămân neatinsse lozincile comuniste și monumentele lui Lenin sau Karl Marx. Nerecunoscută nicăieri în lume, cu o economie ca și inexistentă, teritoriul de dincolo de Nistru i se arată jurnalistei ca o fantomă a fostului stat unional: „Transnistria e un fel de uniune sovietică cu vamă și valută proprie care e rubla rusească cu capul lui Suvorov imprimată pe ea”. Deși în calitate de oficiale apar și limbile „moldovenească” și ucraineană, limba rusă domină toate sferile. Este limba în care se aruncă praf în ochi. Pe un fundal în care rata de șomaj ajunge la o cifră înspăimântătoare, un profesor de economie din Tiraspol își prezintă în limba rusă cartea „Economia Pridnestroviei în perioada de tranziție”, editată de firma Sheriff care e proprietatea președintelui Smirnov și a clanului său mafiot.

Reprezentările furnizate de Irena Brežná completează imagologia moldoveanului sărac, hărțuit de indecizie într-o lume semiorientală, semieuropeană, oscilând într-o cultură supusă tuturor influențelor. Liminalitatea și sărăcia moldovenilor îmbracă cele mai multe metafore în textele vizitatorilor străini.

Scriitorul canadian Stephen Henighan ajunge în Republica Moldova întâmplător, programându-și de fapt un stagiu în România. Pentru că fosta republică a URSS, pe atunci intrând în al patrulea an de „desprindere aparentă”, se afla în afara perimetrului său imaginar, scriitorul a căutat să se informeze în prealabil cu privire la istoria și cultura populației pe care urma să o viziteze. Cartea *Provincia pierdută. Aventuri într-o familie moldovenească* (Editura Arc, 2005) se deschide cu o excursiune concentrată, dar elocventă în sensul ca autorul avea destule cunoștințe pentru a judeca adecvat situația istorică și culturală a moldovenilor. De-a lungul a câtorva pagini Henighan își exprimă convingerile că „Moldova reprezintă doar o fâșie dintr-o entitate mai mare. Ea făcea parte din Moldova, una dintre cele trei regiuni constituente ale României, celelalte două fiind Țara Românească și Transilvania”. Istoria perioadei interbelice este relatată până la amănunte statistice, care vorbesc despre politica de deznaționalizare a rușilor, despre anexări, despre lupta de recuperare a teritoriului basarabean dusă de generalul Antonescu: „Din 1941 până în 1944, Basarabia s-a întors între granițele României, creându-le moldovenilor de astăzi sentimentul paradoxal de a fi una din puținele comunități ale lumii ce se consideră eliberată de un fascist”.

Scriitorul surprinde prin observații subtile legate de cultura, în special de literatura română a moldovenilor: „Cu excepția spiritualului dramaturg I. L. Caragiale, precursor al literaturii absurdului, născut în Țara Românească, pilonii literaturii române de la sfârșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea – clasicii țării – erau cu toții moldoveni: Vasile Alecsandri, poetul romantic din perioada timpurie, extrem de important în dezvoltarea unei tradiții autohtone a teatrului românesc, poetul Mihai Eminescu, Mihail Sadoveanu, romancierul de tip balzacian, cu o energie gargantescă, ale cărui zeci de volume sunt inspirate din istoria, limba și natura atât de bogată a Moldovei, Ion Creangă, povestitorul țăran care a transformat în mit viața românească tradițională”. Este citat Mircea Eliade și disidentul român Paul Goma care e considerat una din personalitățile eminente

pe care le-a dat Basarabia. De acum încolo nimic însă nu-i va mai crea canadianului ambianță prielnică exaltării intelectuale.

Heninghan calcă pământul moldav cu certitudinea că va descoperi aici „o republică mică și compactă, ca o fâșie de pământ strecurată între Ucraina și România, ce-și recuperează cu curaj specificitatea culturală după mai mult de cincizeci de ani de ocupație sovietică”, specificitate necesară pentru a se reintegra prin diferență în cultura Europei Centrale (*Mitteleuropa*), căreia îi aparține geografic. Nu a găsit însă ceea ce căuta, mai exact, a constatat cu mirare că cele mai izbitoare diferențe ale acestei comunități rămăneau a fi „obediința față de normele birocratice sovietice pe care Moscova nu mai avea puterea să le impună, și sărăcia”. Spre deosebire de Polonia (pe care a traversat-o înainte de a intra în fostul teritoriu al imperiului), republica „nu reușise să treacă peste zidul est-european”. Și asta în pofida faptului că rădăcinile balcanice a făcut-o inadecvată pentru mixtura postsovietică în care a fost împinsă cu insistență după ce-și recapătă speranța apropierii de civilizația modernă. Canadianul a surprins imediat contrastele și paradoxurile postsovietismului: „Abia trecusem de graniță, când a și apărut în fața noastră primul dom argintiu sub formă de bulb. Drumul prost întreținut șerpuia printre ferme mici, înconjurate de ziduri joase de piatră. Femei cu batic, copiii fără cămăși sau desculți se vedeau prin curți, iar praful se ridica pretutindeni în jurul lor. Numeroase biserici ortodoxe ofereau singura strălucire de eleganță acestui peisaj dezolant”.

Caracterul puternic polarizat al reprezentărilor împărtășite de moldoveni este identificat de scriitor atât în familia în care este plasat să locuiască, cât și în sălile de curs (Heninghan se angajează să țină cursuri de engleză unor profesoare de școală pe perioada de vară a anului 1994). Spre deosebire de Irena Brežná, scriitorul nu are ocazia să cunoască vreun alt intelectual decât elevele sale temporare, profesoare de engleză la locul lor de muncă. Periodic orele lui se transformau într-o arenă a dezbaterilor ideologice și politice, reproducând în miniatură convulsiile lingvistice și identitare din societatea moldavă. În mod paradoxal, perfecționarea englezei se făcea pe fundalul unor ireconciliabile confruntări lingvistice între elevele vorbitoare de limbă română și rusă. Pozițiile antagoniste, reprezentate, pe de o parte, de „naționalistele slavofile devotate”, ruși, ucraineni și evrei vorbitori de rusă, și, pe de altă parte, de exponentele tinerei generații de români școliți de proveniență rurală, privind denumirea limbii pe care o vorbesc băștinașii dinamitează rarele momente de echilibru existențial, dându-le conotații politice. Totuși învinuite de primele de intoleranță, vorbitoarele de limbă română schimbau fără regrete limba de adresare dacă printre cei prezenți vorbitorii în rusă erau în minoritate: „Dacă trei persoane într-un grup de cincisprezece nu înțelegeau româna, discuțiile se purtau în rusă. Chiar și naționaliștii români fervenți se conformau la acest obicei”.

Reprimarea constantă a limbii majorității a avut efecte dezastruoase. Pentru că familia la care locuia Heninghan „nu știa că vorbește românește”, pentru că tinerii pe care îi întâlnește nu au o certitudine în ceea ce le privește identitatea, pentru că după declararea independenței „vechile ierarhii și figuri se implicaseră deja în conducerea țării în aceleași moduri vechi, dar sub lozinci noi” etc. Cauzele trecute reies dintr-o cultură hărțuită, umilită de-a lungul a două secole, perfect interpretate de canadianul venit dintr-un spațiu cu probleme similare: „Faptul că au fost privați de propria lor cultură a întărit apoi argumentul că vorbitorii limbii «moldovenești» fuseseră niște sălbatici ignoranți înainte să li se impună cultura rusă”. În doar trei luni canadianul devine nu numai un martor solidar și simpatizant, ci și un adevărat partizan al cauzei naționale a basarabenilor și a limbii române

literare: „Ce anume mă făcuse să adopt cauza moldovenilor care vorbeau românește de parcă ar fi fost propria mea cauză? Aceste idei contraziceau multe alte credințe ale mele”. Foarte puțini dintre jurnaliștii noștri ar fi avut atunci curajul lui Heninghan, cele afirmate de el nu prea pot fi contestate: „Cea mai revoluționară prevedere a noilor legi lingvistice era aceea că până în 1994 toți funcționarii civili erau obligați să demonstreze capacitatea de a folosi fluent limba română. Acesta a fost un atac direct la adresa administrației ruse importate începând cu 1940: cea mai mare parte a serviciului civil era rusesc și puțini ruși puteau demonstra o astfel de capacitate de a vorbi fluent româna. În momentul sosirii mele la Chișinău termenul-limită prevăzut de legile lingvistice se apropia de ultimele sale zile. După războiul civil din vara anului 1992, când generalul Lebed’ și-a demonstrat zelul în folosirea Armatei a 14-a sovietice în slujba naționalismului slav, o concediere în masă a funcționarilor civili era exclusă. Simpla menționare a ideii ar fi adus tancurile lui Lebed’ pe bulevardul Ștefan cel Mare. Chiar și vechea viclenie a politicianilor de a extinde termenul-limită ar fi fost considerată un act de agresiune de către funcționarii civili ruși și de către susținătorii lor de la Tiraspol și de la Moscova. Alegerile care au avut loc sub amenințarea atacurilor lui Lebed’ garantaseră controlul Parlamentului acelor partide ostile reunificării. Noul președinte al Parlamentului, Petru Lucinschi, era un etnic român care se ridicase la o înălțime amețitoare în Partidul Comunist sovietic, având rolul de șef ideologic al Kremlinului până în 1991. El a introdus o nouă lege a limbii, renegând rolul limbii române de limbă oficială a țării; Snegur, extrem de adaptabil, s-a supus. Noua limbă oficială a țării urma să fie... moldovenească. Noua lege a limbii nu mai preciza însă că moldovenească și româna erau aceeași limbă sau măcar erau înrudite.

Semnalul dat populației rusești era clar: situația de fapt dinainte revenise; poziția stalinistă conform căreia populația republicii vorbea un dialect înapoiat și nu putea înțelege româna devenea din nou politica oficială. Legăturile cu Moscova erau din nou naturale. Relațiile comerciale și culturale abia renăscute cu România aveau să fie lăsate să dispară. Majoritatea românilor, locuind la țară, au acceptat fatalist reîntoarcerea politicii sovietice; ei nu se așteptaseră niciodată ca ceva să se schimbe. Vorbitorii de limbă română de la orașe, de genul Natașei, erau furioși.” Reflectând pe marginea impunerii ideii de limbă moldovenească chiar și după dizolvarea formală a imperiului, autorul descoperă efectele altui gen de „multiculturalism” și „globalism”, care, acoperindu-se cu retorica susținerii diferențelor, a dus la înăbușirea specificului național autentic, la surparea limbii române literare și a împiedicat potențialul de renaștere și de integrare a moldovenilor în lumea civilizată: „Cultura globalizantă era, dincolo de orice altceva, o pârghie împotriva democratizării. (...) Impactul crucial al culturii globalizante fusese să secătuiască energiile colective necesare pentru ca indivizi de genul Natașei sau al lui Pavel să se împace cu identitățile lor încărcate într-un context care să împrumute culturii – în orice limbă – un sentiment al valorii” (a se vedea ca într-o oglindă poziția italianului Nicola Baldassare!).

Globalizarea postmodernă are la moldoveni culorile celor două mari puteri împăcate după căderea Cortinei de Fier: „Lidia stătea în dormitor citind *Tragedia americană* în rusă; Pavel, în camera de cusut, se uita la MTV, care prezenta melodii americane prin rețeaua rusă”. Plutind „în derivă pe perna electronică a planetei” moldovenii rămân a fi locuitorii unei culturi incerte. Pentru că „Pavel vorbea trei limbi, dar, spre deosebire de străbunicii săi ucraineni sau români, nu avea nicio tradiție culturală bine definită”.

Intimidarea democrației prin chiar armele pe care susținătorii acesteia le-au câștigat cu eforturi uriașe i se pare canadianului un abuz. Manifestările procomuniste în perimetrul

între statuia lui Ștefan cel Mare și Arcul de Triumf sfidează și predispuie la un imaginar apocaliptic, zugrăvind o lume cu alienați: „Marșul anual al victoriei, ce avea loc în perioada sovietică, pornea din nou cu vigoare renăscută în acest an, când populația slavă se bucura de retragerea legii limbii române. Românii furioși murmurau la baza statuii lui Ștefan cel Mare. Îi huiduiau pe slavii care treceau șchiopătând: bătrâni care ridicau cu mândrie secera și ciocanul, tineri care scuturau steaguri rusești și ucrainene deasupra capetelor. Privindu-i cum trec pe lângă curbele grațioase ale Arcului de Triumf ridicat la intrarea din parcul de peste drum, am fost cuprins de sentimentul că aici se comite un abuz, temerile mele de occidental fiind resuscitate de imaginea acestei mulțimi eurasiatice mărșăluind în decorul ca de grădină realizat în jurul unuia dintre simbolurile centrale ale culturii occidentale”. La vederea acestei „priveliști” dezolante, occidentalul concluzionează: „Am simțit o mare tristețe față de soarta acestei provincii pierdute și a tuturor cetățenilor ei îndurerăți”.

Ca și Tony Hawks sau Irena Brežná, Heninghan merge să vadă regiunea transnistreană, pe care o botează în corespunzător – „Regatul lui Lebed”. Potrivit scriitorului, excursia care, după toate aparențele, promitea a fi o plimbare în Rusia, s-a dovedit a fi o călătorie în timp. Regiunea i se arată ca un mixaj absurd: o Uniune Sovietică, păstrându-și vestigiile intacte: monumentele Lenin, pancartele roșii etc., peste care se aștern unele noutăți cum e spre exemplu vama, moneda și mafia proprie. Pentru cei care cunosc puțină istorie nemăsluită este evident faptul că moneda separatiștilor are ca simbol fondator o enormitate: „Transnistria îl adoptase pe Suvorov, un general rus din secolul al XVIII-lea care ucisese români cu o teribilă cruzime, ca simbol fondator. În 1790, Suvorov devastase orașul moldovenesc Ismail, masacrându-i pe locuitori. Statuia generalului străjuia deasupra râului Nistru. Mesajul adresat Chișinăului nu putea fi mai clar de atât. Singurul echivalent imaginabil al alegerii generalului Suvorov de către transnistreni ca emblemă ar fi circulația unor bancnote cu chipul lui Adolf Hitler în fâșia Gaza.” Izolaționismul fanatic al transnistrenilor devine și mai aberant în momentul în care Garda Nistreană îi declară pașaportul ilegal doar pentru că acesta nu e redactat în limba rusă.

„Nimic nu s-a schimbat în bine în Moldova după plecarea mea. (...) Costul pierderii respectului de sine fusese foarte mare”, constată Heninghan cu amărăciune după ce iarăși, în 2001, vizitează republica noastră. Pentru că proiectele ideologice generatoare de antipatii și de incompatibilități umorale, de excluderi și de exclusivități lasă deocamdată în afară civilizației moderne atât „Regatul lui Lebed”, cât și „Provincia pierdută”.

Iată câteva feluri ale scriitorilor străini de a pune în forme impresiile legate de cultura și existența moldovenilor. Chiar dacă aceste forme subordonează interesul literar pentru reprezentarea Celuilalt, este cazul să le acordăm un credit estetic pentru prezența metaforelor inspirate în ceea ce ne privește.

Note

1. Irena Brežná, *Abgesägter obstgarten. Eine Reportage aus Moldawien und Transisrien von Irena Brežná und Laurent Stoop (Bilder)*, în „Zeitbilder”, 16/17 november 2002, nr. 267, p. 61-63.

2. Heningham, Stephen. *Provincia pierdută. Aventuri într-o familie moldovenească*. Traducere din franceză de Diana Stanciu, Cuvânt înainte de Constantin Cheianu. Chișinău: Arc, 2005.

TATIANA CIOCOI

USM, Chișinău

EVA ÎN AGORA. SCURT ISTORIC AL GÂNDIRII CRITICE FEMINISTE DIN SECOLUL AL XX-LEA

Abstract

This article is a summary of the main trends in feminist critical thinking of the 20th century. The causes of reductionism in evaluation of feminine artistic works are explained and the debates initiated by promoters of feminist/feminine theory and criticism are reviewed. Via resourced research and valuing of a considerable number of feminine texts there were highlighted „special features” of female writing. Namely this allowed the author to take into consideration a continuity of tradition in feminine writing in terms of thematic and formal-stylistic components and therefore to claim the existence of a „feminine aesthetics.”

Keywords: feminist theory, feminist criticism, canon fights, feminine specificity.

Încă din Antichitate, filosofia și literatura au fost considerate, în cultura occidentală, două modalități discursive implicate indirect în procesul de reglare a vieții practice. Indiferent câtă pondere i-a fost acordată fiecăruia dintre aceste două tipuri de discurs (după Platon, filosofia ar avea o valoare superioară, după Nietzsche – literatura, iar în tradiția kantiană ele au o valoare complementară), filosofia și literatura s-au dezvoltat ca două instituții culturale cu intenții diferite și orizonturi de așteptare distincte, care au interacționat după principiul vaselor comunicante. Mai exact, discursul filosofic, în care predomină simbolizarea denotativă și structurarea argumentativă, a fost un soi de „platformă teoretică” pentru înțelegerea corectă a vieții și a lumii, iar literatura, cu limbajul ei metaforic și figurativ, a „exemplificat”, e adevărat, fără pretenția de adevăr (ficționalitatea), valoarea cognitivă a conceptelor și teoriilor filosofice. În ansamblul ei de noțiuni, de idei, enunțuri, categorii, teze și principii, în concepțiile ei generale despre lume și viață, precum și în totalitatea funcțiilor ei (ontologică, gnoseologică, metodologică, axiologică, praxiologică), filosofia s-a constituit ca o cunoaștere a general-umanului, adică a Omului, pe care l-a simbolizat într-un limbaj neutru. Dar afirmarea unei umanități generice, neutră și universală, nu a putut exclude, în plan material și simbolic, diferența dintre sexe (și nu numai) pentru simplul motiv că identitatea presupune diferențierea de un altul, iar subiectul uman, ca ființă conștientă, rațională și liberă, a putut fi articulat doar în opoziție cu materia indistinctă, cu natura, cu instinctele corporale incontrolabile și cu haosul anterior creației.

În felul acesta, problema fundamentală a filosofiei – raportul dintre existența obiectivă (materia, natura) și cea subiectivă (spiritul, conștiința, gândirea) – a fost rezolvată printr-o serie de opoziții binare, în care masculinului i-a fost atribuită partea

spiritului (cultura), iar femininului – partea trupului (natura). Chiar dacă, în intenție, filosofia a urmărit clarificarea poziției și a condiției omului în lume, în practică ea s-a referit, prin transfer metonimic (om = bărbat), doar la bărbat, femeia fiind concepută ca termen negativ de confruntare care îi garantează bărbatului identitatea (cea mai banală operațiune speculativă, în acest sens, este următoarea: ce este bărbatul? bărbatul nu este femeie).

Consecințele acestui reduționism filosofic asupra literaturii sunt următoarele: neutralitatea limbajului critic (estetica a fost, vreme îndelungată, parte integrantă a filosofiei), în categoriile căruia femininul nu-și găsește corespondentul lexical și nu e prevăzut ca realitate de simbolizat; repartiția disproporționată a rolurilor celor două sexe în cultură: bărbatul este subiectul reprezentării, femeia – obiectul reprezentat; în totalitatea ei, literatura s-a constituit ca un corpus de texte elaborate de bărbați și destinate intereselor bărbaților, iar sistemul academic, dominat și el de bărbați, a tratat scriitura masculină ca model estetic universal; creația feminină este privită ca o realitate minoră care, lipsită „în esență” de capacități productive, nu poate decât imita arta masculină fără a atinge însă vreodată adâncimea lucrurilor; producerea unui imens panopticum de figuri feminine, în care femeia este obiectul privirii, gustului, dorințelor, intențiilor, simpatiilor sau idiosincraziilor artistului-bărbat și introiecția acestor modele în cadrul proceselor cognitive și de identificare.

Cât de multe au în comun filosofia și literatura s-a văzut la începutul secolului al XX-lea, când Ludwig Wittgenstein și-a elaborat metoda criticii limbajului (*Logisch-philosophische Abhandlung* (1912)). Meritul lui Wittgenstein este de a scoate în evidență că sensul unui cuvânt (concept) nu este altceva decât sensul pe care i l-a acordat sistemul lingvistic în procesul utilizării lui culturale și sociale. Cum filosofia și literatura lucrează cu același instrument – limbajul – ele se fac responsabile de transformarea voinței de a semnifica (puterea) în adevăr. Criza reprezentării în filosofie și criza subiectului rațional și universal (în literatură – neîncrederea în totalitatea imaginilor despre lume create de marile romane din secolul al XIX-lea sau în autenticitatea sentimentelor exprimate în poezia romantică; reacția iconoclastă a moderniștilor față de trecut; orientarea avangardiștilor spre imagism, a futuriștilor și suprarealiștilor spre dicteul automat, necontrolat de logică, deci, dezinteresat ideologic etc.) se instaurează în urma acestui „seism” wittgensteinian. Criza va evolua progresiv și, ca reacție la caracterul relativ al rezultatelor obținute, discursul filosofic se va apropia de metodele științelor exacte (în literatură – structuralismul), ca să atingă punctul culminant în perioada postmodernistă, când deconstrucția derridiană și analiza discursului efectuată de Foucault au scos în evidență jocurile de semnificare ale limbajului și dispozitivul puterii ascuns în spatele fiecărui segment anterior al cunoașterii.

De pe această poziție, textele filosofice și textele literare sunt considerate niște construcții lingvistice (ficțiuni), ale căror semnificații doctrinare nu pot fi proferate decât cu riscul asumării intenției de a manipula ideologic. Întreaga paradigmă post-structuralistă se construiește pe această neîncredere în adevărul reprezentărilor canonice ale culturii occidentale. Pentru prima oară de la începuturile timpurilor moderne și cel puțin la nivel teoretic, gândirea occidentală a căpătat „libertatea de a spune ce crede”, libertate pe care o considerăm drept punct de plecare pentru gândirea feministă. Felul în care această gândire a evoluat și s-a distanțat de „eliberatorii” săi, în varietatea ei de contexte și de

preocupări, se referă la *raportul dintre studiile feministe (Women's Studies) și studiile genuriale (Gender Studies)*.

Apariția teoriei și criticii literare feministe (*Women's Studies*) este legată în mod nemijlocit de evenimentele din mai 1968. Tensiunea egalitaristă care propulsa revoluțiile studentești spre revendicarea realizărilor democratice prin accesul cetățeanului la plenitudinea drepturilor „universale” reprezintă, în egală măsură, o motivație politică și ideologică pentru mișcările feministe din acea perioadă care, pe parcursul anilor '70 și '80, vor fi instituționalizate în diverse sfere ale polisului modern, inclusiv, în academii și universități. Retroactiv, se poate afirma că întreg cadrul de strategii și practici puse în acțiune de studiile feministe (vom utiliza acest termen în absența unuia mai adecvat pentru denumirea teoriei și criticii literare feministe, așa cum există în alte limbi: *Frauenforschung* sau *Frauenliteraturwissenschaft* în germană, *recherche littéraire féministe* sau *études femmes* în franceză, *studi delle donne* sau *scienza letteraria femminile* în italiană) stă sub semnul egalitarismului, adică al includerii femeilor în universalitatea generică a valorilor umane. Opțiunea femeilor în favoarea ștergerii diferențelor sexuale nu este surprinzătoare dacă o confruntăm cu situația democrației occidentale din perioada respectivă: femeile franceze capătă dreptul la vot în 1944, cele italiene în 1945, în Germania și Austria, dreptul femeilor la vot există din 1918, dar e suspendat pe perioada guvernării naziste, în Elveția din 1971, iar în Liechtenstein, abia din 1984.

Prin analogie cu istoria sociopolitică, istoria literaturii universale e judecată drept un sector al monopolului masculin asupra culturii, a cărui dialectică în timp a uzat de criterii selective, restrictive și părtinitoare de instituționalizare a proceselor literare. În faza incipientă, studiile feministe se concentrează asupra descoperirii, arhivării și cercetării sistemice a literaturii scrise de femei. Autoarele „uite” trebuiau integrate în așa-zisul canon literar universal. Anii '70 sunt marcați de orientarea pozitivistă a cercetării literare care s-a soldat cu un număr considerabil de lucrări de pionierat – monografii, biografii, culegeri, antologii, teze, proiecte editoriale – scrise de femei și focusate asupra introducerii femeilor în discursul literar, care va face să se vorbească despre un *boom* editorial feminist instituționalizat cu denumirea de *Women's Studies*. Pentru exemplificare, iată doar câteva titluri, dintre cele mai reprezentative: *Deutsche Literatur von Frauen* (1988), două volume coordonate de Gisela Brinker-Gabler, *British Women Writers. A Critical Reference Guide* (1989), de Janet Todd, *Scottish Women Writers to 1987. A Select Guide and Bibliography* (1987), de Karen Stewart, *American Women Writers. A Critical Reference Guide from Colonial Times to the Present* (1979-82), patru volume coordonate de Lina Mainiero, *Donne scrittrici nella letteratura italiana. Un percorso critico* (1970-1993), de Laura Fortini, *Dictionnaire littéraire des femmes de langue française. De Marie de France à Marie Ndiaye* (1996), de Christiane Makward și Madelaine Cottenet-Hage.

Dar pe măsură ce munca de „excavare” a scriitoarelor punea la dispoziție un număr din ce în ce mai mare de texte, se conturau câteva postulate determinante pentru evoluția ulterioară a studiilor feministe: 1) există un raport între genul literar și genul scriitorului: eposul și drama au constituit un teritoriu inexpugnabil pentru femei, în timp ce scrisorile, jurnalul intim, jurnalul de călătorie, autobiografia și romanul, specii mai puțin nobile, au fost mai ușor cucerite de femei și chiar negativ „colorate” prin practicarea lor de către femei; 2) strategiile și mecanismele marketingului cultural (codul moral, imaginile și rolurile sexuale, drepturile femeilor, cenzura etc.) au defavorizat accesul femeilor

la „marea literatură”; 3) analiza textelor scrise de femei în diverse secole și în spații geografice diferite a relevat recurența tipologică a temelor, imaginilor și simbolurilor legate de ceea ce veacuri de-a rândul a fost considerat „univers tipic feminin” (familia, „focul din vatră,” claustrarea domestică, „fazele” vieții feminine etc.); 4) strategiile de adaptare (mimetizarea) a scriitoarelor la o societate și la o cultură dominată de bărbați a lăsat, în textele acestora, urme evidente de dedublare auctorială: tensiunea de a se afla *înăuntrul* lumii dominate de bărbați, de a corespunde normelor acesteia, și, totodată, de a se exprima pe sine ca punct de vedere, act prin care se situează *în afara* normelor curente; 5) descoperirea și inventarierea scriitoarelor din epoci și țări diferite a scos în evidență faptul că femeile n-au încetat niciodată să contribuie la producerea literaturii și că unele texte sunt conforme criteriilor estetice care determină statutul operei, iar excluderea lor din procesul constituirii canonului nu poate fi explicată altfel decât prin sexismul criticii literare.

Toate aceste postulate au determinat paradigma studiilor feministe din anii '80. Reconstrucția sistemică a istoriei literaturii feminine a impus revizuirea canonului literar și revizuirea preceptelor criticii literare tradiționale. Conceptul central este „re-viziunea,” adică, „actul de re-vedere, de vedere cu ochi noi, de privire a unui text vechi dintr-o perspectivă critică nouă”, pe care cercetătoarea americană Adrienne Rich îl subliniază drept strategie comună de lectură feminisă în studiul *When We Dead Awaken: Writing as Re-Vision* (1973). O altă cercetătoare americană, Kate Millet, propune în *Sexual Politics* (1970) termenul de *misreading*, prin care înțelege „citirea în răspăr” a „operelor canonice,” în care stereotipul femeii degradate la obiect sexual, fiindă irațională și lubrică, este dovada misoginiei culturii occidentale patriarhale și falocentrice. Practica revizuirii (relecturii) se va realiza astfel, chiar de la început, de-a lungul a trei traiectorii: 1) relectura (dezlectura) textelor scrise de bărbați; 2) lectura/relectura textelor (citite prejudicios sau necitite) scrise de femei; 3) relectura critică a textelor de critică literară masculină, care vede criticul bărbat ca un Narcis sau un Teseu al culturii.

Una dintre primele tentative de conjugare a procesului de revizuire a opiniilor culturii patriarhale despre femei cu reevaluarea culturii feminine este *The Madwoman in the Attic* (1979) de Sandra Gilbert și Susan Gubar. Studiul *Feminist Criticism in the Wilderness* (1985) de Elaine Showalter este o replică dată „lamentațiilor” criticii masculine (*Criticism in the Wilderness* (1980) de Geoffrey Hartmann) referitor la „deșertul” (*wilderness*) și dezorientarea provocată de criza metodologiilor, prin care critica literară feminisă își exprimă voința explicită de a „construi noi canoane estetice.” Pornind însă de la ideea extinderii canonului tradițional se ajunge la un „canon de alternativă” ca, în cele din urmă, să se renunțe la orice formulă centralizatoare, ierarhizantă, piramidală și închisă, care ar reproduce sistemul valoric masculin. Date fiind provizorietaea, contingenta și mutațiile continui ale panoramei literare, parțialitatea discursului critic și multiplicarea locurilor lui de enunțare, literatura e văzută ca un „spațiu cultural lichid” în continuă transformare și înnoire a mapelor fiecărei tradiții literare în parte, respectiv, a imaginii întregului. În aceste condiții, fenomenul canonizării devine obsolēt și marcat ideologic.

Ceea ce apare însă clar în urma „bătăliei pentru canon” este necesitatea reconstruirii unei tradiții literare feminine. Prin cercetările sursologice și valorizarea unui număr considerabil de texte feminine s-au putut evidenția „trăsăturile specifice”

ale scriiturii feminine. Anume aceasta a permis să se vorbească despre o continuitate a tradiției scriitoricești feminine sub aspectul componentelor tematiche și formal-stilistice și, în consecință, despre existența unei „estetici feminine”. Unul dintre aspectele transitorice ale „specificității” feminine se referă la *condiția auctorială*, adică la felul în care femeile și-au conștientizat rolul de „purtătoare de cuvânt” ale sexului său și diversele condiții socioculturale, socioeconomice și socio-politice care și-au lăsat amprenta pe configurația individualității lor. Dacă bărbații sunt marcați de angoasa influenței (*anxiety of influence*), care în opinia lui Harold Bloom este motorul inovațiilor estetice și schema quasi-parabolică a opoziției dintre „antici” și „moderni” (*The Anxiety of Influence* (1973)), atunci femeile, cărora până în secolul al XX-lea le-a fost interzis accesul la cuvântul public, sunt marcate de angoasa auctorială (*anxiety of authorship*), adică de complexul „inadvertenței” lor pentru creație, de „vinovăția” pătrunderii ilicite, prin efracție, într-un domeniu nepermis (S. Gilbert, S. Gubar, *The Madwoman in the Attic* (1979)). Virginia Woolf va fi considerată, în acest sens, o *mater fondatrice* a acestei direcții de cercetare. În eseu *O cameră doar pentru sine* (1929), Woolf anticipează scopul principal și direcțiile de cercetare ale studiilor feministe: contextul istoric și sociocultural în care scriitoarele au putut participa la emiterea discursului literar și prin acesta, la istoria literaturii, raportul text/context rămânând până în prezent un punct nodal al criticii literare feministe; diferența dintre scriitura masculină și scriitura feminină; inevitabila și frustranta complicitate cu imaginile/rolurile feminine existente deja în cultura masculină.

Pornind însă de la presupuziția formulată de Woolf că ar exista un „mod feminin” de a scrie, un „stil” sau o „conștiință feminină”, critica literară feministă se vede nevoită să definească atributele caracteristice ale acestor concepte. Elaine Showalter este prima care propune conceptul de *gynocriticism* (*A Literature of Their Own: British Women Novelists from Brontë to Lessing* (1979)), prin care înțelege o critică literară feministă focusată asupra delimitării unei estetici particulare, „specific feminine”. Criteriile de care trebuie să țină cont exegeza numită de Showalter *gynocriticism* vor fi precizate de cercetătoare în *Feminist Criticism in the Wilderness* (1985): 1) faptul că principalul indiciu al scriiturii feminine este intertextualitatea, discursul cel puțin bivocal (*double-voiced discourse*), în care coexistă ceea ce a fost tăcut în cultură (nenumitul) și ceea ce a fost dominant în aceeași cultură (reprezentatul), îi impune criticului femeie o cercetare specifică a modalităților prin care scriitura feminină și cea a altor grupuri marginale a melanjat variantele existente ale tipurilor discursive, ceea ce presupune o operațiune de comparatism intertextual; 2) orice analiză valorică feministă trebuie să instaureze un dialog cu critica masculină pentru a-și verifica și corecta evaluările pe baza experienței oferite de receptorul masculin asupra diferențelor sexuale din literatură.

Pornind de la sugestiile teoretice enunțate anterior, studiile feministe se vor concentra asupra analizei imanente a imaginilor feminine și a formelor de reprezentare a feminității în textele masculine și în cele feminine. Considerând că structura socială condiționează generarea și fixarea fenomenelor conștiinței, analiza corpusului tematic va fi corelată cu cercetarea relațiilor de putere masculină pe care se bazează societatea patriarhală și cea capitalistă. În acest scop, textele masculine sunt comparate cu cele feminine și evidențiate diferențele sexuale codificate în literatură.

Două lucrări apărute în Germania aproape concomitent pot fi considerate programatice pentru această evoluție a discursului critic: *Fanteziile masculine* (*Männerphantasien*

(1977)), de Klaus Theweleit și *Feminitatea imaginată* (*Die imaginierte Weiblichkeit* (1979)), de Silvia Bovenschen. Ambele studii diagnosticează societatea și literatura ca „fenomene deraiate” de omniprezența singulară a privirii masculine. Concluzia la care ajung cercetătorii respectivi este următoarea: în calitate de subiect al reprezentării (autoare, filozofe, protagoniste active pe scena culturală, politică sau socială), femeile sunt „subreprezentate” (aproape inexistente); în calitate de obiect al reprezentării (imagini, motive, figuri, simboluri, portrete), femeile sunt „suprareprezentate” (madonă, prostituată, înger, vrăjitoare, muză, păcătoasă – *misterul feminin*). Această discrepanță între „inflația de reprezentări” și „existența ocultată” a femeilor constituie baza pentru un complex de cercetări tematologice (neotematologia) care cuprinde următoarele politici de lectură: 1) demonstrarea construcției stereotipurilor feminine care oscilează între *idealizarea* „îngerului păzitor al căminului conjugal” (*mater gloriosa*) și *demonizarea* „diferitului periculos” (vrăjitoare, nebuna, prostituata) drept proiecții ale dorinței erotice masculine; 2) relectura întregului repertoriu al vechilor mituri clasice sau creștine și răsturnarea, în favoarea femeilor, a simbolurilor care conotau pozitiv bărbații (de ex., ciclul Graalului); 3) demitizarea și resemnificarea figurilor mitologice feminine (Eva, Lillith, Gorgona, Antigona, Medeea, Melusina); 4) convertirea unor figuri mitologice feminine „uite” în figuri ale memoriei violenței istorice suportate de femei (Aracne, Ariadna, Filomela).

Dacă în spațiul anglo-saxon, studiile feministe au pus în discuție condiția auctorială feminină și strategiile de adaptare a scriitoarelor la normele masculine dominante pentru a descoperi urmele subversive lăsate în text ca reacție împotriva acestor constrângeri, atunci în Franța, unde greutatea teoretică a psihanalizei și a lingvisticii structurale înclina balanța spre cercetarea dimensiunii simbolice a limbajului, chestiunea esteticii feminine își găsește o anumită poetică în conceptul de *écriture féminine*. Pus în circulație de Hélène Cixous, termenul este preluat și aprofundat teoretic de un grup de cercetătoare și scriitoare (L. Irigaray, M. Wittig, Ch. Chawaf, A. Leclerc, M. Duras, J. Hyvrard) care opun fallogocentrismului culturii occidentale (oposițiile binare bărbat/ femeie, activ/pasiv, cultură/ natură, falic/ castrat etc.) o „conomie a dorinței” explicit feminină, care se bazează pe energia vitală a corpului matern (juisarea, dăruirea, vocea, ritmurile, omofoniile, ecolaliile, secrețiile generative și nutritive etc.), răsturnând în felul acesta logica masculină a concurenței și a morții într-o logică feminină a generozității și a vieții.

Etica scriiturii nu va mai presupune, din această perspectivă, angoasa influenței „taților fondatori” (*anxiety of influence*) și nici angoasa auctorială (absența tradiției literare feminine e compensată prin diada mamă-prunc), „etica juisării” instituind un model nonierarhic al valorilor literare. Criticat pentru această periculoasă, din punctul de vedere al cercetătoarelor anglo-americane, esențializare a scriiturii prin raportarea ei la biologia corpului feminin, corpusul teoretic francez (*French Feminism*) a oferit o solidă contribuție filosofică la cunoașterea originii simbolice a proceselor de semnificație. Pozițiile diametral opuse și divergențele, uneori radicale, dintre feminismul francez și cel anglo-american vor putea fi depășite abia la începutul anilor '90, când conceptul de gender va elimina logica rigidă a binarismelor, oferind paradigma epistemologică pentru cercetarea diferențelor.

Pentru a sintetiza, vom spune că principalele direcții ale studiilor feministe au fost următoarele: descoperirea și cercetarea scriitoarelor uitate (arheologia literară și revizuirea canonului); cercetarea specificității genurilor literare feminine (scrisori, jurnale, confesiuni,

autobiografii); cercetarea rolului particular al femeilor în istorie, politică și cultură. Cele mai mari dificultăți și divergențe care au provocat criza studiilor feministe de la sfârșitul anilor '80 s-au referit la: 1) necesitatea definirii identității (subiectul) feminine în urma operării cu noțiunea de „stil feminin”, „mod feminin”, „estetică feminină” etc.; 2) imposibilitatea de a defini femininul fără a risca neesențializarea femeii, adică reproducerea logicii binare a patriarhatului pe care o criticau; 3) riscul de a crea un alt „mit” al feminității prin includerea întregii colectivități feminine în parametrii „specificității” feminine; 4) reacțiile venite din partea feminismului post-colonialist care îi imputa „feminismului alb” reproducerea schemei centru/margine, alb/negru, puternic/slab; 5) concentrarea *Women's Studies* asupra literaturii feminine și segregarea critică rezultată de aici.

Luând în calcul aceste dificultăți și limite metodologice, studiile feministe vor înregistra, la începutul anilor '90, o vizibilă mutație a problematicii investigațiilor, bazată pe conceptul de gender. Teza centrală din *Al doilea sex* (1949) de Simone de Beauvoir – *nu ne naștem femei, ci devenim* – este o maximă fundamentală pentru *Gender Studies*. Rezervele exprimate aici față de determinismul biologic al sexului par evidente: identitatea sexuală a femeii, ca și cea a bărbatului, este o construcție culturală social variabilă și istoric modificabilă. În această enunțare postulativă, categoriile de sex, gen și natură sunt re-citite ca produse ale structurilor puterii care influențează constant cunoașterea și construcția identitară. Caracterul convențional al identității implică, alături de procesele sociale și simbolice, parametrii indispensabili ai rasei, etniei, clasei sociale, vârstei, religiei, orientării politice etc. Altfel spus, binomul sex masculin/sex feminin, înțeles ca rețea de reprezentări, imagini și senzații corporale, nu are nimic original, el este integral construit ca normă prin intermediul capacității performative a limbajului.

Termenul gender este folosit pentru prima oară de filozoafa și teoreticiană americană Judith Butler în lucrarea *Gender Trouble* (1990). Bărbatul și femeia sunt, pentru Butler, efecte ale unei serii neîntrerupte de acte performative (*performance*, înscenare, teatralitate, mimicrie) și stilizări ale corpului. În opinia lui Butler, corpul nu este un fenomen „natural”, adică pre-cultural, pre-discursiv, ci un fenomen cultural pentru studierea căruia diferențele biologice sunt inutile. Matrița heterosexuală a civilizației occidentale începe cu tabuul incestului și poate fi urmărită în „teatrul naturalizării cauzalităților”, așa cum au fost acestea înscenate în familia patriarhală, schimbul de femei între bărbați, legăturile de rudenie, diviziunea sexuală a muncii, în mituri, ritualuri și instituții, precum și în întreg sistemul de norme și roluri cu valoare simbolică.

Corpul a avut deci dintotdeauna o istorie culturală care l-a „încorporat” în cultură și societate, de aceea, „între sex și gender nu este nicio diferență, pentru că sexul a fost dintotdeauna gender”. Aceasta este o încercare radicală de a distruge structurile binare de gândire care operează în continuare cu opoziția între bărbat și femeie, cultură și natură, centru și periferie etc. Diferența e problematizată ca „diferență de experiență” și argumentată ca posibilitate de afirmare a unei culturi specific feminine și/sau a unor culturi considerate marginale, inferioare, exotice, sterile, recipiente etc.

Odată cu *Gender Studies* se va trece, așadar, la o abordare interdisciplinară (transdisciplinară) și exterioară imanenței textului literar, focusată asupra contextului și a circumstanțelor producerii discursului, care examinează diferite forme de marginalizare culturală (a persoanelor de culoare, identități coloniale, postcomuniste, liminale, *queer* etc.). Întrucât masculinul și femininul sunt identități formate în baza diferențelor produse și

reproduce în cultură, teza programatică a studiilor genuriale este deconstrucția discursurilor care se referă și definesc opozițiile binare în sistemul cultural dat.

În cadrul acestor cercetări au fost puse următoarele probleme: 1) analiza rolului pe care îl joacă textul literar în generarea stereotipurilor culturale; 2) abordarea sexualității ca artefactualitate culturală produsă în interiorul unui sistem social ideologic și politic determinat. Atât femininul, cât și masculinul, nu pot fi cercetate ca fenomene autonome, ci relaționale. Programul integrării analizei construcțiilor literare cu investigația aspectelor culturale, politice, economice, sociale, religioase etc., a justificat direcționarea studiilor genuriale spre transdisciplinaritate și recunoașterea lor drept noua știință a culturii; 3) categoria gender e folosită pentru deconstrucția opozițiilor dualiste corelative binomului bărbat/femeie. Dacă *Women's Studies* erau preocupate de reprezentarea diferențiată a sexelor, *Gender Studies* formulează întrebări referitor la cauzele sociale și culturale responsabile de o asemenea construcție opozițională.

O problemă științifică distinctă o constituie așa-zisa „filosofie sexuală” pe care se bazează „evoluționismul” cultural și aparatul normativ al heterosexualității: identificarea dintre femei și natură, feminitate și pasivitate, isterie, casă, invidie etc., sau dintre bărbați și cultură, masculinitate și raționalitate, deschidere, știință, moralitate; 4) relația dintre sexe e descrisă ca teatru al „reprezentării sistemului de reguli culturale” (Lauretis), ceea ce înseamnă că prin conceptul de gender poate fi studiată societatea în general și individul/individă în relație cu această societate. Postulatul de bază al studiilor genuriale este că diferența sexuală stă în centrul principiului structurant al societății. Încă din Antichitate, masculinitatea, corpul masculin, au fost investite cu valoare de normă și, ca atare, cu funcții normative. Ordinea simbolică a centralității paradigmei masculine este rezultatul puterii performative a limbajului, iar limbajul, la rândul său, este un dispozitiv al puterii sociale deținute de bărbați, de aceea, orice conceptualizare a masculinității sau feminității nu poate evita corelarea cu tehnologiile puterii care fac posibilă trecerea discursului de la nivelul pur descriptiv la cel normativ; 5) demonstrarea faptului că sexul și corpul nu sunt fenomene originare, ci produse, ridică o întrebare referitor la autenticitatea limbajului scriitoarelor și a modalităților de a reprezenta corpul și sexualitatea feminină.

Scriitura feminină nu apare *in vitro*, practicile ei semnificative se confruntă inevitabil cu inflația de reprezentări ale femininului existente deja în cultura patriarhală, capitalistă sau de masă. Politica reprezentării corpului și a dorințelor feminine devine o problemă: a) există riscul reproducerii stereotipurilor feminine derogate pe care scriitoarele și le pot asuma, prin identificare cu idealurile universaliste ale artei cu majusculă, ca refuz de a împărtăși condiția unei categorii umane descrisă ca pasivă, lascivă, dominată, subalternă (sindromul grupurilor opresate); b) tentativa de a provoca imaginarul erotic masculin, interesat doar de forma exterioară a corpului femeii, reprezentând suferința, dolișmele, vulnerabilitatea, handicapurile biologiei feminine, poate întări în cultură o asemenea convenție a corpului feminin „defectuos”; c) rezultată din absorbția îndelungată a experiențelor unei culturi fundamental străine și prădătoare, senzualitatea feminină este reprezentată, în textele scrise de femei, prin structuri esențial tragice (coșmaruri, dezastre mentale, dureri inconceptibile, sentimentul de frică, de culpabilitate, incertitudini, incapacitatea de a „recita” partea subiectului fericit etc.).

În contextul variatelor reflecții teoretice cu privire la problemele enunțate anterior, s-au întreprins încercări sistematice de a defini subiectul feminin al scriiturii, respectiv,

al lecturii și al cunoașterii. Conceptele de *subiect* și *subiectivitate* sunt fundamentale atât pentru dezbaterile poststructuraliste, cât și pentru *Gender Studies*. Trăsătura lor comună este deconstrucția idealului umanist al individului ca subiect unitar, însă abordarea cognitivă a acestei problematici delimitează practicile exegetice în două tabere distincte. Diferența principală dintre aceste două curente critice constă în inflexibilitatea poziției studiilor genuriale referitor la abolirea autorului/autoarei ca parte a procesului de producere și consum a textului.

Teoria deconstrucției susține că nimeni nu este liber să citească „după bunul său plac” pentru că, pe de o parte, cititorul este condiționat de apartenența sa la o ordine cultural-istorică, iar pe de alta, el este prins în rețeaua de relații semantice pe care textul le activează. Studiile genuriale pledează în favoarea concreteții empirice a subiectului care scrie/citește și relativa libertate de alegere pe care deconstrucția i-o neagă. În afara textului există experiența autonomă a cititorului/cititoarei, de aceea, subiectul (care scrie sau citește) este ineluctabil, pentru că el aduce propriul bagaj de experiență extra-scriitoricească și/ sau extra-lectorială în actul scriiturii/lecturii. Pentru a sintetiza, vom spune că modalitățile de lectură genurială se situează la polul extrem al poststructuralismului, printre teoriile interpretative de factură pragmatică focusate asupra contextului istoric și sociocultural variabil în care este plasat consumatorul textului.

În folosirea modalităților critice de lectură era necesară însă o anumită prudență metodologică, întrucât prima sarcină a criticii este aceea de a conferi un sens și un semnificat, act prin care lectura feministă risca reproducerea logicii logocentrismului (împunerea stereotipurilor și a miturilor literare drept poziții culturale „naturale” și incontestabile). Evitarea acestei capcane a fost posibilă datorită postulării pluralismului maxim de diferențe. *Establishment*-ul critic feminist nu se prezintă ca un bloc monolit și închis ermetic, în grad să ofere un unic parcurs de urmat, „neutru” și „obiectiv”, ci ca o cunoaștere *parțială, poziționată, situată*, o dezbatere continuă, un *work in-progress*, deschis vocilor polemice și revizuirii premiselor precedente.

Anume de pe aceste poziții este deconstruit mitul identității feminine colective, adică ideea că toate femeile ar fi egale doar pentru simplul fapt că sunt, din punct de vedere biologic, femei, fără a lua în calcul diferențele de rasă, clasă, cultură, religie, vârstă, preferințe.

Cele mai importante încercări de a postula identitatea feminină, în condiționările ei materiale și culturale care îi alcătuiesc subiectivitatea, sunt următoarele: *politica poziționării*, adică a locului de unde se emite discursul, care impune recunoașterea seriei de contingente implicate în actul semnificării, formulată de Adrienne Rich în *Notes toward a Politics of Location* (1986); *cunoașterea situată*, argumentată de Donna Haraway (*Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective* (1988)) drept „epistemologie legată de un loc, o poziție și o amplasare, în care parțialitatea, și nu universalitatea este condiția pentru ca propunerile noastre de cunoaștere rațională să fie ascultate.”; *subiectul cyborg*, teoretizat de aceeași Donna Haraway (*Primate Visions. Gender, Race and Nature in the World of Modern Science* (1989) și *Simians, Cyborgs, and Women. The Reinvention of Nature* (1991)) care utilizează termenul cyborg ca metaforă pentru omul ameliorat (cyborgul se autogenează în spațiu și nu are nevoie de un altul pentru a se defini pe sine, fiind o figură care depășește tradiționala opoziție natură/cultură, bărbat/femeie, om/animal, alb/negru); *subiectul excentric*, teoretizat de

Teresa de Lauretis (*Eccentric Subjects: Feminist Theory and Historical Consciousness* (1990)), care este subiectul necontemplat de discursul hegemonic; *subiectul mixat*, prin care Gloria Anzaldúa (*Borderlands* (1987)) înțelege o personalitate plurală, contradictorie și ambiguă, care nimic nu refuză și nimic nu abandonează; *subiectul nomad* e propus de Rosi Braidotti (*Nomadic Subjects* (1994)) ca model de identitate transgresivă, a cărei natură tranzitorie nu-i permite fixarea într-un loc, ci doar mișcarea, în procesul căreia stabilește legături, conexiuni, coaliții etc.; *subiectul liminal și hibrid* pe care cercetătoarea (regizoarea) vietnameză Trinh T. Minh-ha îl exprimă prin metafora „vertijurilor orizontale” (*Horizontal Vertigo: The Politics of Identity and Difference* (1992)) a unui proces infinit în care categoriile de gen, rasă, clasă, vârstă, preferință sexuală se combină în situații mereu diferite și creează o identitate mereu în devenire. Studiile genuriale încearcă astfel să realizeze un echilibru dificil între o concepție materialistă a corpului și o concepție care fondează diferența sexuală pe chestiuni legate de ordinea simbolică a limbajului și a identității.

ALINA CIOBANU-TOFAN

Centrul de Competență
Europa Centrală și de Est –
Kompetenzzentrum
Mittel- und Osteuropa e.V.
Leipzig (KOMOEL)

„EXISTĂ OARE O ESTETICĂ FEMININĂ?”
CONTRIBUȚII FEMINISTE GERMANE
ÎNTRE TEORIE ȘI METAFORĂ

Abstract

The present study examines some of the most popular debates on feminist literary theories and feminine aesthetics, which were held in German area in the 70s. Distinct peculiarities of these debates, held by Silvia Bovenschen (*On the question: is there feminine aesthetics?* („Über die Frage: gibt es eine 'weibliche' Ästhetik?", 1976) and Elisabeth Lenk (*A woman who duplicates herself* (Die selbst sich verdoppelnde Frau, 1976)) are positivist interpretations of femininity and, at the same time, they express concern for asserting a autonomous feminine forms of expression, different (and independent) from the male one. Positivist interpretation mainly aimed „feminist” femininity that defies hierarchies and roles characteristics for patriarchal(ist) thinking and especially the imprisonment of the creative woman („a person of art”) in androcentrist canon.

Keywords: feminist literary theories, feminine aesthetics, androcentrist canon.

În spațiul german teoriile literare feministe au căpătat contururi clare în anii '70, în dezbaterile despre estetica „feminină”. Pentru știința literaturii, tributară în general unei vaste tradiții hermeneutice, feminismul a însemnat mai întâi de toate o provocare a fundamentelor teoretice existente, descoperirea și aplicarea unor modele noi, adecvate etalării programatice a femininului, de scriere, lectură și interpretare a textului. De regulă, cursurile de literatură feminină din cadrul instituțiilor academice germane erau orientate în mod excesiv spre literatura propriei experiențe (*Selbsterfahrungsliteratur*), și mult mai puțin spre critica teoretizantă. Excepții importante prezintă textele *Cu privire la întrebarea: există oare o estetică feminină?* („Über die Frage: gibt es eine 'weibliche' Ästhetik?", 1976) de Silvia Bovenschen și *Femeia care se autodedublează* (*Die sich selbst verdoppelnde Frau*, 1976) de Elisabeth Lenk. Particularitățile distincte ale acestei dezbateri sunt interpretarea pozitivistă a feminității și preocuparea pentru afirmarea unei forme de exprimare feminină autonome, diferite (și independente) de cea masculină. Interpretarea pozitivistă viza cu precădere o feminitate „feministă”, care sfidează ierarhiile și rolurile specifice gândirii patriarhal(ist)e, în mod special prizonieratul femeii creatoare („om de artă”) în canonul androcentrist.

Reprezentarea pozitivă a feminității este fundamentul pe care își plasează construcțiile teoretice și pe care concomitent îl edifică în continuare Silvia Bovenschen și Elisabeth Lenk. Perspectiva cercetătoarelor germane este caracterizată în ansamblu de o interpretare gynocentristă moderată. „Feminitatea”, definită drept un rol sociocultural, este interpretată în acest context ca o entitate flexibilă, în permanentă transformare și aflată într-o continuă „căutare de sine”, de regulă întotdeauna tinzând să depășească limitele normei socioculturale. Dintr-un punct de vedere postfeminist, tocmai aceasta ar fi „valoarea adăugată” [8, p. 34] a contribuției artistice a femeilor, care este necesar să fie recunoscută și care este atât de neglijată de critica androcentristă.

Silvia Bovenschen are meritul de a fi declanșat în mediul academic german o discuție filosofică de amploare, cu ecouri și în spațiul angloamerican [13, p. 146], contribuind astfel la crearea premiselor necesare pentru receptarea și aprofundarea teoriilor literare feministe. Eseul *Cu privire la întrebarea: există oare o estetică „feminină”?* abordează într-o manieră retorică un subiect complicat și controversat *per se*. Constatarea absenței impuse a femininului din actul creator este piatra de temelie a discursului teoretic al autoarei germane, care evită în mod fericit atât lamentările (oarecum banale deja) privind marginalizarea până la excludere a femeii din domeniul artei, cât și acuzarea sau demascarea dominației masculine, concluzionând lapidar: „Trebuie să renunțăm la ideea unei contraculturi feminine permanent existente de-a lungul istoriei.” [2, p. 65]. Lipsa unei tradiții culturale a prezenței reale a femeilor în domeniul artei este considerată drept un factor emancipator, oferind posibilități unice pentru autodefinirea și autoafirmarea unei estetici feminine, în conformitate cu sensibilitatea, experiența și trăirile sentimentale ale femeilor, care într-un univers tradițional androcentrist reprezintă alteritatea. De altfel, tocmai alteritatea, mai bine zis recunoașterea valabilității acesteia ca potențial creator, legitimează întrebarea privind existența unei estetici feminine, dar nu confirmă în mod obligator și existența de facto a acesteia, în absența unei contribuții culturale convingătoare și permanente.

Recunoașterea diferenței determinate de sex/gen vizează în mod explicit „conștiința apartenenței sexuale” (*das Bewusstsein der Geschlechtszugehörigkeit*), care determină modul de poziționare și comportamentul persoanei [2, p. 60]. Imaginea de sine a femeii a fost însă de-a lungul secolelor subordonată imaginii bărbatului despre femeie, prin urmare imaginile feminine dominante nu reprezintă în totalitate experiența feminină ca atare, ci doar o adaptare/subordonare a (reprezentării) existenței feminine anumitor norme/canoane socioculturale. Potențialul femeii creatoare rezidă în asumarea și afirmarea propriei alterități, deoarece tocmai trăirile și experiențele femeii fac posibilă elaborarea altor imagini și altor forme de exprimare decât cele deja existente. De o sugestivitate remarcabilă este în acest context îndemnul metaforic de a transforma rețetele de pregătit bucate în versuri. Bovenschen optează pentru aplicarea pe larg a unei strategii deja verificate de acces a femeii în domeniul creației artistice (pe care o va cerceta în profunzime în studiul *Feminitatea imaginată* (1979)) – valorificarea spațiilor preestetice tradițional feminine în scopul creării unor noi forme și valori estetice, un exemplu edificator în acest sens fiind transmutația estetică a corespondenței feminine în romanul european din secolul al XVIII-lea. În același timp, nu orice „inovație” feminină prezintă o valoare estetică, deși „feminizarea” creației/artei ar fi doar un câștig pentru arta contemporană. Corolarul

acestei construcții teoretizante este definirea punctului de vedere al autoarei cu privire la subiectul dezbaterii: „Există o estetică feminină? Absolut sigur că există, dacă întrebarea se referă la *sensoriumul estetic* și la *formele de cunoaștere senzorială*; cu siguranță nu există, dacă prin aceasta se subînțelege o variantă aparte a producției artistice sau o teorie artistică sofisticată.” [2, p. 74]. Alteritatea la nivelul cunoașterii senzoriale (pe care Kant o definește drept prima treaptă a cunoașterii, numind-o și „intuiție sensibilă”) are la bază diferențierea socioculturală, care a lăsat amprente adânci în structurile și formele de (auto) reprezentare a femeilor. Tradiția estetică masculină este în relație directă cu dominația bărbaților în societate, care acordă percepției bărbatului un statut decisiv: „Deja de mult timp Simone de Beauvoir a stabilit că bărbații confundă perspectiva lor de descriere cu adevărul absolut. Este scandalos: identificarea adevărului cu optica masculină, cu ceea ce este văzut, cercetat și prezentat prin ochelarii bărbatului, pe care de altfel și noi ni i-am asumat foarte devreme, a dominat nu doar producția și receptarea artistică, ci, mai mult decât atât, a și servit drept garanție că nouă, femeilor, acest domeniu în mod frecvent ne-a rămas exterior, străin și îndepărtat în pofida eforturilor intense, a fost un motiv pentru excluderea noastră, pe lângă strategiile directe și lucide de împiedicare din partea bărbaților, care intervin întotdeauna acolo unde acuitatea noastră vizuală nu a fost încă suficient obnubilată” [2, p. 74].

Bovenschen declară că influența decisivă a opticii masculine asupra creației literare a făcut imposibilă consolidarea unor tradiții literare feminine, de aceea ea nu este preocupată de cercetarea textelor scrise de femei-autoare, ci investighează modul de percepție feminină a realității și transmutația estetică a acestor percepții, postulând autonomia creativității feminine. Cercetătoarea refuză să reconstruiască o tradiție feminină în artă (care nici nu există), pentru că aceasta ar însemna un recurs la o istorie a suferinței și subordonării sociale a femeii. Afirmarea autonomiei creativității feminine presupune nu negarea radicală a tradiției culturale în ansamblu, ci „un proces complicat de (re)cucerire, asumare și prelucrare, dar și de uitare și subversiune” [2, p. 73]. O estetică feminină trebuie să se confrunte cu „ceea ce este posibil estetic, cu rezistența materialului, cu tehnica, cu dinamica internă a materiei” și cu „raportul între artă și feminism”. Altfel zis, pentru o estetică feminină în sensul conceput de Bovenschen are o importanță majoră reflectarea asupra propriilor percepții feminine, transfigurarea literară a acestora și influența tradiției existente. În principiu, contează nu inventarea unei teorii artistice sofisticate, ci articularea unei concepții radicale și cuprinzătoare despre practica estetică a femeilor, axată pe conștiința apartenenței sexuale/genuriale.

Creativitatea feminină este examinată de Silvia Bovenschen prin prisma contribuțiilor artistice ale femeilor în secolul al XVII-lea în studiul *Feminitatea imaginată* (*Die imaginierte Weiblichkeit*, 1979), considerat pe bună dreptate drept schița unei noi istorii culturale. Autoarea sondează critic discrepanța dintre panopticumul enorm al figurilor feminine „imaginate” și numărul extrem de redus, aproape infim al femeilor reale, creatoare de texte literare. Fără a fi obsedată de inventarierea deficitelor existenței feminine, fără a deplânge patetic (și inutil) destinul cultural feminin, handicapat de canonul patriarhalist, Bovenschen decelează problema structurii duble a femininului: pe de o parte, simbolul quasi-fetișizat al dorințelor și pasiunilor bărbatului, pe de altă parte, material ilustrativ plasat în afara istoriei, în mod principal în afara dinamicii și

a progresului. Această dihotomie este explicată de autoare printr-o așa-zisă dialectică negativă în acțiune – prezența amorfă a femeii reale permite imaginației androcentriste să-i atribuie în limitele operei artistice cele mai diverse trăsături și particularități. Altfel zis, absența de facto este valorificată de imaginația creatoare, în continuă conformitate cu aceleași sublime și statornice gusturi, norme și canoane patriarhaliste, drept omnipotență și omniprezență în textul literar. Permanența istorico-culturală a figurilor feminine în textul literar este însă secundată cu obstinație, cel puțin până în secolul al XVIII-lea, de neparticiparea femeilor reale la crearea propriei imagini în literatură. Bovenschen evidențiază contribuția emancipatoare a iluminismului timpuriu în context european – apologia erudiției și a sensibilității în epoca iluministă a făcut posibilă intrarea în literatură a femeilor-scriitoare, dar și a unor noi figuri feminine oarecum contrastante, care reabilitează femininul devalorizat de-a lungul secolelor: femeia savantă, pusă în mod unic aproape pe picior de egalitate cu figurile masculine (dar fără un echivalent feminin al lui Nathan înțeleptul) și femeia sensibilă (a cărei forță de acțiune se manifestă doar în ficțiune).

În *Feminitatea imaginată* Bovenschen nu este preocupată de eliminarea „petelor albe” din istoria culturală germană, nici de scoaterea din neant a unor forme uitate de feminitate creatoare. Dimpotrivă, este evidențiată în mod repetat lipsa femeilor din istoria culturii, eliminarea lor din istoria ideilor și a filosofiei. „Natura feminină” lipsește aproape cu desăvârșire din construcțiile filosofico-teoretice ale gânditorilor antici: „Femininul lipsește din genealogia istorică a umanității” [3, p. 9]. Aparent, această afirmație ar viza mai puțin discursul literar, în literatură femininul a avut întotdeauna o prezență aparte. În **Feminitatea imaginată** se constată însă cu intransigență acidă că există doar **un singur** moment al discursului literar, în care femininul a avut o importanță considerabilă: doar în ficțiune, ca rezultat al fanteziei, al imaginației, ca temă: „Istoria imaginilor, schițelor, dotările metaforice ale feminității este la fel de bogată în material, pe cât de săracă este în mărturia păstrată istoria femeilor reale.” [3, p. 11].

Eseul *Femeia care se autodedublează* (1976) de Elisabeth Lenk, pentru care autonomia creativității este de asemenea o premisă a autoafirmării femeii în artă, are la bază o receptare timpurie a scriiturii feminine franceze. Lenk consideră femininul drept non-echivocul, care nu poate fi redus la opoziții binare. Metafora oglinzii se pretează perfect conceptului feminist al diferenței: „Oglinnda, acestea sunt privirile celorlalți, privirile anticipate ale celorlalți. Și de când lumea femeia o întreabă cu vocea anxioasă a mamei vitrege din poveste: «Oglinjoară, oglinjoară, cine e cea mai frumoasă în țară?» Și chiar dacă în locul mai multor Celorlalți apare un singur Celălalt, bărbatul, iubitul, întrebarea obsedantă nu dispare. Imaginea din oglindă a femeii a dispărut undeva, privirea bărbatului nu i-o restituie.” [9, p. 87]. Noua feminitate înseamnă multiplicarea rolurilor femeii, în locul identității prestabilite de tiparul androcentrist apare un Eu dinamic, mișcător, care trebuie să soluționeze sau să accepte în continuare autodedublarea.

Elisabeth Lenk investighează relația femeii cu sine însăși și constată că o formă nouă de existență socială poate apărea numai prin intermediul sexualității identice: „Femeia devine femeii oglindă vie, în care ea se pierde și se regăsește. Relația femeii cu sine însăși care apare în acest mod este atât de nouă, încât nu poate fi încă definită. (...) Nu mai există nici un fel de forme sculptate, vechi, nici în plan erotic, nici în plan

estetic. În mod imperceptibil se trece de la o formă la alta, (...) sexele își văd fiecare de drumul lor. Nu mai trăiesc împreună, se dislocă reciproc, în sfârșit. Pentru că femeile au nevoie de spațiu pentru ceea ce există doar în fantezia lor.” [9, p. 84-85]. Lenk extinde metafora descoperirii identității femeii în imaginea în oglindă a altei femeii asupra unei noi conceptualizări estetice. Determinantă este nu norma canonică, ci glisarea și mixajul, esența activității artistice a femeii constând în mișcarea permanentă de la o formă la alta. Această transgresare anarhică, această practică a diferențelor indică afinități clare cu dezbaterile feministe din spațiul francez (Cixous). Prezența femeii ca subiect în literatură și artă (și nu doar ca obiect al reprezentării artistice) ar anihila caracterul androgen al artei. Premisa elaborării unor noi forme estetice este schimbarea relației femeii cu sine însăși: „În noua relație a femeii cu sine ea este mai multe sau mai mult: ea se dizolvă momentan în mișcarea pură. Feminitatea îi este astfel la fel de străină ca și masculinitatea și întreaga lume traversată de particularități. Este o mișcare, care mult timp a fost visătoare, dar care în momentul când a devenit conștientă s-a multiplicat; este o acțiune din exterior spre interior și astfel inversată lateral, ca imaginea în oglindă – acțiunea estetică.” [9, p. 85]. Autodedublarea femeii în oglinda metaforică, calitatea ei de „oglină vie a Sinelui”, a femininului ca Sine colectiv ilustrează în argumentarea lui Lenk procesul de conștientizare identitară a femeii, care se (re)găsește nu în imaginea din oglinda reală, în care ea anticipează privirile bărbatului, ci în oglinda/ochii/privirile altor femei. Doar reflectarea în ochii femeilor permite (re)descoperirea percepției Sinelui feminin.

Cu intenții vădit polemice, Hiltrud Gnüg, autoarea eseului *Există oare o estetică feminină? (Gibt es eine weibliche Ästhetik?*, 1978) critică cu duritate însăși ideea existenței unei feminități „genuine”, pe care o atribuie tuturor celor care pledează pentru o „estetică feminină”, considerând o asemenea definiție principial falsă, formulată în spiritul miturilor genurile iluministe. Gnüg își construiește discursul pe teza „inventării” celor două sexe diferite care au fost „născocite” în cadrul victoriei științelor naturale și a micii burghezii. Această autoare afirmă că orice tentativă de explicare (esențialistă sau socioculturală) a feminității are ca finalitate inevitabilă dualismul sexelor. „Opunerea esteticii masculine și a celei feminine (...) presupune diferența fundamentală a sexelor”, care nu există în realitate: „Atunci când femeia evadează din ghetoul ei feminin în oceanul posibilităților umane, ea nu uzurpează astfel domeniile masculine, mici nu le masculinizează, ea descoperă ca de fapt umane calitățile prezentate drept masculine. Intelectualitatea, productivitatea, spiritul combativ nu sunt nicidecum fenomene originar masculine, iar bărbatul emancipat de asemenea refuză să renege emoționalitatea, sensibilitatea, gentilețea ca trăsături feminine.” [5, p. 132]. Analiza comparativă a unor texte lirice semnate de Ursula Krechel și Ludwig Fels finalizează cu o concluzie mai puțin categorică: „Este adevărat, au fost stabilite noi forme estetice, dar nicidecum o nouă estetică feminină. O viziune despre lume specifică unui anumit sex nu poate fi stabilită.” [5, p. 140].

Întrebarea (retorică în esența ei) despre existența unei estetici feminine a fost generată de eforturile de căutare a unor noi forme de exprimare feminină în anii '70. Un răspuns apodictic, „Da, există” sau „Nu, nu există.”, presupunea, chiar și în cazul celei mai solide argumentări, un punct de vedere oarecum dogmatic, cu pretenția adevărului absolut. Formularea oricărui răspuns revendică clarificarea relațiilor (și, eventual, a determinărilor) existente între sexul biologic și creativitate, ceea ce ar fi degenerat în

formularea unor definiții fundamentale (și deterministe) cu privire la apartenența sexuală/genitorială și artă. Caracterul retoric al interogației privind existența unei estetici feminine a stimulat gândirea critică și schimbul de idei, elaborarea unor noi concepte și categorii teoretice, fără a pretinde însă adevăruri absolute. „Întrebarea formulată de Bovenschen definește în anii '70, în principiu, preocuparea pentru o tradiție estetică feminină, în primul rând literară. La nivel practic și teoretic conceptul unei estetici feminine ocupă locul vacant rezervat artei realizate de femei, precum și reflectării artistice feminine. Este un loc vacant, deoarece o anumită producție artistică feminină există în mod indiscutabil, dar presuposiția unei continuități este eronată” [4, p. 39].

Note

1. Anna Babka, *Feministische Theorien*, în Martin Sexl (Hrsg.) Einführung in die Literaturtheorie, Wien: UTB/ Wiener Universitätsverlag, p. 191-222, 2004.
2. Silvia Bovenschen, Über die Frage: gibt es eine 'weibliche' Ästhetik?, în *Ästhetik und Kommunikation. Beiträge zur politischen Erziehung. Heft 25* (September 1976), 60-75, 1976.
3. Silvia Bovenschen, *Die imaginierte Weiblichkeit: Exemplarische Untersuchungen zu kulturgeschichtlichen und literarischen Präsentationsformen des Weiblichen*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1979.
4. Franziska Frei Gerlach, *Schrift und Geschlecht: Feministische Entwürfe und Lektüren von Marlen Haushofer*, Ingeborg Bachmann und Anne Duden, Berlin: E. Schmidt, 1998.
5. Hiltrud Gnüg, **Gibt es eine weibliche Ästhetik?** In: *Kürbiskern* 1 (1978), p. 131-140, 1978.
6. Isabelle Graw, *Nach allen Regeln der Kunst*, in: Cornelia Eichhorn/ Sabine Grimm (Hrsg.), *Gender Killer. Texte zu Feminismus und Politik*, Berlin/ Amsterdam: Edition ID-Archiv 1994, p. 139-151, 1994.
7. Dieter Kafitz, *Literaturtheorien in der textanalytischen Praxis*, Würzburg: Königshausen & Neumann, 2007.
8. Katja Kauer, *Popfeminismus! Fragezeichen! Eine Einführung*, Berlin: Frank & Timme Verlag für wissenschaftliche Literatur, 2009.
9. Elisabeth Lenk, **Die sich selbst verdoppelnde Frau.** În „Ästhetik und Kommunikation. Beiträge zur politischen Erziehung”. Heft 25 (September 1976), p. 84-87.
10. Nicole Masanek, *Männliches und weibliches Schreiben? Zur Konstruktion und Subversion in der Literatur*, Würzburg: Königshausen & Neumann, 2005.
11. Bettine Menke, „Verstellt: Der Ort der ‚Frau’”. În „Vinken”, Barbara (Hg.): *Dekonstruktiver Feminismus. Literaturwissenschaft in Amerika*, Frankfurt/ Main, 1992.
12. Ricarda Schmidt, *Westdeutsche Frauenliteratur in den 70er Jahren*, Frankfurt am Main: Fischer, 1982.
13. Jost Schneider (Hrsg.), *Methodengeschichte der Germanistik*, Berlin/ New York, 2009.
14. Sigrid Weigel, **Die Stimme der Medusa. Schreibweisen in der Gegenwartsliteratur von Frauen.** Dülmen-Hiddingsel, 1987.

Abstract

The article discusses some political and ideological assumptions of recent feminist literary theory and criticism and their interpretative and conceptual outcomes. The methodological and ideological radicalism are treated as expressions of hermeneutical hubris that, in „approaching” the recalcitrant modernist texts, like *Lolita* by V. Nabokov, display a tendency to subsume the experience of reading to the theoretical and ideological frameworks, thus overlooking the subversive potential of literature, its ability to transform all forms of ideology and doxical thinking. The Nabokovian novel is construed as a site of radical indecidability, ethical and language aporias, and double binds that are irreducible to oppositional and totalizing interpretative schemes. Instead, such stubborn texts prompt us to consider a type of reflexive dialogical criticism whose truth derives from inter-relating and overlapping methods and discourses.

Keywords: ideology, feminism, hermeneutics, hubris, gender reading, literary modernism, Nabokov, deconstruction, indecidability, double bind, transcendence.

Studiile literare feministe au devenit în Occident un domeniu consacrat și influent de cercetare și educație academică, ale căror efecte încep să se resimtă și în spațiile culturale postsovietice și postsocialiste, revigorând benefic practicile de interpretare și de simbolizare anchilozate, în multe privințe, în proceduri discursive atent restricționate și controlate de normele instituționale dominante.

Câștigarea autorității înăuntrul „câmpurilor culturale” (P. Bourdieu), prin care feminismul a ocupat, pe drept, un rol de partener egal pe piața distribuției simbolice a puterii, a însemnat și un proces de reanonizare a tradiției literare. O listă de scriitoare, de opere iconice obligatorii în orice curs de literatură, completată cu o bibliografie critică feministă difuzată și recomandată în reviste sau colecții feministe etc. –, iată un efect complementar succesului și puterii instituționale [1, p. 162]. În subsidiar, noua stare de lucruri a generat și o anxietate teoretică privind potențialul opozițional și subversiv al feminismului și modurile prin care operele și discursurile cele mai revoluționare și transgresive ajung să fie comodificate și asimilate de mecanismele pieței și sistemele academice. Chestiunea privește deci direct filosofia politică a feminismului, inclusiv în ceea ce privește (in)capacitatea sa de a prezerva alteritatea și singularitatea fenomenelor în circuitele instituționalizate de educație și cercetare concepute ca negociere și transfer de putere, simbolică în primul rând. De unde, feministele regrupate azi sub așa-numitul

„al treilea val” [2] sunt preocupate de reconsiderarea valorilor în raport cu structurile sociopolitice, pornind chiar de la istoria dramatică a identității „femeii” în interiorul politicii și teoriilor feministe, care la începuturile mișcării, în graba de a umple „diferența feminină” cu un conținut esențialist și universal, excludeau anumite minorități feminine rasiale, sociale sau sexuale. Deși orice generalizare în acest domeniu e pândită de riscuri, feminismul fiind extrem de eterogen și divers în toate manifestările sale, semn de vitalitate și viabilitate, se poate observa în ultimul val o abdicare tot mai frecventă de la metanarațiunile emancipatoare și categoriile universalizante, începând cu cea de „femeie” („femei”), „bărbat” etc.

În câmpul practicilor estetice și literare, dereificarea conceptuală a mers pe un traiect sinuos de la *Women Studies*, centrate pe recuperarea „pozitivă”, sexuală și biologică, a „diferenței feminine”, la *Gender Studies*, inspirate de „performativitatea discursivă” a lui J. Butler [3]. Ca exemple: în ultimele sale lucrări, Rita Felski își propune să edifice un model al practicii literare feministe punând în discuție pretențiile de a stabili relații necesare și privilegiate între genul feminin și un tip specific de formă, stil sau structură literară. Analizând *in extenso* feminismul francez, ce promovează o estetică și o textualitate experimentală, de avangardă, și feminismul american, preocupat mai ales de conținutul ideologico-tematic al literaturii, ea susține că ambele ignoră straturile mediatore dintre domeniile sociale și literare, acele forțe ideologice și culturale contradictorii ce modelează procesele de producere și receptare literară. De aceea, o „estetică feministă” dedusă din omologii liniare dintre text și gen nu este decât o himeră ce ocultează prin metafore naturalizante mecanismele acestor forțe ideologice. Concluziile sale reconfirmă că este imposibil de a vorbi cu vreun înțeles oarecare de „masculin” și „feminin” în analiza formală, estetică a textului; că nu există temeuri legitime pentru a clasifica o scriere sau un stil particular ca specific feminin, că nu este posibil a justifica o clasificare a formelor literare conform trăsăturilor de gen și nici scrierea feminină ca un corp estetic autosuficient [4]. În același sens, propunându-și să elaboreze o stilistică feministă, la nivelul lexical, al frazei, al discursului și la nivelul comunicării literare, Sara Mills procedează în studiile sale prin critică a esențialismului, a tendințelor de a reduce subiectivitatea feminină la o „esență feminină” apriorică și imuabilă definită cu ajutorul diferențelor biologice și sexuale. Căci atunci când definim o scriere, un text sau o frază ca feminină noi nu definim un text sau frază, ci definim femeile în practicile reprezentationale, efectuăm deci o acțiune ideologică prin care ajungem să acordăm femeilor un loc în lume, fie unul dominant, fie subaltern. Dintr-o viziune multilaterală asupra limbajului și negând opozițiile binare, Sara Mills tratează noțiunile de „stil feminin”, „text feminin” ca desemnând anumite poziții discursive pe care scriitoarea (sau scriitorul) le adoptă în câmpul valorilor și care, sub acest raport, nu sunt neutre genurial. Criticând distincțiile biologizante, ea conchide că orice bărbat care și-a însușit convențiile așa-numitei *écriture feminine* poate realiza o carte „feminină”, la fel cum orice femeie poate scrie o frază sau o carte masculină și la fel cum oricine poate citi aplicând o critică feministă [5, p. 40; 46].

Preocupată de aceleași reconsiderări terminologice, Elizabeth Grosz delimitează între „texte ale femeilor” (*women’s texts*) – scrise de femei și adresate în primul rând femeilor, „texte feminine” (elaborate din punctul de vedere al experienței feminine) și „texte feministe” (acelea care subminează programatic metodele, obiectivele și valorile

canoanelor patriarhale) [6, p. 11]. După analiza prezumtivelor trăsături ale textualității genurilor (sexul autorului, conținutul textului, sexul cititorului și stilul textului), concluzia sa este că „nu există un set special de obiecte sau teme care să definească interesele sau scrierile femeilor; *orice* obiect sau conținut, pornind de la fizica nucleară și până la fluctuația bursei, poate fi tratat într-o manieră feministă” [6, p. 15]. La fel, nu există niciun criteriu suficient și autonom de delimitare a unui text feminin de altul masculin. Din momentul în care un obiect are o existență textuală sau materială, el nu este ceva sacru la care să aibă acces doar un grup sau sex, ci devine disponibil oricui și în limite foarte largi [6, p. 16].

Aceste aserțiuni reactualizează tranșant dimensiunea ideologică și politică a literaturii și interpretării: de vreme ce „feminitatea” estetică-literară nu poate fi întemeiată nemijlocit pe criterii textuale, stilistice, formale se impune o abordare pragmatică și istorică a mecanismelor de producere și receptare-interpretare, în care sensurile sunt generate și evaluate în funcție de interesele politice ale „comunităților interpretative” (S. Fish) feministe. Alături de această direcție „constructivistă” predominantă în cel de-al treilea val se evidențiază un feminism „materialist” preocupat de fundamentarea ontologică a ființei sexuate dihotomic, de relația materială dintre discurs și un corp sexual prediscursiv și transcultural. Cuvintele de ordine sunt în acest context teoretic „realul”, „viața femeilor”, „condițiile materiale” ș. a. contrapuse polemic dematerializării, idealizării și anistoricității incriminate feminismului quietist și apolitic de orientare academică” [7, p. 86]!

Trebuie remarcat că respectivul trend al criticii literare feministe se înscrie într-o mutație mai generală a umanioarelor, produsă după anii '80 ai secolului trecut, spre dimensiunile socio-politice, materiale, istorice ale culturii, mutație percepută ca o abdicare de la Teorie [9] în favoarea Lucrului [10], a faptelor verificabile empiric. Noul istorism (*New Historicism*), studiile culturale, sociocritica și studiile empirice ale răspunsului de lectură (*empirical reader response criticism*) sunt doar câteva direcții ale acestei turnuri spre istoria materială, „spre context și cauzalitate ca temeuri pentru analiză și interpretare” [10, p. 644]. Însă, precum ne confirmă chiar alegațiile directive ale acestora, înspre zona filosofiei analitice și intenționalismului radical, ceea ce a fost declarat ca sfârșit al teoriei și eliberare a practicii interpretării de orice fundament teoretic s-a dovedit a fi tot un discurs teoretic, atât în sensul de reflectare a practicii, cât și de orientare reglatoare a acesteia. În această paradigmă constructivistă și antifundamentalistă, studiile literare feministe se disting prin patosul politic pronunțat, prin agenda socială mai explicită în care cercetarea și evaluarea sunt puse în slujba transformării și echității sociale. Pornind de la premisa de „sens comun” că politica feministă și teoria feministă sunt intim corelate, iar „munca intelectuală de revizuire a canoanelor tradiționale, criticând concepția «falică» ce le-a elaborat, demistificând ideologia sexista dinăuntrul literaturii”, constituie o „reflecție a muncii *politice concrete* efectuate altundeva, în străzi, în organizațiile feminine...”, Ellen Rooney deduce concluzia: „studiile literare feministe și teoriile literare feministe nu sunt decât produsul politicii feministe, rodul său” [7, p. 80]. De unde și poziția ambiguă a feministelor în raport cu strategiile poststructuraliste de a submina narațiunile legitimize și față de eforturile deconstrucției de a depăși dihotomia transcendentă identitate-diferență în conceptualizarea subiectivității genurilor. În preferințele politice, feminismul se apropie de acele doctrine leftiste în care încă palpita viguros „nervul politic”, amorf

în eticile poststructuraliste și postmoderniste, după cum pretinde un critic al acestora T. Eagleton [11, p. 233]. În general, feminismul a recurs la deconstrucția lui J. Derrida pentru a surpa diferențele sexuale și culturale postulate în falocentrism ca opoziții binare universale investite axiologic, deconspirând că ele funcționează după o logică a excluderii și subordonării femeii. De aceea, bunăoară, noțiunea „diferenței” a fost înlocuită cu „di-ferență/ *différance*”, decalând înghețarea și reificarea esențializată a „femeii” înăuntrul diviziunii sex/gen. Totodată, ceea ce „feministe materialiste” nu pot accepta este că deconstrucția nu le oferă suficiente argumente pentru „analiză și acțiune politică”, întrucât ar disemina subiectivitatea feminină în jocul liber al semnificațiilor [12, p. 61]. În replică, Derrida a subliniat în mai multe rânduri că atât insistența pe alteritatea absolută și „pozitivitatea” diferenței, cât și substituirea opoziției bărbat/femeie prin altele, cum ar fi falocentrism/ feminism, nu fac decât să reproducă aceeași logică dialectică eliminatoare a puterii, care nu poate fi subminată decât prin deplasarea întregului sistem structural din care emerge [13, p. 114-115].

În câmpul literaturii, dislocarea semnificatelor transcendente poate fi atinsă prin „dubla lectură”, primul gest al căreia este să releve natura indecidabilă a sensului și caracterul ilizibil/ilegibil al textului în termenii unui adevăr hegelian; este experiența specifică a unei tensiuni aporetice dintre sensuri contrare și chiasmatică, a unei alterități radicale care, în faza a doua, urmează a fi reînscrisă într-un sistem textual mai larg în care apare deja nu ca lipsă, supliment sau eșec al unei plenitudini semantice râvnite (femeia față de bărbat, figuralul față de literal), ci ca însăși condiția de posibilitate a oricărei identități conceptuale. Indecidabilitatea, precizează Derrida, pe care a preluat-o prin transfer metaforic de la Gödel, nu este indeterminare a sensului, precum postulează o „critică deconstrucționistă” (ca cea a lui Paul de Man), ci o competiție nestinsă dintre mai multe opțiuni sau datorii determinate, o premisa etică prin care sinele, pentru a-l întâmpina pe celălalt, trebuie să se divizeze și să se întrerupă într-o ospitalitate necondiționată [14, p. 81].

Este evident că nici „indecidabilitatea”, nici reducerea cunoașterii la statutul unor narațiuni legitimize nu au trezit simpatia criticii feministe, care, „înainte de toate, este o ideologie personală și politică, precum și o poziție teoretică înăuntrul academiei, ceea ce presupune că, pentru feministe, unele explicații vor fi întotdeauna mai credibile decât altele, anumite principii și judecăți de valoare vor fi mai valide” [15, p. 43].

Recuperarea ideologiei este un fenomen comun întregului poststructuralism și postmodernism, încununând un îndelungat și sinuos proces de la o tematizare negativă a conceptului, în tradiția iluminismului critic și a marxismului, ca falsă conștiință a intereselor de clasă, la o revalorizare pozitivă ca instrument al cunoașterii sociale și politice, ca formă a imaginarului social, un sistem de credințe ce asigură identitatea și integrarea indivizilor în diverse comunități, implicit o formă de subordonare a voinței individuale față de voința colectivității [16].

În studiile literare, sub influența covârșitoare a unor figuri precum Voloșinov, Adorno, Barthes, Althusser sau Foucault, ideologia este asimilată frecvent cu întregul praxis al semnificării semiotice și simbolice, astfel că nici o teorie literară, fie semiotică, feministă sau marxistă, nu poate funcționa fără o anumită angajare ideologică. Deci e vorba de mentalitățile, viziunile lumii, sistemele de idei, de valori și comportamente,

imagarul simbolic, miturile și credințele unui popor, sensul comun al vieții cotidiene și care toate formează acel context ideologic ce infuzează orice tip de discurs, literar sau nu, încercându-l de un sens al valorilor ce îl modelează într-o structură narativă prin opțiunile axiologice și semantice ale subiectului enunțării. Numai în acest orizont ideologic se și produce lectura, apropierea estetică, hermeneutică și critică a operelor literare, o interpretare însemnând să impui un tipar, o structură sau organizare asupra personajelor, acțiunilor și imaginilor reprezentate. Deja studiile semiotice și structurale din prima jumătate a secolului trecut au evidențiat în mod programatic politica și relațiile de putere implicite în procesul de forjare a unor conexiuni dintre semnificant și semnificat, proces cunoscut ca „luptă asupra sensului”, ca arenă în care diverse grupuri sociale și comunități interpretative concurează în a face textul să semnifice.

Problema cu această înțelegere este că, dacă totul ține de ideologie, de reprezentare și simulacre, aceasta fiind de fapt „realitatea” în care se formează subiectivitatea și experiența personală, cum mai poate fi concepută o teorie a ideologiei care să nu fie ideologică, cum încă putem vorbi, în demersul interpretării literare, despre adevăr și valori, din moment ce „esența” literaturii nu este decât un construct funcțional într-o nesfârșită bătălie ideologică pentru validarea formelor de putere socială, cum susține Eagleton [17, p. 24-31]?

Atât Eagleton, cât și feministe „materialiste” răspund că acest lucru nu este posibil decât prin implicarea mai activă în războiul ideologic, cu muniție furnizată de politici emancipatoare, melioriste, respectiv, feminismul identitar și marxismul reformat, care le pot asigura subiecților angajați ieșirea din „închisoarea limbajului” (Fr. Jameson), din retorică și figural în real și istorie. Desigur, ceea ce se omite în asemenea întreprinderi, care insistă pe urgența transferului limbajului în realitate, adică un act metaforic prin definiție (nu există limbajul deja în lume?), este caracterul retoric al oricărui discurs politic, din vocabularul tropologic al căruia sunt extrase, în funcție de interesele politice de moment, diversele sensuri și distincții de „bun simț”, „subînțelese” sau „naturale” între figural și real, femeie și bărbat, normalitate și deviere etc.

Procesul de dilatare expansivă a ideologiilor în câmpul științelor sociale a fost unul din prețurile plătite pentru „dezvrăjirea lumii”, în ritmuri tot mai accelerate din secolul al XIX-lea încoace, ducând la înlocuirea hermeneuticii de credință și restaurare cu „hermeneutici ale suspiciunii” (P. Ricoeur) și la triumful cititorului suspicios mânat de daimonul demistificării ideologiilor ascunse în interstițiile textului. Însă ceea ce s-a născut inițial ca instrument util și liberator al îndoielii carteziene și-a arătat fața sa distructivă atunci când a fost absolutizat, împins la extrem. Când privești totul cu suspiciune și respingi orice alternativă ajungi, prin ciudată inversiune/perversiune a rațiunii, să crezi cu tărie în superioritatea propriului adevăr și poziție morală și devii refractar la opinia celuilalt, deci suspiciunea se preface în credință dogmatică. Precum au arătat un P. Ricoeur sau H.-G. Gadamer, această vanitate excesivă s-a manifestat într-o formă bizară de hybris hermeneutic, care își supune intuiția nedeterminată a unor sensuri antinomice și inepuizabile unei conștiințe metodologice, iluziei certitudinii epistemologice. Am putea considera că, în acest caz, hybrisul dogmatic și înstăpânitor al criticii hermeneutice intră în conflict cu hybrisul cathartic, dionisiac-eliberator al artei, cu nemăsurata dezlănțuire de energii primordiale, htonice ale spectacolului tragediei –

acest „cântec demonic” din al cărui abis neliniștitor răsună „țipătul sfâșietor de bucurie, de durere și de cunoaștere” [18, p. 194].

Julia Kristeva, în special, pe urmele „genealogiei” lui M. Foucault, retoricii lui P. Zumthor, ale semioticii lui V. Voloșinov și textualității avangardiștilor, a dezvoltat ideea că toate formele de limbaj sunt spații de confruntări agoniste, extinsă de Hélienne Cixous și urmașele la întreaga arenă culturală și simbolică în care se dă o luptă pe viață și pe moarte pentru supremația asupra sensului textual. Dar și aici critica literară feministă e marcată de ambiguități ireductibile generate de abordările contradictorii față de estetica și canonul tradițional, oscilând între polul acceptărilor revizioniste și cel al demolărilor nihiliste [19, p. 103-110].

Rămânând în planul hermeneuticii și criticii literare, pe care o să insist în continuare, întrebarea magistrală este: ce înseamnă a citi ca o femeie? Dintre multitudinea de răspunsuri, au făcut carieră cele oferite de Jonathan Culler în *Reading as a Woman*, ca ecou la un articol anterior de Peggy Kamuf *Reading Like a Woman*. Prezumând niște experiențe de lectură ale romanului *Primarul din Casterbridge* de Th. Hardy, pe care le sprijină și pe mărturii critice feministe, Culler susține ipoteza că o femeie va reacționa întotdeauna dezaprobator, indiferent de convingerile sale raționale, la scena în care Michael Henchard își vinde soția și copila pentru cinci guinee, pe când publicul cititor masculin nu își poate reprimă păcatul privirii. Totodată, el pretinde în continuare că, pe parcursul istoriei, femeile au citit „ca bărbații”, într-o stare de mistificare și dezavuare a propriilor identități în fața valorilor și atitudinilor patriarhale, alienându-și nevoile particulare și identificându-se cu interesele „opresorilor”. Respectiv, ca reacție la falsul concept de „cititor universal”, critica feministă are obiectivul ca, pornind de la „postulatul cititorului femeie, să constituie o nouă experiență de lectură și să determine cititorii – bărbați și femei –, să-și interogheze asumțiile literare și politice pe care și-au întemeiat lectura” [20, p. 51]. Dificultățile cu acest postulat de „cititoare” promovate de Culler sunt aceleași ca și în cazul „cititorului universal”, întrucât nu dă seama de experiențele concrete ale cititoarelor de culoare, ale imigrantelor, lesbienele, ale grupurilor de vârstă etc. Mai mult, socotind că „experiența” nu este un dat aprioric, ci o competență învățată și refractată prin codurile de sex și gen, Culler declară că o „nouă experiență de lectură” feministă poate fi „deșteptată” conștient, prin strategii lectoriale active care să contracareze influența insidioasă a ideologiei ficțiunilor literare. Bunăoară, „a citi ca femeie înseamnă a evita să citești ca bărbat, a identifica părtinirile specifice și distorsiunile lecturilor masculine și a oferi corective” [20, p. 54]; iar acest lucru este posibil „prin formularea unor chestiuni și perspective care să permită femeii să lectureze ca femeie, adică, nu «ca bărbat»” etc. [20, p. 58]. Să reținem scheletul logic al următoarelor propoziții discutabile: a) teoria, ideologia și politica sunt decisive pentru interpretare și evaluare, ele ghidează nu doar reacția intelectuală la conținutul romanului, ci pot determina și experiența lecturii, idiosincronică prin definiție și situată la nivelurile profunde ale eului; b) totodată, experiența de lectură a femeilor este una specifică și omogenă, diferită de cea a bărbaților în cazul unor scene ca cea reprezentată de Hardy, în ciuda faptului că c) femeile pot citi *ca bărbații*, dar pot citi (și trebuie să citească!) și *ca femei*. Ultimele inflexiuni deontice rezonază la unison cu pragmatismul „instrumentalist” al feminismului anglo-american renegat cu vehemență de R. Felski. În fine, după ce și-a însușit sociolectul

feminist prin care își construiește identitatea și se delimitează corespunzător de celălalt, recunoscându-și interesele și scopurile politice, femeia se poziționează corect genurial față cu interpelările textului, ea devine o cititoare potrivnică și „rezistentă” (J. Fetterley) desfășurând o dublă hermeneutică: negativă față de ideologia patriarhală, față de literatura scrisă de bărbați și pozitivă, recuperatoare în raport cu textele scrise de femei și „cultura feminină” [1, p. 165].

Este important de menționat că, după Culler, acest model orientează faza mai avansată a criticii feministe, ce acționează în deplina conștiință a identității sale politice, pe când într-o fază precedentă, femeile „ajung să se identifice cu personajele masculine, contrar propriilor interese în calitate de femei” [20, p. 51]. Culler invocă o tradiție „misogină” („șovinism masculin”) a literaturii americane pentru a ilustra procedeele prin care cititoarele „sunt constrânse de structurile romanului de a se identifica cu un erou care face din femei dușmanul” [20, p. 52]. Evident, o asemenea concepție simplificatoare a lecturii și exagerarea nepermisă a rolului identificării, privită prin prisma introiecției emoționale, este curioasă la acest aristocrat al teoriei literare și fin cunoscător al lui Proust.

Ne amintim că, în *Timpul regăsit*, acesta a descris amănunțit cele două faze intricate ale oricărei receptări corespunzând, *grosso modo*, nivelului narativ al ficțiunii literare, cel al istoriei, acțiunii și personajelor, și nivelului discursiv – totalitatea actelor de limbaj prin care instanțele enunțătoare ale discursului transmit această istorie cititorului cu ajutorul viziunilor narațiunii și registrelor vorbirii. Teoretic, putem afirma că în prima fază predomină introiecția emoțională cu personajele, o dorință de fuziune voluptuoasă și totală a sinelui cu obiectele reprezentate sub impulsul fanteziilor emoționale inconștiente, deci ceea ce caracterizează mai ales „lectura escapistă” [21, p. XIV], iar în faza a doua identificarea interferează cu poziția reflexivă a cititorului, care se detașează de personajele și conduitele morale contrare propriilor convingeri. Complicitatea cu personajele nu implică neapărat identificarea empatică, ci poate stârni și oprobriu față de personaje ca Henchard, doar că în lipsa complicității, înțelegă ca subscriere la contractul de „suspendare voluntară a incredulității” (S. T. Coleridge), experiența operei nu se produce. Răspunsul de lectură este o construcție subiectivă și imaginativă de corelare a experienței emoțiilor cu sensul acestora în planul valorilor, efort stimulat de scriitori prin diverse procedee de „distanțare estetică”. Ironia, paradoxul, contrastul, reflexia, întreaga gamă de procese psihologice ce variază de la introiecție, empatie până la repulsie etc., sunt obținute de marii scriitori moderniști, în frunte cu Flaubert și Proust, prin interpuneri dialogice ale nivelului narativ cu cel discursiv, juxtapunerea/ întreșererea diverselor elemente, prin rupturi și goluri^{II} ce solicită enorm competența cititorului în configurarea gestaltistă a operei. Studiile empirice ale răspunsului de lectură au evidențiat la fel un nivel preliminar de emoții narrative, în care predomină relațiile de identificare prin similarități între memoria și trăirile personale și aspectele lumii/ personajele textului, urmat de un nivel de identificare asimetrică, metaforică, unde investiția afectivă e dublată de una reflexivă și expresivă cumulând reacții afective estetice la „prim-planul” estetic^{III}, susceptibile să modifice dispozițiile afective anterioare și prima comprehensiune ale cititorilor [23]. Două concluzii sunt importante pentru discuția noastră.

Prima este că lectura se desfășoară ca „deschidere”, în sensul heideggerian de înțelegere preconceptuală a ființei, ca „expresie afectivă deschizătoare” [24, p. 65] a unor stări emoționale complexe, deopotrivă „corporale”, în sensul lui Merleau-Ponty, și reflexive, interioare și exterioare, deschidere estetic dezinteresată prin care ne autosuspendăm voirea inteligibilității de a fixa aceste simțiri fenomenologice ambivalente și „excesul” indicibil și ilizibil al operei în prezența reconfortantă a unor noțiuni teoretice. Cealaltă concluzie zdruncină și mai mult reducăționismul ideologic al literaturii în varianta lui Eagleton, deoarece „punerea în evidență” estetică, provocând în cititor dispoziții afective ce îi ghidează lectura *indiferent de competența sa literară*, sprijină argumentul unor calități de literaritate intrinsecă [23, p. 405].

Critica feministă și, în general, direcțiile pragmatice și instituționale amintite au dreptate să respingă esențialismul și textualismul semiotic pe temeiul că orice interpretare constituie un act performativ de înscriere subiectivă într-o practică discursivă, prin care *sensul* semiotic general al textului se configurează *într-un sens* particular conform unei identități de sine a cititorului, unui *weltanschauung* partajat intersubiectiv într-o comunitate interpretativă ș. a. În funcție de aceste raționalități, de orizonturile ideologice și conotative se și efectuează instaurarea coerenței enunțului discursiv și a textului de către actorii comunicării literare aflați în complexe relații de putere. Dar ca și în alte cazuri, odată cu apa se aruncă și copilul din albie, iar o seamă din excese și inconsistențe pot fi explicate în parte prin ignorarea acelor proprietăți textuale ce disting un *obiect textual*, care este pentru cititor doar o promisiune sau virtualitate infinită a unui text, de un *text* (texte) instaurat în urma lecturii. „Fiecare uz, fiecare «practică discursivă», subliniază J. Geninasca, are ca efect actualizarea anumitor virtualități ale acestui obiect textual, prin actualizarea simultană a unui subiect (o instanță enunțativă) și a unui obiect (textul propriu-zis)” [25, p. 86]. Respectiv, unele „scrieri” pot genera o pluralitate de „texte”, în funcție de o pluralitate de competențe și practici discursive, în timp ce altele, în virtutea proprietăților lor textuale și poetice, sunt considerate pur și simplu „ilizibile” sau „incoerente”, în funcție de tipul de lectură și competența discursivă la care sunt supuse [25, p. 86-87].

Fie că numim acest raport coercitiv dintre critică și operă prin „sumisiune” sau „conformitate” etc., este vorba de voința funciară a oricărui efort hermeneutic de a dezvălui sensul „adevărat” al scrierii, de aspirația inexorabilă a criticii literare, ca instituție culturală, spre decidabilitatea sensului, spre o lizibilitate totalizatoare ce îi trădează impulsul irepresibil de centrare, de înghețare a „jocului și ordinii semnului” (Derrida), de care nu au fost străini nici cei mai deconstrucționiști critici, precum R. Barthes sau J. Hillis Miller. Se reconfirmă a câta oară statutul retoric și instituțional al criticii, care nu-și declină decât aparent prerogativa de a decreta ceea ce este literatură și ce nu, decelând noumenul literarității, în-sine-le necondiționat al fenomenului literar *dincolo* de configurațiile textuale și fenomenologice ale scrierii. Criticile angajate, de la marxism la feminism, doar exacerbează acest hybris metafizic de certitudine și comprehensiune ontologică atunci când, „abordând” anumite texte recalitrante, subordonează experiența concretă a lecturii față de o interpretare tematică în termeni de coerență și opoziții valorice.

În categoria acestor texte literare obstinat recalitrante la strădania articulării comprehensive a criticii se înscrie și *Lolita* de Vladimir Nabokov, roman ce nu conținește

să inflameze imaginarul cultural-artistic, simbolicul de tip hollywoodian și disputele hermeneutice. În opoziție față de tradiția încetățenită de Lionel Trilling că *Lolita* este „o poveste de dragoste”, și nu despre sex [26, p. 11], critica feministă a tematizat tot mai insistent importanța socială a incestului și abuzului asupra copiilor. În 1989 Linda Kauffman a consacrat această răsturnare de optică în calitatea sa de „feministă materialistă” convinsă că obiectivul criticii feministe este „nu doar de a interpreta literatura în diferite moduri, ci de a schimba lumea” [27, p. 149] și în consecință ea atacă în primul rând narcisismul estetic al autorului și naratorului care obliterează suferințele „reale” îndurate de Lolita și care impun cititoarele să contribuie la propria lor „emasculare” prin consimțirea la „desfătarea estetică” [Ibidem, p. 135]. Lectura pe care ea o desfășoară „împotriva textului” [Ibidem, p. 133] pornește de la postulatul că „Lolita nu este despre dragoste, ci despre incest, ce constituie o trădare a încrederii, o violare a dragostei” [Ibidem, p. 131] și demistificarea sa în cheie psihanalitică urmărește să deconspire toate capcanele în care cad cititoarele neavizate.

În anii următori au apărut mai multe studii care și-au propus, din perspective psihanalitice, etico-politice și altele, să extragă pe Lolita din *Lolita*: „vocea” și „imaginea speculară” a Lolitei [28; 29], „corpul ei real” [30], pe Dolly „ca persoană reală” [31] care a fost obliteratează atât de nimfoleptul prădător, cât și de o critică falocentrică sau de un academism „abstract”.

Mai recent, argumentul incestului este reluat de Mihaela Ursa, într-o carte superbă despre ficțiunea erotică occidentală. Apreciind faimoasa „scenă de pe canapea” pentru o „incredibilă frumusețe” artistică, pe care o trăiește de altfel ca un adevărat cititor nabokovian – „prin toți receptorii artistici subtili care ne sunt la îndemână” [32, p. 156], ea totuși nu-și poate înfrâna repugnanța la reacția autoerotică „abjectă” a lui Humbert față de gesturile fizice de tandrețe filială ale Lolitei, care ajunge să fie, „fără s-o știe, violată și violentată prin excluderea ei din transfigurarea voluptății” [32, p. 158]. În fine, protagonistul e dublu condamnat: pentru că săvârșește, în fantezia sa bolnavă de nimfolepsie, un viol violent al unei nimfete închipuite și pentru că, în egoismul său autist, nu-și împărtășește „delicii desfătării” autoerotice cu prototipul „real” și neștiutor de alături^{IV}. Chiar dacă acceptăm termenii discuției, cruzimea și monstroozitatea lui Humbert protagonistul nu se manifestă atunci când el o „solipsizează”^V pe Dolores Haze într-un obiect estetic a cărui magie o invocă în mantră incantatorii și prin care își autosatisfacă pulsionile aberante, ci ultragiul moral e comis începând cu episodul de la Vânătorii Vrăjiți, când el transgresează limitele închipuirii artistice implementând fantasma obsesiei nimfoleptice prin acțiunile sale față de fetița „reală” Dolores, iar de aici și una din „lecțiile” etice ale romanului.

Versiunea cu incestul este forțată prin lectură literală și nu rezistă nici „legal”, dacă acceptăm că după moartea Charlottei Humbert a devenit tutorele Lolitei, iar acuza „trădării” nu funcționează decât în ipoteza că Lolita ar fi nutrit oarecare sentimente de iubire față de Humbert, ceea ce nu este cazul. Aceasta nu înseamnă că astfel faptele ultimului ar fi mai puțin monstroase, ci că modelul relațiilor de putere – intelectuală, fizică și economică – se dovedește mai adecvat decât cel parental impus de Kauffman cu argumente din psihanaliza lacaniană. Excesele de acest gen au fost demontate metodic atât de feministe mai angajate [35; 36], cât și de critici bărbați

simpatizanți ai mișcării [37]^{VI}. Concluzia pe care vreau să o subliniez și s-o formulez altfel aici este că, în urma acestor demersuri recuperatorii, în cele mai dese cazuri, efectul este invers decât cel urmărit: „realitatea” Lolitei este iarăși solipsizată, de această dată în hybrisul metodologic și ideologic al criticii. Lolita, personaj fictiv complex și contradictoriu, cu viață interioară împărțită între năzuințe mai spirituale și altele nedepășind consumerismul și imaginarul hollywoodian al momentului, cu psihic scrijelit de experiențe traumatizante, zeflemisind fanfaronadele lui Humbert, dezvoltând tactici de evaziune și disuadare pentru a supraviețui, e transformată de Kauffman în semnificant cu rol pur instrumental într-o structură psihanalitică incestuală. Din cealaltă tabără, Sarah Herbold, deși reabilitează convingător și cu numeroase exemple individualitatea și rolul activ al Lolitei în jocurile duplicitate ale seducției, săvârșește în cele din urmă aceeași proiecție extratextuală: „Se pare că Humbert nu este singura persoană care își oferă plăcere aici. Este probabil că Lolita nu doar că are un orgasm, ci și orchestrează stimularea lor reciprocă” [38, p. 82].

Toate aceste preocupări insistente de a extrage o esență ascunsă a „realității” dintr-o ficțiune ce își denunță propria ficționalitate trădează deopotrivă o iluzie ontologică și veșnica frustrare a spectatorului perplex nevoit să răspundă la injoncțiunea paradoxală a artei, adică să se bucure la estetizarea unor acute suferințe umane și fapte degradante moral. Într-un timp care, mai mult decât la Shakespeare, „e sărit din fățâni”, sub presiunea crescândă a ideologiei productiviste și a marșandizării generale, ne întrebăm ca și vechii greci dacă frumusețea ce ni se prezintă sub formele atât de sensibile și atrăgătoare ale artei, dacă frumusețea daimonică a erosului ar mai fi o cale să ne ducă spre binele faptei, spre o viață morală^{VII}. Ne ajută cumva în acțiunile noastre morale, politice și sociale faptul că citim ficțiune literară, cu deosebire romane transgresive precum *Lolita*, în care erosul daimonic ni se înfățișează prin impulsurile sale dionisiace, htonice și distructive și fiind întruchipat în formele cele mai promiscue de frumusețe sensibilă a lucrurilor, trupurilor și limbajului? În majoritatea cazurilor, răspunsul este unul afirmativ, fie că parvine din direcție filosofică [40] sau politică [41]. Însă criticul angajat în luptele politico-ideologice pentru putere este întotdeauna grăbit să anuleze dialectic contradicțiile, să depășească tensiunea ambivalentă dintre cunoaștere (artistică) și puterea cunoașterii, dintre morala artei și morala „lumii vieții”, tensiune pe care acest enunț adornian o expune magistral: „Fiecare operă de artă este o crimă necomisă” [42, p. 111].

Anxietatea se intensifică la receptarea artei și literaturii moderne, ce impun niște forme de comunicare schizofrenice, sparg structurile reprezentationale clasice și odată cu ele întregul set de norme și convenții socioculturale naturalizate. Plasând în tensiuni para/doxale (în afara doxei) experiența comună a lumii și lumea limbajului, exacerbând hiatul dintre semnificat și semnificant, scriitorii de la Nietzsche, Hölderlin, Kafka, Celan, Mallarmé, până la Joyce, Artaud, Bataille și toți exponenții avangardelor situează cititorul într-o dublă legătură cu textul, trimitându-i semnale contradictorii și aporetice prin care să-i zdruncine propriile credințe și preconcepții și să-i releve aspecte insolite, inefabile sau transcendente ale celor mai comune experiențe, tradiții și idei.

Romanul lui Nabokov este exemplar pentru această poetică și în ceea ce privește identificările și distanțele estetice reflexive prin care artiștii moderniști și postmoderniști creează și concomitent subminează iluzia mediatore a ficțiunii între principii contrare.

Ei se opun, antinomic, realității tocmai prin identificarea cu lucrul contra căruia se ridică (Th. Adorno), prin simulacre de lumi armonioase pe care imediat le pun în abisul unor artificii metafictionale și intertextuale creând texte pe care Paul de Man le-a numit „autodeconstructive”: „textul literar simultan își asertează și își neagă autoritatea propriului său discurs retoric” [43, p. 17]. Uneori chiar mai provocator decât J. Joyce, bunăoară, Nabokov radicalizează modelul „chaosmic” prin melanj paralogic și parodic de lumi posibile, de discursuri (romantic, modernist, publicitar, de artă pop) și niveluri narative, de afecte confuze și compulsiuni obsesive, de imagini, motive și subiecte grefate intertextual și care se torsionează și se întrepătrund ca într-o bandă Möbius pretându-se concomitent lecturii în câteva coduri culturale. Ca și în cazul lui *Ulise* al lui Joyce, structura exfoliantă a „metaprozei” nabokoviene și indeterminările ireductibile în planul modalităților deictice și discursive sunt produsele voinței de supradeterminare artistică din partea autorului având ca rezultate paradoxale o imprevizibilitate semantică neîngrădită și acele dislocări și disonanțe atribuite de către W. Iser și alții literaturii moderne [44, p. 135-138]. Referitor la arhitectonica sa barocă, exegeții ajung la concluzia că enigma *Lolitei* încă nu a fost dezlegată [45, p. 922], iar referitor la receptare evidențiază numeroase reacții afective, estetice și reflexive antitetice, ireconciliabile și ireductibile la o comprehensiune intelectuală. S. Herbold, deși exagerează rolul identificării prin care cititorul cade pradă seducției manipulative a măiestriei scriitoricești, are intuiția remarcabilă a „dublelor legături” care îl interpelează pe cititor să se acomodeze subit la seturi de imperative etice și convenții estetice incompatibile, el jucând pe rând rolul de inculpat și de procuror, de victimă și de agresor, de est et și tutore al moralității [35, p. 147]. Această intuiție se reconfirmă și dacă acceptăm să intrăm în „jocul re-lecturii” indicat de Nabokov^{viii} și teoretizat de admiratorul său, Matei Călinescu. În procesul acestui joc cu marile cărți se produce o reconversiune a relațiilor temporale din prima lectură, centrată predilect pe seducție și plăcere, în relații spațiale pe parcursul recitirilor ulterioare, în care se prefigurează simultaneitatea formelor spațiale, gestaltiste ale narațiunilor [47, p. 35-38]. Dar nici relecturile romanului nabokovian nu disipează dilema interpretativă și nu-i oferă cititorului o confortabilă perspectivă panoptică, și aceasta nu din cauza transpunerii mimetice și complicității secrete la tribulațiile bizare ale naratorului, ci datorită spațiului de indecidabilitate și di-ferență/ *différance* în care Nabokov își situează ficțiunea^{ix}. Formele artistice pe care aceasta le livrează receptării perceptiv-cognitive inaugurează niște lumi posibile în care se dezlănțuie forțe, energii stihiale și transgresive pe care le resimți cu emoții vii și amestecate de uimire, plăcere, respingere și neliniște în nemijlocirea lor sensibilă (*aesthesis*) și mereu cu o enormă rezervă de sustragere în fața logicii noncontradicției. Romanele sale deconstruiesc și contrariază tot ceea ce ține de simț comun și opoziții „naturale”, consfințite între normalitate și deviere, femeie-bărbat, adult-copil, dragostevoință de posesiune și dominare, virgină-prostituată etc., pe care le defamiliarizează estetic și parodic și le expune în registre și perspective ce se anulează reciproc. Cititorul se regăsește mereu în fața unor decizii aporetice la aceste intersecții fluide dintre estetic și etic, cărora încearcă, descumpănit, să le răspundă printr-o conștiință clivată între simțuri morale și valori internalizate social și o sensibilitate afectivă ireductibilă la motivații raționale și etice. Marcat de aceeași perplexitate, Humbert

nu a putut realiza înfăptuirea unui lucru absolut imposibil în concepția sa, ca și în cea a publicului american al vremii: o nimfetă decăzută iremediabil se transformase în casnica dnă Schiller, femeie măritată, însărcinată și ducând o viață tipică de provincial american.

Dramaticele ciocniri polifonice dintre planurile narative și discursive ce rescriu, în maniera consacrată de Beckett și Joyce, o istorie a Turnului Babel; presiunea, resimțită corporal, a unei polifonii ciudate, din incantații și ritmuri ale căror sonorități în cadențe aliterative creează mirifice sinestezii și chiasme sonore pe cât de perfecte pe atât de atent deconstruite [48, p. 103] pentru a evoca fascinația mesmerică a protagonistului pentru ființa metamorfică și intangibilă a nimfetei^x, contradicțiile insurmontabile ale unei narațiuni necreditabile la persoana întâi ce induce în cititori „un vertij mintal” [49, p. 118] ș. a. –, toate acestea mențin romanul în dehiscența perpetuă dintre „spunere” și „spusă” din care indicibilul licărește. Este acea ontologie stranie a unor ființări imaginare opalescente și sensuri difuze prin care esteticul și arta (încă) reușesc să declanșeze experiențe ale sublimului și epifanii ale transcendenței, făcând și pe un sceptic de talia lui Wittgenstein să recunoască: „Există, bineînțeles, inexprimabilul. Este ceea ce se arată, este misticul” [50, p. 159]. Să reținem că nu este vorba de o transcendență mistică, ci de una imanentă care „se arată” în structurile operelor de artă, ca enigmă prin care pâlpâie promisiunea unui conținut de adevăr liber de orice condiționare și relaționalitate. Cu toate că ființa sa nu poate ajunge în prezență decât prin datul sensibil al operei și apoi prin mijlocirea sensibilității noastre, a intelectului și a gestaltului nostru pe care le activăm în evenimentul de lectură/ interpretare, totuși ea excede orice voință subiectivă determinată. Enigma și indecidabilitatea nu trebuie reduse la ambiguitatea și figuralitatea limbajului literar, surmontate de naratologie și semiotică, ci corelate cu vocația literaturii „de a spune totul”. Ca instituție publică a democrației, inseparabilă de drepturile umane și de libertatea de expresie, literatura, susține Derrida, este „dreptul în principiu de a spune totul” sub pretextul ficțiunii, de a pune întrebările înăbușite în alte contexte politice sau filosofice, dar și dreptul absolut de a păstra secretul unei singularități ireductibile la domeniul public [51, p. 82].

Nu sugerez că ar trebui să revenim la vechile mistificări ale artei sau că hybrisul iconoclast al criticii nu ar fi stimulativ pentru noi interpretări ce mențin viu interesul pentru opere. Fiind adevărat că nu putem ieși din ideologie decât trăgându-ne singuri de păr asemenea baronului Münchhausen, ar fi totuși posibil să evităm hybrisul ideologic procedând după cum ne sfătuia Sofocle în povestea sa despre trufașul Oedip, adică în virtutea unei modestii încurajatoare de dialog. Criticul poate alege să determine semnificația și utilitatea operei sau să decidă asupra ființei sale, să interpreteze textul pornind de la înțelegerea deschizătoare intuitivă sau să proclame adevărul tematizator și sintetic, să accepte că opera contează prin propria existență și valoare sau să insiste pe forța ilocutorie a enunțului său judicativ. Ceea ce deosebește autorul unui discurs teoretic de subiectul ideologic este că primul substituie gândirea monologică și dualistă printr-o gândire ambivalentă și reflexivă asupra propriilor limite, recunoaște din start eroarea ca fiind complementară adevărului și că discursul său reprezintă o construcție ideologică, contingentă și supusă failibilității epistemice. În acest fel el evită deopotrivă universale conceptuale crite după logica sau/ sau, precum și iluzia unei reconcilierii finale a tuturor diferențelor și contradicțiilor într-o identitate

logocentrică, acea iluzie care face pe criticul ideolog să identifice obiectul, textul literar, cu propria sa metodă.

Un efect îngrijorător al cruciadelor ideologice este că descurajează pe cititori să se încreadă în judecata operei, să-i accepte provocările. Colleen Kennedy, după ce elogiază contribuția feministă a lui Kauffman, constată cu neascuns regret că, în activitatea sa de predare a romanului nabokovian, puține au fost acele studente care au renunțat să mai citească după primele capitole lăsând cartea din mână [28, p. 46]. Referitor la situații de acest gen, Elaine Marks, fostă feministă cu îndelungată carieră academică, constată că tot mai mulți studenți citesc doar în scopuri informative, ei nu mai reacționează cu surprindere la discrepanțele dintre propriile așteptări și lumile textului, ci cu ostilitate, atunci când nu găsesc ceea ce caută. În cazul unui roman ca *Dust Tracks on a Road*, bunăoară, scris de autoarea afroamericană Zora Neale Hurston, studenții de culoare citesc doar în termeni de rasism și sexism; ei reacționează negativ la ironiile și glumele pe seama afroamericanilor respingând astfel dreptul scriitorului de a compune într-un anumit stil, de a tăgădui credințele colective și prin urmare își deneagă plăcerea de a descoperi un text diferit și moduri inedite de creație și trăire. Toate acestea, crede ea, „sunt câteva efecte perverse ale feminismului și avertismente la adresa acestuia în noul mileniu” [52, p. 423].

Poate ar fi mai potrivit ca, înainte de a ne întreba: „cum să citesc ca un bărbat?” sau „cum să citesc ca o femeie?”, să răspundem la întrebarea: „ce este citirea?”.

Note

1. Eagleton Mary, *Literature*. În *A Concise Companion to Feminist Theory*. Edited by Mary Eagleton, Blackwell Publishing, 2003, p. 153-172.
2. *Third Wave Feminism. A Critical Exploration*. Expanded Second Edition. Edited by Stacy Gillis et al., New York, Palgrave Macmillan, 2007.
3. Butler Judith, *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*, London & New York, Routledge, 1990.
4. Felski Rita, *Beyond Feminist Aesthetics. Feminist Literature and Social Change*. Sec. ed, Cambridge, Harvard University Press, 1989.
5. Mills Sara, *Feminist Stylistics*, London & New York, Routledge, 1995.
6. Grosz Elizabeth, *Space, Time and Perversion. Essays on the Politics of Bodies*, London & New York, Routledge, 1995.
7. Rooney Ellen, *The Literary Politics of Feminist Theory*. În *The Cambridge Companion to Feminist Literary Theory*. Ed. by Ellen Rooney, Cambridge, Cambridge University Press, 2006, p. 73-95.
8. Stone Alison, *On the Genealogy of Women. A Defence of Anti-Essentialism*. În *Third Wave Feminism. A Critical Exploration*, op. cit., p. 16-29.
9. Knapp Steven; Michaels Walter B., *Against Theory*. În „Critical Inquiry”, 1982, vol. 8, no. 4, p. 723-742.
10. Knapp James A.; Pence Jeffrey, *Between Thing and Theory*. În „Poetics Today”, 2003, vol. 24, no. 4, p. 641-671.
11. Eagleton Terry, *Trouble with Strangers. A Study of Ethics*, Oxford, Wiley-Blackwell, 2009.
12. Poovey Mary, *Feminism and Deconstruction*. În „Feminist Studies”, 1988, vol. 14, no. 1, p. 51-65.

13. Derrida Jacques, *Chorégraphies*. În Derrida J. *Points de suspension. Entretiens*. Choisie et présentés par Elisabeth Weber, Paris, Galilée, 1992, p. 95-116.
14. Derrida Jacques, *Hospitality, Justice and Responsibility. A dialogue with Jacques Derrida*. In: *Questioning Ethics. Contemporary debates in philosophy*. Ed by R. Kearney and M. Dooley, London & New York, Routledge, 1999, p. 75-83.
15. Cowman Krista; Jakson A. Louise, *Time*. În *A Concise Companion to Feminist Theory*, op. cit., p. 32-52.
16. Hawkes David, *Ideology*, London & New York, Routledge, 1996.
17. Eagleton Terry, *Teoria literară. O introducere*. Traducere de Delia Ungureanu, Iași, Polirom, 2008.
18. Nietzsche Friedrich, *Nașterea tragediei*. Traducere de Ion Dobrogeanu-Gherea și Ion Herdan, București, Ed. Meridiane, 1978.
19. Lebian Jill, *Feminism and Literature*. În *The Routledge Companion to Feminism and Postfeminism*. Ed. by Sarah Gamble, London & New York, Routledge, 2001.
20. Culler Jonathan, *Reading as a Woman*. In: Culler J. *On Deconstruction. Theory and Criticism After Structuralism*, Ithaca, New York, Cornell University Press, 1982, p. 43-83.
21. Server Lee, *Encyclopedia of Pulp Fiction Writers*, New York, Facts on File, Inc., 2002.
22. Barthes Roland, *Plăcerea textului*. Traducere Marian Papahagi, Cluj-Napoca, Ed. Echinoc, 1994.
23. Miall David S.; Kuiken Don, *Foregrounding, Defamiliarization, and Affect: Response to Literary Stories*. In: „Poetics”, vol. 22, p. 389-407.
24. Kuiken Don, *A Theory of Expressive Reading*. În *Directions in Empirical Literary Studies*. In Honor of Willie van Peer. Ed. by Sonia Zyngier et al., Amsterdam / Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, 2008, p. 49-68.
25. Geninasca Jacques, *La parole littéraire*. Postface de Pierre Sadoulet, Paris, Presses Universitaires de France, 1997.
26. Trilling Lionel, *The Last Lover: Vladimir Nabokov's Lolita*. În „Encounter”, October 1958, vol. XI, no. 4, p. 9-18.
27. Kauffman Linda, *Framing Lolita. Is There a Woman in the Text?* In: *Refiguring the Father. New Feminist Readings of Patriarchy*. Ed. By Patricia Yaeger and Beth Kowaleski-Wallace. Afterword by Naney K. Miller, Carbondale and Edwardsville, Southern Illinois University Press, 1989, p. 131-152.
28. Kennedy Colleen, *The White Man's Guest, or Why Aren't More Feminists Rereading Lolita?* În *Narrative and Culture*. Ed. Janice Carlisle, Daniel R. Schwartz, Athens, University of Georgia Press, 2010, p. 46-57.
29. Blum Virginia L. *Nabokov's Lolita/ Lacan's Mirror*. In: Blum V. L. *Hide and Seek: The Child Between Psychoanalysis and Fiction*, Urbana & Chicago, University of Illinois Press, 1995.
30. Quayle Anika Susan, *Lolita is Dolores Haze: the 'Real' Child and the 'Real' Body in Lolita*. În „Nabokov Online Journal”, 2009 vol. III.
31. Rabinowitz Peter J., *Lolita: Solipsized or Sodomized?; or, Against Abstraction – in General*. În *A Companion to Rhetoric and Rhetorical Criticism*. Ed. by Walter Jost and Wendy Olmsted, Oxford, Wiley-Blackwell, 2004, p. 325-339.
32. Ursa Mihaela, *Eroticon. Tratat despre ficțiunea amoroasă*, București, Cartea Românească, 2012.
33. Patnoe Elizabeth, *Lolita Misrepresented, Lolita Reclaimed: Disclosing the Doubles*. In: „College Literature”, 1995, vol. 22, no. 2, p. 81-104.
34. Nabokov Vladimir, *The Annotated Lolita. Revised and Updated*. Edited with preface, introduction, and notes by Alfred Appel, Jr., New York, Vintage Books, 1991.

35. Herbold Sarah, *Reflections on Modernism: Lolita and Political Engagement, or How the Left and the Right Both Have It Wrong*. În „Nabokov Studies”. Ed. by Davidson College, 1996, vol. 3, p. 145-150.
36. Pifer Ellen, *Her Monster, his Nymphet: Nabokov and Mary Shelley*. In: *Nabokov and his Fiction. New Perspectives*. Edited by Julian W. Connolly, Cambridge, Cambridge University Press, 1999, p. 158-176.
37. Moore Tony, *Seeing Through Humbert. Focussing on the Feminist Sympathy in Lolita*. În *Discourse and Ideology in Nabokov's Prose*. Edited by David H. J. Larmour, London & New York, Routledge, 2002, p. 91-110.
38. Herbold Sarah, (*I have camouflaged everything, my love*): *Lolita and the Woman Reader*. In: „Nabokov Studies”. Ed. by Davidson College, 1998, vol. 99, p. 71-98.
39. Platon, *Banchetul*. În: *Opere complete*. Ediție îngrijită de P. Creția, C. Noica și C. Partenie, vol. II, București, Humanitas, 2001, p. 74-148.
40. Rorty Richard, *The Barber of Kasbeam: Nabokov on cruelty*. În Rorty R. *Contingency, Irony, and Solidarity*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989, p. 141-168.
41. Nafisi Azar, *Reading Lolita in Tehran: A Memoir in Books*, New York, Random House, 2003.
42. Adorno Theodor, *Minima Moralia. Reflections on a Damaged Life*. Translated from the German by E. F. N. Jephcott, London & New York, Verso, 2005.
43. Paul de Man, *Semiology and Rhetoric*. In: Paul de Man, *Allegories of Reading. Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke, and Proust*, New Haven and London, Yale University Press, 1979, p. 3-19.
44. Iser Wolfgang, *Actul lecturii. O teorie a efectului estetic*. Traducere din limba germană, note și prefață de Romanița Constantinescu; trad. fragmentelor din limba engleză de Irina Cristescu, Pitești, Paralela 45, 2006.
45. Наринс Дж. В. «Лолита», нарративная структура и предисловие Джона Рея. În: В. В. Набоков: Pro et contra. Материалы и исследования о жизни и творчестве В.В.Набокова. Антология, том 2, Санкт-Петербург, Издательство Русского Христианского Гуманитарного Института, 2002, p. 908-923.
46. Nabokov Vladimir, *Cursuri de literatură*. Traducere de Cristina Rădulescu, București, Ed. Thalia, 2004.
47. Călinescu Matei, *A citi, a reciti. Către o poetică a (re)lecturii*. Traducere din engleză de Virgil Stanciu, Iași, Polirom, 1993.
48. Bouchet Marie C., *The Details of Desire: From Dolores on the Dotted Line to Dotted Dolores*. In: „Nabokov Studies”, 2005, vol. 9. Ed. by Davidson College, p. 101-114.
49. Zunshine Lisa, *Why We Read Fiction: Theory of Mind and the Novel*, Columbus, The Ohio State University Press, 2006.
50. Wittgenstein Ludwig, *Tractatus Logico-Philosophicus*. Traducere din germană de Mircea Dumitru și Mircea Flonta. Notă istorică și În ajutorul cititorului de M. Flonta. Note de M. Dumitru, București, Humanitas, 2001.
51. Derrida Jacques, *Remarks on Deconstruction and Pragmatism*. În *Deconstruction and Pragmatism*. Edited by Chantal Mouffe, London & New York, Routledge, 1996, p. 141-168.
52. Marks Elaine, *Feminism's Perverse Effects*. În *Theory's Empire. An Anthology of Dissent*. Ed. by Daphne Patai and Will H. Corral, New York, Columbia University Press, 2005, p. 419-424.

¹ O cale mediană între esențialism și constructivism presupune prezervarea unui esențialism „strategic”, din rațiuni politice [8, p. 20].

ⁱⁱ Barthes: „Flaubert: un fel de a tăia, de a găuri discursul *fără a-l face lipsit de sens*” [22, p. 15].

ⁱⁱⁱ Eng.: *foregrounding*, prin care s-a tradus termenul lui J. Mukarjovskij *aktualisace*, desemnând efectul de punere în evidență a unor elemente narative, stilistice, retorice ale textului, adică un subiect vechi ca și poetica, dar revigorat de către V. Șklovskij prin conceptul insolității (*остранение*) și întors pe toate fețele în cercetările mai recente de psihologie a lecturii și de poetică cognitivă.

^{iv} Tipul de lectură „împotriva textului”, adică mai mult decât o euristică scărmanare „în răsăr”, este ilustrat exemplar de către Elizabeth Patnoe. Invocând insistent experiențele femeilor abuzate în copilărie și regretând că asemenea texte încă mai sunt studiate în unele clase și tolerate de instituția culturii [33, p. 89], ea încearcă să risipească orice dubii că Lolita ar fi putut juca vreun rol în actul seducției. Respectiv, glosează pe multe pagini ce semnificații comportă fiecare sărut și mângâiere pentru o preadolescentă naivă și un seducător viclean, totodată trecând cu grijă peste acele pasaje din care devine clar că Humbert îl amăgește nu numai pe cititor, ci și pe sine. Este vorba de numeroasele indicii prin care autorul romanului deconstruiește din interior narațiunea necreditabilă a lui Humbert, distanțându-se prin accente ironice și parodice de infatuările sale intelectuale și fizice, dezavuându-i impotența și cecitatea în raport cu gesturile și acțiunile Lolitei. Humbert protagonistul se amăgește când refuză să vadă acele semnale ce arată că Lolita este o ființă reală, că suferă, îl urăște și îl înșală cu Quilty etc., tocmai pentru că acceptarea i-ar fi ruinat imediat teoria sa despre nimfete. Humbert naratorul, în ciuda epifaniei sale morale și remușcărilor chinuitoare din final, pe alocuri cu rezonanțe de un autentic tragism (tânguire exasperată de satir), se amăgește crezând că arta sa verbală excepțională prin care el immortalizează chipul Lolitei ar putea aduce cuiva mântuire: semnele morții sunt împrăștiate peste tot în roman, iar dincolo se cascadează doar imensitatea mută a hăului. Întrebându-se deconcertat de ce naratorul „în încheiere nu-i raportează juriului ceea ce Lolita *spune*, ci doar ceea ce ea *sugerează*?” [Ibidem, p. 92], Patnoe își trădează disconfortul de a rămâne în aceste spații stresante ale indecidabilității structurale a ficțiunii nabokoviene și se grăbește să depășească dilemele la nivelul metacomunicării sale hermeneutice.

^v Pretinzând că a reușit să o protejeze pe Lolita de văpaia animalității sale dezlănțuite prin paliative masturbatoare și transferuri imaginative și poeticești, Humbert enunță emfatic că „Lolita had been safely solipsized” [34, p. 112], deci comite și aici cu bună știință un solecism cu numeroase reverberații etimologice și aliterative pentru a exprima anularea subiectivității celuilalt prin obiectualizare în exercițiul voinței sale absorbante. Cu regret, spre deosebire de variantele în franceză și italiană, bunăoară, în traducerea română respectivul solecism a fost „corectat” printr-o parafrază, la fel cum au fost „corectate” sau chiar omise alte unități lingvistice și semnificații ce nu prezintă oarecare probleme de translare, dar în lipsa cărora dispărea aura de fascinație a acestei opere excedente în toate privințele.

^{vi} Divizarea în tabere beligerante de „critici bărbați” și „critici femei” devine un procedeu curent în bibliografia unor studii feministe și genuriale.

^{vii} Ca de obicei, Platon reprezintă această înțelegere extrem de intuitiv și dialectic, totuși el pune discursul despre erosul daimonic ca mijlocire sensibilă spre idealitatea anamnetică a frumosului în gura Diotimei, în vreme ce Socrate susține ideea unei frumuseți spirituale pure [39, p. 118-133]. Filosoful ne se poate abține să nu strecoare învățăminte ce ar folosi și poetului: arta fiind, ca și scrierea, un *pharmakon*, efectele sale otrăvitoare trebuie preîntâmpinate.

^{viii} „În mod paradoxal, o carte nu poate fi *citită*: poate fi doar recităta. Un bun cititor, un cititor matur, un cititor activ și creativ este un recititor” [46, p. 19].

^{ix} Aplicarea unor concepte derridiene la creația lui Nabokov, care în cazul meu derivă din preocuparea de poststructuralism și deconstrucție, a fost efectuată multilateral de către Jacquelin Hamrit în monografia sa *Frontières et limites dans l'œuvre de Valdimir Nabokov*, 2003, care, cu regret, mi-a rămas inaccesibilă.

^x Este probabil cel mai disputat aspect al artei nabokoviene, mai ales după ce o serie de lecturi în cheie psihanalitică inițiate, cu strălucire de altfel, de către M. Couturier [în capitolul 5 din monografia sa *Roman et censure, ou, La mauvaise foi d'Eros*, 1996, disponibilă în eng. (*The Poerotic Novel: Nabokov's Lolita and Ada*) pe site-ul *Zembla*: <http://www.libraries.psu.edu/nabokov/coutur1.htm>.] au clasificat-o la un gen de "poerotică". În ciuda argumentației subtile a lui Couturier, pot fi aduse tot atâtea argumente care să plaseze romanele nabokoviene în interstițiul dintre registrul „ironic” al lui Flaubert și Joyce și cel „poe(tico)rotic”, pornind de la parodiile constitutive la toate nivelurile, de la numeroasele procedee de reflexivitate literară ce îi relevă cititorului conștiința despicată a naratorului și îl menține la distanță față de erotomania romantică a acestuia etc. Glosînd pe tema artei proustiene, Nabokov pledează pentru o literatură a simțurilor, care izvorăște din simțuri și a cărei plăcere artistică trebuie trăită cu toate simțurile: nu cu creierul, ci cu „șira spinării”, și aceasta „chiar dacă păstrăm o oarecare distanță, chiar dacă suntem oarecum detașați de lectură” [46, p. 22]. A cocheta în acest context cu termenul „pornografie”, precum unii comentatori nabokovieni care au reținut din Couturier doar alegațiile privind identificarea cititorilor cu protagonistul, trădează un gen de rea-credință specifică lui Humbert însuși, adică presupune „solipsizarea” backgroundului estetic și cultural prezent în toate scenele de intensă erotizare estetică prin limbaj, precum aceasta: „She diagnosed bronchitis, patted Lo on the back (all its bloom erect because of the fever) and put her to bed for a week or longer. At first she „ran a temperature” in American parlance, and I could not resist the exquisite caloridity of unexpected delights – Venus febriculosa—though it was a very languid Lolita that moaned and coughed and shivered in my embrace. And as soon as she was well again, I threw a Party with Boys” [34, p. 223]. Promiscuitatea indecidabilă între polul „senzitiv/sensibil” al lecturii și cel „senzual” în asemenea cazuri nu poate fi redus la „adevărul” pornografic sau „visceral” decît prin depășire/sublimare dialectică a tuturor convențiilor de literaritate prin care scriitorii își „trădează” pofta neostoită pentru cuvîntul artistic. Iată un alt pasaj scilicet, din „Ada...”, în care Van Veen se inflamează de pe urma virtuozității/perversității stilistice a partenerii: „Her spectacular handling of subordinate clauses, her parenthetical asides, her sensual stressing of adjacent monosyllables ('Idiot Elsie simply *can't read*') – all this somehow finished by acting upon Van, as artificial excitements and exotic torture-caresses might have done, in an aphrodisiac sinistral direction that he both resented and perversely enjoyed” [Nabokov VI., *Ada*, London, Duckworth, 1989, p. 69].

ALIONA GRATI,
NINA CORCINSCHI,
LUCIA ȚURCANU

Institutul de Filologie

O CONSTELAȚIE DE POETE LA ÎNCEPUT DE DECENIU

Abstract

The concern of this article is part of the critical discussion about feminine criticism. Three women-critics analyze the lyrical imagery and feminine representations of several contemporary poetesses from the Republic of Moldova. Attention is focused on the worldview of women-authors, how they interpret events, actions, conditions, gestures, sounds, colors, signs of the great text of the universe.

Keywords: feminine poetry, poetess, literature from the Republic of Moldova.

Descoperirea identității femeii prin actul de interpretare reprezintă unul din cele mai interesante aspecte pe care le îmbracă teoria și critica feministă. În acest articol trei critici-femei analizează imaginarul liric, reprezentările și formele artistice feminine ale câtorva poete contemporane din R. Moldova. Atenția se centrează pe modul de percepție feminină a realității – evenimente, fapte, stări, gesturi, sunete, culori, semne ale marelui text al universului – și transmutația estetică a acestor percepții.

Margareta Curtescu cu ale ei bluesuri complexe

Ar fi prea ușor dacă, analizând volumul de poeme *Simple bluesuri* (2003), semnat de **Margareta Curtescu**, am aprecia doar capacitatea autoarei de a se adapta, după exemplul poeților lunedìști din București, la programul estetic de origine americană. E adevărat, prin anii '50 cântarea însuflețită a negrilor în ritmuri de *jazz* și *blues* a căzut bine pe dorința poeților newyorkezi (Beat Generation) de a descoperi zone mai puțin cunoscute ale limbajului poetic, iar, peste aproape două decenii, tehnicile lor au servit drept model pentru optzeciștii români. Faptul că Margareta nu a experimentat doar retorica beatnicilor, dar a fost cucerită de fondul uman, de starea emoțională și tempourile specifice ale ceea ce s-a numit *negro spirituals* este cert chiar dacă te limitezi numai la a lectura poemele ei, ascultând pe fundal interpretarea, să zicem, a negresei Dinah Washington (youtube este generos în acest sens).

Simplitatea anunțată sugerează, de fapt, numărul restrâns al acordurilor fundamentale care susțin edificiul acestui volum – *tristețile feminine* și *transpunerea lor în cuvintele poemului* („jocuri tactile”). Atât tematic, cât și prosodic-muzical, lucrarea se desfășoară pe baza câtorva teme în aparență de extracție livrescă, dar care, după relecturi, descoperă

„reguli personale” ale reflecției și trăirii intense, expuse în cadențe obsedante de *blues*. O temă nostalgică, dirijată de ritmul amintirilor, a doua – sacadată, alternând împliniri și neîmpliniri feminine, dar care va fi îmbogățită cu sonuri melancolice, confesiuni voalate, mesaje senzuale doar pentru cel care are urechi să audă. A treia temă este maternitatea înregistrată într-un „jurnal” cu specificarea întregii genealogii pe linie maternă („autoportret cu mama”; „irine zenobii marii amintiri dintr-un alt mileniu”), acompaniată cu apogiaturi de iubire nemărginită, până la desființare de sine, față de copil. Urmează firesc o a patra temă, interpretată *piano*, a singurătății și nimicniciei omului în univers (aici contribuie metafora lui Pascal din textul-incipit: „omul nu e decât o trestie, cea mai slabă trestie din natură”), contrapunctată de recunoașterea privilegiului aceluiași om de a fi „o trestie cugetătoare”, care își cunoaște starea de nenorocire. Printre aceștia, poetul are avantajul de a-și „replia tristețile” în poem. Dar și în terenul poeziei nu e simplu, căci „nou nu e nimic totul s-a spus demult”, crizele de creație sunt inevitabile, generând „deficit de conotații”. „Numărarea viselor” este preferată mărgăritarelor artiste („florilor de vâsc”), tulburătoarea și haotica „ispitire a originilor” în călătorii spirituale cu itinerare concentrice triumfă asupra armoniei versurilor asemănătoare „fibrelor de bumbac apretat”.

Dar să lăsăm poemul Mariei/„marinei” să vorbească: „când te întorci unde credeai că nu vei reveni vreodată ce lacomă ți-e inima și ochii ce adânci încât brădetul e prins în vârtejul nesățios al retinei lunca florile iarba se scurg și ele în grotle inimii și nu-ți mai rămâne vreo celulă nelocuită de bucuria verzuie de aburul ieșind calm din siret de aerul fraged al verii. (...) aici e cuibul timpului și al gândurilor eterate aici parfumul de molid îți umple memoria și te revezi bătănd la poarta palatului în noaptea cu ploaie. amintirile despre tine te refac. nu-ți mai urăști ca ieri bunăoară tăcerea spiralați nici liniștea flegmei. ești apa nerăbdătoare din preajma vrejului de iederă înlănțuind copacul”.

Invitație la jocul banchizelor

Prin volumul *Pe banchizele din cer* (2004) **Călina Trifan** nu se vrea o rostitoare de esențe și definiții ale adevărilor general valabile. Tendința detotalizatoare, absența atitudinii de venerație față de trecutul statuar, imprecizia și ambiguitatea, structura trucată ne determină să considerăm că sensibilitatea acestei poezii este una postmodernă.

Titlurile de compartimente, dar și întreaga structură a cărții se scaldă în ambiguități. Pare a fi o structură scăpată de sub control, căci are tendința de a se elibera de orice rigori formale sau de conținut. Poeta abordează ludic, deconstructivist una câte una icoanele ideologice și textuale ale umanității: discursul biblic, basmul vieții de după moarte, categoriile etice și estetice, viziunile standardizate asupra actului poetic etc. Mitul biblic al răsplătii pentru păcate este o „antică poveste” depășită, în care „creadă alții”; cerul – un „rival” provocat temerar la un duel pentru câștigarea dreptului la viziune; rima – o constrângere ca multe altele în calea manifestării libere a gândului; iar frumusețea, („o narcisă scădată în soare”), are nevoie de „formol” ca să dureze.

Traseul romantic de inițiere cosmică devine la Călina Trifan un „drum și cale/ pe care/ mergi și nu înaintezi”. Demersul ei se structurează pe coordonatele unui neant al semnificațiilor grave: „S-a prefăcut că pleacă/ dar nesperat/ de-a curmezișul pieptului/ adevărul și-adevăratul/ s-au lăsat/ dulce pe inimă” (*Compoziție la neant*). „Adevărul și-adevăratul” nu sunt categorii transcendente, provocatoare de tristețe sfâșietoare, ele țin de imanență și capătă acreditare dacă sunt „dulci”. Dacă la moderni obiectul poeziei devine propria ei creație ca tensiune spre absolutul obiectiv și inaccesibil, la Călina Trifan

reflecția urmează ritmul indeterminat al inimii/ vieții/ structurii individuale: „Există țipete care te bat în cuie/ și țipete care te târăsc/ de coada lor de cal năvălaş/ până-n lumea de apoi.// De nimic nu mi-i teamă azi/ ca de suspinul acumulat/ traducerea acestui poem/ mi l-am asumat/ programatic”.

Poemul *Manual de învățătură* este scris în maniera sfătoasă a poeziei gnomice, totuși formularea vreunui adevăr sau precept moral ezită să prindă configurație. Singura realitate a textului va rămâne reflecția închisă în ea însăși („umbra nodului în gând”). Chiar dacă poemul se anunță drept o gramatică, aceasta nu se vrea normativă, absolut valabilă, ci o variantă de formulare subiectivă a propriului cod creativ. Călina Trifan are destule replici la structura poeziei moderne. Spre exemplu poemul *Gol* este o parodie la mitul trecerii individului spre o altă viață – „adevărată” – printr-o „poartă-simbol”, care face figurația multor poezii moderne. Cel care a optat pentru un traseu inițiativ în abstract sucombă în fața unei „porți pustii”, pentru că: „Poate dimineața-i un copil răsfățat/ care de interdicții nu vrea să știe/ mi-a smuls inima din piept/ și fără să spargă ceva/ ca pe-o minge/ o bate în poarta pustie” (*Gol*).

Autoarea își permite să se joace cu textele canonice ale literaturii române, făcând asta cu căldură, dar bruind ironic orice posibilă aureolare mitică: „...ți-am trimis în lumea de apoi/ și-un trifoi cu patru foi”, sau „când s-a arătat Capul Bunei Speranțe/ eram nici pe drum, nici pe cărare”. Meditația gravă asupra problemei ce a preocupat mereu omenirea – moartea – se estompează: „dar toate prognozele sunt optimiste”. În iureșul vieții postindustriale, la capătul istoriei, unde apocalipsa spirituală distruge orice reazem, omului îi scapă „semnul unei decizii eterne”. Rămâne însă energia în desfășurare cu multiple direcții. Poezia – manifestare a vieții – e și „un soi de angoasă”, și „oboseală cronică”, și „fulgere de pe hârtie”, și „tunet”, și „țipăt”, și „răsufierea condamnaților”, și „ultimul icnet”, și „cercuri largi ca pietrele-n apă/ care făcându-se țândări/ nu eliberează vreodată”. Alegerea unghiului de abordare îi revine, în cele din urmă, cititorului. Cu acesta autoarea cochetează pe alocuri, sugerându-i caracterul ambiguu al poeziei sale: „Uneori e-nvăluit în ceață/ asemeni cerului și creierului meu/ o mie de voci vibrânde-mi oferă/ o deviere de la traseu” (*Slalom*). Fragmente de universuri virtuale se află în așteptarea momentului în care lectorul va accesa site-ul dorit și: „Vieți scurte ca fulgerul/ aici se opresc în așteptarea/ ochilor tăi, cititorule,/ ce le redau suflarea”.

În *Amintiri de diamant* poeta se axează pe simțurile fizice: „Când nu mă gândesc la Dumnezeu/ mă gândesc la tine/ când/ mă gândesc la Dumnezeu./ de fapt./ tot la tine mă gândesc” (*Mărturisire*). Plăcerea și dorința neostoită de a trăi, fără restricții dezvăluie o senzualitate debordantă: „O dată cu-amurgul setoși de soare/ bucuriile noastre devin mai nerușinate/ și sângele poate face ravagii/ ca apele revărsate”. Universul se injectează cu doze puternice de vitalism. Dionysos „în plină zi ridică fuste”, înmugurește sâni, îngălbenește fructe, strânge în brațe, hipnotizează extatic, dezleagă ochii de obișnuință, pornește puhoaiile-n vene... Poezia se dezlănțuie în figurații de „oftaturi, râsete și vise”, „miros de aripi pârлите” de focul fericirii, „durere și exaltare”, mirare, sete și poftă nelimitată de viață.

Purii ghețari ai esteticii mallarmèene scapă în lumea Călinei Trifan de imuabilitate, încremenire apollinică. Cu mozaicul lor de oglinzi reflectându-se jucăuș, „Banchizele” Călinei Trifan incită fantezia cititorului la noi relecturi.

Lidia Codreanca cu o poetică a tăcerii

Înrudită cu arta picturii, poezia Lidiei Codreanca caută desăvârșirea în notațiile „tăcerii”, în pensulațiile lirice evanescente. Ale ei „Naturi statice cu tăceri” (2012) sunt în căutarea desenului artistic ce va surprinde esențe misterioase, stări nepământene: „Sunt/ un explorator/ de tăceri/ și trec prin cuvinte/ ca văzduhul/ printre morminte” (*Panta Rhei*).

De frica confesiunii cu priză directă a întâmplărilor, Lidia Codreanca alege fie să tacă sublim, fie să cânte prea-plin miracolul ceresc, „precum păsările/ slavoslovesc/ precum florile îngenunchează”. Fiecare poem al se vrea o fulgurație plastico-poetică a inefabilului, o apropiere/depărtare de frumusețea „Verbului divin”. Predispoziția pentru psalmodiere, adoptarea unui codex liric liturgic, duhul davidic al versurilor ne fac participanți la o lume dematerializată, schițată prin instantanee poetice. Lidia știe că poezia a fost mereu limbajul privilegiat în dialogul cu divinitatea și alege să rămână, în pofida tendinței moderne de desacralizare, în esențialitatea relației „Eu/ Tu” care, potrivit lui Martin Buber, constituie resursa arhetipală a lumii. Poeții bizantini, dar și români, care au continuat linia veche patristică, îi vor servi drept model pentru structurarea expresiilor de frământare interioară.

Credința este un antidot împotriva desființării: „Nu mă ascund în dosul cuvintelor/ masca evlaviei/ n-o mai port/ tresar/ ori de câte ori/ coboară raza Luminii/ să deschidă ochiul/ unui suflet/ mort! (*Divinitate*), poezia constituind un refugiu, o „ascundere comodă în psalmi”. Explorarea psalmului presupune o gamă largă de stări interioare rugătoare ale *eului* uman: de la recunoștință și smerenie la revoltă împotriva indiferenței umane, de la înfiorarea în fața lui Dumnezeu la disperarea singurătății și la conștientizarea nimicniciei umane. Rugăciunea poetică reverberează extaze, beatitudini, stări paradiziace, dar și căință, frângere, cădere, totul convertindu-se într-un sentiment de admirație nemărginită a lui Dumnezeu, dătătoare de pace sufletească.

În același registru psalmic, al poeziei ca jelanie după un „paradis pierdut”, sunt realizate tablourile lirice „cu amintiri”. Întoarcerea imaginară în copilărie, la mama, la tata, la păpuși e o revenire la cele „sinești”. Privirea îndărăt echivalează cu gestul de reîntregire primordială și revenire în grădina adamică, de aceea „peisajele” încap doar culori luminoase: „fulgi mițoși”, „pace/ picurată/ ca un amurg/ încet/ prin clepsidra de nisip/ a lunii”, „ieduța fumurie”. Aceste reconstituiri ale auroralului sunt atinse pe alocuri de umbra îndoielilor și a deșertăciunii. Totuși reverberațiile tristeții nu declanșează furtuni dramatice insurmontabile și nu împing decât arareori în hăul angoasei: „Fără de rost pic cu pic/ mistui cerneala-n nimic” (*Arșiță*). De regulă, golul existențial se umple delicat cu tremurul nedefinit al lucrurilor.

Singurătatea poate deveni și claustrare, replierea în spațiul sinelui presupune exorcizarea celuilalt. Răcirea ființei iubite îi întoarce privirea spre propria reducere, inspirând-o la „autoportrete incolore”, dezolante. Cântecele iubirii trecute persistă în ritmul deșertului înghețat și nimic pe această lume, se pare, nu-l poate scoate din impasul deznădejdiei. Tocmai această tânguire mornită a imposibilității de a atinge fericirea prin celălalt creează axul poeziei semnate de Lidia Codreanca.

Radmila Popovici-Paraschiv. Între pamflet și reverie

Prinzându-ne cu volumul de debut *Mi-s* (2008) în zigzagul tensionant al întrebărilor fundamentale – „mi-s” ori n, „...uuss”, **Radmila Popovici-Paraschiv** ne bucură cu o nouă

inițiativă creativă prin volumul *EvAdam* (2012). Poeta nu a spus totul despre sine și insistă să ne plimbe în universul frământărilor ei feminine, oferindu-ne noi spectacole imagistice despre jocul între certitudini și nesiguranțe. Ansamblul volumului susține deci o eficiență dualitate, sugerată și de cele două părți tematic simetrice, care jalonează două atitudini lirice mai vizibile. „Femeia de zi”, „Femeia de noapte” trimit involuntar la o perspectivă antropologică și nu oricare, ci la cea expusă de Gilbert Durand în *Structurile...*, inițiind discuția în jurul celor două regimuri ale imaginilor – „diurn” și „nocturn” – ce le generează simbolismul și retorica.

Cel puțin două accepții are, spre exemplu, imaginea centrală a mușuroiului-insectar, care a dat titlul cărții. Mai aproape de tradiție, aceasta trimite la existența socială și adună atitudini, convicțiuni, valori morale ale autoarei. E vorba de o existență asumată structural, „cărâtă în spate” și găzduind în imaginar „gândacii” acesteia. Imaginarul Radmilei este un mușuroi suprapopulat de reprezentări ale pulsionilor, gândurilor și emoțiilor ei, cu un interior plin de trasee, „labirinte și șarade”, ce se pot deschide în multiple și surprinzătoare irizări și umbre. În lumina difuză și feerică a nopții contrastele se ameliorează și burta mușuroiului devine un refugiu. În claritatea zilei realitatea își expune aspectele și grămada de pământ amintește, iată, un cimitir multicolor: „Mușuroiul ăsta încălțat vrea firimituri de primăvară/ care pe un nor s-a cocoțat și-l presară doar cu ploaie rară/ Obosit de mers și de cărat gândacii grei de pe spinare/ se retrage-n noapte supărat fără-a se-ntreba de ce nu are/ N-are timp de teatru și lecturi că-l mânăncă viermii dacă șade/ mușuroi captiv în săpături negre labirinte de șarade” („Insectar”). În același timp, creația poetică e un album în care autoarea poate fixa cu ace de siguranță colecții de bijuterii imagistice, asociații imprevizibile, iluminări verbale, adunate de ea în stările de reverie.

Asimilând lecția poeziei blagiene, Radmila îi păstrează „luminii” semnificațiile revelatorii. Setea de „alb”, de „mister” se transpune în scenarii multiple, mai ales în a doua parte a cărții. Chiar dacă poeta nu-și face program „să ucidă (...) cu mintea tainele” semnelor transcendente în concret, ipostaza telurică își va revendica oricum drepturile: „Uneori întâlneam o femeie de zi.../ Albul ei tânăr mire zbură peste tot/ să mă ascund de ispită și tiam că nu pot/ de lumina lui ochii cercam a-i păzi// Dar femeia geloasă spre sine-l trăgea/ cu instinct ascuțit și profund pământesc/ îl făcea tot mai alb vrând ca eu să orbesc/ și-n memoria mea să rămână doar ea”. Pendularea între puritatea ideii și soliditatea senzației constituie echivocul care însoțește fiecare poem al volumului. Această ambiguitate de tip modernist contrabalansează împărțirea rezonabilă în două părți și nuanțează exprimarea asaltată de capriciile imaginației.

Mai aproape structural de poezia visării cu ochii deschiși, poeta reacționează totuși la semnele venite din exterior. Conștiința de zi decriptează misterele, lumina minții descoperă în istorie „evidențe” stridente, ce trebuie neapărat spuse, strigate chiar și astfel exorcizate. Strămbătățile lumii generează adeseori frustrări și depresii spirituale ireprimabile, transpuse în gesturi de abandon de sine în nebunie și atunci ni se aștern în față viziuni în convulsie expresionistă despre un timp care „stă demult cu ștreangul pus”. În aceste momente de autoscopie grotescul se ridică la cote maxime, frizând explozii de angoase. Oceane de sânge, schelete „ambulante”, avioane burdușite cu trotil, plante mutante, oameni care seamănă cu niște cari ce „umblă cu cerutul într-un putred măr de cimitir” îi decorează acum universul apocaliptic. Te prinzi involuntar în aceste previziuni de Casandră ca într-o „horă de fluturi” (*Auzi?*), te lași înghițit pe neobservate de tranchilizantele „cu efect de felină” (*Diazepam*). Și doar senzațiile acute de durere

te pot trezi din transa sadică: „Tu nu știi ce e nebunie/ cum pune lame pe pereți/ să urle cordul de mânie...” (*Coridor*), și atunci poți alege dacă te faci coparticipant la scenele de autosupliciu : „Tai părul cu rău de cădere/ Pierd dinții scrâșnind de tăcere/ Vărs teama din ochi cu putere/ Scuip ura din piept cu plăcere...” (*Sindroame*). Alteori racilele secolului al XXI-lea impulsionează erupții de supărare, pe care autoarea le orientează în albia unor pamflete. În aceste momente lirica resentimentului, causticitatea și sarcasmul are un rol curativ. Tratamentul este „înnobilat” poetic prin experimentarea ingenioasă a monorimei, loc al versului în care sunt plaste „medicațiile”.

De la un timp însă retorica se schimbă, modelată fiind de o infuzie neașteptată de nostalgie, care ne aduce un dorit deja confort psihic. Nostalgia este poezia dorului după un timp ideal. Ruptura legăturilor fundamentale ale ființei cu mediul familial determină o reacție de inadaptare visătoare. Recuperarea imaginilor copilăriei cu părinți dragi, dar obosiți, alimentează frisonul emoțional de paradis retrăit: „Închid ochii până să răsară/ soarele din negrul în declin/ și te văd cu mâinile de ceară/ peste un butoi ce fierbe plin” (*Cana*). Cele câteva „fotografii de familie” au un ușor parfum elegiac. Contrastând cu deficiențele cotidianului, amintirile afective sunt o formă de depășire a prezentului. După Gaston Bachelard, „...copilăria durează toată viața. Ea se întoarce ca să însuflețească fășii întinse din viața noastră de adult”.

O altă grefă peste exasperarea produsă de cotidianul spasmodic o constituie lirica erotică. Dezabuzarea se travestește aici în atenția acordată învolburărilor afective feminine. Figurațiile sunt un fel de somații sociofuge, arătând preferințe pentru plăcerile senzoriale, micile comori domestice și clipele de intimitate cu eul personal. Merită atenția o splendidă expresie a iscusinței femeii de a cocheta profitabil cu timpul: „De vineri dimineață/ trăiesc în garderobă/ nu e un stil de viață/ fac anilor mei probă// Nici molia nu poate/ să-mi roadă tinerețea/ îmi este ruptă-n coate/ dar fermă frumusețea...” (*Eșarfa*). Vaporoasă și fină, amintind prima tinerețe, eșarfa din dulap se încadrează fericit în seria simbolică a feminității-fără-bătrânețe. Prins în vobletele acestei „eșarfe” iubitul nu mai are șanse de scăpare. Jocul erotic pornește tot arsenalul de rotunjimi și curbe ademenitoare. Mișcarea oscilatorie cu fluxuri și refluxuri pasionale constituie structura mai multor poeme, dovadă că Radmila a citit mult din *Cântarea cântărilor*. Marea anihilează polaritățile, rezolvând o comuniune deplină între îndrăgostiți: „Să-ți spun acum/ când pielea de pe mine/ e chiar nisipul mării din Egipt/ gustând refluxul spumelor saline/ iar tu coral în măduvă înfipt” (*Flux*). Pe valuri de *Salsa* senzorialitatea femeii este împinsă la limita debordantului ca mai apoi să se verse întregă în sentiment: „Voi fi/ anotimp pentru tine/ rămâne s-adun într-o zi/ elemente componente:/ soare, nori cu vânt/ apă și pământ” (*Anotimp*). Vobletele verbale sunt la fel de bune pentru a seduce: „– Ce ai zice de un ceai?/ – Dar apă nu ai?/ Sau... poate ți-e sete/ de vorbe cochete?/ Lămâi, iasomie/ să-mi lași apoi mie/ tăcerea pe care/ o beau ca pe oare/ când arșița frige/ și dorul mă-ncinge”. Nu lipsește nici insertul ironic. Alternarea între ironie și melancolie conferă versurilor nerv și delicatețe.

Partea a doua aduce o schimbare de registru liric, consemnată de splendida clepsidră textuală, ce ține loc de „poartă”. Compartimentul se deschide promițător spre o poetică a reveriei și a metamorfozelor onirice, ce urmărește restabilirea unui echilibru psihic. Într-un topos al crepusculului demonii sunt anihilați și uitați, iar sentimentele ajung să zacă diafane. Epicul și referințele la istorie sunt abolite, poezia se eliberează de real, de timp, vrându-se notație a unor stări năucitoare: „O aromă de puf zborul are/ de oțel rafinat pân’la strop/ alungindu-se în decolare/ când terestrul rămâne pe «stop»/ se confundă

mirific cu zarea/ tot ce-a fost dor un pazzle perfect/ deslușește pustiul și marea/ ca un pictor miop dar select/ în materii de ultrasenzații/ iar în limbă pilot iscusit/ se hrănește-n avânt cu vibrații...” (*Nirvana*).

Regimul nocturn desface contururi, șterge certitudini, stimulează imaginația. Fenomene incredibile se aștern în fața noastră, greu de relatat și imposibil de adunat într-o poveste coerentă. Imaginile prind viață și se înșiră sub dicteul mai multor stări, de regulă reconfortante. Eul liric se vrea în varii ipostaze și, cufundându-se în tot felul de elemente, ia mereu altă înfățișare. Stabilitatea este resimțită ca împovărătoare, dinamismul imaginar asigură vitalitatea poeziei.

Magnifică este tocmai acea conștiință a visătoarei de încântare în fața spectacolelor de irealitate, care se exprimă printr-o frumoasă emulație de imagini și metafore: „Eram chitări/ cu strune reci cuvintele/ veneau din cer ca stropii/ care bat în geamuri seci/ și tu le-ai îmbrăcat atât de cert/ un dor curat ne-a îmbătat/ un alt fel de concert” (*Boschetarului V. B.*). Aceste elanuri de imaginație sunt alimentate de contemplația fericită a universului. Nimic sau aproape nimic din convulsiile emotive din prima parte a cărții nu mai rămâne. Avem acum în față un album feminin de priveliști frumoase, vibrând la perfecțiune departe de griji, de ambiții și proiecte, care reprezintă reversul la pornirile „eroice” din primul compartiment. Reveria țese legături insolite între comenzile pe calculator și mecanismul inspirației poetice: „Mapele pline de orice auz/ «enter» așteaptă apăș și mă las/ (...) Ritmul în puls ciocănește la nerv/ timp de-o secundă tablouri răsar/ picturi-fantome cu barbă observ/ muzicieni cu talen legendar” (*Ultrasonor*), între ritmurile unui tangou și nervul poeziei (*Nouă*) sau între misiunea clopotarului și cea a poetului care destupă poezia într-o liniște și „seninătate” (*Clopotarul*), căutând ora plenitudinii sufletului.

Volumul *EvAdam* este un frumos joc poetic încrucișând gândirea și reveria, rațiunea și imaginația, sensibilitatea onirică și cea a limbajului.

ALIONA GRATI

Grația și rigoarea poeziei

Există poeți pe care-i citești cu plăcere constantă chiar dacă fiecare volum apărut, de la debutul lor încoace, nu te surprinde prin nimic nou. **Călina Trifan** este una dintre poetele care rămâne fidelă acelorași traiecte lirice ale începutului, fără a plictisi însă cititorul. *Femeile iubesc cum respiră* (2011) e o carte de duminică, care, la fel ca precedentele, te predispune la contemplare și meditație. O feminitate calmă, înțeleaptă și tandră în același timp îți destăinuie trăiri și reflecții care, te miri de-și mai pot face loc într-un veac consumist și grăbit. Trebuie să-și facă loc, pentru că, afirmă poeta: „Nu avem o destinație precisă/ contează călătoria în sine/ fără cârmă în derivă/ dinspre frază spre nemărturisire”. Așadar, tot la valorile sufletești, susținute de bătrânii clasici, ajungem. Replierea interioară, expedițiile în sine sunt catalizatorul acestor „respirații” lirice. De aici derivă poetica dragostei și a morții, adică temele predilecte ale Călinei Trifan, dar și reflecțiile sale despre artă, timp, destin, existență etc. Marca acestor meditații-reflecții-atitude sunt concentrarea și decența. Versurile scurte, condensate evită discursivitatea, fiind rostite potolit, cu jumătate de voce. Sonorizările interioare curg în șoaptă, pe note joase, răsucite într-un registru scriptorial specific.

Există în poezia Călinei Trifan o pendulare între trăirea prezentă și reflecția detașată, *povestită* (*viziune din spate*, în termeni naratologici) și rezultată din situarea eului liric în afara timpului cronologic: „Acum sunt o femeie fără vârstă/ am foamea potolită/ odată am ținut în brațe întreg universul/ acum doar îl observ”. Ieșirea din timpul imediat are drept efect revelația esențialului, regăsit în spațiul interiorității „de pergament mesopotamian”, purtător de mesaje care au trecut proba timpului. Consecința acestui mod de a vedea lucrurile, „observându-le” dintr-o parte, sunt constatările, pline de relevanță existențială, prin care se descoperă noblețea normalității și firescul vieții: „ce noroc că de prisos e totul/ în afara febrei ce ne dă dureri de cap/ și oarba credință că există fericire/ pe lumea asta/ dacă nu-ți iei zi de odihnă/ și nu stai cu mâinile în sân/ e ca și în mâinile tale” (*Dureri de cap*).

Efectele ochiului înzestrat cu rațiune sunt multiple și acoperă toate ariile tematice. Acesta controlează până și efervescențele trăirii erotice. *Poemul voluptății* e surprins dintr-un *arrière-plan* reproductiv și potolit: „Voluptatea de la unul la altul/ a trecut/ ca un pahar de vin/ era cazul să o sorbim pe-ndelete/ cu paiul/ dar înecându-ne cu extaz/ am epuizat întreg raiul și iadul/ dintr-o unică-înghițitură/ și într-o singură clipă”. Schimbările rare de registru asigură vocii lirice discrete variații de ton. Când poeta vede și simte *acum*, este fermecătoare prin temperatură și pulsație lirică, când evocă - se impune prin tonurile de consolare cuminte cu experiențele trăite și prin rezonanța reflexivă a adevărilor asumate. În majoritatea cazurilor tensiunea afectivă, regizată cu pricepere, răzbate discret din lirica Călinei Trifan, indicând o conștiință a maturității lucide și încrezătoare în „primăvara din inimă”.

Refractară la experiențe poetice de ultimă ora, la prețiozități stilistice, Călina Trifan riscă „jucând” vechi teme și folosind formule lirice directe. Miza salvatoare este semnificația, dar și briza de feminitate care, cu eleganța și discreția specifică „speciei”, asigură firescul și vitalitatea spunerii.

Poezia-femeie

Cartea *EvAdam* (2012) de **Radmila Popovici-Paraschiv** are o ținută sărbătorească, pornind de la coperta elegantă, prefața semnată de Aliona Grati și picturile lui Teodor Buzu inserate în interior. Toate acestea, până a ajunge la poezie, anunță o autoare rafinată care și-a pregătit foarte bine repertoriul, atentă la fiecare detaliu al cărții. Citindu-i și poemele, te prinzi involuntar într-un spectacol reconfortant de sincretism al artelor, pentru care mâna poetului, cea a criticului și cea a pictorului au lucrat într-un deplin consens.

Faptul că și în *EvAdam* poeta urmează aceeași linie estetică a debutului, mă face să cred că Radmila se vrea cu încăpățănare ea însăși și a înțeles că poezia trebuie să pornească din interior și nu din criterii de gașcă, grupare literară sau din mode ale „ismelor”. Îmi place curajul autoarei de a-și păstra unicătatea printre atâtea tentații „generaționiste”, dorințe de epatare și imbolduri de a pătrunde cu orice preț în manuale sau în liste privilegiate de *topuri*, *vipuri* etc. E un risc să fii pe cont propriu în scris, să deviezi de la trendul momentului. Dar Radmila și l-a asumat, reușind să convingă și să aducă un aer de proșpețime în peisajul literar al zilei.

Mai întâi de toate, *EvAdam* e o carte despre *arta de a fi femeie*. Adică, de a-ți trăi senzualitatea la maximă intensitate, de a simți cum răbufnește toată forța feminității din pluriile unei eșarfe uitate în dulap, de a cocheta cu iarba și frunzele, de a te bucura de fleacurile frumoase ale vieții, de a trăi miracolul maternității, în fine, de a fi Nebunia

„fardată cu gust îmbrăcată/ în rochie verde decent decoltată/ c-un dulce J'adore de Dior la urechi parfumată/ purtând pe sub poalele lungi jartieră de-atlas dantelata/ ciudată, stilată, șarmantă, picantă și m-m-m... excitată”. Organică și naturală, această poezie-femeie nu exclude stângăciile și nicio bună doză de kitch, cucerind tocmai prin faptul că e sinceră, proaspătă și nuanțată. Nimic fals, mimat sau copiat în versurile de o ingenuitate aproape juvenilă ale Radmilei. Sinceritatea izbucnește, cu naivitate, direct, din toate arterele poeziei, mărturisind neliniști sau dimpotrivă bucurii, vibrând la orice dovadă de sens a celor ce ne înconjoară. Poeta evită stridențele și undele de șoc, chiar și atunci când e agasată de superficialitățile și asprimile zilei. O sensibilitate aristocratică o ferește de prețiozitate retorică și declarativisme. Cuminte și discretă, poezia ei urmează linia estetică a simplității de expresie. Autoarea nu caută cu orice preț să șocheze cititorul cu cine știe ce acrobații lingvistice sau exerciții imagistice excentrice. Intenția ei este să-și exprime cât mai autentic și mai nuanțat palpitațiile de adâncime ale eului. De unde și predilecția pentru metafora topită în acordurile muzicale largi ale versului. Sentimentalismul lipsește. Nu lipsește însă emoția care acutizează vederea ochilor deschiși ai *femeii de zi* și însuflește reveria ochilor închiși ai *femeii de noapte*. Mie îmi plac mai mult reveriile care se țin din sclipirile imprevizibile ale imaginației, care se prind în regim de dicteu automat din reverberațiile contorsionate ale inconștientului. Sau care aduc în prim-plan grația juvenilității feminine, suprapusă pe modulațiile vocii de femeie adultă.

Departate de tehnici și convenții literare, pe care poeta are a le cunoaște încă, ea trăiește poezia ca pe un zbor „cu aromă de puf”. Suspectată de simplitate și neracordare la exigențele postmodernismului, poezia Radmilei are totuși personalitate și viitor. Adâncind și rafinând vibrația estetică a feminității, ea poate da o replică dură poeziei „făcute iar nu născute” a unui anumit *mainstream* literar basarabean.

„Eu mă credeam wanda jackson...”

Basarabeanca noastră, **Diana Iepure**, deși este stabilită de mai mulți ani la București, nu este o poetă a cetățeanului. De acolo ne transmite, prin cartea *O sută cincizeci de mii la peluze* (2011), nostalgia copilăriei petrecute în satul Cosăuți, localitatea ei de baștină. Surpriza acestei copilării, lipsite de evenimente tari, neobișnuite, este tocmai tipicul. Poeta dezvoltă o poetică a detaliului, ridicând la rang de spectacol evenimente mărunte ca: urcatul prin copaci, discuții și certuri între fete și alte „nimicuri”, care au constituit fundalul pentru construcția identitară a eului liric. Micile fragmente biografice exprimă și un ADN al timpului, făcând să transpară atmosfera anilor '70, cu miros de șampon *crea-crea*, cu gust de *seliodkă ivasy* și populată cu viermi de mătase. În peisajul vegetal al poeziei lipsesc doar frunzele de tutun, al căror miros se mai păstrează în porii din mâinile bunicilor noastre.

Aplecată pe elementaritate, pe joc, poezia Dianei Iepure se articulează simplu, necondiționată de sofisticării ale limbajului și de tehnici de ambiguizare. Rememorările fascinează însă anume prin firescul și sinceritatea scriiturii. Momentele din trecut capătă în memoria afectivă a autoarei irizări magice. Înzestrată cu o sensibilitate deosebită, poeta știe să surprindă miraculosul vârstei și să creeze imagini artistice, încărcate cu mare forță de sugestie: „mama face fețe de pernă/ din cămășile vechi ale tatei/ scoate gulerul mânecile lasă doar/ nasturii la mijloc/ sidefați/ toată copilăria am dormit pe pernă/ ca pe pieptul lui tata” (*ca pe pieptul lui tata*). Nu lipsește nici umorul cu care copilul percepe teatrul grav

și ridicol al adulților: „ia-mă și pe mine/ bocea câte o rudă/ dar se speria/ când îi luneca piciorul/ pe marginea gropii” (*fanfara*).

O miză lirică a poetei o reprezintă exuberanța și naturalețea infantilă, pe care le captează în formidabile micronarațiuni poetice: „bobocii noștri erau însemnați/ să nu se piardă/ așa gri și pufoși/ îmi lipeam câte unul de piept/ și mă încălzeam/ și simțeam cum i se zbate inima/ atunci îmi venea să îi pup labele găurite/de la stadion la biserică/ creșteau doar aguzi/ cu fructele mustoase de la care/ ni se înnegeau dinții și limba/ și rochițele de cit/ nu mânca agude că o să-ți fie a f.../ încercam să înțeleg sensul cuvintelor strigate/ din vârful pomului/ aruncam agude coapte nimerea pe câte cineva după guler/ chicoteam cu olica/ împărțeam drumul în jumătate/ acesta e drumul meu/ și ne certam până răgușeam (...)” (*să le fie a*). Agudul are o dublă semnificație. Reprezintă altitudinea de unde „eu și olica” contemplă lumea într-o superioritate și detașare, pe care doar copilăria ți-o oferă. Tot el e și copacul în care se produce maturizarea sexuală: „după o să mergem la ea/ să mâncăm agude/ și să vorbim/ despre băieți”. Alt loc care declanșează perceperea feminității în datele ei biologice este baia comunală din sat, unde „sfârcurile/ ardeau în ceață ca beculețele pe brad”.

De la baia comunală cu miros de șampon *crea-crea*, poeta trece într-o încăpere nouă „ce miroase a vopsea și a nevea for men after shave”. Deși gândurile ei se îndreaptă spre „geamuri albe termopan și grilaje frumoase...”, poeta conștientizează că încă nu și-a scos „eticheta”, amintirile copilăriei continuând s-o copleșească. Și pe bună dreptate, deoarece, în noua dimensiune a prezentului de femeie matură „nu se mai întâmplă nimic”, nimic din vremurile miraculoase, când „eu mă credeam wanda jackson...”.

NINA CORCINSCHI

Ofensiva liricii feminine

La o încercare de a defini printr-o sintagmă cartea *Copilul din mașina galbenă* (2010) a **Irinei Nechit**, prima expresie care îmi vine în minte este „poezie de notație”. Nu pentru că ar fi o poezie realistă, golită de afectivitate, ci pentru că autoarea înregistrează scene, impresii, senzații, imagini, evitând, pe cât e posibil, confesiunea. Dacă în volumele anterioare (*Șarpele mă recunoaște*, 1992; *Cartea rece*, 1996; *Un viitor obosit*, 1999; *Gheara*, 2003; *Un fel de liniște*, 2006) se impunea un discurs egocentric și o poezie a arhetipurilor, în *Copilul din mașina galbenă* primează exprimarea neafectată și o poezie a situației banale. Irina Nechit renunță la livresc în favoarea dictusului natural, se detașează de biografia mitică a eternului eu feminin (vezi volumul de debut) și adoptă, pe anumite segmente, biografismul, poezia cotidianului sau poezia corporalității, toate, se pare, pentru a spori autenticitatea.

Cartea (compusă din trei cicluri: *Călimara*, *Mașina galbenă*, *Cine va lătra după*) se axează pe motivul călătoriei. Impresiile dintr-o călătorie propriu-zisă, prin orașele Europei, sunt reconstituite în poemele cu subtitlul *Baltice* (*Călimara*, *Acoperiș*, *Rudis*), dar și în *Viena*, *Parcul Tivoli*, *Golf*. Notațiile se fac la modul impresionist, detaliul nesemnificativ, banal fiind poetizat: „trei ciori se uită în aceeași direcție/ pe tulpină coboară veverița/ cu capul în jos/ o fetiță o ia înaintea bunicii/ ține pietricelele în pumni le lovește una de alta/ parcul Tivoli răsună de ciocănituri/ pachetul cu alune trece dintr-o/ mână bătrână în una

de copil/ ai grijă să nu-ți muște degetul!/ strigă doamna tunsă scurt/ pantalonii ei vernil se contopesc cu natura” (*Parcul Tivoli*).

Un alt tip de călătorie este cea imaginară, spre lumea protectoare a copilăriei (mașina galbenă, de altfel, este o metaforă a acestei lumi). Sunt mai multe poeme în care autoarea evocă nostalgic universul vârstei inocente, trăind un acut sentiment al irecuperabilului: „doar mașina galbenă înaintază/ pe șoseaua pustie/ copilul se culcă pe bancheta din spate/ își atinge obrazul rumen/ de perna mirosind a benzină// roțile se rostogolesc fără zgomot/ copacii dispar în ninsoare/ mașina înaintază pe drumul acela neted –/ e atât de departe că nu i se mai văd/ stopurile roșii din urmă” (*Copilul din mașina galbenă*). (La optzeciștii basarabeni, ludici, ironici și intertextualizanți în primele cărți, această tendință pare să fie tot mai întâlnită în ultimul timp, și așa menționa în acest context cel puțin două nume: Maria Șleahțișchi, cu *Oleandrii mă strigă roz*, și Nicolae Leahu, cu *Nenumitul*.) Mai multe poeme au în centru figura mamei (*Vino mai des*, *Drumul sângelui*, *Evantaiul cărților de joc*, *Aeronava*), și acestea sunt printre cele mai bune texte din volum. Uneori, amintirea ia forma unui scenariu ludic („În ochi revine culoarea de altădată/ aproape că uitasem nuanța aceea/ (castane în soare)/ Nici mama nu trișează/ Asul de coz/ craiul de coz/ dama și valetul de coz/ au ajuns în palmele ei/ Nu mă cruță joacă cinstit/ își mișcă brațul încet-încet ca în vis”, *Evantaiul cărților de joc*), alteori se transformă în bocet-incantație („scoală mamă scoală/ dacă ajungi până la ușă apucă-te de razele soarelui/ și scoate-ți afară mai întâi capul/ apoi un picior și încă un picior/ mergi de la pragul casei până la salcâm/ de la stogul de fân până la poartă”, *Drumul sângelui*). În astfel de versuri, detașarea sentimentală nu mai este proprie eului, Irina Nechit permițând regretelor (și unui ușor patetism) să se insinueze în interstițiile textului. Foarte repede se revine însă la tonalitățile firești, orice sentiment fiind atenuat prin raportarea la cotidian.

Cel de-al treilea aspect al călătoriei îl constituie călătoria, sau călătoria ireversibilă prin timp. În poemele din această categorie (*Grasă în birou*, *După dispariție nu dispar*, *O linguriță de apă*, *Expresionistă*, *Cine va lătra după*), ca în celelalte cazuri de altfel, dictusul natural este forma de exprimare. Parte obligatorie a existenței, moartea este un fapt firesc. Uneori, autoarea adoptă discursul gnomic pentru a defini ceea ce pare indefinibil („moartea e viața fără mine fără casa alor mei și fără câinele ăsta”, *Cine va lătra după*), alteori face uz de limbajul necrologic („adio lucia adio mariana adio gheorghe adio dan adio iustin/ nu ne vine să credem că ați plecat/ de-acum înainte ne veți privi cu ochii larg deschiși/ din cerurile îngropate în troiene/ din nou pământul zăngănește/ sub tălșurile de hârlețe/ eu stau și scriu «lacrimi de gheață pentru steliana»”, *Grasă în birou*). În ambele cazuri, dramatismul este discret mascat în prozaismul aparent.

Cartea *Copilul din mașina galbenă* este o încercare (reușită) de a transpune în poezie existența de zi cu zi, cu ajutorul unui limbaj firesc, foarte apropiat de limbajul diaristic. De cele mai multe ori, metafora se naște din contactul cu realul prozaic, cu banalul. Irina Nechit practică minimalismul expresiei și apelează la detaliul nesemnificativ („scap stiloul made in china pe podea”, „cu degetele mânjite de vopsea supraten”) sau la vocabularul vestimentar (pantofii lui, puloverul care se destramă, geaca „în care îmi îngrop fața de atâtea ori”) pentru a crea impresia de firesc. Lexicul somatic este explorat din plin (iată doar câteva titluri: *Venele tale*, *Gâtul meu parfumat*, *Amigdale*, *Degețele*, dar și *Pălmuită dar mereu calmă*, *O să iute vântul*, *o să uite ploaia*, *Viscol*, *De jos în sus*), iar referința la corporalitate devine formă de manifestare a antropocentrismului. Comunicarea cu

propriul corp este asemenea unui ritual magic ce asigură protecția împotriva stihiiilor: „ca pe un copil îmi voi mângâia capul,/ o să-l leagăn până se oprește vântul,/ o să-l încălzesc cu mâinile,/ capul meu cuminte/ se va odihni pe pernă” (*O să uite vântul, o să uite ploaia*). Chiar și cei mai pudici sau puritani consumatori de poezie pot să citească aceste poeme ale corporalului fără frisoane, căci limbajul nu depășește ceea ce, canonic, s-ar considera limită a decenței. O singură excepție ar fi poemul *Pălmuită dar mereu calmă*, în care senzualitatea devine debordantă: „Pereții înalți/ și-au adus aminte de temelia îngropată în pământ/ un bărbat scrie: îmi place să văd/ lacrimi pe umerii tăi, lacrimi pe sânii tăi/ lacrimi pe fesele tale rupte de realitate/ nu-mi pot dezlipi fața de pântecul tău/ îndulcit cu lumină/ iubita mea pălmuită dar mereu calmă./ lasă-mă să putrezesc/ în umezeala ta fierbinte/ să lunec în pâlnia neagră a sexului tău/ îmi place să văd cum intră soarele/ în deschizătura de catifea/ din nou păsările cântă și se împerechează iubita mea/ din nou mâna mea miroase a sânge”. În acest caz, nu putem vorbi totuși de tendința de a sfida „normele”, de a șoca și, respectiv, de a transforma poezia într-un produs comercial, cum se întâmplă frecvent în literatura ultimilor ani. Utilizând lexicul corporalului, autoarea urmărește un alt scop – sporirea autenticității.

Irina Nechit nu face o poezie intelectualizată și nici nu cade în confesiuni sentimentaliste. Ea alege tonalitatea firească a limbajului și creează o imagistică de o simplitate necăutată. De obicei nostalgică, uneori ludică și ironică, autoarea volumului *Copilul din mașina galbenă* scrie o poezie care nu ține neapărat să se înscrie în rigorile vreunui -ism literar. Textele ei sunt mai degrabă mărturia dorinței de a surprinde frumusețea cotidianului și de a crea un univers poetic din imagini „naturale”.

*

După *Osăptămână de poeme nescrise* (1998) și doisprezece ani de poeme nepublicate într-o carte, **Maria Șleahțițchi** revine cu un volum de poezie al cărei titlu anunță un lirism de tip subiectiv – *Oleandrii mă strigă roz*. Grupate în cinci cicluri, cele 25 de poeme alcătuiesc biografia lirică a unui eu feminin prins între două lumi: aici și acum – un univers al intimității literaturizate, „dincolo” – un univers pastoralizat al trăirilor/ ființelor de altădată. *Apocrife*-le conțin versuri de un lirism cu discrete accente senzuale, în care se urmărește refacerea cuplului primordial (eu-tu; el-ea): „el/ îi face loc sub plapumă/ o lasă să-i intre sub piele/ să-și încălzească picioarele reci de gambele sale fierbinți// ea/ se subție până devine un abur/ un fum un fir de cenușă/ pornită alandala pe-o coamă de vânt”. *Poemele în vernil* surprind, uneori la modul impresionist, cu ajutorul imaginilor cromatice sau al metaforei stihialului, „peisaje” din imediat: „ploaiaicele hermafrodite/ cu ugere pline de laptele/ verdelui crud/ și poale zdrențuite-n rafale/ își smulg despletite chica/ dând pe vânt clăbuci răsuciți/ în volane dantelate de puț”. Textele din ciclul *Oleandrii mă strigă roz* invocă fâptura mamei, trecută dincolo; sunt, de fapt, mesaje onirice venite de la cea pentru care „lipsa trupului” e „pierderea mea cea mare” („draga mea/ a mă reîntrupa nu pot/ inconsistența e/ singura mea povară”). 12 este un poem în care descrierea unei scene din banalul cotidian trece în rugăciune pentru mântuirea trupului lui Iuda: „11. iartă-i regretul și teama/ și-alegerea/ frânghie trainică copac viguros// 12. îndură-te doamne că doar nu mai e nevoie de el/ scoate-i din ștreang trupul uscat”. În final, în poemele din ciclul *Dincolo*, autoarea iarăși evocă, narativizând lirismul, ființa mamei, plasând-o în universul rustic al copilăriei, un univers al purității și al statorniciei: „seară de vară la noi

acasă/ în grădină greieri și simfonii erotice/ în aer miros de mămligă/ coaptă la foc de ogrinji// liniștea stă pe pragul casei/ ca într-o scoică a veșniciei”.

Poezia Mariei Șlehtițchi, cu toate că mai conține referințe culturale și porniri textualiste, este traversată de un lirism genuin intens și emoționant. Prospețimea imaginilor rezultă din îmbinarea sinestezică a senzațiilor („verde uscat”, „alb tăbăcit”, „roșu acrilic”, „verde vâscos”, „vocale rujate”) sau din poetizarea limbajului regional (rustic, în general), ușor arhaizat („veliștea vânturilor”, „nu pot croșeta lăntușele semantice”). Scrise cu migală, poemele din această carte se citesc totuși dintr-o suflare, pentru că ating o coardă sensibilă a fiecăruia dintre noi – relația cu cei de odinioară, legătura cu lumea „oleandrilor roz” (imaginea simbolizând universul idilic al copilăriei), cu „eternul ieri/ cu mâinile calde ale mamei/ și șapca tatei săltată pe frunte”. Este poezia unui eu care caută confirmarea propriei identități în idee, în cuvânt, în amintire, în tăcere: „sunt brazda mov/ ce-și mulează culoarea pe/ vârtejul de aer zvelt// sunt fluviul de miere/ de tei și de salcâm/ ce se revarsă lin/ peste ochiul nesomnului// sunt gând reîntors/ în lăcașul cu aură/ de smoală grizonată// sunt abur ce se resoarbe/ în vocale rujate în lanțul/ cuvintelor legate de plămâni// sunt tăcerea/ vântoaițelor cu răni/ abia tămăduite”.

*

Liliana Armașu debuta editorial (obținând Marele Premiu la Festivalul Național de Literatură „Tudor Arghezi” din Târgu-Jiu) în 2001, cu volumul de poezie *Eu scriu... Tu scrii... El este*. În 2010, publică a doua sa carte de poezie, *Singurătatea de miercuri*, în care nu mai păstrează aproape nimic din textualismul, metatextualitatea și atitudinea de revoltă proprie versurilor anterioare. De această dată, autoarea adoptă lirismul confesiv ca mijloc de defulare a trăirilor interioare provocate de un acut (și dramatic) sentiment al singurătății și incomunicării. Criticul Eugen Lungu constata, pe bună dreptate, în prefața cărții, că Liliana Armașu înclină spre o singurătate molcomă, „care își acceptă ursita, dacă nu ca pe un *datum*, atunci cel puțin ca pe o fatalitate” [1, p. 5]. Nu știi dacă mai găsim în poezia contemporană o astfel de atitudine literar-existențială. Poeta își acceptă singurătatea ca pe o condiție *sine qua non* și, se pare, se obișnuiește cu (sau poate chiar se complăce în) ipostaza de locuitor de la o „margină a marginii”. Eul poeziei sale, de o sensibilitate (neo)romantică, este prins între două lumi: cea reală, o lume reificată, a convențiilor, a obiectelor efemere, a banalului, și cea imaginată-visată-așteptată, o lume a esențelor, a autenticului, a adevărului. Chiar dacă nu este un revoltat, acest eu așteaptă – beckettian? („De când aștept am și uitat ce anume aștept./ dar aștept cu siguranță ceva./ Când se va ivi, voi ști precis că anume asta e.”) – „că poate mâine se va întâmpla ceva/ nesperat de frumos”.

Retras în singurătate ca în propria moarte („Cel mai mare eveniment din viața ta/ e atunci când (nu) ți e întâmplă nimic –/ când te afli într-o cameră, singur./ nesigur de ceea ce ești,/ iar ceilalți te-au uitat”), „personajul” *Singurătății de miercuri* are totuși câțiva confesori (prietenul Cips, păpușa Williams, „pe care am găsit-o într-o cutie de la/ ajutoare umanitare (aruncată undeva pe stradă)”, și un „tu” abstract, „singurul care știi/ cum să deschizi ușa”), dar și un „colocatar” (Lulu, un „animal sălbatic” din casă) – aceștia fiind, de fapt *alter ego*-uri ale aceluiași eu claustrat. Nu are loc decât o comunicare cu sine, căci lumea din afară e pe cât de falsă pe atât de ostilă. Iată o subtilă metaforă ce sugerează refuzul (frica?) de a comunica: „...atunci când sunt plecată la serviciu, la piață sau – în/

cazuri excepționale – la înmormântări, am grijă să-i asigur lui/ Lulu maximă securitate. Închid ermetic ferestrele, trag bine/ perdelele mov la geamuri, încui casa cu câteva perechi de chei./ iar pe el îl pun într-o cutie neagră, asemănătoare cu un mic/ cavou. Asta pentru cazurile când, Doamne ferește, poate să se/ năpustească vreun hoț în casă”.

Motivul incomunicării sau al falsei comunicări apare frecvent în carte, autoarea referindu-se, în poeme ca *Sub pleoape*, *Ceva important...*, *Hai să vorbim...*, la starea de apatie generală și de supunere în fața convențiilor. Însingurarea eului (ca formă de protecție) este cauzată, se pare, de viziunea hamletiană asupra lumii: „Prea cumplită încercare de a rămâne tu însuși/ în această închisoare mută de viermi albi,/ când fiecare vrea să soarbă din tine tot ce ai mai bun,/ să-ți tulbure liniștea, iar apoi să-ți strecoare în vene/ un alt om care să le semene,/ adică să pari a fi un vierme”. În *Singurătatea de miercuri* ar putea fi găsite cel puțin trei cuvinte care definesc exact condiția eului poetic: două verbe, livrești prin excelență – „să hamletizăm” și „upanișăm”, care exprimă tendința eului de a face din orice lucru o dilemă și de a se pierde în meditații filosofice despre ființă – și un toponim inventat de autoare – Gingador, desemnând locul (sau poate starea?) râvnit(ă), în care „se poartă obligatoriu voia bună și/ e timp doldora de trăit”. Ar fi vorba de o continuă căutare-așteptare a autenticului, a ceea ce este adevărat, netrucat și esențial („Atunci, am tăiat și am tăiat în cuvinte/ până am ajuns la cel care dezvăluie esențialul”, declară stănescian autoarea în *Ceva important...*).

Rămânând ea însăși (ca s-o parafrazez), Liliana Armașu nu se supune modei și tendințelor poetice. Nimic din visceralitatea și sexualitatea poeziei contemporane nu pătrunde în versurile sale. Atunci când scrie poezie de dragoste (îndeosebi în ciclul *M-aș preface în propria ta singurătate*), autoarea evocă, foarte discret, clipele în care (ca în celebrul *Un homme et une femme* al lui Claude Lelouche) „privim prostiți înainte/ căutând nu știu ce înapoi/ și așa stăm unul lângă altul/ până ne plictisim de stat/ și de noi./ Apoi ne ridicăm,/ ne scuturăm ușurel de praf,/ facem câte-o reverență și plecăm./ Tu – înspre anii tăi, / eu – înspre anii mei”. Nu se urmărește (cum des se întâmplă în poezia de azi) șocarea prin limbaj sau imagine. Dimpotrivă, se operează cu arhetipuri pentru a crea o poezie a trăirii profunde: „Tandrețea ne-a însoțit mereu, pasiunea,/ florile și încântarea./ Suntem perechea eternă. Nu ai frică de moarte./ Dormi liniștit.”

În general detașându-se prin ironie, Liliana Armașu rămâne totuși uneori foarte implicată în demersul poetic, cum ar fi în cazul acestei definiții ușor patetice a iubirii, din poemul *Despre cea care te lasă fără*: „Ea te scoate în stradă/ zdrențuit, flămând, obosit,/ te arată cu degetul/ ca pe un retardat mintal,/ ca pe un cerșetor împuțit,/ îți stoarcă toate rezervele/ de calciu și magneziu din organism,/ toți banii din buzunare,/ te lasă fără dinți,/ fără păr pe cap,/ fără unghii la mâini/ și la picioare./ Te înnebunește!”. La fel de implicată este și în poezia condiției feminine (*Ce-au făcut, roabo, cu viața ta?, Vreau să te țin în brațele mele, mamă, Bunica scrie poeme*): „E înfricoșător să fii femeie/ și să auzi cum îți clănțnesc dinții în gură/ de teamă să nu sfârșești urât”. De cele mai multe ori însă adevărata trăire nu e la suprafață, ci se strecoară pe nesimțite printre versuri, se acumulează treptat, pentru a se configura într-o mare dramă a însingurării.

Prozaizarea devine o formă de diluare a dramatismului. Mai multe poeme încep cu un verb care denotă tendința de narativizare: „...se făcea că mergeam prin *Deșertul Tătarilor*” (*La întoarcere*), „...să vă povestesc acum despre păpușa mea” (*Williams*). Astfel, scenariul vieții de zi cu zi se suprapune experienței sufletești, având o funcție

disimulatoare. Versurile cu caracter de sentință readuc însă, de fiecare dată, în prim-plan viziunea dramatică asupra lumii: „visele, gropari de oameni vii,/ te țin cu voluptate în ele/ ca într-un mormânt de cristal/ de unde nu se vede nimic”; „lumea e un tablou de mult uitat/ într-un colț de cer răsturnat”.

De un dramatism netrucat, poezia Lilianeii Armașu poate descumpăni și fascina totodată prin directetea și simplitatea mărturisirii, poate deprima la nivel conceptual și bucura prin ineditul imaginii poetice. E o poezie care te răscolește, lucru rar întâlnit astăzi.

LUCIA ȚURCANU

Note

1. Eugen Lungu, *Jurnal de singurătate*, în: Liliana Armașu „Singurătatea de miercuri”, Editura Arc, Chișinău, 2010, p. 5-7.

Abstract

The novel *On women's hand* by Felix Nicolau is a burlesque parody of contemporary Romanian society. The author mercilessly parodies demagogues; he ridicules bovarism, stupidity, airs and graces. He is bothered by mortification and stiff thinking. He generally attacks all that is kitsch, literary produce that is culturally ankylosed. And, in order not to threaten his reader, he covers them with a halo of comic, crazy and devastating that is designed to awaken the most dormant critical spirits.

Keywords: humour, performance, burlesque, carnivalesque gallery, stylistic diversity.

Pe mâna femeilor (Editura Cartea Românească, 2011) de Felix Nicolau este cel mai sprinten roman pe care l-am citit vreodată. Atât de sprinten, încât trebuie să ai „mușchii” lectoriali bine antrenați ca să nu-ți scape de sub nas acest roman, despre care însuși autorul a afirmat că e un deceptabil cu 20 de capote.

Lumea romanului se lasă recunoscută prin manelismul și tabloidizarea de esență românească, cu superba ei capacitate de a produce, prin absurdul care o caracterizează, comedii în lanț. Inteligent, nonconformist și bine școlit în mecanismele și strategiile românești contemporane, autorul face tot posibilul ca să nu plictisească sau să obosească cititorul. Realitatea postmodernității noastre hilare este trecută prin proba de foc a diverselor regimuri narative, e filtrată prin grile culturale și literare complexe și recompusă printr-o sumedenie de tehnici și limbaje. Iar în acest malaxor burlesc, spectaculos și postmodernist, mai adaugă condimentul *retro* al satirei și neapărat al umorului liric. Rezultatul e o reprezentare narativă în derulări și viraje fulgerătoare, în care datele unui realism dur execută un raliu halucinant prin spații culturale, anticulturale și imaginare dintre cele mai incompatibile. Dacă ești cu nervii slabi, mai bine renunți la această aventură cinematografică 5 D.

În timp ce romanul său precedent *Tandru și rece* are linii clare de subiect, *Pe mâna femeilor* nu se lasă rezumat epic. Realitatea brută este livrată cititorului în palimpsest, printr-o caricaturizare și parodie cu totul specifice. Autorul parodiază fără cruțare demagogii, pune în ridicol bovarismul, prostia și fițele (cu referire în special la mediile culturale și literare pe care le cunoaște din interior) îl deranjează mortificarea, înțepenirea în gândire, atacă în general tot ce este kitsch, produs literar, cultural anchilozat. Iar ca să nu-și piardă cititorul mai puțin obișnuit cu duritățile dezgolite, le acoperă pe acestea în haloul unui comic nebun, devastator, menit să trezească cele mai adormite spirite critice.

Modalitățile epice tradiționale sunt abolite în favoarea unui discurs flexibil, în care se împletesc organic registre stilistice variate: de la cel scriptural, la cel argotic, regional. Există un fenomen al ambivalenței, păstrat la nivelul întregului text. Planul artistic se intercalează cu altul comercial, de trend, combinație aparent imposibilă, dar care aici se justifică printr-o originalitate și credibilitate paradoxale. Dincolo de lucrurile recognoscibile de peste geam, țărani, „țigani spondilotici”, intelectuali (toți aceștia divizați în „canceroșii, paralicicii, ciupercoșii sau pur și simplu grașii”) cu nume ciudate: Îtibagdouă, Decedaibă, Nuibai etc. narațiunea e inundată de linckuri intertextuale care îi aduc pe Caragiale, Joice sau Tristan Tzara într-o singură partitură narativă. În această galerie carnavalescă, nu e de mirare că și brendul Arnold Schwarzenegger și Stallone se regăsește alături de Heidegger.

La a doua lectură, lucrurile se mai limpezesc și dintre paginile/peisajele pe care le traversează decapotabila narațiune năvălășă transpare clar imaginea unei societăți în care, pe de o parte, elitismul exacerb, hiperspecializarea devin reperele obsedante ale supraviețuirii intelectualului în plan social, fără a mai lasă loc umanului cu autenticitatea lui policromă, și, pe de altă parte, degradarea, sărăcia și manelismul spală de orice conținut spiritual lumea de la periferie. În acest context, totul, inclusiv sentimentele, devine retorică goală, convenție verbală, din care dispare comunicarea autentică: „scoate pieptul de pui și-l întinde pe fundul de lemn de nuc. Îl bate cu gâtul unei sticle. Îl taie ușor și presară curry și delikat. Căldura devine tot mai înăbușitoare. Mă iubești? De ce nu mi-o spui mai des? Ți-ai găsit pe alta? Ce naiba tot vorbești acolo? Iar mă țaci la cap? Vrei sau nu să frigem odată carnea asta? Vreau, vreau, hai nu te supăra” (*Capota VIII, Rude de sânge și carne*). În acest spectacol al absurdului în amestec cu ridicolul și emfaza, personajele fac gesturi grotești pozând gravitatea, provoacă prin ilaritatea unor declarații caragialești, ca, de exemplu, jurământul pe ceea „ce au mai sfânt”, pe *Stella Artois*.

Astfel, spectacolul de limbaj, exploziile de burlesc se suprapun peste un strat de profunzime, în care regăsim personaje dedublate, cu personalitatea fisurată, în căutarea febrilă a identității. Identitatea lor fracturată (Graalul interior) se lasă greu descoperită într-un mediu al celor mai șocante contradicții. Remarcăm și faptul că aceleași personaje se perindă de la un roman la altul. Adelina din *Tandru și rece* revine în *Pe mâna femeilor*, ipostaziată multiplu în mamă, vecină, amică. Reapare complexă, tandră, rece, sălbatică și nobilă, tânără și bătrână. Deși lipsită de grațiile Afroditei, puterea ei de seducție și dominare este nelimitată. Mătușa Cucu, aici Piratu, revine și ea în forță, la fel de desfigurată, cu un ochi lipsă și cu pieptănătură gen Mike Tyson. „Am scris *Pe mâna femeilor* ca să creez o lume mai inteligentă și mai liberă decât cea în care trăim. Atât de liberă, încât mi-a fost teamă să n-o scap din mână și atunci am dat-o pe mâna femeilor, s-o strunească ele cu tandrețe și nerv. A ieșit un război de gherilă între sexe, o vânătoare cu pândă și salturi din personaj în personaj” afirmă autorul despre statutul femeilor din cartea sa. În această luptă de „gherilă”, pe cât de ridicolă, în lipsa unei mize autentice, pe atât de fascinantă în energia și manifestările sale, personajele se dedublează în mare viteză, planul realului se confundă cu virtualul și iluzoriul. Contradicțiile de gen, sugerate prin imaginea hermafroditului cu un cap de femeie și altul de bărbat, din romanul *Tandru și rece* revin și aici. În planul imagistic, absurditatea relațiilor dintre sexe este prezentată de siamezii frate și soră din *capota 21 de poziții de amor propriu*. Incapacitatea lor de coabitare în aceeași capsulă existențială pare explicată în *Capota IV (Lumea e dusă cu capul)*: „Adesea mă uit la un tip mișto pe stradă și îmi

spun că deja cămașa aia stă de două ore pe el, că a plecat la serviciu de dimineață în aceiași chiloți. Îmi dau seama că nu ne suportăm decât transpirația proprie. Alteritatea e o utopie creștină. Mereu m-am întreat cum de aia din filme sar direct în țoale după un sex vârtos sau cum își schimbă hainele așa de ușor între ei. Fetele mai practică chestia asta. Și colegile mele de gimnaziu își schimbau între ele până și chiloții. Brrr! Mai știu două surori – Cornelia și Varana – care de mici stăteau împreună pe budă, ca siamezele, și povesteau”. Și totuși, războiul continuă, pentru că „siamezii” se enervează reciproc, dar nu pot unul fără altul. Iar vânzoleala lor susține mișcările nevrotice de tastatură. Registrele narrative se schimbă fulgerător. Surprizele nu mai conțin într-un cadru narativ în care nimic nu e previzibil dinainte. Cum spuneam, totul e înregistrat și prezentat din mers, mersul cu decapotabila sau pe jos, dar un mers continuu. În felul acesta, autorul sugerează capacitatea omului de a deveni, de a se autodescoperi de la o experiență la alta, de a se reinventa. Și toate acestea, printr-o perpetuă mișcare.

Viziunea autorului este una barocă, integratoare, în care nimic nu poate fi exclus și elementele eterogene surprinse din mers servesc unității spectacolului. Felix Nicolau evită patetismele, retorismul, lacrimogenul, oferind surpriza electroșocului narativ gândit ca terapie antiiluzionistă.

Care-i miza acestei cărți? Autorul ne spune că e cititorul. Cartea ne invită la un joc de rodeo, în care trebuie să ai curaj, dar și să înveți regulile jocului, pentru a nu cădea în gol. Prin ceea ce scrie Felix Nicolau face o cursă pe contrasens, mizând pe un cititor deschis la experimente de lectură, capabil să digereze noutatea colajului scriptic, dar și să trăiască intens și profund. Să-și asume nu doar deliciul unei lecturi comode, dar și nervii unei lecturi complexe și derutante pe alocuri, care te izbește dintr-o extremă în alta. Acestei lecturi trebuie să poți să-i rezisti.

Abstract

Flori Balanescu provides us with a dialogue about femininity in its various forms in a book entitled *In your hands*. Designed on the background of post-Decembrist epoch, the novel is built as a personal and poetic retrospective diary, with psychological and psychoanalytic resorts announcing from the start the author's intention to trace a personal route on a femininity map. The article aims at pursuing representations of femininity and the author's ideas about womanhood.

Keywords: novel-diary, femininity, communism, post-communism, Romania.

Dintr-o întâmplare fericită, am citit cartea *În mâinile tale* de Flori Bălănescu (Ed. Blumenthal, București, 2012) la o distanță temporală mică față de lectura altelor două, care s-au dovedit înrudite tematic cu aceasta, chiar dacă s-au produs în genul meditației teoretice: teza de habilitat a Tatiane Ciocoi *Romanul feminin din secolul al XX-lea*, al cărei capitol introductiv așează într-un echilibru al bunului-simț varii teorii, de la feminismul radical la *Gender Studies*, autoarea adunând un complex instrumentar aplicat mai apoi cu suplețe pe producțiile românești ale italiencelor, și fascinantul studiu de literatură comparată al Mihaelei Ursa, *Eroticon. Tratat despre ficțiunea amoroasă* (Cartea Românească, 2012), una din achizițiile mele de la Târgul de carte Gaudeamus din anul curent. Aceste cărți au rezonat imediat cu orizontul meu de așteptare, mai întâi, pentru că mi-au reactivat o mai veche preocupare privind reprezentările feminității, proiectate de scriitoare în cultura modernității și, mai ales, pentru plăcerea de a descoperi în ele un discurs al feminității elegant și infinit nuanțat. Le-am văzut înrudite nu neapărat pe motiv că ultimele două mi-ar oferi sugestii metodologice de lectură pentru prima, deși nu le pot nega influența. Eu le percep într-un perimetru comun din considerentul că autoarele au găsit cele mai convingătoare și lipsite de ostentație modalități de expresie a feminității lor, pe care o transpun pluridimensional în text, prin concursul a cel puțin trei calități mai evidente: capacitatea deductivă legată în mod inexorabil de subiectivitatea lor, care presupune că femeile trăiesc experiențe cultural-antropologice diferite față de cele ale bărbaților, erudiția și, în mod sigur, talentul de scriitor cu gust și cultură aparte. Fertilizându-se reciproc în gândirea mea, un roman-jurnal, o lucrare teoretică despre critica feministă/feminină și alta ce ține de poetica istorico-comparativă profilează, împreună și separat, o spectaculoasă hologramă a feminității în literatură. Faptul că

estetica nu găsește un loc pentru categoria femininului și că diferența sexuală la nivel epistemologic nu e văzută cu ochi buni peste tot nu le sperie, cum nu le preocupă nici pericolul marginalizării. Nu trebuie să ne mire nici potențialitatea subversivă a discursului poziționat, cel puțin bivocal al autoarelor întreținând un dialog-confruntare cu tradiția occidentală patriarhală. Prejudecățile culturii misogine după care imagologia feminină s-ar reduce la două etichete subordonatoare: de *mater gloriosa* (femeia „pură”) sau de vampă diabolică („eternul rău feminin”) sunt spulberate, trecute din start drept manifestări ale „multiplelor angoase legate de alteritate, de Celălalt” (Mihaela Ursu) care se vor depășite în postmodernitatea culturală. Cu fiecare enunț înregistrat de ele, spațiul gol dintre cele două abuzuri se umple dezinvolt și progresiv cu un bogat patrimoniu simbolic feminin.

Un dialog despre feminitate în variile ei ipostaze ne pune la dispoziție Flori Bălănescu, la(n)sându-se îndrăzneț „în mâinile noastre”. Gestul își găsește reciprocitate, căci după câteva zeci de pagini realizăm că noi înșine ne-am lăsat prinși în „mâinile” autoarei. Fără a fi menajați cu vreun preambul pregătitor, ne pomenim martori fascinați ai unui lung și susținut „*dialog în monolog*”, realizat după modelul narativ al maestrului său Paul Goma și, din proprie dorință, devenim receptorii empatici ai unei depoziții privind condiția de a fi femeie într-un context social-politic generator de fracturi ontologice și sfâșieri de identitate.

Proiectat pe fundalul epocii postdecembriste, romanul se construiește ca un jurnal intim și poetic retrospectiv, cu resorturi psihologice și psihanalitice, anunțând chiar de la început intenția autoarei de a jalona pe harta feminității un traseu personal: „am așteptat atâta să vă spun cum este femeia, cât de complicată și de tandră este harta ei”. Un obiectiv dificil pentru că ea nu are de gând să se instaleze confortabil într-o invenție literară, uzurpând femeia reală, chiar dacă tentația de a o rescrie și a o recompune fictiv este foarte mare. Ceea ce se caută este expresia cea mai autentică a femeii în căutarea identității ființiale, ancestrale, personale și culturale. În același timp, femeia proiectată ar trebui să aibă o acută conștiință etică, poziționată asupra unui șir de probleme umane contemporane. Într-o scriitură personală cu referențialitate la propria-i temelie în ființă, Flori proiectează un personaj plămădit din dramele vieții biografiei umane și ale autobiografiei personale: „așa m-am trezit într-o zi spunându-mi: sunt femeie. Și am înțeles ce înseamnă asta. Și m-am cam speriat. Mă bosumflu, cu noduri în gât, când sunt certată, mă îmbotichez, mă revolt în mine, mă cert, mă automutiliez – simbolic, însă mă întorc mereu, tot eu, chiar atunci când am dreptate”. Devoalarea femeii din sine ia forma succesiunii mozaicale de jurnal, specie eminentemente confesivă, acumulând sub presiunea impulsurilor conștiinței o sumă de experiențe, autoevaluări și reflecții personale aparent nesistematizate.

După cum am mai spus, cel mai viguros parcurs al cărții este cel psihanalitic, atunci când investigarea feminității se produce într-un exercițiu de anamneză, prin parcurgerea unui excurs psihanalitic complet, cu excavări în sine până la dimensiunea originală, nemistificată: „Trebuie mai întâi să o scriu (harta-carte a feminității, *nota mea*), să hașurez, să defrișez ar cu ar, să sap adânc, în trepte, până dau de apa limpede și calmă”. Chiar de la început ni se afișează o identitate teribilă, construită necruțător pe fundația unui sacrificiu uman – frățiorul nenăscut, „antedus”, pe care îl prelungește în existență, purtând, pe de o parte, stigmatul celor „nedoriții, chinuiții, crescuți de

milă, numai și numai din voia Domnului, nu a omului” și moștenind implacabil, pe de altă parte, renunțările, culpele, dramele și visele mamei sale. Este o condiție ereditară trăită ca un supliciu asumat, ca o autoexilare în suferința devastatoare („automutilarea simbolică”), dar necesară pentru salvarea propriului destin. Volantul confesiunii îl constituie tocmai disoluția acestei crize prin reiterarea unei existențe suspendate între diferite ipostaze paradoxale: „Ființa mea este veselă, tristă, bucuroasă, crispată, depresivă, uneori nevrotică și iar fericită”. Ceea ce-i reușește scriitoarei cel mai bine este descrierea concisă, dar în infinite nuanțe ale propriilor angoase ontologice, în special ale celor legate de relația mamă-fică. De remarcat capacitatea de a surprinde cele mai subtile mecanisme psihologice, aflate „pe muchie”: durerea de a se ști un „accident”, un rezultat al intervenției străine („ăia care atunci ne-au născut forțat”), dar și bucuria de a ajunge o „nesperată compensație” pentru mamă, frica viscerală de a-și continua viața după separarea de mama dispărută și responsabilitatea în raport cu ființa procreată, tristețea greu stăpânită în evocările despre mamă, dar și voluptatea peregrinărilor imaginare în paradisul copilăriei etc.

Harta lui Flori surprinde cu fidelitate spectacolul fenomenelor variabile ale sensibilității sale interioare. Dezideratul nefalsificării o determină pe diaristă să nu menajeze nici expresiile, nici convențiile pentru a da lumii un autentic jurnal existențial al femeii contemporane. În scenă este pusă să joace o „suceală de ființă”, ciudată sinteză dintre femeie și copilă, emancipată și fecioară, eretică și evlavioasă, amantă și soră sau fată neprihănită etc. Femeia din ea are momente de oboseală paralizantă, stări de inhibiție, de excluziune, dar și momente de ancorare activă în mișcarea umanității, afișând atitudini etice intransigente și jucând rolul femeii libere, emancipate, puternice. În același timp, ea poate trăi inocența unei fecioare și poate adopta „seriozitatea de jivină socială”, poate fi „într-o zi femeie și a doua zi bărbat”, poate „iubi toată viața un singur bărbat, să nască, să facă avorturi”, dar poate fi și „sexoasă, alunecoasă”.

Configurat ca produs autobiografic, jurnalului nu-i lipsesc momentele de contextualizare și ancorare în realitatea imediată. Conștiința-i trează scrutează cu atenție o societate alienată, închisă într-o ordine imposibil de transgresat. Nemulțumirile îi hrănesc luările de atitudine, îndârjirile zilnice. Responsabilitatea cetățenească îi poruncește să convoace tribunalul istoriei în care se va delibera asupra strâmbătăților operate de epoca comunistă și postcomunistă în tagma intelectualilor, în rândurile „băieților și fetelor vesele, dezinhitate”, căpătând „bilet de voie” deopotrivă pentru a se „salva prin cultură” în epoca ceaușistă și pentru a se autointitula „victime ale comunismului” ulterior. Cu o voință de nestrămutat, cercetătoarea de la Institutul Național pentru Studiul Totalitarismului cere exhibarea compromisurilor, culpelor și amneziilor comode.

Lumea exterioară îi dăruiește momente de elevație, dar îi generează și supărări. Sunt descrise locuri și evenimente, se fac comentarii pe marginea unor publicații, emisiuni tv și radio. Pe alocuri, ni se furnizează frânturi dintr-un jurnal al lecturilor recente în care se regăsesc reflecții asupra unor cărți scrise de femeii ca Herta Müller sau Gabriela Adameșteanu. Evocarea unor femei reale cu roluri deosebite în viața ei, cum sunt mama, Ana-Maria Goma, sora Aurelia, îi modelează discursul în expresii calde, rafinat-nostalgice. Se pun întrebări, se fac analize, se formulează diagnostice în

compoziții eseistice memorabile despre iubire, bărbat, divinitate, adevăr, virtute etc., cum este și acest excurs pe tema existenței marginale: „Mă întreb dacă nu sunt fericiți cu adevărat numai aceia care trăiesc în marginea milei pentru aproapele, în miezul dorului fierbinte și irațional pentru cel dorit, mamele, femeile simple care greșesc deseori – raportat la moravurile îmburghezite ale bunei false educații –, dar numai alături de care simți căldura vie a ființei umane, tații care se fac luntre și punte, soțiile care rabdă și înfruntă mizeriile etc., etc. și dacă nu cumva aceia care au pretenția că vor să lase ceva de neșters, de neevitat în istoria omenirii, sunt cele mai jalnice ființe, așa febrile, cum jinduiesc ele *perfectissim* după perfecțiune”.

Când Artemis își temperează avânturile, ni se arată o Floare-Albastră în momentele-i artistice productive, eliberate de fidelitatea devoratoare față de adevăr. Estomparea amintirilor și escapadele în imaginar îi dau posibilitate diaristei să-și prelungească existența în ficțiune, să o „retușeze” după bunul său plac. Și atunci ne odihnim urmărind-o în momentele de grație ale poeziei sau ale reflecției asupra poeziei, o privim cum se plimbă imaginar în curtea mamei sau se scaldă în „Oceanul Iluziilor tremurând valuri spre Golful Femeii”, o admirăm în curajul de a reinterpretă mitul Facerii Femeii: „Nu știu cum sunt altele, dar eu n-am prins viață dintr-o coastă, dintr-un os. Sunt ce are Dumnezeu mai moale, mai catifelat, mai parfumat. Coborâtoare directă din El, doar tu ești din lut. Te-a făcut pe tine pentru că se plictisea. Lumea îi va fi părând prea încremenită, pe nemăsura Lui. A suflat și ți-a dat viață. L-or fi cuprins regretele la un moment dat, și-o fi zicând: mă plictisesc, dar n-am dreptul, chiar dacă are cine să mă judece, să fac ființe vii din apă și pământ și să spun că sunt asemeni mie. Trebuie să-i dau bărbatului ceva din mine, să nu se poată despărți niciodată de fărâma aceasta, să-și amintească în veci de Mine, împreunându-se întru Mine. Așa îmi imaginez eu Facerea Femeii. AtoateStăpânitorul și-a înfipt mâna în vintre și a scos o scânteioară sângerie. Peste care a suflat, a preschimbato-o în ce avea mai frumos și mai ispititor Grădina Sa. I-a așezat sub măr și le-a spus: cinstiți-vă întru Mine, după mintea și sufletul pe care îl veți putea duce. De atunci eu nasc pui vii întru Domnul, Îl cinstesc pe El și te iubesc pe tine, Bărbatul meu, nu mă despart de tine”. Iată un alt Dumnezeu, mai viu, într-un scenariu de atragere magică a spiritului de partea materiei, ferit de interpretările apocaliptice ale culturii patriarhale: „Iubirea... firisorul străveziu. Îl văd pe zeul meu, pe care îl simt cu păcat, pentru că nu intru prea des în biserică, nu mă spovedesc, nu pup mâna popii... neîngăduită de om voi fi, căci eu nu-l văd cu plete lungi și albe. Adesea îi ghicesc virilitatea cu greu stăpânită, lucrată, o sfioșenie îndelung jucată, de mii de ani, de când e lumea. El vrea să fie Înțeleptul înțelepților. De multe ori îl cert în gând: pe cine duci Tu? Dacă nu clocoțești de senzualitate, noi ai cui copii suntem?”.

E nevoie de o hartă cu valoare compensatorie, care să proiecteze în literatură, în termeni pozitivi, corpul și sexualitatea femeii vii, simțindu-se bine în pielea ei. Arta lui Flori constă în capacitatea de a transforma în cuvinte magma psihică și fizică a unei femei vii și de a oglindi în limbaj orgoliul propriei culturi sexuale, care a depășit fantasmalele *mythosului* arhaic: „Nu sunt nici habotnică, nici bigoto-burghezo-rurală etc. sunt femeie și mă simt bine în pielea mea atunci când sunt dulce, rea, tandră, aspră, desfăcută ca o petunie, strânsă ca o aguridă, atunci când te iubesc-și-te-urâsc din rărunchi”.

Fiind expresia fugii de ideile fixe, parcursul lui Flori Bălănescu în căutarea feminității se arată a fi neregulat, cu discontinuități și reînțarceri obsesive, șerpuiind pe panta abruptă a stărilor sufletești schimbătoare și al reflecțiilor libere, nedogmatice. Spațiul cartografiat de ea arată ca un peisaj tratat alternativ de vânturi uraganice și brize reconfortante, primenit cu sângerânde magme vulcanice sau albastre râuri toropitoare. Libertatea succedării cromatice și termice a lumii interioare este susținută și de o scriitură neîngrădită de canoane literare și norme, spre exemplu de punctuație, cu lungi cascade de cuvine sau cu elipse, suspansuri, intervale și joncțiuni neașteptate, cu glisări în diferite modalități de transpunere a subiectului: narațiune, descriere, poezie, eseu, litanie, reflecție teoretică. Drept liant al fulminantelor ipostaze ontologice sau artistice apare autenticitatea și originalitatea desenului estetic ale acestei „timide uraganice” (vorba lui Paul Goma) care este Flori Bălănescu.

ALEXANDRU BURLACU

Institutul de Filologie

ANDREI ȚURCANU, O CONȘTIINȚĂ TRAGICĂ
A ADEVĂRULUI

Abstract

The article highlights the work of a postmodern Ulysses on Circe's island. Besides ardency of a temperament that is totally committed in what he is writing and his analytical spirit, which is lucid and sharp, any genre that is practiced by Andrei Turcanu is felt consistent of an overall civic concept and of a constant intransigence and a moral uprightness. His comments, either lyrical or critical, always prove a fundamental truth.

Keywords: Andrei Turcanu, poetry, fundamental truth, analytical spirit, tragic consciousness.

Apariția, în prestigioasa colecție „Opera omnia” a Editurii TipoMoldova, a antologiei lui Andrei Țurcanu „Interior în roșu aprins”, Iași, 2012 (506 p.), este un bun prilej să ne aplecăm încă o dată asupra creației polifonice și, cu trecerea anilor, tot mai incitantă a acestui „poet uriaș” (vorba lui Adrian Dinu Racheru) și publicist reductabil. Titlul, neobișnuit și sugestiv, era anunțat în 1983 de regretatul Gh. Malarciuc în prefața la prima carte de critică a lui Andrei Țurcanu „Martor ocular”. Dar culegerea de versuri semnalată va apare abia în 1988 și se va numi „Cămașa lui Nessos”. După „Cămașa lui Nessos” a urmat o bogată activitate politică, dublată în paralel de volume de critică literară, eseuri și poezie, definitorii pentru constituirea unei biografii literare fascinante: „Bunul simț” (1996), „Sabatul sau noaptea vrăjitoarelor politicii moldovenești” (2000), „Elegii pentru mintea cea de pe urmă” (2000), „Destin întors” (2005), „Iisus prin miriști” (2006), „Estuar” (2008), „Plânsul centaurului” (2008).

Orice gen ar profesa Andrei Țurcanu, dincolo de ardența unui temperament total angajat în ceea ce scrie și de un spirit analitic, lucid și tăios, în toate se resimte consecvența unei concepții civice de ansamblu și o constantă intransigență, o verticalitate morală. Prin aceste calități definitorii el continuă în literatură, credem noi, tradiția unui Vasile Coroban, despre care de altfel a și scris un studiu, „Vasile Coroban – un justițiar într-o lume a arbitrarului”, și i-a consacrat poezia antologică „Moșneagul”. Semnificative, dincolo de caracteristicile precise și memorabile ale reductabilului luptător și spirit nonconformist care a fost Vasile Coroban, accentul pus pe acțiunea sa civică-justițiară, pe efortul tenace de readucere a literaturii (și nu numai!) în albia firească a lucrurilor, pe miza acestuia pe adevăratele valori și esențe ale neamului („a păstrat rădăcinile sfinte”). E un „program” de angajament literar, sunt luări de atitudine tranșante, pe care le descoperim și în ceea ce scrie Andrei Țurcanu, fie că e vorba de poezie, de critică literară sau de publicistică.

Tot aici mai adăugăm și faptul că intervențiile sale, lirice, critice sau jurnalistice, au întotdeauna proba unui adevăr fundamental. Nu ținte false, cu efect de moment, caută Andrei Țurcanu, și nu trageri (spectaculoase) cu tunul în vrăbii sunt poeziile, articolele sale de critică literară sau de analiză a proceselor politice din R. Moldova.

Autorul surprinde problemele realităților noastre în punctele lor nevralgice, merge direct, cu precizia bisturiului, la rădăcina răului social, politic sau... literar. De altfel, o delimitare a acestora în segmente deosebite de realitate el nu o face în creația sa. Literatura, inclusiv poezia pe care o scrie, ca și politica ori ca alte genuri de activitate umană, socială, toate converg în scrisul lui Andrei Țurcanu spre un sens adânc de destin istoric comun, de adevăr care ne privește pe toți, pe cei de ieri și de azi, dar mai ales pe cei de mâine. Demersul publicistic al acestei opere, în care colcăie o mare durere colectivă, este unul de verticalitate și de adâncime, nu ține de autosuficiență și reclamă ieftină. El nu caută să zgândărească orgolii și să gădile vanități, nu menajează cu ipocrizie și nu trece cu vederea mizeriile noastre, fiind un autor care refuză cu îndărătnicie să stea sprijinit – cum spune chiar dânsul – „în coada oii” și să plângă „în găleata cu lapte”. Creația sa nu se limitează la ridicole lamentații, la interminabile „oh”-uri și „ah”-uri fără obiect și fără adresă, care ar putea să sensibilizeze un cititor mai de suprafață, dar să lase într-o parte maladiile endemice ale realităților noastre și, mai ales, adevăratele lor cauze. „Și veți cunoaște adevărul, iar adevărul vă va face liberi”. Acest citat din Evanghelia lui Ioan, pus în fruntea „Sabatului...” (volumul său de eseuri politice) este concludent prin mesajul de program al unei opere întregi. Caracteristic în același sens este și poemul-autoportret „Andrei Țurcanu”, de un narcisim manifest, din care am să citez câteva versuri:

„În fond, cine este el și care-i sunt meritele,
dacă singur nu-și arogă niciunul?
Printre merituozii, marii patrioți ai acestei fășii de pământ,
gata oricând să-și rostească de la orice tribună discursul de jertfă,
nu se vede (și nici el, personal, nu se recunoaște);
nu este nici sfânt, e plin de păcate,
și, dacă nu ar avea obligațiuni sociale, în genunchi s-ar duce
până la Sfântul Mormânt,
pentru liniștirea sufletului și apropierea de Domnul, firește,
nu ca să ia vreo medalie.

Nu are inimă-n piept, ci un pietroi necioplit,
altfel de unde atâta insensibilitate la el
față de vorba meșteșugită frumos
care pe iștilalți ne înduioșează până la lacrimi?
Și de unde atâta încăpățănare de a desființa cu o vorbă de duh
pe oricine care încearcă marea cu degetul,
că-i «om de cultură», că-i «dat cu politica»
ori e un tura-vura care fluieră vânt și ploaie nu-adeuce?...
Și de ce se înverșunează până la vomă și nu gustă, împreună cu toți,
poșirca servită cu frunze de varză,
umorul cam clăpăug al lui Urschi
și cuvântările patriotice după șapte pahare?...
Nu are inimă-n el, și nici merite deosebite nu are,
doar niște ochi care fixează cu necruțare

tot ce-i diform și urât printre noi,
 are un creier ca un bisturiu în stare să despice firul în patru
 și doi plămâni care, în loc de aer, trag fără oprire
 din pâcla mizeriei, din norii grei ai suferinței care ne ține,
 din cețurile groase ale minciunii și din reziduurile prostiei,
 apoi aruncă afară, tot fără oprire, sacadat,
 ca tirul unei baterii de artilerie,
 salve de adevăr”.

Asupra acestui aspect al creației lui Andrei Țurcanu s-au aplecat pe îndelete critici precum Ion Ciocanu („Poetice salve de adevăr trase de Andrei Țurcanu”, în: „Dincolo de literă”, Editura Augusta, 2002, p. 150-155) și Theodor Codreanu („Andrei Țurcanu – luciditate și tragism”, în „Viața Românească”, 2002, nr. 8-9, p. 220-224). Ambii au remarcat că paradigma adevărului ține la Andrei Țurcanu de „o conștiință tragică”.

Adevărul pus în lumină de el stă pe muchia dintre ființare și nonființare, mai exact, un adevăr al unui „destin întors”. De aceea patosul operei sale este unul care refuză din start jocul facil, bagatela, metafora comună, efuziunile banale, țintind trăirea totală, intransigența și combustia absolută. Admirația sa este una de adeziune deplină, iar ironia, de obicei, e corozivă, nimicitoare, fără drept de apel. „Aurea mediocritas” nu-și are locul în această viziune a atitudinilor și a simțirii extreme: „O ploaie așteptăm, o ploaie, să tune/ Ilie proorocul și să ne răzbune/ de jegul ce-acoperă țara, norocul./ Să zburde, să zburde în noi inorogul!...// – O ploaie, o ploaie! Să vină proorocul!/ În gură – zăbala, în limbă-i cârciocul./ Din strane se-înaltă cântări cepelege,/ Ilie le-aude și nu le-nțelege.”

Probleme de limbă și alfabet, chestiuni de educație sau de morală, subiecte ce țin de politica imediată sau de consecințele ei geopolitice, fenomene literare prin care se relevă procese sociale și istorice, simboluri ale unei țări „vraiște”, toate sunt văzute și prezentate cu durere. „Celula suferindă” a neamului, ca să folosim metafora extraordinară din titlul unui eseu al lui Andrei Țurcanu, și-a găsit în persoana sa o antenă de recepție perfectă. De altfel, autorul ne oferă un exemplu viu, excepțional, de funcționare a acestui „dialog” dintre eul său devenit „cutie de rezonanță” și datele fundamentale ale ființării noastre. E vorba de poezia „Claca lui Dumnezeu”, analizată pe larg de Vladimir Beșleagă („Andrei Țurcanu: imperativul tragic al lucidității”, în: „Metaliteratură”, 2008, nr. 1-2, p. 44-84), care devine un model de dialog existențial:

„Tatăl meu frate-i mai mult c-un prigor
 țipând între maluri de toamnă. Mereu
 cu gândul la *Oderul* clocotitor:
 – Acolo a fost claca lui Dumnezeu.

Ion, Neculae, Ifrim, Pintilie
 Gheorghe, Arion, Dumitru, Andrei
 Petre, Grigore, Vasile, Ilie...
 Și cumpăna sorții în cuiul de tei.

Acolo a fost claca lui Dumnezeu.
 La Odra, în noapte, sub ploaie de-obuze
 țărani din Moldova – fragil minereu –
 cu singurul scut – un „mamă-ă-ă” pe buze.

Memoria, tată, se-mbracă pe trup
 cămașă în flăcări. „Oprește-I!” –
 mă-ndeamnă o lacrimă să-l întrerup.
 Dar gura o ia înainte: „Vorbește”.

Și râul acela de sânge-nsetat
 și tinerii, Doamne, flăcăi de la coase
 din moarte pre moarte călcând tremurat
 c-un soare în creștet, cu bruma în oase:

Tatăl meu frate-i mai mult c-un prigor
 pribeag pe sub brazde în toamnă. E greu
 o viață-ntre maluri să fii zburător.
 „Acolo a fost claca lui Dumnezeu...”

Cum bine se poate observa din acest exemplu, patosul publicistic se ridică, prin ardența sentimentului și tragismul viziunii, la înălțimea unei atitudini de viață fundamentale. Fie că parcurge, ca un martor lucid și incoruptibil, „noaptea vrăjitoarelor politicii moldovenești”, fie că face o radiografie a „cobaiului” din noi („Jumătate-n stea, jumătate-n trup/ jumătate om, jumătate lup// jumătate somn, jumătate-ndemn/ jumătate pom, jumătate lemn”), fie că analizează atent și migălos felul cum „salierismul” poate deveni „o politică literară sau cum un popor se transformă într-o mulțime de „captivi ai semianalfabetismului”, scrisul lui Andrei Țurcanu exprimă cu acuitate un sentiment unic al dreptății și adevărului.

MARIA PILCHIN

USM, Chișinău

**OMUL-PRICOLICI: LECTURI LICANTROPICE
CU ANDREI ȚURCANU ȘI VICTOR MUNTEANU**

Abstract

The present article is an example of a usual – comparative – approach to the text. The comparative method gives the researcher a great opportunity to rediscover a text through the other one, to see behind a literary image (e.g. the wolf) a certain poetical perspective that descends from the common myth of lycanthropy. Andrei Turcanu and Victor Munteanu in their poems propose a world of the turnskin, the mythical spirit of liberty and revolt, which represents an escape from the depressing existence. The writers build the stories from memories of their childhood and harsh realities of the Present. The wolf, the werewolf, denotes a plural metaphor of the human, which was metamorphosized into an animal in a bestial kingdom (an apostate world of political and spiritual crash). The wolf symbolizes the initiating knowledge, the desire to exceed the limits but also is the Dacian symbol of courage.

Keywords: double reading, poetical isomorphism, the Other, *homo domesticus* / *homo animalis*, the werewolf, the lycanthropy.

„Copiii sunt perfect conștienți de acest lucru atunci când insistă să li se repete aceeași poveste mereu și mereu, cu aceleași cuvinte. Ei vor să mai trăiască o dată „surpriza”, de a descoperi că cea pe care o credeau bunicuța Scufiței Roșii este, de fapt, lupul. Și e mai plăcut când știi ce vine: neamenințat de șocul surprizei adevărate, te poți ocupa mai bine de efectul intrinsec de surprindere”.

C. S. Lewis, *On Stories*

Ernst Cassirer în al său *Eseu despre om* vine cu „definirea omului ca un *animal symbolicum*” [1, p. 46], adică ca o ființă care (se) imaginează și (se) proiectează în semne de grad secund. Azi într-o lume a semnelui multiplicat și dialogant, punctul de pornire al lecturii unui text poate fi (și este) un alt text. A ajunge la aceleași idei pe cont propriu duce la crearea de izomorfisme artistice unice, pe care, cel care le descoperă, nu poate să nu le savureze din plin. Am învățat să citesc comparat literatura, succesiv și uneori recurent, e un păcat profesional și o plăcere intelectuală. Lecturile binare îți oferă exercițiul receptării polifonice a cărților și autorilor, un exercițiu al „întâlnirilor de grup” cu Celălalt. Am citit recent două excelente volume de poeme semnate de scriitorul basarabean Andrei Țurcanu (*Interior în roșu aprins*, Tipografia Moldova, Iași, 2012) și de scriitorul român

Victor Munteanu (*Rănirea vederii*, Editura Fundației Culturale Cancicov, Bacău, 2010), texte ce evită intonația pastelată a celor mai multe cărți. Unul din „procedeele” imagistice preferate ale acestor cărți este lupul, ca o metaforă plurală, inițiativă, cumva ciudată, dar frumoasă, ce ține de forța inventivă a literaturii și de acele mecanisme de interferență și consonanță textuală.

În *Rănirea vederii*, în poemul-prefață, citim un incipit definitiv al cărții: „a fost odată un tânăr care eram eu”, un tânăr ce mereu pare să tindă spre increatul blagian: „Sărut mâna pentru naștere, mamă!/ Că nu m-ai întreat dacă sunt și eu de acord/ nici dacă mă primește lumina”. Observăm că acest „a fost odată” conturează o microlume prototipică de basm. Tentația înălțimilor: „O, Doamne, dă-mi și mie o adeverință de pasăre”, anunțată de „păsărarul Victor Munteanu” sugerează aspirația spre înalt sau spre un *illo tempore* al aceluși „a fost odată”. În contrast cu lumina inițială și cu zborul apare esența umană configurată într-o „noapte lupească”, un temporal de vârcolac cu inima pe care „s-o pască lupii târzii”. Imaginea acestui bestiar lupesc e una metafizică: „Din gândurile mele s-au otrăvit toți lupii” – neliniști firești ale gândului producătoare ale lui *lupus in fabula*, acel lup înrăit, *werewolf*, pe de o parte, dar și curajos și victorios, pe de altă parte, în poemele marca Victor Munteanu.

Or, istoria e făcută și ea din arhetipuri (inclusiv, din arhetipul imposibilului), acest adevăr îl confirmă și Andrei Țurcanu în *Interior în roșu aprins*, unde prezența lui Harap Alb anunță, la fel, o dimensiune a basmului, ca și prezența lupului și a mitului inițierii (lupul ca simbol al cunoașterii prin încercare) la „răspântii de drumuri cu o nuntă-n final”, o descriere atemporală a zilei celei de „ieri” ce se repetă nu o dată în prezent. Autorul basarabean produce o răsturnare a lumii de basm în care găsești „câini vagabonzi, cai de pripas și oameni fără așezare”, imagini ce țin de lumea pe care o populăm azi. Calul și drumul conturează spațiul textual de poveste. Întoarcerea, drumul acasă făcut de Harap Alb, de Făt-Frumos nu e echivalentă însă cu fericirea. Asistăm în *Interior în roșu aprins* la o spargere a canonului morfologiei unui basm: „În Ithaka importanți sunt doar crescătorii de porci”. „În fața nemărginirii pline de vrajbă”, cel întors nu își are locul. Eroul, pe cal, după un drum dus-întors în (ne)moarte, printre „cai de gumiplastic” și „hăitași măscărici ce iau lumea cu asalt din toate părțile” se simte dintr-o altă poveste. Același motiv al calului îl găsim și la Victor Munteanu: „mi-e câinele singur pe o vreme de cai împușcați”, un motiv al unei povești moderne în care accesoriile de basm sunt anihilate, răsturnate. Interiorul roșu basarabean e plin de sânge, e unul al revoltei și al resentimentului, acolo se naște vârcolacul, în „temeiul lăuntric”, în „adâncă tăcere a beznei” din jurul nostru și din noi, gura lupului fiind și abisul întunecat în care se cade. Lupul umanizat și omul vârcolac (lupul în piele de miel, falsul prooroc), iată cumplita fabulă ascunsă a acestei cărți. Poetul basarabean anunță o optică a ochiului de lup, o optică a singuraticului, care detașat vede lumea din jurul său. Eul poetic monologhează: „trist și singuratic”, „în moleșeala rumorilor”, parcă ar fi „un lup de omăt”. Lupul în poemele lui Andrei Țurcanu, de cele mai multe ori, este metonimic sentimentului de singurătate, resentimentelor și regretelor, o forță malefică, dar și benefică, un simbol dacic al absolutului, al curățeniei (lupul nu mănâncă mortăciuni), al vitalității primare și inteligenței inițiatice, al răzbunării și nesupunerii (lupul dacic, lupul-năluca din pădurea de la Hansca, vechea localitate tragică din Basarabia), dar și al nopții strigoilor din noaptea de Sfântul Andrei. E și ipostaza libertății nietzschiene, căci „cel pe care poporul îl urăște e ca un lup în haita câinilor:

el este spiritul cel liber, dușman al lanțurilor, necredinciosul care locuiește în păduri” [2, p. 167].

Victor Munteanu duce mai departe același gând poetic (deși cei doi autori nu se cunosc). „Lupii ascultau la ușă”, versul ce anunță faptul că băcăuanul vede lupul ca pe o latență a existenței poetice, alternativa ei, chiar dacă „nu în cuvintele mele își hrănește puii lupoaică”, căci ea îi hrănește cu tăceri, acele grele liniști ale poeziei. Citim la autorul de peste Prut și o poezie despre aparențele umanului: „hai să ne prefacem că nu ne e frig, nu ne e moarte” într-o dimensiune în care „frigul este ochiul de lup” ca o deliberată (i) realitate a unei lumi failibile. „Tu crești un lup împotriva inimii mele” – nimic mai simplu de exprimat un sentiment atât de controversat ca neînțelegerea, dar și simbolul răsturnat al unei dorințe erotice. Ca un prometeic, eul liric constată: „stau pe o stâncă desculț și pier” într-o singurătate în mijlocul celorlalți. „Firește, este periculos să fi în opoziție cu mulțimea, și pentru a-și asigura securitatea, fiecare n-are decât să urmeze exemplul pe care îl vede în jurul lui, să „urle împreună cu lupii” [3, p. 36] sau să nu o facă, căci libertatea e un fapt de alegere.

Imaginea lupului constituie o adevărată parabolă transparentă în cartea lui Victor Munteanu: „Din lipsă de bani,/ tata n-a mai avut cu ce să numească salcâmul./ Când l-au chemat să dea socoteală, a arătat un lup,/ ca și cum numele lui ar fi ieșit din urlatul fiarei” – aceeași revoltă, aceeași stare a celui exclus și nedreptățit, a unui *homo domesticus* metamorfozat în fiară, dar și o fiară cumințită până la o ființă a casei, lupul fiind un animal al familiei. Doar că drumul luptesc, itinerarul psihopomp este unul de neîntoarcere: „pe cărarea asta nu se mai poate ieși nicăieri –/ oameni și lupi au mers pe ea și nu au mai ieșit” sau e un itinerar de trecere dincolo în care fiara e un animal-călăuză din bocetele folclorului românesc.

La Andrei Țurcanu citim: „urlăm la lună aidoma lupilor iarna”. Există aici o dualitate ce corespunde unui eu de vârcolac, care este în fiecare din noi, cel pe „jumătate om și jumătate lup”, una ce caută fuga de bestia din sine, dar carnasierul „lup se boncăluiește-n stomac”, căci „pâinea cea de toate zilele nu satură, nu!”, „pânțele vrea dumnezei”, adică o depășire a propriilor limite. Această stare ne copleșește ființa, care fuge în „vis cu extazele unei cicatrice de lup”. Astfel, „ziua de mâine se furișează spre noi... cu pași de lup”, cu incertitudinea unei realități imposibile, cu sfârșitul pe care îl depărtezi „ca și cum moartea ți-ai sorbi-o cu o lăcomie de lup”.

Animalul ce încolțește și „se boncăluiește” în miezul ideatic al cărții e un simbol al maleficului (auto)purificator. Omul zoomorf, omul interregn din familia canidelor și din cea umană, iată un leitmotiv al acestor poezii, cu o rezonanță poetică majoră peste care nu poți să treci. *Canis lupus* este ființa din interiorul roșului aprins în care apare „lupul într-un vis cu o lupoaică roșcată”, poate o *canida* alăptând pe Romulus și Remus, o *Lupa sacra*. Poetul Andrei Țurcanu îmi mărturisea într-o discuție privată că o sete de Absolut e cu siguranță în „Moartea lupului” (un absolut imposibil, proiectat, prin moarte, în nălucirile unei Lupoalice). Lupul este și putere și vitalitate, în viermuiala cuminte, lăncedă a unei existențe de „baltă”. Dar, e și o vitalitate, o putere malefică, anarhică, distrugătoare. De altfel, este în aceste poezii „o sete de ruină” pozitivă, benefică, o pornire de a distruge această lume falsă, a închiderilor și a „cumințeniei” comode, dar și forță malefică, a ruinerii și neantizării lumii.

Citind ajungi să gândești și tu că „animalul de pradă este forma cea mai înaltă a vieții capabile de mișcare liberă. Aceasta înseamnă maximumul de libertate față de alții

și față de sine, de răspundere proprie și de singurătate, necesitatea extremă de a te afirma luptând, cucerind, distrugând. A fi un animal de pradă conferă tipului reprezentat de om o semnificație deosebită. Un erbivor este, conform destinului său, o pradă și caută să se sustragă acestei fatalități prin fugă, fără luptă. Un carnivor trăiește din pradă. Una dintre aceste forme de viață este, în esență, defensivă, cealaltă ofensivă, crudă, distructivă. Până și tactica mișcării le deosebește: pe de o parte obișnuința de a se refugia, alergarea rapidă, goana în linii frânte, ocolul și ascunderea, pe de alta mișcarea în linie dreaptă a atacului” [4, p. 24].

Există o lume a goticului întunecat și însângerat în aceste texte, care se luminează cu „întâiul cântat al cocoșului” la care acel *Wolfman* trăiește revenirea la lumină. Un gotic al unui Ev (Mass)Mediu actual, dar recognoscibil și în crepusculul unei Basarabii ce se înfundă în neant, e timpul în care apar și dispar nălucile, când omul parcurge metamorfoza licantropică, e și un lup ce simbolizează proiecția în viitor, un Chronos cu chip de lup (una din ipostazele lui mitologice) și un lup singuratic, dar vigilent, transformarea în care era considerată drept o onoare la indieni.

„Lângă noptatice țărături/ îmi sfâșii carnea, ies din pielea de lup, mă mut într-o piatră/ și strig în gura genunii:/ Lăsați-mă să urlu și să uit”. Acest „licantrop” este mereu prezent, obsesiv, pe tot parcursul lecturii. Pădurea copilăriei în care se rățăcește eul liric basarabean, copil fiind, invocă imaginea romantică a pădurii. Tieck are o narațiune unde pădurea este spațiul în care te întâlnești cu esențele, cu Celălalt, dar și cu tine, căci nu există o esență mai mare pentru fiecare din noi decât noi înșine.

Umberto Eco se referă și el la dimensiunea basmului: „Ce se întâmplă însă când schițez o lume fantastică, cum este aceea a unei povești ? Povestind basmul cu Scufița Roșie, îmi mobilez lumea narativă cu un număr limitat de indivizi (fetița, mama, bunica, lupul, vânătorul, două colibe, o pădure, o pușcă, un coș) dotați cu un număr limitat de proprietăți. Unele dintre atribuirile de proprietăți indivizilor urmează aceleași reguli ale lumii experienței mele (de exemplu și pădurea din basm este alcătuită din copaci), câteva alte atribuirii sunt valabile doar pentru acea lume, de exemplu în acest basm lupii au proprietatea de a vorbi, bunicile și nepoțelele de a supraviețui înghițirii de către lup [5, p. 178-179]. Or, lupii din cele două volume de poezie au proprietatea de a simboliza, de a transpune acea stare poetică, de neexprimat, un fel de latență a poeziei și a existenței, un interstițiu al conviețuirii dintre Bine și Rău, o idee bogomilică, mult mai viabilă și funcțională într-o lume complexă în care purismele sunt mai degrabă niște ideologii utopice.

Aventura imaginii lupești, acest exercițiu imaginativ, ne duce la ideea de libertate și independență, dar și de licantropie ca un tip de melancolie poetică într-o lume a arhetipurilor dacice. Or, tema este de ascendență dacică, popor ce trăia sub semnul lupului. E lupoaica romană și lupul dacic, dar e și câinele, de ascendență lupoasă, prietenul nostru cel mai fidel, dulăul care vine din „daoi” numele lupesc al dacilor.

Gândesc oniricul și ca pe o activitate estetică. Înfiorătoarea forță de convingere a unui coșmar, a unei imagini halucinante, iată ce este acest lup citit în paginile semnate de cei doi scriitori după o lectură succesivă a cărților acestora. Interpretările teziste fiind evitate de noi, teorema licantropică reciprocă în cazul celor doi autori reiese dintr-o lectură simetrică firească, un exercițiu adoptat de noi doar după ce am constatat o similitudine de neevitat. Lupul ca *topoi* poetic, ca un mit colectiv auctorial constituie o lume aparte a poemelor lui Andrei Țurcanu și Victor Munteanu. Cărțile acestora constituie un

licantropic *corpus poeticum* care ar putea fi completat și de alte titluri, ale altor autori, textele fiind instanța de decizie într-o apropiere comparată de un autor.

Știm că „Nicolas Abraham și Mária Török, autorii studiului *The WolfMan's Magic Word: A Cryptonymy*, au recitat mereu, timp de câțiva ani, celebrul studiu de caz al lui Freud despre Omul-Lup, precum și relatarea autobiografică a Omului-Lup despre relațiile sale cu Freud și cu alți psihanaliști, înainte de a conchide că adevăratul secret, „criptograma” sau „cuvântul magic” al Omului-Lup îi scăpase lui Freud” [6, p. 272]. Or, acest studiu comparat nici pe departe nu se vrea a fi unul exhaustiv și definitiv, e doar o încercare de apropiere de doi autori printr-o prismă comună de lectură.

Victor Munteanu și Andrei Țurcanu sunt scriitorii care fac parte din tot ce scriu, autorii care sunt într-o permanentă căutare a unui *Lupus metallorum*, acel antimoniu alchimic utilizat pentru purificarea aurului (poetic).

Note

1. Ernst Cassirer, *Eseu despre om. O introducere în filosofia culturii umane*. Traducere de Constantin Cosman, București, Humanitas, 1994.

2. Friedrich Nietzsche, *Așa grăit-a Zarathustra*. Traducere și studiu introductiv de Ștefan Aug. Doinaș, București, Humanitas, 1966.

3. Sigmund Freud, *Psihologia colectivă și analiza eului*. Traducere Darie Lăzărescu, București, Mediarex, 1995.

4. Oswald Spengler, *Omul și filosofia vieții*. Traducere Gheorghe Pascu, Oradea, Editura AION, 1996.

5. Umberto Eco, *Lector in fabula*. Traducere Marina Spalas, studiu introductiv Cornel Mihai Ionescu, București, Univers, 1991.

6. Matei Călinescu, *A citi, a reciti. Către o poetică a (re)lecturii*. Traducere Virgil Stanciu, Iași, Polirom, 2003.

ANATOL GAVRILOV

Institutul de Filologie

CUVÂNT PROPRIU, CUVÂNT STRĂIN,
CUVÂNT BIVOC ÎN *AMINTIRI*
DIN COPILĂRIE (II)

Abstract

The article attempts a re-reading of a masterpiece of Romanian literature through notions developed by M. Bakhtin in his metalinguistics. These notions direct to the text analysis as a network of dialogical relations between the own word and the foreign word. In these relations the „bivocal word” as well as its inner dialogism is born. In *Memories*, an autobiographical narrative, a duplication of the self occurs, often leading to the confusion between the word of the self-author with the foreign word of the self-character, implicitly to the inappropriate interpretation of the author’s message. In the analysis of some episodes, in which the author of the „*Memories*” observes the stages of human personality formation in the unconsciousness and speech of the self-child there are found germs of a bildungsroman. The charm of the normality in which the universality of the human being spontaneously manifests in the mentality and actions of the self-child originates mainly from the truth that the self-author’s word shapes the artistic image of the child’s foreign word.

Keywords: autobiographical narrative, duplication of self, own word, foreign word, bivocal word, dissimulated dialogue, stylistic hybrids, artistic chronotope.

Capitolul IV se deosebește net de cele anterioare prin caracterul corelației dintre cuvântul autorului și cuvântul eroului. Aici distanțarea autorului pare să lipsească cu totul, dimpotrivă predomină o apropiere până la o contopire a eului-autor cu eul-erou care, deși formal sunt doi, vorbesc la unison printr-un cuvânt omofon, univoc ca un eu liric, naratorul și eroul fiind dominați de aceeași stare sufletească – nostalgia despărțirii de locurile natale care se îndepărtează tot mai mult în urma căruței cu „zmeii lui moș Luca”:

„– Ei, ei! măi Zaharie, zic eu, coborându-ne la vale spre Pașcani; de-acum și munții i-am pierdut din vedere și înstrăinarea noastră este hotărâtă cine știe pentru câtă vreme!

– Cum ne-a fi scris de la Dumnezeu sfântul, zise Zaharia cu glasul aproape stins, și-apoi rămase dus pe gânduri tot drumul...”.

Le ține isonul tinerilor și moș Luca:

„– Așa-i viața câmpenească, zise moș Luca cioșmălindu-se și învârtindu-se ca pe jărătic de răul țânțarimei. Cum treci Siretul, apa-i rea și lemnele pe sponci; iar vara te înăduși de căldură și țânțarii te chinuiesc amarnic. N-aș trăi la câmp, Doamne ferește!”.

Și narațiunea auctorială în care predomină accente lirice, și schimbul de replici critice despre locurile străine ale drumeților consună în a susține aceeași dominantă

minoră – nostalgie. Jean Starobinski, cunoscut teoretician și critic literar, a fost, cum ne-a adus la cunoștință Mircea Martin, și om de știință, medic și istoric al medicinei. El a studiat și istoria conceptului de „nostalgie” în psihologia și psihiatria europeană. Nostalgia e un neologism pe care l-a creat la sfârșitul sec. XVII psihologul elvețian Johannes Hofer din două cuvinte grecești: „întoarcere” și „durere”, care poate fi tradus și ca dor de casă, de baștină. Prin această noțiune era definită o maladie sufletească de care sufereau tinerii elvețieni luați la armată, mai ales cei din ținuturile alpine. Această maladie lua adeseori forme grave care provocau suiciduri, accese de epilepsie și alte boli mentale și somatice mortale. Pe parcursul sec. XVIII, odată cu dezvoltarea revoluției industriale, ea a cuprins mai multe țări europene, fiind considerată ca un rău mortal de toți medicii timpului. „Noțiunea de nostalgie s-a dezvoltat în Europa, scrie J. Starobinski, în momentul când au luat avânt marile orașe (...). Dar în acea vreme celula socială a satului, particularitățile provinciale, obiceiurile locale, dialectele își păstrau întreaga importanță. Variația diferențială era mare între mediul sătesc și condițiile cu care se întâlnea un adolescent în marile orașe sau la armată”. De aceea nostalgia mai era numită și „rău provincial”. În secolele următoare „declinul noțiunii de nostalgie coincide cu declinul particularismului provincial: ritualurile locale, structurile „arierate” au dispărut, practic, în Europa occidentală” [1, p. 146, 148].

Or, în țările Europei de Est, inclusiv în principatele românești, acest proces de migrare de la sate la orașe a început de pe la mijlocul sec. XIX și a luat amploare în sec. 20. În acest timp istoric tumultuos s-a înscris și timpul biografic al autorului și al eroului *Amintirilor*. Dacă eroul este cuprins de bănuiala că „înstrăinarea noastră este hotărâtă cine știe pentru câtă vreme!”, autorul știe prea bine, din experiența vieții deja trăite, că ea va dura un veac de om și mai bine, pentru că de la sf. sec. XIX – încep. sec. XX ea devine destinul câtorva generații de scriitori de origine rurală, care, ca și Creangă, vor pune aproape de inimă dramele țăranilor dezrădăcinați și inadaptați la civilizația urbană, vitregă pentru ei. Asemenea lui Nică, amărât de stăruința neînduplecată a mamei de a-l trimite hăt departe la seminarul de la Socola, eul liric al lui Octavian Goga își întreabă îndurerat bunii săi bătrâni: „De ce m-ați dus de lângă voi./ De ce m-ați dus de-acasă?/ Să fi rămas fecior la plug./ Să fi rămas la coasă./ (...) Atunci eu nu mai rătăceam/ Pe-atâtea căi răzlețe...”. Această stare generală de rătăcire și nesiguranță în ajungerea la un mal fusese anticipată și de M. Eminescu prin versurile atât de sugestive onomatopoeic: „Dintre sute de catarge/ Care lasă malurile/ Câte oare le vor sparge/ Vânturile, valurile?”.

Prin tonalitatea de teamă și nesiguranță în viitor, în finalul *Amintirilor* se anunță o întregă epocă de tranziție critică de la copilăria istorică a civilizației naturale, a micii comunități sociale în care omul are impresia că „parcă toată lumea e a mea” la „civilizația bătrâncioasă” (L. Bлага), care-l scoate și pe copil prematur din copilărie. Această epocă istorică va genera și o largă mișcare literară în perioada interbelică numită ironic de unii „țărănofilism”, programatic de alții „sămănătorism”, „poporanism”, „gândirism”, în care inadaptatul devine un personaj central [2]. Această mișcare își va găsi ecouri prelungi în „literatura ruralistă” din anii '60-'70 din RSSM [3].

Totuși după cum s-a observat pe bună dreptate de mai mulți autori, valoarea clasică a operei lui Creangă nu poate fi măsurată exclusiv în cadrul acestei mișcări literare. Tonalitatea nostalgică din ultimul capitol nu este dominantă în întreaga povestire. După cum căutăm să demonstrăm, narațiunea în *Amintiri* nu se desfășoară dintr-o singură perspectivă, a autorului, sau a personajului autobiografic, sau a altui personaj, central

într-un anume episod, ci printr-o continuă interferență a două perspective polare. De exemplu, în episodul „La scăldat” din perspectiva copilului, a plăcerii lui („Mai frumos lucru nici că se putea!”), dar și din perspectiva opusă a mamei: „toate acestea le privea biata mamă, uitată cu mâinile subsuoară, cum e omul necăjit, de după dâmb, din prund, aproape de mine. Dar eu nu o vedem pe dânsa, căci eram în treabă [același „căci” ce introduce accentul ironic al cuvântului auctorial din încheierea descrierii simpatetice a stării de fericire totală a copilului („însă eu, ... fiind cuprins de fericire uitasem că mai trăiesc pe lume!”) – n. n.]. Însă aceste două perspective nu sunt incluse într-o perspectivă a unei singure „conștiințe în general” a autorului monologist în care ambele polarități să se înglobeze într-un „adevăr absolut”, ca în sinteza negațiilor din dialectica lui Hegel sau cea a lui Marx, sinteză care ar fi soluția definitivă a luptei contrariilor „într-o viziune total armonioasă universală care însă este subminată de răzvrătirea existenței față de acest neadevăr” [4, p. 121]. Principiul exotopiei autorului stipulează numai situarea autorului în afara lumii fictive din opera creată de el, nu însă și în afara lumii istorice reale în care trăiește și creează artistul, căci în lumea istorică reală, cum relevă K. Jaspers, nu există „un punct arhimedic” din care lumea ca întreg ar putea fi cuprinsă într-o singură viziune, concepție, teorie [4, p. 334-335]. Filosofia dialogului a preluat și dezvoltat în filosofia existenței omului ideea fundamentală din teoria relativității lui Einstein: în univers nu există un centru unic, un sistem de coordonate privilegiat, respectiv nici un observator privilegiat. Bahtin a demonstrat că în asemenea model policentric al lumii și-a găsit întruchipare în tabloul artistic al lumii din romanul polifonic al lui Dostoievski. Iată de ce, probabil, Einstein l-a pus pe marele romancier rus în fruntea predecesorilor săi, iar Jaspers – printre predecesorii direcți ai existențialismului.

Fără a sugera unele analogii directe, vom observa că poziția autorului în *Amintiri* nu e în niciuna din cele două perspective: a fiului sau a mamei, nici deasupra lor, ci „între” (zwischen, un concept buberian preluat de Bahtin), ci la graniță, unde se întâlnesc două poziții în viață, două situații-limită: fericirea copilului care într-o zi de vară cu un cer senin și frumos fugă la scăldat și tologit cu pielea goală pe nisipul cald de pe malul știalnei, admirând pe furiș „cum se joacă apa cu piciorușele cele mândre ale unor fete ce ghileau pânza”, cuprins de beatitudinea contopirii cu natura încât uită de lumea grijilor vieții cotidiene, pe de o parte, și viața mamei pentru care acea zi e o zi obișnuită când „se îngămădisese ca mai totdeauna o mulțime de trebi pe capul mamei”, pe de altă parte.

Mama vine în fugă după Nică, rău supărată, cu intenția de a-l pedepsi pentru că nu a dat ascultare rugăminții ei de a nu pleca de acasă și de avea grijă de copilul din leagăn, însă ... „o fi trecut la mijloc vro jumătate de ceas” de când mama își urmărește feciorul de după dâmb până își pierduse răbdarea și îi ia hainele, lăsându-l cu pielea goală în baltă, ne relatează autorul. E un amănunt semnificativ pe care l-a trecut cu vederea G. Călinescu în interpretarea expeditivă a acestui episod, făcând unele observații generalizatoare despre comportamentul mamei, străine de conținutul contextului. În baza unor surse biografice conform cărora „Nastasia înfățișează un caz de cădere nervoasă” și „fata Nastasiei [adică Smaranda – n. n.] pare să fi avut o oarecare ereditate nervoasă”, autorul solid documentatei monografii despre viața și opera lui Ion Creangă o caracterizează pe mama lui Nică ca „pe o femeie guralivă, plină de superstiții patriarhale, care până și celorlalți li se păreau năzdrăvanii”, cu „un temperament autoritar, care preface iubirea în idee fixă și trage și pe altul în această pasiune. Ea trece de la amenințarea cu varga și pedeapsa pripită (dacă nu ne lășăm furați de farmecul *Amintirilor*) a lăsării lui Ion pe afară, la mângâieri și îmbunări

cu plăcinte” [5, p. 27]. Exegețul îndeamnă cititorul să perceapă critic imaginea mamei așa cum este ea reprezentată de autor în textul operei literare, pentru că „sentimentalismele despre mama și toate considerațiile filosofice asupra trecerii vremii (...) sunt de cele mai prost gust.” [5, p. 338].

Dacă recitim mai atent acest episod vedem că în comportamentul mamei nu e nimic priplit și trecerile de la pedeapsă la mângâieri nu vorbesc despre o versatilitate psihică maladivă, ci de o tactică pedagogică țărănească consecventă, promovată cu succes și în alte episoade, în care blândețea se îmbină cu exigența: „Hai, na mănâncă, dar să știi că mi te-ai lehămatuit de la inimă; doar să te porți de-acum bine să mau fiu ceea ce am fost pentru tine; dar nu știu zău!”. Abia după ce feciorul își „recâștigă” dragostea mamei cu fapte de laudă, după multe zile vin mângâierile ei: „Și-ntr-o zi o văd că mă sărută:

– Dumnezeu să te înzilească, Ionică, dragul mamei, și să-ți deie toate darurile sale cele bogate dacă te-i purta cum văd că te porți de-o bucată de vreme încoace!” Nu cu plăcinte, nici cu mângâieli sentimentale deplasate este îmbunat copilul, ci cu iertare și cu laudă a faptelor bune. Nimic anormal, nevrotic nu este nici în reacția emotivă a copilului la spusa mamei, reacție însoțită de o muștrare a conștiinței. „Atunci eu, pe loc am început a plânge și bucuria mea n-a fost proastă, și mai multă muștrare am simțit în cugetul meu decât oricând.”

Toate datele despre comportamentul în viața reală a scriitorului, presupunerile că scriitorul a moștenit epilepsia pe linia genetică a mamei și a bunicii Nastasia țin de studiul biografist al vieții omului Creanga, dar ele nu sunt relevante pentru interpretarea personajelor în contextul operei literare. Opera literară, scria Bahtin, este destinată în primul rând cititorului, ci nu cercetătorului literar percepția căruia este adeseori afectată de tendința de a-și susține anumite concepții teoretice. Plecând de la teoria că în nuvela tradițională eroii sunt oameni comuni, în comportamentul cărora domină automatismul acțiunilor și, incluzând *Amintirile* și *Poveștile* lui Creangă în acest gen de povestire tradițională, G. Călinescu se întreba retoric: „Se poate vorbi de un suflet al Smarandei? Această eroină spune câteva ocări obișnuite la țară și atât. Îi lipsește desfășurarea psihologică trebuitoare spre a trăi ca o creație de adâncime” [5, p. 331]. Or, sufletul personajului se revelează nu numai de cât prin sondaj psihologic, prin introspecția auctorială sau autoscopia personajului. De ce mama ajunsă la fața locului zăbovește cu pedeapsa urmărind ca vrăjită, împreună cu autorul, priveliștea scăldatului copilului care de fericire a uitat că mai trăiește pe lume? La ce se gândește, ce sentimente îi răscolesc sufletul în acest răstimp, în care ea înșăși se pare că a uitat de ce a venit? Autorul nu ne comunică gândurile și emoțiile mamei printr-un monolog interior sau printr-o altă formă de redare a vorbirii interioare a personajului, însă ne dăm lesne seama că, urmărindu-și feciorul în acea stare de mulțămire pe care numai libertatea de grijile vieții robace ți-o dă, zăbovea cu pedeapsa pentru că era încercată de sentimente opuse: de mânie, dar și de milă pentru feciorul său mai mare pe seama căruia în familiile țărănești cu mulți copii cădeau mai multe obligații, el având mai puține ore libere de joacă în comparație cu frățiorii mai mici. Nu întâmplător Nică își meritase porecla „Ion Torcălău”. Poate că într-o asemenea situație mama a și luat hotărârea nestrămutată de a-l face pe Nică popă, căci o altă viață mai ușoară și mai prosperă în comparație cu cea țărănească ea nici nu-și putea imagina, ca și ceilalți părinți ce-și trimiteau copiii la „fabrica de popi”: „... să vă vedeți popi odată; și atunci ați scăpat și voi deasupra nevoii: bir n-aveți a da și

hainele nu le faceți; la mese ședeți în capul cinstei, și mâncați plăcinte și găini fripte”, îi îndeamnă moș Vasile pe fiul său și pe colegii de gazdă.

Astfel, narațiunea auctorială din două perspective nu conduce la o antiteză dintre rău și bine, dintre „Principiul plăcerii” și „Principiul realității”, ci la dezvăluirea ambivalenței fiecăruia din contrarii. În stăruința mamei de a-l trimite pe Nică la seminarul de la Socola auzim pentru prima dată cum sună autoritar, cu asprime categorică cuvântul mamei: „– Ioane, cată să nu dăm cinstea pe rușine și pacea pe gâlceavă!... Ai să pleci unde zic eu.” Și tocmai de această dată autorul este mai aproape sentimental față de împotrivirea copilului față de această decizie autoritară a mamei. Dar și această asprime este ambivalentă, fiindcă ea ascunde și totodată este intensificată de sentimentul contrar: dragostea maternă și jalea despărțirii pe care vrea s-o înăbușe și în fecior și în sinea sa. Prin frumoasa intenție a mamei iubitoare a început acea cale fără întoarcere a rătăcirii „fiului risipitor” „pe atâtea căi răzlețe”, cale a cărei bilanț făcut de eu- autorul este departe de a fi cel scontat de mama. A fost decizia mamei eronată? Nu găsim niciun rând în *Amintiri* care să răsună ca un contracuvânt al autorului la cuvântul autoritar al mamei. Poziția autorului este, cum am spus, echidistantă între ambele poziții, el dezvăluind cu înțelegere legitimitatea existențială a fiecăreia din ele. Prin asprimea cuvântului matern își găsea glas o necesitate istorică dură a epocii, așa cum îi spunea un personaj altuia în cronica dramatică a lui Shakespeare *Henric al IV-lea*: „Ci deslușește strânsa legătură/ A vremii cu nevoia! Vei vedea/ Că vremea, nu coroana, v-asuprește”. Și dacă nici adultul nu întotdeauna poate înțelege această „legătură a vremii cu nevoia”, cu atât mai puțin se poate aștepta această înțelegere de la un adolescent care nu se poate despărți de copilăria sa și de casa părintească. Această înțelegere este datoria mamei care, cu cât mai melodramatic se opune feciorul, cu atât mai dură devine rostirea sa:

„– Nu mă duc, mamă, nu mă duc la Socola, măcar să mă omori! ziceam eu, plângând cu zece rânduri de lacrimi. Mai trăiesc ei oamenii și fără popie.

– Degeaba te sclifosești, Ioane, răspunde mama cu nepăsare! la mine nu se trece cu astea... Să nu mă faci, ia acuș, să ieu culeșerul din ocniță și să te dezmierd, cât ești de mare!”.

Pe vremuri s-a discutat mult despre relația operei lui Creangă cu „realismul critic”, o noțiune gorkiană folosită în teoria realismului socialist ca termen de opoziție cu patosul afirmativ al „realismului socialist”, dar totodată și ca criteriu de valorificare justificatoare a scriitorilor din societatea burgheză: cu cât mai multă critică în operele lor față de realitățile feudale și burgheze cu atât mai folositoare erau considerate acestea pentru construirea societății comuniste. Dacă revenim și sub acest aspect la comparația făcută de T. Vianu între opera lui Creangă și opera lui Caragiale, opera acestuia din urmă apărea mai avantajată, căci era în afară de orice îndoială: „cuvintele, formele, expresiile și construcțiile puse în gura oamenilor săi [care reprezentau burghezia parvenită *n. n.*] caracterizează nu numai pe acești oameni ci și atitudinea critică a scriitorului față de ei. Limba folosită de Caragiale, conchide savantul, este limba realismului critic [6, p. 500]. Încercările de a „ridica” și opera lui Creangă la nivelul „realismului critic”, descoperind luptă de clasă în *Capra cu trei iezi*, *Soacra cu trei nurori* ș. a., păreau mai puțin concludente, căci în ideologia proletară țărănimea, ca o clasă mic-burgheză, nu era capabilă de o luptă consecventă cu orânduirea capitalistă fără alianța cu proletariatul condus de avangarda lui comunistă. Opera lui Creangă într-adevăr nu oferea exemple convingătoare de critică a limitelor mic-burgheze ale țărănimii în conștiința eroilor

săi. Singura alternativă judicioasă a fost relevarea în scrierile lui a manifestărilor de „realism folcloric”, clasicul nostru fiind pus în rândurile clasicilor literaturi universale ale căror opere vedeau legături profunde cu creația populară orală: Rabelais, La Fontaine, Ch. Perrault, Swift ș. a. Unele trăsături comune, care au fost stabilite, se datorează nu atât relațiilor literare directe sau indirecte, ci provin din anumite trăsături comune ale folclorului de pretutindeni, din care s-au inspirat marii scriitori ai literaturii universale. Astfel G. Călinescu observa: „... atât antonpanismul cât și humuleștinismul sunt varietăți de rabelaisianism, adică de savoare a erudiției joviale. (...) Și Anton Pann și Creangă sunt și ei niște mari erudiți și niște umaniști în materie de știință și literatură rurală. Deși citatele lor nu sunt scoase din cărți, ci din tradiția orală, (...) structura scrierilor lor fiind aceeași ca în opera lui Rabelais: adică o jovialitate enormă ...” [5, p. 350] Și rabelaisianismul, ca fenomen cultural și literar, a fost nu numai un produs al erudiției cărturărești umaniste, ci și al creației populare orale din Evul Mediu târziu, prerenascentist. Identificând *Bazele folclorice ale cronotopului rabelaisian*, Bahtin preciza: „principalele forme ale timpului productiv, eficient, își au obârșiile în stadiul agricol primitiv al evoluției societății umane. Stadiile precedente au fost puțin favorabile evoluției sentimentului diferențiat al timpului și reflectării lui în rituri și imagini ale limbajului (...), tocmai aici s-a format acel sentiment al timpului care a stat la originea divizării și formării timpului social, al vieții cotidiene, al sărbătorilor, al riturilor legate de ciclul muncilor agricole, de anotimpuri, de perioadele zilei, de stadiile creșterii plantelor și animalelor. Tot aici își are obârșia și reflectarea acestui timp în limbaj, în cele mai vechi teme și subiecte care relevă relațiile temporale ale creșterii și ale vecinătății temporale a unor fenomene felurite (vecinătății pe baza unității timpului)” [7, p. 435]. Odată cu afirmarea milenară a acestui tip cultural de timp s-a format și noțiunea de „metamorfoză”, adică a cunoașterii, devenirii ființei prin transformarea formelor aceluiași lucru, deci au fost create premisele culturale ale romanului „metamorfozelor”, iar mai târziu și ale Bildungsromanului (romanul devenirii).

Prezintă un interes deosebit pentru tema noastră acele tradiții arhaice ale folclorului carnavalesc care au dat naștere încă în Antichitate unui gen de literatură a hilaro-seriosului cu multiple specii mixte în care își găseau reflectare ambivalența fenomenelor naturii și ale vieții umane prin tipurile de cuvânt cu dublă orientare. Anume acestea au fost asimilate și dezvoltate în tipologia cuvântului din romanul polifonic și în proza de gen românesc. Bahtin a urmărit în studiile sale despre Dostoievski, Rabelais, Gogol, pecum și în studiile de poetică istorică a romanului (*Cuvântul în roman, Din preistoria cuvântului românesc, Eposul și romanul, Romanul de educație și importanța lui în istoria realismului*) perpetuarea multiseculară în timp și spațiu a tradițiilor carnavalești în forme modernizate ale literaturii culte.

Tradițiile umaniste și democratice ale folclorului carnavalesc de înscenare a unor răsturnări, metamorfoze ale orânduirii sociale bazate pe împărțirea comunității umane în clase superioare și inferioare, pe privilegiile personale impuse cu forța, în scene cu metamorfoze în care bogatul și săracul, înțeleptul și prostul, binele și răul, frumosul și urâtul etc. se schimbă cu locul. Aceste tradiții au creat premise pentru afirmarea idealului egalității în drepturi a tuturor oamenilor în toate domeniile activității umane. În albia acestei evoluții istorice s-a format noua structură cronotopică a tabloului artistic al lumii în Bildungsroman, îndeosebi în forma lui superioară a romanului polifonic. În acest gen nou de roman autorul renunță la privilegiile subiectului absolut, omniscient și omniprezent,

respectiv și la cuvântul său autoritar care exprimă adevărul unic posibil despre obiectul său, și recunoaște existența și altui cuvânt, străin, care exprimă un alt adevăr despre obiect, cuvântul personajului – „personalitate existențială” (K. Jaspers), om întreg, „erou ideolog” (M. Bahtin), adică om cu idee proprie despre lume formată în cronotopul lui existențial. Astfel, se săvârșește în structura cronotopică a romanului mutația paradigmatică de la raportul monologic subiect/obiect la raportul dialogic subiect 1/subiect 2, adică mutația la comunicarea dintre cuvântul autorului-subiect și cuvântul eroului-subiect despre obiectul comunicării, care obiect poate deveni cel de al treilea subiect (el sau ea), eroul principal al narațiunii [8].

În structura cronotopică a povestirii autobiografice *Amintiri din copilărie*, specie egonativă în care autorul și eroul sunt aceeași persoană biografică, eul-autor și eul-erou au cronotopi polar opuși: maturitate/copilărie în timpul biografic, civilizație citadină/civilizație rurală tradițională în timpul istoric. Structura cronotopică bipolară a narațiunii ne ajută să diferențiem cuvântul eului-copil de cuvântul autorului în construcțiile stilistice în care lipsesc indicatori formali ai proprietății/alterității cuvântului rostit la forma persoanei I. Farmecul acestei povestiri constă înainte de toate în faptul că autorul a izbutit, ca puțini alții, să reprezinte devenirea personalității umane în formele firești ale universalității ființei umane în copilărie. Farmecul copilărescului personajului său autorul a izbutit să ni-l transmită cu atâta adevăr nu în ultimul rând datorită atenției și tactului cu care a știut să dea cuvânt copilului însuși sau să modeleze prin cuvântul auctorial nedirect, refractat structura logică, intonațională și sintactică în așa mod ca să se facă auzită vocea copilului în situația și starea lui sufletească din episodul respectiv.

Astfel că și autorul *Amintirilor* își individualizează eroul nu numai prin acțiunile eroului, cum afirma Vianu, ci și prin cuvântul lui propriu. Să comparăm în acest sens următoarele două fragmente: „Copilul, încălecat pe bățul său, gândește că se află călare pe un cal de cei mai strașnici, pe care aleargă, cu voie bună, și-l bate cu biciul și-l stârnește cu tot dinadinsul, și răcnește la el din toată inima, de-ți iè auzul; și de cade jos, crede că l-a trântit calul, și pe băț își descarcă mânia în toată puterea cuvântului...”. Și al doilea fragment: „...În lipsa părintelui și a dascălului intram în țințirim, țineam ceaslovul deschis, și, cum erau filele cam unse, trăgeau muștele și bondarii la ele, și, când clămpăneam ceaslovul, câte zece-douăzeci de suflete prăpădeam deodată; potop era pe capul muștelor!”.

Ambele sunt fragmente din narațiunea autorului (nu a vreunui personaj narant), însă structura lor diferă prin caracterul relațiilor dintre cuvintele întrețesute. În primul fragment textul se constituie din relațiile dintre cuvântul direct al autorului despre personaj, chipul căruia este figurat prin observațiile exacte și sugestive ale naratorului despre comportamentul caracteristic al copilului de vârsta respectivă: personajul este aici doar obiectul descrierii și caracterizării exclusiv prin cuvântul auctorial. Nu este aici nici un cuvânt care să fie perceput ca fiind rostit de personajul însuși („... își descarcă mânia în toată puterea cuvântului...” – încheie naratorul acest fragment fără a reproduce însăși expresia verbală a copilului rostită cu mânie), nici tonalitatea mâniașă a rostirii nu-și găsește vreo reflectare în structura sintactică și intonațională a narațiunii auctoriale, care într-o formă pur monologică ne dă o descriere sugestivă a acțiunilor copilului ce ne face să ne închipuim viu scena „călărețului” pe băț din jocul imaginației puerile.

Și în cel de al doilea fragment narațiunea e realizată prin cuvântul autorului, dar aici, deși nu avem o reproducere directă sau indirectă a cuvântului eului-copil, niciun schimb de replici între băieți, expresiile „câte zece-douăzeci de suflete prăpădeam deodată;

potop era pe capul muștelor!” introduc în narațiunea auctorială o accentuare intonațională diferită, prin care acțiunea nu mai este relatată din perspectiva adultului, ciuciderea muștelor este trăită triumfător de către eul-copil căpătând în imaginația lui dimensiunea hiperbolică a izbânzii într-un război homeric. Țesătura de cuvinte în acest fragment capătă o construcție stilistică hibridă; prin încorporarea intonației cuvântului copilului, a „zonei speciale a personajului” (Bahtin), narațiunea se polarizează, apar două centre de enunțare, două orizonturi axiologice, două atitudini opuse (una ușor ironică a adultului, cealaltă, triumfătoare, care dă acțiunii caracterul unui eveniment memorabil care merită a fi istorisit cu distanțarea corespunzătoare diferenței de vârstă). Totuși această distanțare axiologică a cuvântului auctorial de cuvântul personajului nu urmărește de a-l desființa satiric pe acesta din urmă, ca în opera satirică a lui Caragiale, ci dimpotrivă, de a-i spori farmecul copilăresc prin tensiunea polarității, eu-adultul și eu-copilul, în care contrariile se intensifică reciproc, revelându-și fiecare specificitatea individualității ireductibile.

Aceste două fragmente demonstrează faptul că Ion Creangă în *Amintiri* știe să valorifice cu succes potențele expresive și plasticizante atât ale cuvântului direct despre acțiunile caracteristice ale personajului, cât și pe cele ale cuvântului străin prin care personajul se autoexprimă, fiind nu numai obiect al viziunii și figurării autorului, ci manifestându-se ca subiect al cuvântului propriu despre sine și lumea sa. Farmecul copilărescului în copil poate fi redat, cum vedem, și prin cuvântul autorului despre dânsul, dar reprezentarea artistică a procesului devenirii personalității umane a copilului în conștiința lui de sine nu poate fi realizată în deplină măsură decât prin cuvântul lui propriu prin care el ocupă o poziție conștientă activă în lume, în relațiile existențiale cu semenii. Desigur cuvântul străin al personajului nu poate exista în textul literar decât împreună cu cuvântul autorului care fiind de asemenea, funcțional și structural diferit, nu este neapărat un cuvânt monologic.

În *Amintiri* corelația dintre cuvântul direct al autorului, cuvântul personajului, narațiunea auctorială și dialogul dintre personaje este cum vedem mult mai complexă și variată decât cum a fost prezentată de G. Călinescu în monografia și în *Istoria...* sa titanică. Insistând pe înrudirea artei lui Creangă cu aceea a lui Caragiale, pe faptul că ambele ar avea un caracter preponderent dramatic și „o puternică structură dialogică” (în sensul rolului principal atribuit structurii compoziționale a „dialogului dramatic”), autorul monografiei susține categoric: „Ca și Caragiale, Creangă alternează dialogul cu părțile sale, care nu sunt simple comunicări de fapte, ci un monolog al autorului” [5, p. 304], că „tot textul *Amintirilor* este distribuit monologic și dialogic la povestitor ca erou subiectiv și la personaje ca eroi obiectivi jucați însă de povestitorul însuși (...) Deosebirea de structură nu există” [5, p. 334], că, prin urmare, „nici *Amintirile*, cu atât mai puțin *Poveștile*, nu sunt opere propriu-zis de prozator, (...) ci părți narate dintr-o întocmire dramatică cu un singur actor, monologică” [5, p. 297]. Această împărțire tranșantă, în spiritul stilisticii tradiționale, a textului *Amintirilor* în cuvântul monologic al autorului și în forma compozițională a dialogului dramatic nu corespunde însă varietății tipologice reale a cuvântului și dinamicii trecerii reciproce a categoriilor lui stilistice în structurile narrative din *Amintiri*, care sunt mult mai diverse decât le-am putut prezenta în acest articol. Însă și exemplele aduse sunt suficiente, credem, pentru a demonstra că narațiunea în *Amintiri* nu se reduce la cuvântul monologic al autorului, ci are o structură stilistică mult mai complexă, ea conținând tipuri de construcții stilistice hibride în care un loc însemnat îi revine „zonei speciale a eroilor”. Or, „aceasta întotdeauna este, într-o

măsură sau alta, dialogizată; în ea se desfășoară dialogul dintre autor și personajele sale, nu un dialog dramatic, divizat în replici, ci dialogul românesc specific [subl. n.], realizat în cadrul construcțiilor aparent monologice. Posibilitatea unui asemenea dialog este unul dintre privilegiile esențiale ale prozei românești, inaccesibil atât genurilor dramatice, cât și celor pur poetice” [7, p. 180]. De aceea credem că *Amintirile*, care oferă exemple de dialog românesc specific, are certe calități de proză de gen românesc, iar hibridii stilistici în narațiunea auctorială „aruncă o lumină cu totul nouă asupra problemelor sintaxei și stilisticii” [ibidem].

Note

1. J. Starobinsky. *Melancolie, nostalgie, ironie*. Trad., selecția textelor și prefață de M. Martin. București: Meridiane, 1993.
2. G. Aniței. *Inadaptatul în proza românească interbelică (Structura tipologică și valoarea ei estetică)*. Chișinău: 2007.
3. I. Ciocanu. *Rigorile și splendorile prozei „rurale”*. Studiu asupra creației literare a lui V. Vasilache. Chișinău: Tipografia centrală, 2000.
4. K. Jaspers. *Texte filosofice*. Prefață de D. Ghișe, G. Purdea. Trad. și note de G. Purdea. București: Editura politică, 1986.
5. G. Călinescu. *Ion Creangă (Viață și operă)*. Ediție nouă revăzută. București: EPL, 1964.
6. T. Vianu *Opere. 5. Studii stilistice*. Antologie, note și postfață de Sorin Alexandrescu, text stabilit de Cornelia Botez, București: Minerva, 1975.
7. M. Bahtin. *Probleme de literatură și estetică*. Traducere de Nicolae Iliescu. Prefață de Marian Vasile. București: Univers, 1982.
8. Vezi mai concret despre această mutație paradigmatică în lucrarea noastră *Criterii de științificitate a terminologiei literare 1. Principiul obiectivității. Eșeu de epistemologie literară*. Chișinău: Elan-Poligraf, 2007.

LUDMILA ȘIMANSCHI

Institutul de Filologie

POETICA DISCURSIVITĂȚII AUTOIRONICE

Abstract

The article analyzes various discursive implications of self-irony paradigm, the individualised form of irony that requires a modernized criticism, recycled and adjusted to self-referential and pluralistic literary discourse. Historical vision shall enable the firmly tracing of the self-irony profile and finally the obtaining of a complete vision of main mutations that self-irony supported over time in space of literary science, focusing the analytical discourse on relevant aspects and subsequent crystallizations. Reconstitution of historic route of self-irony affirmation in contemporary Romanian literature was necessary for broadening of the perspective on this creative method, which clearly and restoratively manifested in poetic texts and for enabling of a profound understanding of its Romanian variants.

Keywords: self-ironic form, self-ironisant speaker, self-derision/self-persiflage, ironical self centered exercise, subtextual self-irony, systemic self-irony, self-ironical postmodern ethos, anti-mystical ego.

Diversificarea strategiilor și perspectivelor de enunțare în discursul literar a dus la instituirea autoironiei ca formă individualizantă a ironiei, finalitatea căreia a devenit „echilibrarea tensiunii existențiale și a caracterului artificios al scriiturii” [1, p. 67]. Pornind de la această precizare teoretică și preluând pertinenta definiție a autoironiei semnată de autorul *Figurilor*: „autoironia este expresia unei personalități și este proteiformă” [2, p. 213]. ne propunem să surprindem variatele implicații discursive care ar explicita și completa studiul conceptului în discuție, nedefinit într-o perspectivă unitară, valorificat în cercetările de până azi doar parțial, și deci neașezat bine pe poziții teoretice și poetice.

Interesul sporit pentru poetica discursivă autoironică ca formă de enunțare autoreferențială este atestat abia în perioada de maximă densitate a cercetării pragmatice proteice. Încorporarea autoironiei în formele enunțării polifonice, întreprinsă de lingvistul Oswald Ducrot în 1984, reprezintă o primă contribuție de examinare praxiologică a mecanismelor formei autoironice și de rezolvare a dilemei instanțelor de enunțare: „Fenomenul autoironiei aduce în discuție o problemă majoră: dacă locutorul unui enunț ironic pune în scenă un enunțiator de care se distanțează pentru că exprimă un punct de vedere absurd și dacă acest punct absurd este prezentat ca fiind susținut anterior de subiectul vorbitor al enunțului ironic însuși, cum se poate ca enunțiatorul să nu fi fost asimilat de locutor?” [3, p. 213]. Ducrot rezolvă problema prin distingerea *locutorului*

ca atare și a locutorului ca fiindă întru lume, susceptibil să-și revizuiască particularitățile caracteristice.

Prezentat ca responsabil de enunțarea unde punctele de vedere nu sunt atribuite niciuneia dintre instanțele textuale, locutorul autoironizant pare a fi exterior situației discursive: „definit prin simpla distanță pe care el o stabilește între el și propria enunțare, el se plasează în afara contextului și obține o aparentă detașare și dezinvoltură” [4, p. 202]. Romancierul francez Romain Gary, atunci când ripostează apostrofării de exces de autoironie, invocă un argument forte: „Eu nu relatez faptele împotriva mea însumi, ci împotriva unui eu, un mic regat al «eului»”. [4, p. 203]. Astfel se face diferențierea între *sinele* ca *obiect* al propriei scrieri și *eul subiect*, care nu este de aceeași natură, aceasta fiind și o legitate a gramaticii narative a umorului.

Realizând un studiu despre ironia literară ca formă a *scrierii oblice*, Philippe Hamon a individualizat, pe linia enunțării polifonice teoretizate de Ducrot, enunțatorul ridiculizant, disociat de locutorul narator, reliefând astfel noi dimensiuni ale autoironiei în interacțiunea comunicativă: „Focalizându-se asupra enunțiatorului care este un personaj puternic individualizat și o interferență de voci: enunțiatorul este el însuși o instanță polifonică, cutie de rezonanță a multiplelor discursuri ironice pe care le preia fără a ține cont de mesajul lor. Această situație paradoxală care rezultă constă în a asocia o forță identitară individuală, factorul de simpatie și de identificare, cu un caracter anonim al discursurilor reproduse sau reprezentate, confirmând faptul că nu este vorba atât de autoderiziune cât de auto-ironie.” [5, p. 143].

Pe un fundal de conștientizare a faptului că paradigma autoironică reclamă o exegeză modernizată revalorificată și ajustată caracterului autoreferențial și pluralist al discursului literar, apar viziuni critice susceptibile să indice noi abordări ale conceptului. Pe deoparte, în unele studii se afirmă polemic că: „autopersiflarea, aparenta distanțare ironică, demitizarea nu sunt niciodată adevărate eliberări, ci doar repere, puncte ale perpetuei, sisificei reluări ale aceluiasi demers eșuat” [6], în același timp, dintr-o perspectivă diferită, se insistă asupra faptului că autoironia salvează textele și le duce într-o zonă a poeticii asumat cu luciditate. Dedublarea enunțativă proprie scrierii de sine oferă fără îndoială condiții speciale propice de introducere în text a acestei distanțe conștiente de sine și de lume prin care se poate defini autoironia.

Astfel cum statutul scriitorului în textul contemporan e foarte fluid, autoironia vine să ajute la demistificarea jocului convențiilor identitare: „Autoironia postmodernistă va dejuca nonșalant jocul ambiguității transtextuale și va rezolva indeterminările scribului ca personaj de/din poezie.” [7, p. 234]. Realizând un amplu studiu asupra paradoxului enunțativ al ironiei *Ironie aujourd'hui: lectures d'un discours oblique*, criticul algerian Mustapha Trabelsi formulează ipoteza că autoironia se impune ca „o reacție în fața puterii dizolvante a ironiei, ca o revanșă ludică împotriva dezmembrării iluziilor.” [8, p. 153]. Studiind în aceeași cheie a subversivității estetice discursul ambiguu, oblic al ironiei, cercetătoarea italiană Marisa Forcina a situat autoironia între formele oblice de comunicare ca o soluție parțială a conflictului, ca „aparentă acceptare parțială a altui domeniu, dar în realitate ca un răspuns liber și o reafirmare a stăpânirii de sine.” [9, p. 71]. În *Scriiturile diferenței* Carmen Pascu vorbește de funcția de exorcizare și distanțare a autoironiei discursului în care sentimentalismul e în mod deliberat excesiv, împins la absurd, „ironia și autoironia apar așadar ca regulatori ai textelor” [10]. Observațiile cercetătoarei Gabriela Gherman-Ghibuldansisif se înscriu în limitele și angrenajele de funcționare ale autoironiei

redimensionate atunci când analizează o tipologie distinctă a comicului la Kundera: „nu comicul ilarității, ci acela al autoironiei, al observației fine a sinelui în raport cu ceilalți” [11] și emite aserțiunea cu valoarea axiomatică despre autoironie: „joc al probării recordului identității la propria proiecție a sinelui”.

O nouă atitudine asupra literaturii anticanonice salvatoare contemporane este promovată de Elisa Bricco și Christine Jérusalem, care consideră că naratorul se poate penaliza punându-și în evidență ignoranța, dar și subliniind „datoria sa față de un alt scriitor prin minimalizarea valorii propriilor rezultate.” [12, p. 74]. Totuși în acest caz naratorul nu e ținta ironiei, ci e complicele ironizantului, căci nu se autodistruge, el se plasează pe locul secund, care urmează celui al autorilor reputați, demersul având un caracter ludic.

Examinarea conceptului în ocurențele variabilelor istorice ne va oferi o considerare diferită a faptelor, viziunea istorică va permite obținerea spre sfârșit a unui tablou complet al principalelor mutații pe care formula autoironică le suportă de-a lungul timpului în spațiul științei literare. Pentru a reuși să trasăm în linii ferme profilul autoironiei, în toată amploarea dezvoltării sale la care a ajuns în momentul de față, după parcurgerea diverselor etape și prin cristalizări succesive, vom focaliza discursul analitic pe aspectele relevante.

Pentru început, urmărim iminența întreținerii raportului intrinsec al simulării ironice cu dimensiunea autoironică la Socrate. Ironistul începe a-și recunoaște o inferioritate simulată, dar care exprimă ceva din fondul său profund și are un anumit coeficient de sinceritate. Autoironia întoarce în folosul său forțele distructive ale erorii. Filosoful grec uză de exercițiul ironic autocentrat ca soluție terapeutică de uz personal, ca tehnică purificatoare, dar și ca simulare a neștiinței printr-o falsă autoironie.

Evul Mediu ignoră total noțiunea teoretică de ironie socratică, dar totuși poate fi constatată, destul de rară, dar nicidecum absentă, prezența disimulării ironice. Istoricul literar francez Bernard Ribémont, analizând emergența și mecanismele auto-ironiei în literatura medievală, puse în acțiune de dispozitive enunțative ironice, depistează în scrierile franceze din secolul XIII-lea „jocul cu imaginea de sine a autorului, ironizarea propriei vocații, practicarea unei autoironii prin ricoșeu în fabliaux – cântecele de gesturi” [13, p. 233]. Practica ironică reflexivă afirmă superioritatea enunțatorului în raport cu propria condiție, dar nu cu cea a interlocutorului. Poeții urbani mai puțin atașați de canoanele estetice ale romanelor cavalești, practică discursul umoristic și reușesc să-și asume o detașare care îi va duce spre autoironie. Inițial în texte se va introduce autoironia internă la nivelul personajului emblematic, eponim, dar apoi este asimilată și autoderiziunea veritabilă, raportarea poetului la el însuși. Autoironia medievală trebuie interpretată în relație cu tendința de accentuare a subiectivității literare și a separării progresive a poeziei, care contribuie la formarea unei imagini a poetului ce se descrie plasat într-un spațiu istoric inferior, deficient, ratat. Elementele crizei conștiente sunt reflexe ale eșecului generalizant al cruciadelor, ale interogațiilor religioase depresive, precum și ale persistenței moralei sufocante. Autoironia este un mijloc literar și estetic de a ieși din impas: afișând tensiunile evocate, se provoacă caracterul polemic revendicator de identitate forte. Imaginea peiorativă a eului care nu ezită a se expune în disperare absolută este semnul elementului critic social.

Autoironia romantică mută accentul de pe simulare pe asumare și este mai mult centrată metafizic, căci denotă starea conflictuală a ființei, în raport cu lumea și cu ea însăși, examenul autocritic de complezență vizează aspirațiile sale idealiste,

dar păstrează constantă, în același timp, prin autoironie distanța între eu și lumea căreia vrea să se asimileze. Expresie a jocului fascinant al spiritului și atitudine ludică expansivă ce acordă libertate maximă neantizării, autoironia anulează refugiul în rolul jucat de eul-poet ca spectator al propriei persoane, care își anihilează propria creație, pe sine, relativizându-și propriile iluzii, căci este manifestare de „conștiință de sine a spiritului creator care, neîncătușat de o singură formă, se joacă cu toate într-o libertate suverană. Ea exprimă totodată faptul psihologic al conștiinței de sine care evită creația și se dedă contemplării propriei sale activități eșuate.” [14, p. 333].

Autoironia modernă va fi semnalul „despărțirii de lumea convențională lăncedă” [15, p. 96] și obține valențe inefabile de la blânda autoironie a sentimentalismului disimulat la autoironia subtextuală, uneori chiar enunțată, care „menține discursul la notația severa a faptului tragic”. [16, p. 148], „o autoironie inofensivă, mai ales, discret amară, mod, de fapt, al «tristeții»” [17, p. 154]. Autoironia e deseori vagă, cenzurează elanurile, dar nu merge până acolo încât să altereze gravitatea profundă și autenticitatea elanului liric: un examen autoironic și ingenios din care să se vadă că stările de beatitudine comportă periodic revizuirei.

Autoironia postmodernă pledează în favoarea tendinței autodefinirii emice ca „afirmație conștientă, contradictorie și autosubminatorie” [18, p. 135], dar își poate co-indexa „problematicele noțiunii de sine” [19, p.74], căci zona controversată a autoreprezentării ironice e o provocare a textualității. Analizând coordonatele definitorii ale autoironiei postmoderne, teoreticianul literar francez Roland Barthes nuanțează faptul că ea apare în discursul literar în consecința procesului renunțării de a mai face din propria persoană a autorului sursa, autoritatea, din care opera să derive, și a procesului reconsiderării lui ca pe o ființă de hârtie, iar a vieții lui ca „o biografie” (în sensul etimologic al termenului), astfel „transformând figura documentară a autorului în figura romanescă, prinsă în pluralul propriului text” [19, p.75]. În aceeași ordine de idei, lingvistul și teoreticianul argumentării Christian Plantin dezvoltă schema de definire a autorității locutorului-autor introducând un element discursiv prin care se tematizează ironic persoana ce enunță și se evidențiază importanța reprezentării sinelui și a celuilalt în interlocuție. [20, p. 94-95]. Direcțiile schițate de Plantin vor fi extinse de stilisticiana română Emilia Parpală la imaginea pe care enunțiatorul o oferă despre sine sau *ethos*, componentă a medierii de la sine la sine sau la alții, sondând reconfigurările ei în discursurile literare postmoderne: „În postmodernism, autorul se întoarce, dar în poziția «slabă» a unui *ethos* autoironic și parodic.” [21, p. 34]. Deși împarte aceeași opinie, cercetătoarea franceză Dominique Vaugeois pune în discuție conceptul autoironiei din perspectiva narcisismului ca semn al deprecierei postmoderne. Atunci când testează literatura postmodernă de prezența unui sistem de valori, precizează că nu se semnalează lipsa valorilor, ci confuzia de valori, determinată de protecția de care beneficiază literatura narcisistă și autosuficientă din partea autenticității pentru care se pledează insistent: „Narcisismul se manifestă printr-o literatură care se afișează ca «imagine a literaturii», și nu ca «act literar», o literatură în care ironia, figura esențială a discursului literar, este înlocuită cu o atitudine «autoironică» care nu e decât grimasa și semnul absenței.” [22].

Reconstituirea traseului istoric al afirmării autoironiei era necesară pentru a lărgi perspectiva asupra acestei metode creative care s-a afirmat clar și fortificant în literatură și pentru a oferi posibilitatea unei înțelegeri mai profunde în variantele sale românești.

Insolită apare în contextul modernist autoironia stănesciană într-un discurs care reface propriile resorturi, „ontosul lui caricat, aestesisi-ul deviat din pornire, procesul însuși de producție al acestui discurs, dus până la ultimele consecințe.” [23, p. 194]. Ștefania Mincu semnalează în volumul *Opere imperfecte* intenția de a viza neîngrădit prin ironie și autoironie mulțimea de ridicole ale artei nivelatoare, aflate în circuit, astfel autoironia fiind inclusă ingenios în arsenalul criticii radicale a artei oficiale a vremii. Estetica curentă e blamată, dar nu de tot, poetul se include și pe sine în ea, experimentând cu sine canoanele date. În ciuda emergenței demascate și a revelației negative, Stănescu reușește să păstreze un rafinament al poeziei autentice: „Uneori culmea paradoxului, acolo unde ironia subtextuală (dirijată de autoironie) e mai ucigătoare, efectul de poezie gravă și ingenuă, involuntar-inspirată e mai revelator.” [23, p. 191]. Elocventă pentru exemplificarea acestui efect discursiv este autoblamarea pentru răstălmăcirea estetică dată realului, dar și deplângerea de sine în postura de victimă a unui discurs care impune inversiuni și asocieri automate de sensuri. Obligând la confuzie totală în textul *Oificarea caprelor*, autoironia perpetuează conștiința alienării sale față de propriul discurs în care nu se mai recunoaște.

Prezența unei autoironice în poezia promoției '70, detectată de Laurențiu Ulici, denotă „o înclinație masochistă și o părere despre sine extrem de modestă, conotează și o exactă evaluare a sinelui și o considerabilă cantitate de simț al umorului.” [24, p. 186]. Autoironia sistemică devine apanajul unor discursuri lirice, iar caracterul metodic al autoironiei se observă mai cu seamă în textele în care confesiunea lirică țintește identitatea însăși: „Bagatelizarea de sine are un sens dramatic pe care seninătatea derizivității și lipsa de afectare a gravității îl pun mai bine în evidență. Consecvența metodei autoironice în gesticulația lirică subliniază inconfortul acesteia. Gestul autoironic nu e decât forma obstinată a împotrivirii, aventură lirică întru abolirea nepotrivirii.” [24, p. 187]. Prin frazeologia autoironică se ocolește afectarea gravității, nu gravitatea sentimentală, interpretată ca sursă de ridicol.

Postmodernismul românesc va sta sub semnul unor gesturi autoironice polimorfe. La optzeciști autoironia devine tehnică a unei interpretări textuale care pune în balanță realizarea poetică, compoziția și construcția romanescă și instituie perspectiva relativizantă autopersiflantă a discursului metapoetic care trebuie să fie apreciată ca un mod de producere a spectacolului textual. Radu G. Țeposu descoperă fenomenul frecvent în textele poetice prin care alături de ironie, autoironia ajunge a fi „tutela suverană în această insolită întâlnire a totului literar cu totul existențial”. [25, p. 72] Recurgerea la tehnicile aluzive autoironice rămâne a fi caracteristica dominantă poetică, una din cauzele căreia poate fi considerată „sufocarea de cotidian și, în consecință, nevoia înlăturării acestei vehemențe a imediatului”. [26, p. 18] Reprezentarea sinelui în fotografie, precum și în actul scrierii instituie dubla viziune la care se adaugă acea sciziune ironică dintre imaginea de sine și sinele pus în imagine. Mircea A. Diaconu va declara inovatoare „acțiunea de a plasa prin autoironie eul biografic în contextul cărții”. [27, p. 39] și va descoperi funcționalitatea ei textuală în *Levantul* lui Mircea Cărtărescu. Prin autoironie autorul își strunește elanurile absolutizante sau utopice, „domină orgoliul statuării unice a poetului în personaj”. De aceea personajul se livrează ludic textului și nu uită să ridiculizeze limitele autopoezizării și pragurile ființării textuale. Inițial în epopeea orientală se surprind ipostazele autoironice ale enunțării auctoriale care ridiculizează propriile divagații: „Dar, efendi narator, cam grăbiși cu diegesis/ Și te luă gura-nainte”, „Dar lungii prea mult pelteaua”. Autoironia

atinge ceea ce Borges numea „constanta aluzie la exercițiul literar, atât de meșteșugit întrețesută cu povestirea care în spațiul său include și propriul metatext”. [28, p. 38]. Se simulează jocul captivului umilit, dominat de complexul inferiorității: „De-aș versifica Levantul, umilitul lor discipul,/ Eu, un scrib ce nici o rază nu-mi încordează chipul [...]/ Dar nu poci. E umbra umbrei scrisu-mi și n-am cui să cer.” [29, p. 31]. Folosind aceeași mască burlescă în care se complăcea ironizând, autorul impune caracterul de teatralitate disperării în procesul scrierii, ajungând până la deșertăciune: „De-ar fi universul nostru un atom dintr-o căldare/ Unde crește-un leandru, poate un atom dintr-un gândac/ Ce aleargă într-o lume ce-i atom într-un arac/ Deci, la ce să scriu când scrisa-mi și așa deșarta este/Și nicicând eu pre aceștia n-oi putea egala.” [29, p. 31].

Textul e împânzit regulat de reflecții asupra condiției scrierii, retorismul interogativ bornează polemico-autoironic inutilitatea scrierii în epoca postmodernă: „Dă ce lupta s-o-nchei, când poate nu-i decât o nălucire;/ Nici glorie-mi aduce, nici bani și nici mărire/ Și nu știu , nu știu, mă crede, dacă duce undeva.” [29, p. 114], „La ce bun? Doi ani din viață pentru asta jucărea .../ Uneori îmi pare vană, alteori mi-e dor de ea./ Nu știu, nu știu ce să spui.” [29, p. 123]. Autorul „râvnind la tron” realizează o dublă transgresare: fiind creatorul unei cărți generatoare de o altă realitate, este el însuși produsul realității create de el: creator și creație, producător, produs generator și rezultat totodată: „Să mă scriu pe mine însumi.” [29, p. 31]. Deliciile ludice domină autoreflexivitatea care scapă de complexul inferiorității și descoperă ceea ce Cristina Hăulică numea „complăcerea confundării lumii scrierii cu lumea cărții, transgresiune fascinantă și obsesivă – reflex de duplicare a artei” [30, p. 133]. Motivarea scrierii epopeii prin intenția fermă de a obține un primos de specificitate și de diferențiere de actualitatea literară este pusă și ea la îndoială, strunind orgoliul unicității și al grandorii truate postmodern: „Ia te uită, poetul, visătorul, Doamne, de ce m-am apucat de povestea asta, ce m-o fi găsit, când toți sunt înnebuniți de actualitate, când toată lumea s-a plictisit de metaforă, stil încărcat, drace, numai o epopee orientală îmi mai lipsea, da, și care o să-mi aducă, dacă o să se publice vreodată, numai ironii.” [29, p. 128]. Cu pregnantele note de autoironie, Cărtărescu își asumă biografismul deopotrivă cu actul de producere, conciliind lumea cu textul, impunând un eu lucid în asamblarea viziunii mobile. Poetul se aventurează să-și divulge identitatea biografică, pe care o explorează instaurând un aer de autenticitate proaspătă, epurată de supratehnicizarea discursivă. Eul auctorial se denudează până la nivelul autobiografic cu grave tonalități ale fatalității, care sunt anulate treptat prin comentariile aluzive autoironice: „În opul ista ca de bande desenate/ Ce trudes de-un an mai bine să gravez în mușama/ Însă dar cu mine însumi ce-o să fac, ce duc o viață/ Între casă și serviciu răsipită ca o ceață/ Într-un secol fără aripi, în odaie fără foc?/ Mă apucă disperarea când gândesc că-i ora unu/și trebuie s-ajung îndată la cea școala 41./ Să mă-nghesui prin tramvaie, să citesc într-un picior [...]/ Însă taci, tu, auctore, și urmează-a povesti.” [29, p. 59].

Ironia și autoironia sunt declarate procedee de reformare a viziunii poetice în lumea post-comunistă prin care autorul se simte liber de a inova și a-și denuda autozeflemitor complexul marginalizării și deculturalizării. Analizând creația basarabeanului Leo Butnaru, Gheorghe Grigurcu găsește de cuviință să convingă că în contextul „voinței de emancipare a poeziei basarabene de sub tutela clișeeleor tradiționaliste” [31], întoarcerea

împotriva propriei persoane ia forma unei *antimistici* a eului prin care se manifestă *democratizarea* eului.

Provocați de a se da cu părerea asupra *desantului nouăzecist*, cei care se consideră optzeciști, pe de o parte, și nouăzeciștii, pe de alta, vor recunoaște fiecare în dreptul și adevărul său, fie că diferențele sunt sensibil mai mici, fie că există un discurs literar clar delimitat al altei generații prin felul în care „și-a asumat și a sublimat experiențele exterioare și interioare, personalizându-le cu maximum de folos estetic” [32]. Pierzând umorul și ironia care îi caracteriza pe optzeciști, nouăzeciștii devin mai sumbri și mai violenți. Ioan Es. Pop încearcă să stabilească diferențele specifice față de optzeciști prin indicarea faptului determinant al înlocuirii ironiei cu autoironia în substanța textelor, la fel cum se produce și substituirea „măreției mizeriei” prin „mizeria de dragul mizeriei” [32], ambele fiind consecvente lepădării de livresc.

Declarata poetică douămiiștă, sau cum îi spune Daniel Cristea-Enache „milenaristă”, și-a trasat și ea câteva linii de forță: „hiperautenticismul, cultivarea valorilor «tari» ale biograficului (optzeciștii cultivând valorile slabe), predilecția pentru morbid și pentru zonele psihedelize și infraumane, deviate, refuzul livrescului și parodicului, spiritul «comunitar», combinația de cinism, dezabuzare și disperare apocaliptică. [33, p. 5]. Refuzând tranșant retorica înaltă, programul minimal și minimalist al poeziei douămiiște, «antitropiste», narcisiste preferă inteligența oarecum masochistă a șarjelor și a exercițiilor autoironice. Autoironia reușește să detașeze autorul de sterilitate autodivulgată și exasperantă și nu ține de retorică, ci este un mijloc de absorbție și de interiorizare a dimensiunii tragice. Autoironia lucidă, până la acutizare, una foarte inteligentă, cât și cea „calină, perfidă, biruitoare” [34, p. 125]. șerpuiesc prin poezia lui Dan Coman, Claudiu Komartin și Dan Sociu, unde se conjugă cu violența fracturistă și „biografismul autenticist, atât de diferit, în esență, de cel optzecist, în sensul sincerității cu sine, al coincidenței dintre eul real și eul auctorial.” [33, p. 7].

Centrând cu predilecție interesul pe poetica autoironiei, analiza întreprinsă a formulilor poetice viu afirmate în spațiul literar românesc actual nu stăruie asupra citirii și evaluării operelor într-o grilă generaționistă, ci doar nuanțează varietatea practicilor textuale autoironice și salturile ei calitative decelate: de la procedeu tehnic la impact, de la noutate incipientă la tendință vizibilă, de la direcție abia schițată până la cea mai importantă linie de forță pe care se bazează discursul poetic.

Note

1. Vladimir Jankélévitch, *Ironia*, Cluj-Napoca, Dacia, 1994.
2. Gerard Genette, *Figuri*, București, Univers, 1978.
3. Oswald Ducrot, *Le Dire et le dit*, Paris, Minuit, 1984.
4. Romain Gary, *La nuit sera calme*, Paris, Gallimard, 1974.
5. Philippe Hamon, *L'Ironie littéraire. Essai sur les formes de l'écriture oblique*, Paris, Hachette, 1996.
6. Ion Pop, *Jocul poeziei*, Cluj-Napoca, Casa Cărții de Știință, 2006.
7. Nicolae Leahu, *Poezia generației '80*, Chișinău, Cartier, 2000.
8. Mustapha Trabelsi, *L'ironie aujourd'hui: Lectures d'un discours oblique*, Clermont-Ferrand, Presses univ. Blaise Pascal, 2006.

9. Marisa Forcina, *Ironia e saperi femminili: relazioni nella differenza*, Milano, F. Angeli, 1998.
10. Carmen Pascu, *Scriturile diferenței. Intertextualitatea parodică în literatura română contemporană*, Craiova, Editura Universitaria, 2006.
11. Gabriela Gherman – Ghibuldansif, Milan Kundera. *Alteritatea sub vremuri*, în „Revistă electronică de cultură”, Craiova, 2002. <http://www.sisif.ro/eseea/242/Milan-Kundera--Alteritatea-sub-vremuri.html>
12. Elisa Brico, *Christine Jérusalem, Ironie et humour, aller et retour*, în „Christian Gailly, L'écriture qui sauve”, Saint-Etienne, Université de Saint-Etienne, 2007.
13. Bernard Ribémont. *Une auto-ironie médiévale?*, în *L'ironie aujourd'hui: lecture d'un discours oblique. Sous la direction de Mustapha Trabelsi*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2006.
14. Katharine Everett Gilbert, Helmut Kuhn, *Istoria esteticii*, București, Meridiane, 1972.
15. Matei Călinescu, *Eseuri despre literatura modernă*, București, Eminescu, 1970.
16. Vasile Fanache, *Eseuri despre vârstele poeziei*, București, Cartea Românească, 1990.
17. Dumitru Micu, *Modernismul românesc: De la Arghezi la suprarealism*, București, Minerva, 1985.
18. Linda Hutcheon, *Politica postmodernismului*, București, Univers, 1997.
19. Roland Barthes, *Roland Barthes*, Paris, Seuil, 1975.
20. Christian Plantin, *L'Argumentation. Histoire, theories et perspectives*, Paris, P.U.F., 2005.
21. Emilia Parpală, *Tematizarea ethos-ului poetic postmodern*, în *Studii de știință și cultură*, Arad, 2012, nr. 2 (21).
22. Dominique Vaugeois, *Littérature, es-tu là? Littérature contemporaine et valeurs*, în *Acta fabula*, 2002, vol.3, nr. 2. <http://www.fabula.org/revue/cr/312.php>
23. Ștefania Mincu, Nichita Stănescu. *Între poesis și poiein*, București, Eminescu, 1991.
24. Laurențiu Ulici, *Literatura română contemporană. Promoția 70*. București, Eminescu, 1995.
25. Radu G. Țeposu, *Istoria tragică și grotescă a întunecatului deceniu literar nouă*, București, Editura Eminescu, 1993.
26. Alexandru Cistelean, *Poezie și livresc*, București, Ed. Cartea Românească, 1987.
27. Mircea A. Diaconu, *Poezia postmodernă*, București, Aula, 2002.
28. George Luis Borges, *El libro de los seres imaginarios*, Buenos Aires, 1978.
29. Mircea Cărtărescu, *Levantul*, București, Humanitas, 1990.
30. Cristina Hăulică, *Textul ca intertextualitate*, București, Eminescu, 1981.
31. Gheorghe Grigurcu, *Ironie și patetism*, în „România literară”, București, 2000, nr. 3.
32. Radu Ilarion Munteanu, *Desant nouăzecist la litere*, în „AtelierLiterNet”, 2006. <http://atelier.liternet.ro/articol/3996/>
33. Daniel D. Martin, *Douămiism vs. Douămiism*, în „Cuvântul”, București, 2009, nr. 6. <http://www.cuvantul.ro/articol/?artID=4>
34. Ion Buzera, *Izvorul alb*, în „Poesis Internațional”, Satu Mare, 2011, nr. 7.

DIANA VRABIE

Universitatea de Stat
„Alecu Russo”, Bălți

PROZA SCURTĂ PENTRU COPII ÎNTRE CONVENȚIONALITATE ȘI ORIGINALITATE

Abstract

Bessarabian short stories for children traveled from 1924 to the present in a tortuous manner, pigmented by rudimentary „moldovenism”, but also by notable attempts to overcome conventionality. Designed during the existence of RASSM (1924-1940) on a common pattern of artificiality and banality, short stories for children in postwar decade will remain constrained by proletcult pattern, a monstrous „Procustian bed.” At the same time with the 1960s descent there will be noticed some aesthetic rehabilitation, febrile trying at the level of restructuring of the formulas, themes, etc., a process consistently continued by next generations.

Keywords: short stories for children, bessarabia, refuge.

În cea de-a doua jumătate a secolului al XX-lea și începutul secolului al XXI-lea, literatura română din perimetrul basarabean se conturează pe un fundal proteic, animat de contradicții și reconcilieri atât social-politice, cât și cultural-artistice. Ne aflăm la confluența a două veacuri refractare la procesele și curentele epocii, în care evenimentele literare plutesc într-o derivă descurajantă. În interiorul unei culturi hărțuite de vicisitudinile timpului și încorsetată în doctrine, literatura rămâne ostatică ideologizării, aderând, previzibil, la criteriile sociopolitice și etice în detrimentul celor estetice. Este chiar destinul literaturii române din Basarabia, „ce nu apucă nicidecum să se maturizeze și să se cristalizeze, ci mai degrabă se cicatrizează” (Grigore Chiper).

În perioada sovietică, în contextul unei totale instabilități istorice și politice, șansa scriitorilor din Basarabia a constituit-o refugiul în spațiul ocrotitor al literaturii pentru copii, chiar dacă reminiscențele balastului ideologic își vor face simțită prezența și aici. Intuiția genială pe care a avut-o Spiridon Vangheli, spre exemplu, consacându-se exclusiv carierei de scriitor pentru copii, i-a asigurat un loc meritoriu în literatura română, în condițiile ofensivei proletcultismului acerb. Așa se face că segmentul literaturii pentru copii va obține un profil distinct în raport cu alte arii literare, devenind „unul din prestigioasele compartimente ale literaturii basarabene” (Mihai Cimpoi).

Dincolo de statutul controversat și apartenența mereu suspectată, literatura pentru copii din Basarabia va obține treptat prețuirea binemeritată. Stângace la început, situată în imediata vecinătate a pedagogiei prin conținutul ostentativ moralizator, concepută într-un registru stilistic al „moldovenismului” rudimentar, ea va tona toate genurile literare. Cu o eficiență reprezentare în genul liric, literatura pentru copii obține un profil distinct în

genul epic, cu precădere la nivelul prozei scurte. Concizia, flexibilitatea, caracterul alert, disponibilitatea, operativitatea, motivează succesul ei în lectura copiilor.

Nutrită din esența galantă a epicii, *proza scurtă* își întârzie, indecisă, pașii în fața unei palete complexe și ambigue – cu definiții incerte și glisante – de specii epice, cum ar fi *nuvela*, *povestirea*, *povestea*, *schiza*, *miniatura*. Ferm încetățenite în literatura română, acestea își continuă traiectoria cu bogate tradiții, dacă ținem cont de faptul că proza românească a stat, la debutul ei și până la începutul secolului al XX-lea, sub dominația textului scurt. Prezențe active, speciile prozei scurte își vor consolida ulterior statutul de categorii esențiale în cadrul unei literaturi, care are pretenția de a fi luată în seamă. Proza scurtă pentru copii va fi recunoscută, îndeosebi, datorită specificității sale – dimensiunea redusă, limbajul simplu, acțiunea trepidantă, secvențialitatea, temele predilecte, existența implicită a unei scheme morale, optimismul, elementele fantastice, evitarea subiectelor „fierbinți”, perspectiva umoristico-ludică etc.

Impunerea prozei scurte în spațiul literaturii din Basarabia se produce anemic, fiind marcată de diletantism în perioada de existență a RASSM (1924-1940), când e concepută/valorificată, în general, de autodidacți. Doar forțând nota, vom putea extrage câteva secvențe incorporabile domeniului, ilustrat modest de Gheorghe V. Madan (*Ciuboțele lui Ionel*), Sergiu V. Cujbă (*Povestiri din copilărie*), Vera Bantalovschi (*Fiul câmpului*, *Doi prieteni mici*), dar și de unii regăteni, cum ar fi cazul lui Boris Jordan (*Vitrina cu păpuși de porțelan*) ș.a. Scriitorii se orientează spre tema copilăriei nefericite, pe urmele lui Victor Hugo, care a creat în veacul al XIX-lea o adevărată „modă” a prozei universului copilăriei dramatice. Dacă Gheorghe V. Madan surprinde povestea tragică a unui băiat basarabean, călătorește în mediul păstorilor, ce visează la niște ciuboțele noi, pe care nu ajunge să le încalțe întrucât, umblând desculț, se îmbolnăvește și moare, Vera Bantalovschi își îmbracă narațiunea într-un final ceva mai luminos, datorită relațiilor copiilor vitregiți de soartă cu micile viețuitoare. Așa cum limitele, în general, încorsetează, vom înregistra în aceste producții analize stângace, personaje cu individualitate precară, elementarizate în exces, pe un tipar comun al artificialității, claustrării, falsității, banalității etc.

Deceniul postbelic (1945-1955) își consumă în mod nefericit destinul, în detrimentul valorii estetice, pe calapodul proletcultist, monstruos „pat procustian”. Vor circula, mai ales, traduceri din literatura rusă, dar și din cea a popoarelor URSS, care elogiau „marea prietenie”, după „moda ideologică a timpului”, în lumina unui fals optimism. Încă în anii războiului, partidul comunist se angajase ferm în acțiunea de „îndrumare” a procesului de creație artistică, adoptând hotărâri și legi speciale. Acestea aveau drept scop canalizarea atenției oamenilor de artă spre ilustrarea prieteniei „de nezdruncinat” dintre popoarele URSS, a recunoștinței tuturor popoarelor încorporate în necuprinsul imperiu răsăritean față de „marele” popor rus, a luptei Țării Sovietice pentru pace etc.

Înstrăinați de matricea spirituală, în urma rupturii tranșante cu tradiția, condamnați să se nutrească dintr-o pseudoliteratură, pe un fond marcat puternic de vigilența înverșunată a organelor represive ale statului sovietic, autorii de literatură „moldovenească” din Transnistria vor promova, inevitabil, arta de propagandă, inclusiv în literatura pentru copii. Povestirile lui David Vetrov, Iacob Cutcovetchi, Nichita Marcov, Ion Canna și, din păcate, multe altele vor reprezenta marca absolută a neantizării conștiinței estetice.

Rudimentare, ușor teziste, înscrise în linia unui sentimentalism rustic, dar comportând avantajul unei unduiri de frază românească sunt povestirile lui

Grigore Adam (*O serbare*) și Alexandru Cosmescu (*Dealul viei*). Protagonistul Gheorghiiță din *O serbare* întruchipează visul copilului de la țară, dornic să urmeze studiile în circumstanțe prea puțin favorabile. Amprentele războiului în destinele umane, copilăria mutilată de evenimentele istorice vor reține atenția multor scriitori. Aceștia îmbină, în mod paradoxal, sentimentalismul cu un anumit eroism al rezistenței în fața terorii istorice după al Doilea Război Mondial.

În această perioadă, încep să se producă unii autori formați în contextul interbelic, cum este cazul lui George Meniuc, care ne va lăsa câteva scrieri ale prozei scurte abia peste un deceniu (*Delfinul*, 1969). Desantul dat reunește, în principiu, scriitori care au debutat pe parcursul deceniului 1955-1965: Valentin Roșca (1954), Aureliu Busuioc (1955), Vladimir Beșleagă (1956), Gr. Vieru (1957), Alexandru Gromov (1957), Gheorghe Gheorghiu (1958), Vitalie Filip (1959), Gheorghe Dimitriu (1960), Vasile Vasilache (1960), Ion Druță (1962), Spiridon Vangheli (1962), Anatol Gujel (1962), Raisa Lungu-Ploaie (1962), Liviu Damian (1964). Aceștia li se vor asocia ceva mai târziu scriitorii Ion Vatamanu (1966), Mihail Garaz (1966), Lidia Hlib (1967), Mihail Gheorghe Cibotaru (1969), Victor Prohin (1969), Iuliu Cârchelan (1969), Aurel Ciocanu (1970), Dumitru Matcovschi (1971), Vasile Galaicu (1971), Ion Gheorghiiță (1971), Nicolae Esinencu (1972), Sanda Lesnea (1972), Ștefan Tudor (Melnic) (1973), Aurel Scobioală (1974), Nicolae Vieru (1974), Victor Dumbrăveanu (1975), Anatol Ciocanu (1977), Gheorghe Vodă (1979) ș. a.

În tentativa de evitare a „croielii” ideologice, acești autori, refugiați în mantia literaturii pentru copii, vor tatona reabilitarea esteticului, scriind deopotrivă pentru cei „mari” și cei „mici”, fără false prejudecăți. Înregistrând un salt calitativ față de „era” anterioară, această generație își va unifica efortul în „îmbogățirea diapazonului de căutări creatoare” (Eliza Botezatu), ceea ce va duce la diversificarea genurilor și speciilor literare. Alături de *parabolele în proză*, cultivate cu succes de Aureliu Busuioc, o pagină splendidă o vor constitui *miniaturile* pentru preșcolari și școlarii mici, semnate de Spiridon Vangheli (*În Țara fluturilor*, 1962; *Băiețelul din coliba albastră*, 1964), Gr. Vieru (*Făgurașii*, 1963), Nicolae Esinencu (*Harbuzul lui Fănel*, 1972) ș. a.

Placheta *În țara fluturilor* lasă să se subînțeleagă că și fluturii, ca și copiii, au o țară a lor – Țara Fluturilor. Protagonistul nuveletelor este Radu, bun prieten cu Salcia și Pădurea, cu Strugurii și Fulgușorii. Personificarea elementelor naturii și ale cosmosului în întregime se produce pe un fundal lirico-poetic, din care străbate viziunea inventivă a copilului ce „decodifica” lumea într-un mod inconfundabil. În micropoeemele din *Băiețelul din coliba albastră*, același Radu descoperă universul „colibei albastre”, pornind de la propria sa experiență de viață și de gândire: fulgușorii sunt harnici, toată iarna cară omăt din cer (*Fulgușorii*), copacii s-au strâns în codru, că li-i urât câte unul (*În codru*), drumul trăiește culcat, dar pe deal se scoală în picioare și se uită dacă nu vine Ploaia (*Drumul*). Descoperirea acestor raporturi și explicarea lor stă sub semnul poeziei sublime, surprinse la vârsta inocenței. Miniaturile lui Spiridon Vangheli devin un mijloc eficient de aprofundare a adevărului conceptual, teoretic, verificabil, experimental.

Universul miraculos al copilului este redat delicat de către Gr. Vieru în miniaturile sale – sensibile pagini evocatoare, calde, duioase, fără zbaterile de mai târziu. Copilăria la Gr. Vieru este solară, un tărâm al primilor fiori de școlar, al zilelor neumbrite de niciun

nor, un continent al jocului, al plăcerilor pure. Simple doar în aparență, miniaturile sale ascund profunzimi nebănuite, reclamând, de cele multe ori, noi explorări.

Situată descendent între roman și schiță, *nuvela* pentru copii va spori calitativ prin creațiile lui Vl. Beșleagă (*Buŧtea*, 1962, *Gălușca lui Ilușca*, 1963), Ion Druță, care valorifică *nuvela* alegorică (*Cenușica*, 1962; *Povestea furnicii*, 1963), Vasile Vasilache (*Trișca*, 1960), Raisa Lungu-Ploaie (*Mărțișoare*, 1964) ș. a.

Formă esențială și arhetipală a epicului, *povestirea* își va diversifica conținutul. Paleta tematică renunță treptat, dar nesigur la tenta sociologizantă. Este perpetuată *tema naturii*, inspirată din universul micilor viețuitoare, *a copilăriei*, care, detașată de dimensiunea suferinței și înstrăinării din creațiile generației anterioare, îmbracă nuanțe luminoase. Proza lui Ion Druță anunță reabilitarea sacrului prin valorificarea unei tematici specifice (*graiul matern, vatra strămoșească*), izvorând din matca folclorului național. Derivată din acestea, *tema familiei*, așa cum apare în *Grămăjoară* de Ion Druță, este axată pe modelul patriarhal al conviețuirii într-un context de afectivitate și respect reciproc. Atât Ion Druță, cât și Spiridon Vangheli transmit viguros sentimentul familiei. Pentru Spiridon Vangheli, *casa părintească* devine cetate de basm, iar mama și tata – zeități protectoare ale copilăriei. *Tema mamei*, fundamentală în povestirile pentru copii, este concepută „ca un principiu cosmic, ca o *Magna Mater*, ca un simbol al continuității” (Mihai Cimpoi). Astfel, din perspectivă tematică, proza pentru copii va fi reprezentată de o schemă narativă recurentă (aventura, cunoașterea de sine), o imagine (imaginea copilăriei (ne)fericite), un concept (dreptatea, libertatea, războiul) etc.

Prin povestirile *O vacanță în Cosmos* (1962), *Ștefan de pe linia 22* (1964), *Expediția „Penelopa”* (1964), Alexandru Gromov va cultiva, în premieră, genul literaturii de anticipație, care constituia „o terra incognita” pentru o societate dominată de spiritul proletcultist. La începutul anilor '70, în cadrul revistei „Moldova”, înființează clubul „Solaris”, unde au trecut școala literaturii de anticipație Ioan Mânăscuță, Nicolae Dabija, Leonida Lari, Alexandru Roșu ș. a. Susținând tânăra generație în aspirațiile ei de a transcende dincolo de realitățile identificabile, scriitorul a menținut treaz interesul pentru fantastic și insolit. Din păcate, această literatură n-a înregistrat în epocă ponderea scontată, întrucât... ea pune sub semnul întrebării lumea reală. În contextul realismului socialist, literatura pentru copii este percepută mai degrabă ca o oglindă a realității. Această perspectivă investighează modalitatea în care structura socială este reprezentată în literatură, precum și forma în care operele reflectă timpul și mediul social în care au fost create.

Variată tematic, proza acestui deceniu surprinde plăcut prin tatonările febrile la nivelul restructurării formulilor – „se modifică, cum bine observă Eliza Botezatu, unele elemente ce țin de tehnica poetică, de formele de expresie, pot fi înregistrate schimbări din interiorul speciilor – în coraportul elementelor”, mai ales, în ceea ce privește raportul dintre liric și epic.

Miniaturalul și antropomorfizarea vor fi cultivate acum în proza scurtă despre necuvântătoare, în tradiția lui Lev Tolstoi (*Leul și cățelușă; Cei trei ursuleți*); A. P. Cehov (*Kaștanka*); Ernest Thomson Seton (*Povestiri despre animale*), Jules Renard, *Histoires naturelles* ș. a. Pe urmele acestora, Valentin Roșca (*Nuvele. Însemnări din natură*, 1954), Aureliu Busuioc (*Cizmele cocostârcului*, 1967) Ion Druță (*Cenușica*, 1962; *Povestea furnicii*, 1963; *Balada celor cinci motănași*, 1972) ș. a. vor crea adevărate lumi, ce devin cuvântătoare, făcându-se purtătoarele unor trăsături umane. Dacă povestirile lui Valentin Roșca comportă un obiectiv instructiv, ostentativ în încercarea de a-l apropia

pe copil de natură și de a-l familiariza cu miracolele acesteia, Aureliu Busuioc, în parabolele sale, dovedește un mod propriu de transfigurare artistică a realității evocate pe traiectoria unui psihologism ironic. *Domnița, Negustorul, Răzburarea, Cufundarul și motanul, Rochia coșofenei* constituie niște parabole de moravuri inspirate din universul păsărilor și animalelor. Ludicul, paralela subtextuală, aluzia subtilă, echivocul, absurdul, bufoneria, parodierea cu subtext ambiguu vor reprezenta coordonatele „povestioarei cu tâlc” *Marele răfoi Max*, concepută pentru a satisface apetitul copiilor pentru acțiunile ieșite din comun.

Vasile Vasilache rămâne inconfundabil prin carnavalescul articulat al nuvelor sale. Explorând pitorescul și neverosimilul, creează impresia de semifolcloric, semifantastic în care plonjează eroii săi: Brândușa, „urieșii”, Moșu-Codrului, Vrabet, Coșofana, din nuveleta *Vrabet pe motocicletă*. Autorul vădește o cunoaștere impecabilă a psihologiei umane, având un spirit extrem de inventiv, care țese o proză parabolică elevată.

Ion Druță instituie direcția lirică în proza pentru copiii odată cu publicarea celor trei nuvele din lumea necuvântătoarelor. În schița *Cenușica* este vizibil intertextul folcloric, pe canavaua căruia se profilează povestea unei răzuște sălbatice, nimerită din întâmplare în casa unor țărani. *Povestea furnicii*, splendidă parabolă a condiției umane, a cărei esență o constituie dăruirea prin muncă, urmează legile unui discurs eminent liric, de factură accentuat poetică. Cultivând o tonalitate elegiacă într-o atmosferă candidă, *Balada celor cinci motănași* devine simbolul sacrificiului matern.

Mitul zeului-copil a inspirat condeiul scriitorilor de-a lungul timpului, care s-au aplecat, cu înțelegere și dragoste, asupra unui univers cu bogate rezonanțe afective și morale în planul expresiei artistice. Astfel, în proza din Basarabia anilor '60, copilul devine actorul esențial. Evocatori prin excelență ai universului copilăriei, șaizeciștii basarabeni reconfigurează acest tărâm al primordiilor printr-un act compensativ nealterat. Eroul acestui paradis pierdut este Copilul, candid și curios să pătrundă misterele universului, având deplină suveranitate în hotarele lui. Galeria personajelor-copii va fi completată neconținut cu exponenți ingenui ai lumii rurale (Trofimaș, Bobocel, Mitruță, Ionică), ai urbei (Nătăfleată, Silică, Emilaș) sau cu cei aduși din mediul rural doar pentru scurt timp la oraș în vacanță (cazul lui Guguță sau al lui Silică din *Peripețiile celor doi verișori* de Vasile Vasilache).

Eroul lui Aureliu Busuioc din *Aventurile lui Nătăfleată* (1961) și *Noile aventuri ale lui Nătăfleată* (1978) este un copil din mediul urban, faimos prin predilecția sa pentru lucrurile făcute pe dos, după o logică cunoscută numai lui. Veritabil descendent spiritual al lui Nică, prin setea pentru ștregării, acesta moștenește de la Guguță dorința de a cunoaște și înțelege lumea. Vladimir Beșleagă îmbogățește galeria cosmocentrică cu tipul copilului degajat, cu simțul replicii, inocent prin naturalețea gesturilor sale, identificabil în *Zbânțuila* (*Zbânțuila*, 1956), Buftea (*Buftea*, 1962) și Ilușca (*Gălușca lui Ilușca*, 1963). Acestuia i se asociază tipul copilului bastard din proza lui Vasile Vasilache, cel „din stirpea lui Tom Sawyer sau a lui Oliver Twist, adică a copilului găsit sau a celui din flori” (M. Cimpoi). Mitruță din nuvela *Trișca* trăiește drama copilului fără tată, într-un context al vremurilor vitrege de după război. Alexandru Gromov ne propune imaginea copilului trist, marcat de ororile războiului, într-o carte mai degrabă despre copii, decât pentru ei, *Copii înainte de război* (1975). Cei doi protagoniști, Vâlcu și Dragomir, reanimă în memorie efectele traumatizante ale războiului. Într-un alt deceniu, volumul de proză *Peripețiile celor doi verișori* (1981) al lui Vasile Vasilache va proiecta chipurile

unor copiii luminoși, Silică și Nică, verișori de aceeași vârstă, care ne poartă prin labirintul copilăriei, consumate în mediul rural, cu tot ce presupune aceasta: savurarea „harbujilor mănăstirești cât gavanosul”, așezarea gherghinelor sub minge, plecatul la cireadă de pe la „chindiul cel mare”, ca să aibă timp pentru a trece pe la iaz etc. În ambele nuvele ale lui Vasile Vasilache, chipul mamei, creionat în culori calde, duioase, apare ca al unei zeițe ocrotitoare a copilăriei. În descendența Smarandei din *Amintiri din copilărie*, mama lui Nică, „bună la inimă și moale”, chiar atunci când îl muștră, are o voce „atât de blândă și binevoitoare, încât îi păcat să n-o ascuți”.

Spiridon Vagheli reușește să creeze un memorabil reprezentant al paradisului pierdut. „Micul demiurg”, la trei ani, se numește Radu, noaptea doarme în casă, iar ziua se adăpostește în Coliba Albastră (*Coliba Albastră*). Când mai crește puțin, răspunde la numele Guguță, fiind autorul unor isprăvi extraordinare (*Isprăvile lui Guguță*): el este ministrul bunelului (*Ministrul bunelului*), apoi căpitan de corabie (*Guguță – căpitan de corabie*). El are un sat, o țară, un univers întreg de prieteni (*Guguță și prietenii săi*). Mitul poetic vanghelian, rezultat din proiecția imaginară a unor lumi posibile pe un fond de mister universal, creează diverse ipostaze de *homo: cogitans*, care „ochește” adevărul (*Ocheanul lui Guguță*); *aestheticus*, în aspirația spre frumos (*Băiețelul din Coliba Albastră*), *juris*, prin spiritul justițiar (*Isprăvile lui Guguță*) etc. Totodată Spiridon Vagheli implică personajele sale în procesul de cunoaștere a istoriei, trecutului (*Copii în cătușele Siberiei*; *Tatăl lui Guguță când era mic*).

Omologul lui Guguță este Ciuboțel (*Steaua lui Ciuboțel*), care face parte din aceeași familie, a copiilor universalii. Ei parcurg traseul inițiativ plini de curiozitatea și altruismul specific vârstei. Depun eforturi să cunoască lumea în toată complexitatea ei și vor să o înțeleagă, dându-și explicații de-a dreptul bizare, dar pline de misterul poeziei. Abordând o viziune stenică, senin-nostalgică, Vagheli tratează copilăria ca pe o apoteoză a universului.

Pe urmele lui Guguță, Emilaș al lui Vasile Galaicu va completa ulterior caleidoscopul copilăriei prin esența sa luminoasă, identificabilă în cele trei cărți de miniatură în proză, *Duminica din mijlocul săptămânii* (1976), *Clopoței dorului* (1978), *Șapte ani de-acasă* (1982).

Din aceeași echipă, Bobocel al lui Ion Druță (*Daruri*, 1969, *Bobocel cu ale lui*, 1972) reprezintă fărâma sapiențială, de o naivitate dezarmantă, memorabilă prin nemărginita dragoste pentru oameni. Fire contemplativă, acesta descoperă misterul universului familial, „când oamenii trăiesc așa, grămăjoară” (*Grămăjoară*), intrând în viață cu lecția învățată. Idealitatea acestei lumi se bazează pe *generozitate* (*Buzunarele*), *posibilitatea confesiunii* (*Destăinuire*), *susținerea morală* (*Părția*), toate povestioarele formând o originală suită ritmică. Prin intermediul prozei sale, Ion Druță îi familiarizează pe copii cu instituțiile societății și normele acesteia. Familia, grădinița, școala devin un cadru predilect de desfășurare evenimentială. Memorabile sunt în acest sens nuvelele *Bunelul*, *Sora*, *Pistruii*, *Propoziția*, care subliniază faptul că literatura reprezintă o sursă inepuizabilă de experimentare nemijlocită a realității.

Tema copilăriei apare reflectată în mod sensibil și în alte scrieri druțiene: *Frunze de dor*, *Zece ani pistruiți*, *Balade din câmpie*, *Arătură de primăvară*, *Problema vieții* etc., ultimele două rămânând, într-o oarecare măsură, tributare spiritului realist-socialist. *Șapte de nuc* constituie un poem despre copilărie (re)trăit din perspectiva adultului nostalgic. Eroii-copii ai lui Ion Druță nu mai sunt niște martori pasivi ai vieții

pe care o înregistrează cu detașare, ci caută să pătrundă în esența acestui univers, uneori, cu gravitatea omului matur.

Consacrați aproape în întregime scrisului pentru copii, Gheorghe Gheorghiu (*Început de primăvară*, 1955; *Cântec de leagăn*, 1958; *Bună dimineața*, 1961; *Ștregărița*, 1963; *Poarta spre lume*, 1965), Gheorghe Dimitriu (*Scărița fermecată*, 1962; *Tic-tac*, 1966) investighează cu dăruire universul copilăriei, modelând tipare candidе ale aceluia *homo ludens*, care este copilul. Dragostea, prietenia, valorile spirituale și morale, deghizate într-un cod accesibil, cu unele irizări umoristice constituie substanța acestor volume.

În același timp, lectorul rămâne copleșit de pitorescul și expresivitatea unor scene de autentică trăire emoțională, desprinse din proza scurtă pentru copii a lui Victor Prohin (*Puiul de stea*, 1969). Antrenante și educative, simple, dar nu simpliste, povestirile se încheagă într-un registru al umorului bonom, echilibrat, în care poanta reușită coabitează cu nuanțele subtextuale savuroase.

„Întârziatii” Aurel Ciocanu, Ion Gheorghiu, Aurel Scobioală, poeți prin excelență ai universului copilăriei, apelează la miniatură, parabolă și alegorie. Aurel Ciocanu debutează cu volumul *Băiețelul din geamul albastru* (1970), aderând la registrul ludico-parabolic, pigmentat cu structuri gnomice, pe care îl va menține, în proporții oscilante în *Corăbioare* (1972); *Trenul 61-B* (1975). Ion Gheorghiu, „fire copilărească”, cultivă programatic „simplitatea, candoarea, «primitivitatea», iar în expresie, firescul, necontrafacerea” (M. Cimpoi). Aurel Scobioală rămâne un excelent valorificator al miniaturii (*La menajerie*, 1974), în interiorul căreia va trata aventuri inspirate din universul necuvântătoarelor, pretext pentru a oferi micilor cititori lecții de conduită. Impresia de didacticism steril va fi diluată de „spiritul caustic, gluma, bancul bine potrivit, nonșalanța și accentul comic spontan” (Anatol Ciocanu). O fascinantă călătorie în lumea elementelor chimice și în cea a științei o întreprinde eroul lui Ion Vatamanu din povestirea *Aventurile lui Atomică* (1966). Unele creații ale lui Anatol Ciocanu (*Diminețile Patriei: oameni și locuri din Extremul Orient*, 1976; *Departе, la soare-răsare*, 1980) rețin cu precădere atenția preadolescenților, care, despărțiți de lumea basmului, caută întâmplări extraordinare în măsură să dovedească triumful omului în natură. În cel din urmă volum, autorul escaladează universul marilor navigatori și descoperitori de pământuri îndepărtate. Cunoscut scenarist și regizor, Gheorghe Vodă obține, în 1983, Premiul Uniunii Scriitorilor din Moldova pentru volumul de povestiri pentru copii, *Bunicii mei*, în care imaginează o autentică lecție de inițiere pentru cei mici, alături de Bunicul Cireș, Bunicul Prun, Bunicul Nuc etc.

Desantul șaptezecist, cunoscut sub genericul generației „ochiului al treilea”, este reprezentat de proza scurtă a lui Constantin Dragomir (1977), Nicolae Rusu (1978), Ioan Mânăscuță (1979), Iulian Filip (1980), Nicolae Dabija (1980), Claudia Partole (1982), Valeria Grosu (1982), Aurelian Silvestru (1983), Lidia Codreanca (1984), Leonida Lari (1988), Leo Butnaru (1989) ș.a. Acumularea cantitativă, dar și calitativă a producțiilor pentru copii în generațiile anterioare facilitează „cochetarea” cu registre tehnice mai evoluate, capabile să reflecte tendințele dominante ale momentului. Dacă la scriitorii din generația precedentă epicul prevalează, în general, asupra tehnicilor narative, la șaptezecisti înregistrăm interesul pentru tehnicile moderne. Iulian Filip, spre exemplu, „se joacă” intertextualizând, schimbând temele și registrele, speciile și domeniile artei, cu o nonșalanță ce vine dintr-o predispoziție accentuată spre ludic. Calamburizează ironic, barochizează savuros, pigmentându-i textele cu aldine, majuscule, desene, autografe

etc. Dialogul între scriptural și registrul pictural ne relevă spectacolul unei mobilități intelectuale impresionante. Discreția, colocvialitatea, ironia luminoasă conviețuiesc alături de nota gravă, carnavalescul și filonul liric, inclusiv în teatru și proză. *Nucul cu o singură nuclea* (2004) va confirma ulterior „darul poetului de a se copilări nu în sens mimetic și convențional, ci în sens serios, el fiind participantul sincer, necontrafăcut la joc” (Mihai Cimpoi). Pelerinajul lui Titi în Regatul Rădăcinilor prin deschiderea unei nucii, pe care a sădit-o lângă un nuc mai bătrân, este una de factură inițiatică: micul personaj află de la un bunic plecat în acea împărăție că sunt rădăcini care visează și rădăcini care nu visează din cauza că oamenii rup fructele când sunt încă verzi. Autorul își cucerește micii cititori prin umorul duios, echilibrat, poanta reușită, care deschide porțile în lumea jocului. Spectrul stilistic uzitează frecvent de parabolă și alegorie, care exprimă cu finețe fondul moralizator, evitând declarativismul și ostentația tonului.

Nicolae Dabija va alterna genurile literare chiar în interiorul aceluiași text (*Povești de când Păsărel era mic*, 1980; *Alte povești de când Păsărel era mic*, 1984), deși fuziunea genului liric cu cel epic apare inclusiv la Aureliu Busuioc, în ciclul său despre Nătăfleață. Personajul-copil al lui Dabija se plimbă dezinvolt în lumea basmelor, de unde iese însoțit de zâna cea bună, cu care trece în spațiul copilăriei, populat de Șoșonică, Moș Asmațuchi. Traversarea „Țării florilor” împreună cu aceștia amintește de călătoria Lizucăi prin Dumbrava minunată. Conjugând registrele narrative, ironizând, dar și copilărindu-se, autorul se face participant necontrafăcut la *jocul copilăriei*.

Valeria Grosu, în *Căsuța de miere* (1982) adoptă „haina” epistolară pentru poveștile sale, convenție mai puțin specifică prozei pentru copii. Făcând echipă comună cu naratoarea din *Întâmplări din grădina mea* de Ana Blandiana, care își scrie mesajele pe frunze („...pentru că sunt extraordinar/ De ocupată/ Și nu-mi mai văd capul de treabă./ Vă scriu în grabă./ Pe o frunză de mărar (presată)), Spiridușul, personajul narator din poveștile Valeriei Grosu, își lasă mesajele pe frunzele pădurii, prilej pentru divagații inițiatică în „lumea” naturii. Datorită plasticității și mijloacelor artistice utilizate, discursul literar creează o impresie vizuală puternică, cu accente lirice, *un vizual al narațiunii*.

Continutul literar al prozei pentru copii este completat de autorul unor minunate enciclopedii și antologii mitologice pentru copii, Constantin Dragomir, „bun povestitor, cu harul improvizației înțelepte” (Vasile Romanciuc), căruia i se raliiază Nicolae Rusu, ce experimentează diverse specii ale genului epic, de la formula mixtă a povestirii-basm, *Alunel* (1980) până la povestirea atât de populară în literatura pentru copii (*Pălărie pentru bunel*, 1986). Adoptând convenția infantilă, așa cum o adoptăm pe cea a basmului, Claudia Partole relevă minunata artă de a se metamorfoza în copil și de a privi „copilărindu-se” universul (*Mahalaua veselă*, 1982). Autoarea își re trăiește copilăria cu sentimentele și reveriile inerente. Creația ei destinată copiilor inspiră simpatie și încredere, trecând cu succes deplin proba recitării.

Saltul calitativ realizat de șaptezecității basarabeni, ține, în primul rând, de perspectiva abordării textului – arhitectură stilistică variată, evoluarea modalităților narrative, care demarează de la deconstrucția formei, principiul libertății creatoare, jocul ironic, spiritul fantezist etc., elemente care vor fi solicitate de adepții postmodernismului.

Orientați spre alte coduri estetice, optzeciștii nu vor manifesta același entuziasm față de perimetrul literaturii pentru copii, poate și pentru că „fascinația vieții (necunoscute) este înlocuită prin fascinația morții” (cunoscute) (M. Cimpoi). Continuă să-și dedice scrisul celor mici scriitorii din generațiile anterioare, Constantin Dragomir, Nicolae Rusu,

Ioan Mânăscuță, Iulian Filip, Claudia Partole, Ianoș Țurcanu, febrili purtători ai culturii pentru micii cititori în cadrul saloanelor de carte pentru copii sau cu prilejul lansărilor.

Claudia Partole își rezervă disponibilitatea de a reveni în ambianța purității desăvârșite a vârstei dintâi. Aflați la vârsta fragedă a multor întrebări, personajele-copii din proza Claudei Partole sunt purtați prin universul naturii, pentru a învăța de la aceasta (*Învățată de la toate*, 2002). Altădată devin imaginativi, făcând pasul din lumea reală în cea ficțională (*Țara mea privită din stele*, 2008).

Chiar dacă menține traiectoria tradiționalistă, atât din perspectiva temelor abordate, cât și a mijloacelor artistice, Nicolae Rusu se dovedește un pătrunzător povestitor în proza scurtă pentru copii (*Meri sălbatici*, 1987; *Unde crește ploaia?*, 1990; *Fără antract*, povestire, 1996; *Ploaia de aur*, 1997; *Să fim privighetori*, povestiri, 2000). Optând pentru un discurs epic echilibrat, impregnat, pe alocuri, de ironia subsidiară, ce imprimă epicului culoarea viziunii realiste, Nicolae Rusu își manifestă atașamentul pentru eternele valori umane, rămânând, dincolo de tentațiile estetice ale epocii, un fidel prieten al copiilor. Cele mai recente contribuții ale sale certifică dăruirea deplină pentru lumea copilăriei. Astfel, *Coada iepurașului* (2010) îi aduce premiul „Cartea anului” în cadrul Salonului Internațional de Carte pentru Copii și Tineret, iar *Frații de stele* (2011) este considerată cartea-surpriză la ediția a XV-a a Salonului.

Într-un stil cuminte, pe un portativ narativ simplu, din care răzbate umorul binevoitor, își continuă itinerariul povestirilor pentru copii Lidia Hlib (*Fetița din televizor*, 1988; *Zâna celor micuți*, 1990). Copilăria i-a fost o permanentă sursă de inspirație. Povestirile sale fascinează prin miracolul descoperirii naturii și armonia stărilor în care plonjează protagoniștii. În *Zâna celor micuți*, autoarea radiografiază, prin Fulguța și Dănuț, universul copilăriei, reușind să contureze, doar din câteva tușe de condei, portretul personajelor. Acestea fac echipă bună cu protagoniștii lui Tudor Arghezi, Mițu și Barutu. Fulguța este o fetiță echilibrată, sensibilă la universul micilor viețuitoare (motiv pentru care este supranumită Zâna celor micuți), pe când Dănuț este ștrengarul nemilos cu ființele naturii, fapt pentru care este adeseori pedepsit de către cei pe care-i chinuie. Povestirea devine, astfel, o sursă de exemple/contraexemple care pot fi valorificate în scopul educației morale a copiilor.

Codul esteticii postmoderniste e mai vizibil în poezie decât în proză. Deși excepții notabile vin dinspre Leo Butnaru, bunăoară. Volumul de proză scurtă pentru copii *Cu ce seamănă norii?* (2003) valorifică livrescul, intertextul, într-un registru ludico-ironic, din care transpare inventivitatea lingvistică neostoită a scriitorului. Tautologia obține la Leo Butnaru valențe stilistice de o productivitate impresionantă. Protagoniștii nuvelor lui Leo Butnaru sunt scriitorul Gelu-de-Trei-Ani (care vrea să scrie *Punguța cu... patru bani*), Călin (băiatul care are un măr cu ceasornic), frații Stelian și Steluța (meșteri neîntrecuți la făcut cuvinte: mielul mieluește, ieduțul ieduește, bobocelul bobocește etc.). Autorul reușește să promoveze un dialog permanent cu textualitatea culturală și socială pe care construiește.

O încercare de racordare la noile realități ale epocii este probată de Nicolae Popa, care intră foarte sigur în literatura pentru copii cu volumul *Balcoane cu elefanți*, obținând, în 2011, premiul „Cartea anului” la Salonul Internațional de Carte pentru Copii și Tineret. Epopeea editorială va fi continuată de *Marele Ciulică* (2012), în care autorul descrie istoria unui copil, ai căror părinți sunt plecați la munci în Italia. Ciulică completează galeria lui Trofimaș și Guguță, trăind însă drama copiilor rămași în grija rudelor. În singurătatea sa,

el aude cum apare un tren dincolo de câteva dealuri, cum trece granița pe la Ungheni, în acest tren aflându-se un cadou (un magnet miraculos) trimis lui Ciulică de părinții săi din Italia ș.a. Sugestia stilistică este densă, subtilă, narațiunea – fluidă. Se pare că acest domeniu l-a cucerit pe autor irecuperabil, întrucât se află pe cale de apariție volumul *Fetița cu ghiozdanul zburător*.

E de remarcă că în această perioadă se conturează conștiința estetică a scriitorilor față de domeniul literaturii pentru copii. Acțiunii de valorificare a potențialului literaturii pentru copii s-au consacrat, cu o dăruire deosebită, manifestată și în scrierea și întocmirea de manuale, cărți de citire, antologii, culegeri tematice, Constantin Dragomir, Anatol Ciocanu, Galina Furdui, Nicolae Dabija. În acest context, vom reține numele Lidiei Codreanca, scriitoare și antologatoare de literatură pentru copii (*Pagini alese din literatura pentru copii*, 1993; *Crestomație pentru instituțiile preșcolare*, 1994), al lui Vasile Romanciuc, autorul antologiei *Bucurii pentru copii* (poeți contemporani din Basarabia, 2010), al lui Aurelian Silvestru, autorul ciclului de manuale de istorie pentru clasele primare *Daciada* (1991, în colaborare cu Nicolae Dabija) ș. a. Se remarcă un susținut dialog al scriitorilor cu lumea copiilor: Iulian Filip este animatorul proiectului Academiei Duminicale pentru Copii și Părinți *2 ore + 3 iezi*, Lidia Hlib activează în calitate de moderatoare a cenaclului *Mugurel*, care adună copiii în jurul noilor apariții editoriale, îi îndeamnă și-i încurajează la primele încercări literare ș. a.

Scriitori din toate generațiile și mișcările, având fiecare timbrul și sensibilitatea sa, au fost tentați de paradisul copilăriei, amintindu-și de uimitoarea stare de libertate supremă. Se vor lansa în abordarea marilor teme ale literaturii pentru copii, de la cele estetice și etice, la cele cognitive, psihologice, istorice sau sociale. Arealul variat al literaturii pentru copii, surprins între coordonatele unui secol, denotă faptul că aceasta este departe de a reprezenta un domeniu uniform, ci, mai degrabă, o categorie eterogenă, ce cuprinde o varietate de genuri și specii literare, între care unele, cu caracter simplu, orientate spre acțiune, cu un ton educativ ostentativ, avansează un spirit optimist, iar altele vizează coduri estetice mai evolute.

În prezent, când se vorbește tot mai intens despre formarea unor cititori activi, cooperanți, prin trecerea de la lectura referențială la cea estetică, mizăm pe noi tendințe în materie de literatură pentru copii. Conștientizarea că micul cititor de astăzi este personalitatea creatoare de mâine impune implicarea responsabilă în actul trierii cărților pentru copii și în tentativele de „recuperare” a genului. Specificitatea infantilă a textului pentru copii nu anulează validitatea lui ca text literar de calitate, or proba „calficării” revine scriitorilor.

FLORI BĂLĂNESCU

Institutul Național pentru Studiul
Totalitarismului, București

ION DEZIDERIU SÎRBU (1919-1989) –
ACASĂ, ÎN EXIL*

Abstract

The writer Ion D. Sirbu (1919-1989), the closest disciple of the philosopher Lucian Blaga, he fought in the Second World War on the Eastern Front and during 1957-1964 he was even a political prisoner. After his release, he worked as a miner, then he was sent to compulsory residence in Craiova, where he remained for the rest of his life. He was supervised by Security until his death. After 1989 it was discovered that Ion D. Sirbu had manuscripts (novels and diaries) in his drawer. These manuscripts would have brought a lot of trouble if they had been discovered by security.

Keywords: Ion D. Sirbu, political prisoner, obligatory abode, repressive communist regime.

*„Eu scriu la persoana întâia, din frondă; nu vreau să
fiu bănuț că schimb paralaxa povestitorului, că aș compune,
des-compune, amestecând planurile. Într-o lume hipersătulă
de proză, pot apărea și experiențe, dar în lumea noastră (în
care umblă pe străzi urlând adevărurile nebăgate în seamă)
excesul de stil e sinonim cu excesul de prudență, mitocoseală,
ploieștism. Ambalăm în vată un tren de vorbe, ca să ascundem,
în ultimul vagon, un ac cu gămălie ironică.”*

(Ion D. Sîrbu, într-o scrisoare către Virgil Nemoianu,
volumul *Travesarea cortinei*)

Esența omului și personajului tragic Ion Dezideriu Sîrbu își hrănește rădăcinile din biografia marcată ireversibil de regimul represiv comunist, din pușcăriile și domiciliul obligatoriu trăite cu demnitate, din asumarea unei „acase” ce l-a respins în datele istorico-politice. Pentru că nu a putut să trăiască departe de această acasă ingrată, în exilul clasic, s-a cuibărit în exilul interior.

De aici vine marea forță morală și creatoare a lui Ion D. Sîrbu – din înțelegerea profundă și din asumarea necondiționată a exilului interior. Scriitorul a înțeles care îi este menirea. În cazul său – și, din păcate, nu avem în trecutul nostru recent prea multe exemple – „viața și opera” înseamnă „martiriu și mărturisire”. Reflexul condiționat creat de lanțurile ideologice are în cazul lui Sîrbu finalitatea fericită a mărturisirii – sub forma jurnalului, a corespondenței și a romanului. El nu mai poate fi întreg, integru,

decât astfel: „nu pot gândi decât în lanțuri, prin lanțuri, contra lanțurilor”. Este un reflex dobândit printr-o asiduă încrâncenare cu sine împotriva nedreptăților pe care a înțeles să le analizeze și să le numească: fie mai codificat, în limbaj literar, în opera antumă – așa da exemplu nuvela *Șoarecele B*, fie fără opreliști în opera de sertar, editată postum. Las specialiștilor în ale literaturii privilegiul – căci privilegiu este să te poți apleca asupra unui asemenea creator, fie și târziu – de a studia cu tehnicile specifice opera lui Ion D. Sîrbu, însă așa vrea să spun ceva despre pomenita *Șoarecele B*. Mergând pe firul consecinței finale, este de mirare că un asemenea text a putut fi publicat înainte de 1989. Ține probabil de inerțiile inevitabile ale oricărui sistem. Văd în experimentul imaginat de Sîrbu, în această „colaborare forțată la mediu” a celor doi șoareci – A și B, o paradigmă a experimentului reeducării. În 1956, când a scris prima variantă, la București, reeducarea violentă din pușcăriile românești fusese deja stopată, iar scriitorul arestat aflate din închisorile prin care a trecut despre neverosimilul experiment carceral. La începutul anilor 1960, în închisori precum Aiud și Oțele Mari, s-a aplicat așa-numita reeducare nonviolentă sau reeducarea prin autoanaliză. Nu cred să fie întâmplător că Sîrbu a finalizat povestirea în 1966, la Craiova, 10 ani mai târziu. Tot ca deținut politic a aflat și s-a documentat despre reeducare și scriitorul Paul Goma, care avea să scrie romanul *Patimile după Pitești*. Ion D. Sîrbu a lăsat această povestire-parabolă despre un experiment eșuat în varianta lui totală. A eșuat pentru că majoritatea s-au „întors” din el. Însă a reușit în varianta lui mai moderată, extinsă. O parte a lumii istoriografice se întreabă încă dacă reeducarea ca proiect ideologic a izbândit în închisori. Răspunsul nu poate fi dat prin da sau nu. Discuția este mult mai amplă și implică efectele experimentului asupra întregii românități, ceea ce Goma a numit „reeducarea la scară națională”. Putem considera că și Sîrbu a ajuns la aceeași concluzie și este de ajuns pentru exemplificare să dăm un singur citat din *Jurnalul unui jurnalist fără jurnal*, unul scurt și aparent mai puțin impresionant decât altele: „Din istorie și politică, răul se mută în sufletele sclavilor și, de-acolo, în soartă și natură. Omul devine total neputincios, e rândul apelor, uscatului, cerului să se revolte și să își arate mânia.” În această idee a lipsei de încredere în puterea de regenerare a unei întregi comunități naționale, cristalizată după decenii de exil craiovean, concluziile povestirii *Șoarecele B* ne împing la meditație serioasă și nu ne oferă răspunsuri imuabile. Sigur că putem așeza povestirea lângă *Ferma animalelor* a lui Orwell, însă Ion D. Sîrbu este mult mai aproape de ce s-a scris în spațiul controlat ideologic de sovietici, dintr-un motiv evident: Sîrbu, ca și Goma sau Soljenișin, a scris din experiență directă, din inima terorii penitenciare. Descrierile lor sunt nu doar verosimile, ci și adevărate. Pe scurt, natura umană bună, oricât de traumatizată, învinge în cele din urmă, cu riscul de a fi percepută ca naivă, fraieră, slabă, perdantă. Șoarecele B, spre deosebire de șoarecele A, cedează torturii în detrimentul propriei poftă de mâncare, el gândește, nu are doar instincte. Știind că înfometarea îi poate aduce moartea, putem spune chiar că el are conștiință, spre deosebire de celălalt care nu are decât reflexul animalic al conservării și ghiftuirii cu orice preț. Șoarecele B (îi putem spune Domnul X, Y sau Z) renunță mai întâi la demnitate. Este prima care se pierde, pentru a lăsa loc unor senzații și instincte controlate în condiții normale de „piesa” numită conștiință (umană, culturală, istorică). Unul dintre personaje, profesorul de psihologie experimentală Fronius, spune: „Nu există diferențieri fatale între indivizi, există numai forme de foame diferite.” Ceea ce se leagă cu o expresie a altui deținut politic, Emil Căpraru, medic pediatru, care mi-a spus cândva: „Atunci – adică în lagărele de muncă forțată din Balta Brăilei – mi-am

impus să nu devin niciodată robul blidului”. Un asemenea om, și el terorizat și înfometat – un tip generic, Șoarecele B – nu va deveni niciodată colaborator. Se înțelege, al poliției politice.

Lucrurile, cuvintele, expresiile au înțelesuri și greutate diferite în funcție de context. Când contextul este susceptibil de a reda realități avem de a face cu o literatură vie. Povestirea se încheie precum experimentul reeducării de tip Pitești: vinovați sunt țapii ispășitori, în cazul de față Hermann, fidelul servitor al lui Fronius. Plecat la Congresul de psihologie de la Strasbourg, Fronius lăsase șoarecii în grija lui Hermann, adică gardianul – caraliul – în limbaj penitenciar. Interpretarea povestirii trece din cazuistica literară în cea istorică și psihomorală. Nu este deloc întâmplătoare remarca din final: „Trebuie uitat, trebuie ignorat tot ce s-a întâmplat post-Strasbourg. Fiindcă pentru contradicțiile ce au apărut după ce noi ne trăseserăm concluziile (în modul cel mai riguros și științific, nu?) de vină este numai Hermann. Cretinul și imbecilul de Hermann...”. Sustragerea artizanilor proiectului de la responsabilitate pe seama tovarășilor de drum este relevantă, pe fondul numirii exprese a unui oraș strategic din Europa Occidentală, deoarece este sediul Consiliului Europei încă de la înființarea organismului, în 1949. Trimiterea la drepturile omului mi se pare clară. Experimentul reeducării a încetat numai după ce secretul a fost deconspirat și făcut public în lumea liberă.

Nu mi-am propus o abordare literară a tematicii Sîrbu. Istoriografia a încetat de multă vreme să mai fie o culegere de date și informații, uneori extrem de circumstanțiale. În zilele noastre, tributare excesului, istoriografia este nevoită să se plaseze la confluența interpretărilor și teoriilor propuse de științele auxiliare și de domenii complementare. Unul dintre aceste domenii este istoria literaturii. Locul lui Ion D. Sîrbu nu este fixat credibil în istoria literaturii. Poate din cauza osificării criticii literare în curente critice tradiționale. O atare afirmație are o doză prea mare de generalitate, ceea ce frizează eufemismul. Literatura victimelor directe ale regimului comunist – mă refer la manuscrisele de sertar și la cele trimise în lumea liberă de cenzură, ceea ce înseamnă tot „sertar”, însă unul eliberat mai devreme – a fost și este marcată de această experiență. Adică de o componentă implicită, organică, naturală a eticului, a principiului moral. Școala literară românească încă pune accentul pe estetică-pur-și-simplu. Cenzura de după Război, devenind cu timpul autocenzură, avea să ridice estetismul – lăsând la un moment dat realism-socialismul în surdină – la rang de „rezistență prin cultură”. Pentru dezambiguizarea eufemismului trebuie spus că nu doar considerente de natură tehnică a criticii literare îi țin în margine pe scriitorii ca Sîrbu, Goma, Steinhardt, Herta Müller sau Norman Manea, ci și vanități grefate pe un complex al vinovăției nerecunoscute de către comunitatea literară. Primul indiciu este numitorul comun al acestor puțini scriitori: experiența traumatizantă în relație cu ideologicul și cu contextul social și profesional.

Ca o ironie, Sîrbu a murit cu două luni înainte de căderea regimului comunist. Înțelegem de ce a preferat să rămână în România: era ombilical legat de țară, prin datele strict personale, prin formarea sa ca om de litere în preajma unor personalități precum Lucian Blaga, era legat de puținii prieteni fideli – a se vedea corespondența –, care, mai mult ca sigur, l-au ajutat să supraviețuiască în acest exil interior. Era legat, mai ales, de soția sa, „delegată de Limba Română să-mi țină de urât și să mă păzească de sinucidere sau, mai rău, de urlat sau nebulire”. Mai ales, nu fusese forțat să plece.

Este greu de explicat de ce o literatură, o scriitură așa cum ne-a lăsat Sîrbu nu a produs după 1989 dacă nu o „școală”, măcar o dezbatere adevărată. Antonio Patraș

și Daniel Cristea-Enache sunt două exemple** de tineri literați care s-au preocupat de scriitorul Ion D. Sîrbu. Trebuie amintiți și mai maturii Nicolae Oprea, Mihai Barbu sau Ioan Lascu și Nicolae Coande, cei doi craioveni care își dau silința să mențină un interes pentru opera și memoria scriitorului, atât în conștiința literară, cât și în cea publică. Ca și Toma Velici, pentru osârdia cu care se îngrijește de editarea operei scriitorului.

Ion D. Sîrbu a trecut de cenzură scrieri fără o miză subliniată, la limita supraviețuirilor de tot felul, însă asigurându-și în acest chip exilul interior în care nu au pătruns tentaculele subliminale ale regimului și ideologiei. Era conștient de precaritatea gesticii de solidarizare a contemporanilor, convins că adevărul trebuie lăsat, măcar în scris, ascuns deocamdată. Dar era conștient și de consecințele aflării acestor scrieri de către Securitate. Dacă Goma a avut vocația atitudinii fățișe și curajul publicării romanelor sale necenzurate în Occident, Sîrbu a avut vocația scrierii libere cu gândul conservării pentru vremea în care unii dintre noi – cu precădere cei născuți în a doua jumătate a secolului XX – aveau să se întrebe cum au rezistat românii ofensivei ideologice. Sîrbu, Steinhardt, Goma sunt exemple relevante de rezistență. Dintr-un motiv clar: a rezista ideologizării, comunizării înseamnă a nu ceda. Și nu – după cum transmit mentorii și simpatizanții „rezistenței prin cultură” – a ceda. Suntem conștienți că deși nu dorim să polemizăm, în materie de istorie-politică-moralitate nu există discurs neutru pur și simplu.

Sîrbu este perceput și cultivat mai degrabă ca scriitor de jurnal și corespondență. Deși este prizat, simpatizat de o parte relevantă a lumii literare și a publicului, chiar fanii săi îl deprimează, accelerând pe paradigma eticului. Același lucru este valabil și pentru felul în care este perceput Paul Goma. Eroarea de interpretare se datorează privirii disonante ce separă eticul de estetic, în detrimentul literaturii și al unei șanse la o percepție echilibrată, la care cei doi scriitori au dreptul. Greșesc atât cei care accelerează pe etic, precum și cei care cred în estetic pur și simplu, ca într-o imagine perfectă generată de computer, însă ruptă de realitate.

Este menirea literaților să ne vorbească despre valențele literare ale unei scrieri, dar nimeni nu are dreptul moral să pună literatura de dragul literaturii mai presus de orice. De ce un scriitor care în timpul regimului comunist a fost altfel decât majoritatea cobreslașilor, prin atitudinea față de scris și față de ce se întâmpla în jurul lui, este tratat minimalizator de critica literară? Cine dacă nu cunoscătorii și degustătorii de literatură trebuie să educe potențialii cititori? Însă nu aruncând în aer suportul realității.

Iată un pasaj scris parcă azi de dimineață – 16 iunie 2009 –, scriam eu cu doi ani și jumătate în urmă, pentru Colocviul național „Ion D. Sîrbu” – un text de trimis la „România literară”, unde, fără dubiu, ar fi fost respins la vremea scrierii, dar am temeri că ar fi respins și azi:

„Îi spun foarte învățatului critic și istoric literar:

«Prea suntem cunoscători și *prudētissimi*: prea am trecut ușor peste așa-zisul *obsedant deceniu*. Termenul acesta eufemistic a fost inventat de cineva care nu a pățimit și nu a fost sacrificat în acei ani. Este cât se poate de trist și descurajant faptul că despre un asemenea deceniu, de întuneric și moarte, scriu tot cei cu acces la tribune și microfon...»

Ar trebui – i-am spus – scrisă o foarte documentată istorie a nonliteraturii: cu biografii precise și detaliate, cu drepturi de autor încasate, cu vile și călătorii: cu case de odihnă, case de oaspeți, case de creație: cu multe citate din acele opere pe care noi, ci istoria le-a aruncat la coș. Cu critici și autocritici, cu mascări și demascări, denunțuri și turnătorii benevole etc.

Nu avem voie să uităm nimic din ce s-a putut face și spune în acei ani: o dată pentru totdeauna, trebuie să devenim conștienți că sursa tuturor relelor românești de astăzi constă în imensa noastră greșeală de a nu fi procedat, public, la o destalinizare zgomotoasă, totală și fără milă, atunci când a început dezghețul acela scurt.

Nu mă interesează dispariția din opinia publică a Europei a unor scriitori ca Fadeev, Ehrenburg, Gladkov; Aragon, Eluard, Sartre; dar teribil mă arde, încă, generația Vitner, Roller, Jar, Petru Dumitriu, Nagy Istvan, Baconski, Crohmălniceanu, Sütő Andras, Beniuc, Banuș etc. (epoca în care Baranga, cu cinism, îmi spunea: «În cultură, domnule, *noi* nu admitem decât români proști sau foarte proști, cu condiția să fie cât mai mari lichele!»)

Admit spălarea mâinilor, răs-gândirea, pocăința: asist cu bucurie la schimbarea la față, la schimbarea fețe-fețe chiar, ale numeroșilor politruci aruncați la margine. Dar nu pot să uit că am trăit cea mai frumoasă vârstă a bărbăției mele sub imperiul ucigător și barbar a trei lozinci care, din păcate, funcționează și astăzi: «Lumina vine de la Răsărit!», «Arta este reflectarea artistică a realității!», «Cine nu e cu noi este împotriva noastră!...».

În exilul postum, Ion D. Sîrbu este o conștiință vie, una transcendentă, care ne arată ceea ce rareori suntem dispuși să acceptăm despre noi înșine, anume că nu am supraviețuit cu adevărat ideologiei comuniste pentru că nu am fost capabili să îi rezistăm. Scriitorii nu au primit în pușcăria politică hârtie și creion ca să-și scrie cărțile, deoarece pedeapsa nu a fost doar privarea de libertate, ci s-a încercat distrugerea lor ca ființe morale. Sîrbu a preferat, după liberare, închisoarea din libertate, exilul interior. Astfel a înțeles să fie consecvent cu sine, responsabil cu un bun care nu era doar al lui, să nu dezerteze din condiția normalității scriitorului – de a scrie-rosti adevărul.

Nu o uit în încheiere pe jumătatea fidelă a lui Ion D. Sîrbu, femeia care i-a făcut exilul craiovean viețuibil. O femeie care înseamnă mai mult decât un maldăr de romane avizate de cenzură – Doamna Elisabeta Sîrbu. Un popor nu se salvează prin falsă rezistență, ci prin demnitate – inclusiv prin demnitate în literatură.

Note

* Text prezentat la Colocviul „Ion D. Sîrbu”, organizat la Casa memorială „Traian Demetrescu”, Craiova, 10 noiembrie 2011.

** Recent (2011) a apărut la Curtea Veche cartea Clarei Mareș, *Zidul de sticlă. Ion D. Sîrbu în arhivele Securității*, Prefață de Antonio Patraș.

OCTAVIAN GAIVAS

Institutul de Filologie

CONFLUENȚE ROMÂNNO-UCRAINESE ÎN FOLCLORUL DE NUNTĂ DIN NORDUL REPUBLICII MOLDOVA

Abstract

The existence of different ethnicities has contributed to the development of family folklore in all its aspects on the Moldova territory. It happened due to the cohabitation between the Ukrainians and the Bessarabians, their culture influenced each other and generated a cultural feedback. All these have left their marks especially on wedding folklore. Thus, in this article there are discussed Romanian-Ukrainian confluences of structural wedding customs.

Keywords: wedding folklore, structural level, groom, bride, father-in-law, mother-in-law, wedding stages, round trip, great table, ethnic confluences.

Pe lângă aspectele etimologice ale vocabularului nupțial al românilor din nordul Republicii Moldova, am depistat și confluente româno-ucrainene în structura nunții la ambele etnii din aceeași zonă. Atât la ucraineni, cât și la românii basarabeni structura nunții este tripartită. La basarabeni nunta se constituie din trei etape:

1. *Etapa prenuțială*
2. *Etapa nupțială*
3. *Etapa postnupțială*

La ucraineni aceste etape se numesc „*цикли*”, adică cicluri, sau „*етану*”, adică etape. Deci, nunta la ucraineni se constituie la fel din trei etape:

1. *Передвесільний* (etapa prenuțială)
2. *Власне весілля* (etapa nupțială)
3. *Післявесільний* (etapa postnupțială)

Ca și basarabeni, ucrainenii sunt de confesiune creștin-ortodoxă. De aceea nunțile la ei erau interzise în cele patru posturi de peste an. Tânărul hotărât să se căsătorească, anunța părinții despre intenția sa și-i informa inițial despre viitoarea mireasă. Din acest moment începea realizarea etapei *Передвесільний* (etapa prenuțială), care includea obiceiul *сватання* ce echivalează în folclorul basarabean cu *obiceiul pețitului*. După ce și-a anunțat părinții, următorul pas al tânărului era alegerea unui *staroste* (*свам*), care era un unchi, un frate mai mare sau mai rar o mătușă de a mirelui. Starostele trebuia să cunoască bine acest obicei, să posede un limbaj frumos și adecvat în timpul discuției cu părinții miresei. Discuția dintre staroste și părinții miresei se desfășura în baza unui dialog în proză:

– Добривечір вам! Тут дець наша лисичка (або куниця) забігла до вас у двір, треба пошукать.

– Здорови, шукайте!

(trad. – Bună seara la Dumneavoastră! Aici a intrat în curtea voastră vulpea (căprioara) noastră, trebuie s-o căutăm.– Să fiți sănătoși, căutați-o!)

Deseori succesul acestui obicei depindea anume de calitățile enumerate ale starostelui. În ziua stabilită starostele și mirele se duceau în pețit la mireasă acasă. El lua cu sine o pâine și o sticlă de vin sau rachiu (*горілка*) și sosind la casa miresei începea realizarea acestui obicei.

Pâinea și sticla de vin apar aici în calitate de elemente materiale care contribuie la realizarea obiceiului respectiv. Intrând în casă, starostele începea istorisirea vânătorii unei căprioare (*куниця*). În calitate de vânător era mirele care, urmărind-o prin pădure, a ajuns la casa miresei și s-a ascuns în ea. Prin căprioară se subînțelegea mireasa.

Apoi starostele începea să laude mirele, spunând cât de frumos, cât de harnic, cât de bun la suflet este. În timpul acestui discurs mireasa stătea în picioare, lângă sobă, și o zgârâia cu unghia. Dacă pețitul se sfârșea cu succes, atunci starostele dădea pâinea socrului mic și punea sticla de vin pe masă. Tânăra, la rândul său, dădea starostelui o pâine pe prosop (*рушник*). Tatăl său o binecuvânta, după care mireasa trebuia să lege starostele peste umăr cu prosopul respectiv. Mirele primea de la mireasă o basma cu care era legat la mâna dreaptă. După aceasta se așezau cu toții la masă și, cinstind din sticla de vin, sărbătoreau realizarea pețitului.

Dacă tânăra nu era de acord să se căsătorească cu tânărul care a venit să o pețască, ea restituia starostelui pâinea sau colacul adus, iar mirelui îi dădea un harbuz sau bostan. Aceasta însemna refuz din partea ei și o mare rușine pentru tânăr.

Obiceiul respectiv face parte din etapa prenuptială în ambele culturi, însă în folclorul ucrainean *сватання* este tratat ca obicei prenuptial și ca subetapă prenuptială fără a fi divizat în subetape mai mici.

La basarabeni obiceiul pețitului se desfășura cam în aceeași manieră. Dacă un tânăr se hotăra să se căsătorească, el anunța părinții despre aceasta, vorbindu-le inițial despre viitoarea soție. Pentru a o cere în căsătorie, mirele trebuia să găsească un staroste. Acesta putea fi un frate mai mare al mirelui sau un unchi de al său. În competența sa era să posede un limbaj frumos, să cunoască bine obiceiul pețitului, să întrețină un discurs cu părinții miresei în baza orăției de pețit pentru a obține un rezultat eficient în timpul realizării acestui obicei.

Orație de pețit

Starostele:

– Bună ziua,

Bună ziua

Boieri, mari lumești,

Boieri pământești!

Tatăl fetei:

– Mulțămim Dumneavoastră,

Sfetcnici mari împărătești!

Da ce-mblați

Ce căutați?

Bine sama să ne dați!

Starostele:

– Noi ce-mblăm

Ce căutăm

Ori încotro ne-nturnăm

Bine sama că ne dăm.

A nostru tânăr împărat

Dimineața s-a sculat

Pe ochi s-a spălat

.....

Mândre haine a-mbrăcat

Pe cal negru a-ncălecat
 Mândră oaste a ridicat –
 Tot boieri bătrâni
 Și feciori tineri
 Și-a plecat
 La vânat:
 Și-a vânat
 Câmpii cu florile,
 Luncile
 Cu frunzele,
 Văile cu apele,
 Văi adânci
 Cu ape reci,
 Satele
 Cu fetele
 Și codrii cu fiarele;
 Și-a vânat
 Cât a vânat
 Și nimica n-a aflat

Și vânară
 Cât vânară
 Zi de vară
 Până-n sară
 Și nimica nu aflară.
 Dar colea de către sară
 Dau peste o urmă de fiară
 Sta oastea-n loc și se miară, –
 Să fie urmă de fiară
 Ori poate de zânișoară?
 Unu-a zis, că-i floare-aleasă,
 Să fie de mireasă
 Cu-mpăratu la masă
 Altul: că-i floare de rai,
 Să fie întru mulți ai
 Cu-mpăratu de bun trai
 Și iar-altii-au zis că-i fecioară
 Să fie din astă sară
 La-mpăratu soțioară! ...

La basarabeni obiceiul pețitului conține trei subetape:

1. *Stărostia*
2. *Logodna*
3. *Răspunsul*

Consimțământul miresei se exprima într-o formă alegorică în cadrul subetapei *logodna*. Aceasta avea loc după ce starostele și părinții fetei stabileau ziua logodnei. Elementele comune în obiceiul pețitului pentru ambele etnii sunt: pâinea, sticla de vin și harbuzul (bostanul la basarabeni în cazul unui refuz din partea miresei). Unica deosebire la basarabeni este că tânăra nu leagă starostele cu prosop și tânărul cu basma în cazul consimțământului la căsătorie.

Următorul obicei prenuptial în folclorul ucrainean se numește *оглядини*. El era realizat peste o săptămână după *сватання*. Acest obicei consta în cunoașterea gospodăriei și a zestreii tânărului și a tinerei. Mai întâi veneau părinții miresei la mire acasă ca să cerceteze gospodăria sa și să se asigure că fiica lor va locui între oameni gospodari și va fi protejată de către mire. Tot în cadrul acestui obicei părinții vorbeau despre zestrea fetei și a mirelui, se înțelegeau fiecare ce va da la nuntă și stabileau ziua nunții. Tot în această zi „se bea răspunsul” (*ніли слово*).

La basarabeni acest obicei coincide cu *răspunsul*, care este a treia subetapă din cadrul obiceiului pețitului. În timpul răspunsului se luau deciziile finale cu privire la nuntă: zestrea mirelui și a miresei, stabilirea zilei nunții.

Ultimul obicei prenuptial în folclorul ucrainean se numește *заручини* (*заручення*). El se desfășura în casa miresei. Aici tinerii primeau binecuvântare de la părinți și de la rudele prezente la ceremonial. Avea loc schimbul inelelor tinerilor și din ziua respectivă ei erau considerați logodnici. Tânărul avea deja dreptul să locuiască la mireasă. Tot în cadrul acestui obicei se mai discutau întrebările nerezolvate cu privire la nuntă. În acest moment druştele interpretau un cântec popular caracteristic acestui obicei:

Заручена Химочка, да зарученая!

Заручена Химочка, да зарученая!

Положила білу руку на заруку:

„Рука ж моя пребілая

У батенько мого,

А чи буде да, Федорко,

Така і в твого?” –

„Ой як будеш да, Химочко, покірнішая, –

Буде рука в батька мого ще й білішая.

Ой як будеш да, Химочко, да й упряма, –

Буде твоя головонька щодня пьяна.

Ой як будеш, Химочко, гордовитая, –

Буде твоя головонька щодня битая.

În folclorul basarabeian *заручини* coincide cu *logodna*, unde mireasa își exprima consimțământul la căsătorie prin luarea inelului mirelui din farfuria cu grâu. Logodna se desfășura în felul următor: pe masă se punea o farfurie cu grâu. Mirele și mireasa își ascundeau inelele în boabele de grâu. Dacă tânăra accepta căsătoria, ea lua din farfurie inelul mirelui. Elementele comune pentru ambele culturi sunt: farfuria cu grâu și inelele tinerilor.

Cu aceste trei obiceiuri, *сватання*, *оглядини* și *заручини*, finalizează etapa prenupțială în folclorul ucrainean. În folclorul basarabeian însă, etapa prenupțială mai include încă cinci obiceiuri: *зюа cernutului*, *claca lemnelor*, *croitul cămășii*, *lăutoarea miresei* și *bărbieritul mirelui*. Obiceiurile enumerate sunt caracteristice doar folclorului basarabeian și în cadrul lor nu putem depista confluente interetnice cu folclorul ucrainean.

A doua etapă din cadrul folclorului nupțial ucrainean se numește *власне весілля*, care în folclorul basarabeian coincide cu *етапа нупțială* (nunta propriu-zisă). Durata acestei etape era de la trei zile până la o săptămână. De obicei, nunta începea de vineri. Etapa *власне весілля* conținea următoarele obiceiuri: *сплітання вінка* (împletirea coroanei miresei), *запрошення на весілля* (roftirea la nuntă), *дівич-вечір* (serata mirelui și a miresei, un fel de fedeleș românesc), *випікання шишок и короваю* (coacerea pâinii ritualice), *вінчання* (cununia), *посад молодих* (masa mare în variantă basarabeiană), *перевезення приданного* (aducerea zestrei miresei la casa mirelui), *проній* (pripoiul – ospățul la casa mirelui).

După cum am afirmat, nunta la ucraineni începea vineri. Primul obicei din cadrul etapei nupțiale era *сплітання вінка* (împletirea coroanei miresei). La acest obicei participau druștele din partea mirelui și nevestele care erau fericite în căsătorie. Primind binecuvântare de la mama miresei, ele plecau în pădure după o floare pe nume „барвінок” (floare cu petalele de culoare albastră și cu frunzele de culoare verde-închis) din care împleteau coroana miresei. *Барвінок* este în cultura ucraineană simbolul vieții și tinereții. Întregul obicei era însoțit de cântece dedicate acestei flori:

„Лежать нам барви барвінкові,
Благослови, Боже,
Благослови, Боже, і отець, і мати,
Своему дитяти,

Своєму дитяти віночок починати.
 Обривати барвінок,
 Обривати барвінок, то Анничці на вінок.
 Лежать нам барви барвінкові,
 Зійди, Боженьку, до нас,
 Зійди, Боженьку, до нас, бо у нас тепер гаразд.
 Зійди Божая Мати,
 Зійди Божая Мати, зілля благословляти.
 Посвяти барвіночок,
 Посвяти барвіночок Анничці на віночок.
 В середу у дниноньку,
 В середу у дниноньку, в щасливу годиноньку,
 Щоби вшити квіточку.
 Щоби вшити квіточку з зеленого барвіночку,
 Щоби квіточку вшити,
 Щоби квіточку вшити, Анничку прикрасити.”

Seara avea loc obiceiul *divich-vechir* (serata mirelui și a miresei, un fel de fedeleș românesc). Acest obicei se desfășura concomitent la mire și la mireasă. *Divich-vechir* avea mai multe semnificații. El simboliza despărțirea mirelui de viața de holtei, pe care o sărbătorea împreună cu prietenii săi, viitorii vornicei. În același timp, acest obicei simboliza și despărțirea miresei de viața de domnișoară, pe care o sărbătorea cu prietenele sale, eventualele druște. Tot la mireasă acasă, în cadrul acestui obicei, avea loc împodobirea pomului nupțial care se numea *gilyce*. Acesta reprezenta o ramură de măr sau de vișin pe care druștele și mireasa o împodobeau cu diferite panglici multicolore, cu bomboane și covrigi. *Gilyce* simboliza crearea unei familii noi, castitatea miresei, dar și despărțirea ei de viața de fecioară. Ulterior pomul acesta era pus pe masa tinerilor în timpul ospățului mare nupțial. Acest mic ritual de împodobire a pomului nupțial era la fel însoțit de interpretarea de către druște a cântecului respectiv:

„А де тее гілечко вилося?
 Та вилося гілечко в бору,
 Та привезли бояри до двору.
 Вийшли дружечки, узяли,
 У нову світлоньку внесли,
 Поставили гілечко на столі,
 Ой на столі, на престолі...”

În aceeași seară mirele, împreună cu vorniceii săi, venea la mireasă acasă și participa la un mic ceremonial din cadrul lui *divich-vechir*, numit *despletirea părului miresei*. Mirele, împreună cu druștele miresei, despletea părul miresei, după care pune pe capul ei coroana împletită din floarea *барвінок*. În acest moment se interpreta cântecul respectiv:

„Насіяла Чорнобривців
 Було літо, було літо, – та й стала зима,
 Насіяла чорнобривців – а тепер нема.
 А вже ж мої чорнобривці процвітають, –
 А вже ж мою косу розплітають.

«Чи я ж тобі, моя доню, не казала,
Чи твоєму та серденьку не прияла:
Ой не ходи та до броду рано по воду
Та не слухай голубонків, де два загудуть.
Та не слухай голубонків, де два загудуть,
Та не бери подарочків, що дарма дають:
Тебе ж тії подарочки з розуму зведуть.»

După acest mic ceremonial avea loc schimbul darurilor dintre mire și mireasă. Mirele îi dăruia alesei sale o pereche de pantofi și o basma, pe care le avea cumpărate din timp. Mireasa, la rândul său, îi dăruia mirelui o cămașă cusută din timp și o basma.

A doua zi, sâmbătă, în prima jumătate a zilei, avea loc obiceiul *запрошення на весілля* (poftirea la nuntă). Mirele cu vorniceii poftea la nuntă oaspeți din partea sa, iar mireasa cu druștele poftea oaspeți din partea sa, rostind următoarea formulă în proză de invitație la nuntă:

„*Просили тато і мати, і ми вас просимо прийти до нас на весілля*” (trad. V-a rugat tata și mama, și vă rugăm și noi să veniți la nunta noastră.)

După-masă se desfășura obiceiul *випікання шишок и короваю* (coacerea pâinii ritualice) la mire acasă. La acest obicei participau doar femeile care aveau o căsătorie fericită. Participau atât rude din partea mirelui, cât și din partea miresei pentru a consolida relațiile dintre ambele familii. Mai întâi se cocea colacul mare care se numea *коровай* (pâine), apoi se coceau colăcei mai mici care se numeau *шишки*. Acești colăcei erau utilizați în timpul mesei mari. Când soseau oaspeții la nuntă, ei primeau câte un colăcel de la tineri în semn de mulțumire din partea lor. Colacii mari erau utilizați la aducerea miresei în casa mirelui, la cununie și în timpul mesei mari, când erau închinați nunilor mari. Întregul proces de coacere a pâinii ritualice era însoțit de diferite cântece populare ucrainene pe această temă:

„**Ой раю ж мій, раю**
Ой раю ж мій, раю,
Пшеничний короваю!
З семи кирниць водиця
З семи стогів пшениця.
А в нашої печі
Золотії плечі,
А срібнії крила,
Щоб коровай гнітила”

Următorul obicei era *вінчання* (cununia). El se desfășura duminica. Dimineața, atât la mire cât și la mireasă, avea loc pregătirile necesare pentru nuntă. Mirele trimitea, în ziua nunții propriu-zise, vorniceii și druștele după mireasă. Ei aduceau mireasa la mire și înainte de a intra în casă vorniceii și druștele treceau de trei ori pe sub colacul ținut de doi prieteni ai mirelui, care se aflau pe pragul casei. După aceasta colacul era rupt în bucăți și era împărțit tuturor celor prezenți. Apoi mirele, mireasa, nănașii și restul oaspeților se așezau la masă. După câteva dansuri, alaiul nupțial, care se numea *весільний поїзд*, se ducea la cununie.

După cununie, nuntașii se îndreptau spre casa miresei, unde se realiza obiceiul *посад молодих* (masa mare în variantă basarabească). Sosiți de la cununie, mirele și mireasa erau întâlniți la poartă cu pâine și cu sare de către socrii mici. După aceasta se așezau cu toții la masă sub acordurile diferitor cântece populare ucrainene. Oaspeții felicitau tinerii, dorindu-le sănătate, noroc, dragoste și căsnicie fericită, și, bineînțeles, le dăruiau bani sau daruri materiale precum: un pud de grâu sau de porumb, animale domestice, păsări domestice etc. Puțin mai târziu, în timpul acestui obicei, se desfășura un ritual mai mic care consta în închinarea colacilor de nuntă nunilor mari. Aceasta se întâmpla după ce nănașii anunțau ce dăruiau tinerilor, bani sau ceva în valoare materială. Totul se desfășura într-o atmosferă veselă cu băutură și mâncăruri, cu cântece și dansuri.

Peste un timp, tinerii erau petrecuți la odihnă, unde își petreceau prima lor noapte conjugală. Controlul asupra castității miresei era făcut de către așa-numitele *свасте*. Ele determinau dacă mireasa era fecioară după plapuma din patul tinerilor. Dacă mireasa era fecioară, atunci *свасте* anunțau despre aceasta nuntașilor, spunând că noaptea conjugală a avut un final fericit. Dacă mireasa nu era fecioară, atunci începeau să se cânte diferite cântece cu caracter ironic, care făceau de rușine întregul neam al miresei. Părinții miresei erau legați la gât cu hățuri de paie și nunta se strica.

Întorcându-se la nuntași, mirii mai dansau câteva dansuri. După aceasta se desfășura cel mai emoționant ritual din cadrul obiceiului *посад молодих*, care se numea *розвивання молодої* (dezbrăcarea, legătoarea miresei în variantă basarabească) sau *зняття вінка*. Acest obicei era realizat de nuna mare. Mireasa se așeza pe pernă, pe scaun, nănașa îi lua de pe cap coronița și vălul și le pune pe capul druştei mari. În continuare, nănașa despletă părul finei și-l lega cu o basma, ceea ce simboliza că tânăra a trecut în starea femeilor căsătorite. Acest ritual era însoțit de cântecul nupțial „Та як у ночі сонця ніхто не бачиу”:

„Та як у ночі сонця ніхто не бачиу,
Та як у ночі сонця ніхто не бачиу,
Та як уже Маруся й молода й молоденька
У хаті хлопця й не побаче.
Та так уже й Маруся молода-молоденька
У хаті хлопця й не побаче.

Йа у неділю рано-рано
До Маруси молодей-молодої
Уже подружки са посходили,
Уже подружки са посходили...”

După aceasta druşca mare și restul tinerilor necăsătoriți plecau de la nuntă acasă.

În continuare se trecea la realizarea următorului obicei care se numea *перевезення приданного*, care însemna aducerea zestrei miresei și a miresei la casa mirelui. Acest obicei se desfășura după legătoarea tinerei. Mireasa își lua rămas bun de la părinți, de la frați și surori, de la rude și se îndrepta cu mirele spre casa lui.

La poartă, soacra mare întâmpina tinerii cu pâine și cu sare. În acest moment era interpretat cântecul popular ucrainean destinat aducerii zestrei miresei:

„Вийди, свату, подивись
Шо ми тобі привезли:
Не корову, не теля,
Но невістку-крутеля.
Не корову, не теля,
Но невістку-крутеля.
Вийди, Грицю, на дорогу,
Казав батько – даст корову.
– А якую?
– Круторогу.
– Їди, Грицю, на дорогу.
– Круторогу.
– Їди, Грицю, на дорогу...”

Mirele pășea peste prag cu mireasa în brațe sau soacra o trăgea de brâu pe noră, conducând-o în casă. Mireasa la rândul său dăruia cadouri soacrei și socrului mare. După aceasta soacra conducea tinerii către patul conjugal, special pregătit de ea, care era făcut din snopi de grâu sau de ovăs. Deasupra acestui așternut era pusă o pâine specială, care se numea *тѣщин нупіз*, adică *pâinea soacrei*. Aici mirii, deja soț și soție, dormeau până după-amiază.

Obiceiul aducerii zestrei miresei uneori se desfășura în alt moment al nunții. În unele sate zestrea era adusă odată cu mireasa, când vorniceii mirelui veneau după ea ca s-o aducă la mire înainte de a pleca la cununie. Aceasta era o particularitate zonală în folclorul ucrainean.

Pe la orele trei se organiza deja ospățul la mire, care se numea *нпонию*, adică *pripoiul*. Totul se desfășura într-un anturaj vesel, cu băutură, mâncare, cântece și dansuri. Cu acest ultim obicei se sfârșea etapa nupțială în folclorul ucrainean.

În folclorul basarabean unele obiceiuri din cadrul etapei nupțiale au tangențe cu cele ucrainene. De exemplu, poftirea la nuntă este prezentă la ambele etnii. Acest obicei se desfășura sâmbătă dimineața. Participanții la obicei erau vorniceii mirelui și miresei care poșteau la nuntă din partea tinerilor. Drept element ajutător în realizarea acestui obicei era plosca de vin, din care erau serviți cei invitați. În folclorul ucrainean însă la acest obicei participau mirele, mireasa vorniceii și druștele. Fiecare își poftea la nuntă invitații săi. Elementul comun în acest obicei este plosca de vin, din care erau serviți nuntașii invitați la nuntă. La basarabeni poftirea la nuntă se realiza în baza formulelor și orațiilor respective:

„V-a poftit cuconul mire
Și cucoana mireasă,
Cuconul nun
Și cucoana nună,
Să faceți un drum ș-o cărare
Pân'la nunta cea mare!”

Un alt obicei comun este *coacerea colectivă a colacilor de nuntă*. La acest obicei participau rude din partea mirelui și a miresei. Se coceau colaci cu destinație diferită: colaci pentru nuni, colaci pentru părinți, colăcei pentru oaspeți care se numeau „jemne”.

La ucraineni „jemnele” echivalează cu *uuuuku* și erau dăruite oaspeților în timpul *mesei mari*. În ambele culturi obiceiul respectiv era însoțit de cântece dedicate întregului proces de coacere a colacilor.

Obiceiul *ruperea colacului* este comun pentru ambele etnii, numai că el se desfășura în momente și locuri diferite în cadrul etapei nupțiale.

În folclorul basarabean *ruperea colacului* se desfășura la mireasă acasă și era precedat de declamarea conocăriei de către conocar:

„Bună ziua,
Bună ziua
La dumneavoastră,
Sfetnici împărătești!
Care este sfetnic împărătesc,
Până la noi îl poftesc,
Că suntem soli împărătești
De la al nostru tânăr împărat.
Că al nostru tânăr împărat
Pe aicia s-au primblat
Și au strâns toată oastea la vânat,
Să vâneze codrii cu urșii,
Munții cu râșii...”

Apoi urma schimbul colacilor dintre vorniceii mirelui și vorniceii miresei. Mirele trebuia să treacă de trei ori pe sub colacul ținut deasupra capului său de către vorniceii miresei. Apoi colacul era rupt în bucăți și împărțit la oaspeți. Se credea că tinerii care vor mânca din colacul mirilor se vor căsători în curând.

La ucraineni însă acest obicei se desfășura la mire acasă. După ce vorniceii și druștele aduceau mireasa la casa mirelui, doi dintre prietenii mirelui țineau în mână un colac cu panglică roșie, pe pragul casei, sub care treceau de trei ori vorniceii și druștele. Colacul era rupt în bucăți și împărțit celor prezenți, iar panglica roșie se credea că avea o valoare magică cu efect leucitor.

Alt obicei care are tangențe cu folclorul ucrainean este obiceiul *pocloanele*. La basarabeni acest obicei se desfășura duminică, în a doua jumătate a zilei. Vorniceii, fiind delegați de mire, soseau cu daruri pentru mireasă la ea acasă. Darurile erau înmânate pe o tavă specială și constau din: doi colaci-„jemne”, o pereche de pantofi, broboada miresei. Mireasa la rândul său le dădea vorniceilor doi colaci și cămașa mirelui, obiceiul fiind însoțit de formula respectivă:

„Mult stimați frați cinstiți,
În curțile dumneavoastră
să ne poftiți!
Ni-ți pofti,
Nu ni-ți pofti,
Noi avem cale de-a îndrăzni.
Să ne faceți cale și cărare
Până la această scumpă, cinstită floare!
.....

Poftim de primește
Acest șalișor de tocat
Să-ți fie de cununat
Și această casâncuță de mătasă!
Să-ți fie de stat în acest capăt de masă!”

După aceasta, când mirele se apropia de casa miresei, ea îl întâmpina stropindu-i calea cu apă. La ucrainenii acest obicei se numea *дівуч-вечір* (serata tinerilor, fedeleșul). Diferența e că el se desfășura vineri seara și nu duminica precum la basarabeni. În timpul acestui obicei mirele dăruia miresei pantofi și broboadă, iar ea îi dăruia cămașă și basma. Obiceiul *cununia* este comun ambelor etnii, întrucât basarabeni și ucrainenii sunt creștini-ortodocși. Obiceiul respectiv se desfășura în mod obligatoriu, numai că în diferite momente ale etapei nupțiale. La basarabeni el se desfășura după obiceiul *iertăciunea*, când mirele, cu întregul alai nupțial, stând la *masa mică* în casa miresei, trebuia să ia binecuvântare de la părinții miresei și să plece la cununie.

La ucrainenii însă *cununia* se desfășura după ce mireasa era adusă de vorniceii la mire. După care mergeau cu toții la cununie. După cununie se trecea la realizarea următorului obicei care se numea *masa mare*, iar la ucrainenii *посад молодих*. Existau două variante de desfășurare a acestui obicei în folclorul ucrainean. După ce ieșeau de la cununie, mirele și mireasa, împreună cu alaiul nupțial, se îndreptau fie spre casa mirelui, fie spre casa miresei, unde se desfășura *masa mare*. Indiferent de locul desfășurării acestui obicei, tinerii sosiți de la cununie erau întâmpinați de părinți cu pâine și cu sare, binecuvântându-i și dorindu-le drum bun în viață.

În cadrul acestui obicei avea loc închinatul colacilor la nuni, ca act obligatoriu, dăruirea de colăcei invitaților, luarea paharelor în momentul felicitărilor adresate tinerilor, controlul castității de către *svaște*, scoaterea coroniței și vălului miresei, legarea miresei cu broboada dăruită de mire.

La basarabeni obiceiul *masa mare* se desfășura la mire acasă. Erau prezente următoarele momente-obiceiuri comune cu folclorul ucrainean: închinatul colacilor la nuni, dăruirea colăceilor invitaților, luarea paharelor în momentul felicitărilor adresate tinerilor, oferirea darurilor socrilor, controlul castității miresei de către nuna mare. Și aceste momente nu erau lipsite de formulele și orațiile respective.

Celelalte momente-obiceiuri din cadrul mesei mari precum: „scoaterea vălului miresei” și „legarea miresei cu batista” sunt tratate în folclorul basarabean ca un singur obicei care se numește *legătoarea*, *dezhotatul*, *dezbrăcatul miresei*. El se desfășura ca obicei aparte și ultimul din cadrul etapei nupțiale, fiind însoțit de interpretarea *cântecului miresei*:

„Ia-ți mireasă, ziua bună,
De la tată, de la mamă,
De la grădina cu flori,
De la frați de la surori,
De la flori de busuioc,
De la fete, de la joc.
De la fir de peliniță.
[De la băieți și fetițe].

Înfloriți, flori, înfloriți,
Că mie nu-mi trebuși,
Mie când îmi trebuiași,
Voi atunci îmboboceați.
Înfloriți și stați mărețe,
Că eu am ieșit din fete.
Azi mai sunt cu fetele,
Măine cu nevestele.

Măi fetiță cu părinți,
De ce vrei să te măriți?
Ce te tragi la măritat,
Ca frunza la scuturat?
Floarea mai înflorește-odată,
Da tu nu te mai vezi fată.

C-atunci ai să te vezi fată,
Când a cânta știuca-n baltă
Și cocostârcul pe corlată,
Dar atunci și nici atunci,
Când a face salba nuci...”

În ambele culturi obiceiul era realizat de nuna mare, care scotea vălul miresei și o îmbrobodea cu basmaua. Obiceiul respectiv simboliza trecerea miresei în rândul femeilor căsătorite. Ultima secvență nupțială se numește *etapa postnupțială*. În folclorul basarabean această etapă conține un singur obicei care se numește *calea primară*. Obiceiul respectiv se desfășura la o săptămână după nuntă. Tinerii vizitau rudele, ducându-le diferite daruri. Mai întâi ei vizitau nunii, ducându-le în calitate de daruri colaci și năframă. Apoi ei vizitau părinții.

Scopul realizării acestui obicei era consolidarea relațiilor de rudenie între tânăra familie și celelalte familii. În folclorul ucrainean etapa postnupțială la fel include un singur obicei care are diferite denumiri regionale: *понеділкування, почепини, пронії*. Acest obicei consta în organizarea unui ospăț cu băutură și muzică la casa mirelui. El se desfășura la trei zile sau la o săptămână după nuntă. Oaspeții invitați la această ceremonie se mascau în țigani, în mire și mireasă, în nunii mari, umblau prin sat și poșteau la nuntă, făcând diferite glume pe seama mirilor. În timpul ospățului invitații beau în cinstea tinerilor, dorindu-le sănătate, fericire în căsnicie, copii mulți și sănătoși. Obiceiul respectiv era însoțit de muzică și dansuri și până când nu se bea și nu se mânca totul de pe masă, nimeni nu pleca acasă.

Acestea sunt confluențele interetnice care se manifestă în folclorul nupțial al românilor basarabeni și al ucrainenilor din nordul Republicii Moldova.

Observăm că folclorul ucrainean n-a influențat total folclorul basarabean. Unele nuanțe din diferite obiceiuri de nuntă au fost împrumutate de la ucraineni și adaptate la nivelul gândirii poporului basarabean. La fel nu putem afirma că folclorul nupțial al ambelor etnii este identic total, căci fiecare popor posedă un specific național al său care îl caracterizează și îl diferențiază de celelalte popoare.

Note

1. *Folclorul obiceiurilor de familie*. Chișinău, Știința, 1979.
2. *Creația populară. Curs teoretic de folclor românesc din Basarabia, Transnistria și Bucovina*. Chișinău, Știința, 1991.
3. Малова-Малкович П., *З Карпатських джерел: Фольклорно-етнограф*, нарис Чернівці: Місто, 2007, p. 11-36.
4. *Культура і побут України*. Київ: Либідь, 1993, p. 191-199.
5. Степанов В., *Свадебная обрядность жителей села Мусаит*. În: *Вестник Славянского университета: науч.-метод. журн.*, 2006, nr. 12, p. 66-85.
6. Степанов В., *Традиционно-бытовая культура украинцев Молдовы в творчестве писателей XIX-XX вв.* În: *Аниарул Institutului de cercetări Interetnice*. Chișinău, 2001. p. 82-87.
7. Маковий Г., *Золоте віно з бабусиної скрині*, Чернівці, 1993. p. 48-53.

8. *Українська народна творчість*, Київ: Висща Школа, 1983, р.45-56.
9. Українська народна поетична творчість. Т. 1, Дожовтневий період, 1958, р. 273-297.
10. Лепеха Т. В., *Українознавство*, Київ, Просвіта, 2005, р. 253-267.
11. *Етнографія України*, Львів: Видавництво „Світ”, 1994, р. 321-347.
12. Попович К., *Нариси українського фольклору та художньої літератури Молдови*. Chişinău: Business-Elita, 2007. р. 45-57.
13. Панько В., *Песенний фольклор українців севера Республіки Молдова*, Кишинев, 2009, р. 111-122.
14. *В землі наші корні. Історія, традиції і фольклор сёл Дану, Каменкуца і Николаевка Глодянского району. Исследования и материалы*. Кишинев, Штиинца, 1997, р. 97-116.

ADRIAN DINU RACHIERU

Universitatea „Tibiscus”,
Timișoara

VIDEOCRAȚIA ȘI „RITUALUL TV”

Abstract

It is easy to observe that the idolatry of the „monitor culture”, which attracts „the small screenfans” through *TV seduction*, promotes a new *modus vivendi* equivalent to a religious ritual both fantastic and time-consuming. Apart from the addiction syndrome, psychologically speaking, this „ritual” generates, on a sociological level, a rich social pathology which has been irresponsibly ignored so far. So much so that the repeatedly acclaimed *media pedagogy* becomes a stringent necessity of our epoch/ age, decreeing a „hygienic distance” from the invasion of the media culture which stupefies the public. Just how efficient could this critical examination be? – is a fair enough question; could it ensure the immunity of the social organism? Especially now when even politics is made via mass-media; „the magic state” activating teletropism (the spectator’s condition) at the expense of civics, calls for and imposes a new concept: videocracy which degrades and discredits the political discourse through populism and exhibitionism.

Keywords: teletropism, hyperconsumism, TV ritual, „the magic state”, videocracy.

„Cu siguranță că politica se face prin intermediul mass-media”, R. Silverstone

Se știe prea bine că lumea de azi, materialistă, achizitivă, individualistă, concurențială, multipolară, așezată sub eticheta globalității și cultivând divertismentul *sans rivages* este o civilizație clădită pe imagine (*eidolon*). Rătăcind în labirintul informațional, seduși de „mentalitatea confortului”, terorizați de obsesia securitară și, mai nou, de avalanșa crizelor, avem obligația de a ne smulge din robia senzaționalului efemer, impusă de puterea mediatică. Or, având menirea de a oglindi realitatea, informându-ne, mass-media sfârșesc prin a o înlocui, influențând masiv, contagios, gândirea și comportamentul maselor și controlând „mințile”. *Fundamentalismul de piață*, în țesătura acestor dependențe reciproce, alert ritmate, sub presiunea conformismului și gregarizării riscă să „disloce” individul, acesta devenind, spunea Paul Virilio, „un nimeni de nicăieri”. *Tele-planeta*, propunând rocada catedrală/ mall a asigurat supremația „imaginii de piață”. Întreținute de șuvoiul viselor publicitare, confortul, reușita, fericirea, bunăstarea depind de un stil de viață ca „spațiu perceptual” (produse, prețuri, reputație și, desigur, conținutul emoțional), respectând o modă dictată de „piața imaginii”, prin ingenioase strategii promoționale. Iar consumul mediatic procură o satisfacție substitutivă. În fond, judecând sociologic,

publicitatea nu promovează un anumit produs (sau o gamă de produse), ci *consumul ca mod de viață* (C. Lasch, 2000). Asistăm astfel, în plin „carnaval al postmodernismului” (cum ar zice Douglas Kellner), la o veritabilă *mutație identitară*, omul postmodern trăind, sub miraj publicitar, la conjuncția culturii de masă cu fluctuațiile modei și a ideologiei divertismentului. Frustrat, individul resimte nevoia de produs ca nevoie socială (de prestigiu), vrea să achiziționeze mărci competitive (asigurându-i putere și influență), în fine, acceptă invitația de a păși într-o lume paradiziacă, văzută ca o vacanță eternă.

Or, *existența mediatică* este noul mod de viață. *Expunerea la mass-media* a devenit o necesitate, fiecare dintre noi asigurându-și, astfel, porția cotidiană de informație. Alertă, superficială, totalizantă, cronofagă, această cultură a imaginii ne remodelează. De un recunoscut impact, cu certe sau bănuite efecte manipulatorii, ea s-a instituit ca o nouă *forma mentis*. O putem refuza? Complexul mediatic (devenit „religie”) impune dogma imediatului. Reactivă și emotivă, această cultură naște „o dependență puternic contradictorie” [1, p. 10], cu indiscutabile câștiguri și grave pierderi. Ne raportăm la real prin intermediul imaginii; „efectul de real”, s-a observat, este o descriere cu rol prescriptiv. Dependența întreținută prin această branșare nu înseamnă o existență pleneră după cum, plonjând în lumea ficțională (noua „realitate”), acuzăm stresul de adaptare, un deficit de viață care, în spațiul public, se manifestă prin *dezinteres*. O astfel de cultură încurajează consumismul și conformismul, nu civismul. Accelerarea istoriei, bombardamentul informațional, tirania fantasmelor publicitare, ritmul epuizant și comportamentul inertial atentează asupra sistemului „imunitar” al individului. Mai este posibilă decuplarea?

Fiind *o cultură a provocării* (Pascal Bruckner), publicitatea ne face captivii ideologiei consumiste. Această invizibilă plasă (a realității mediatice), anesteziind simțul realității, întreține – prin substituție – „ofensiva magicului” [2, p. 339]. În spațiul iluzoriului, populat cu năluci mediatice, *ego*-ul, prins de „legăturile dorinței” în construirea identității, pleacă, în dialogul comercial, de la o frustrare „de fond”, propunându-și relansarea căutării (nevoia unui nou produs, obiectul dorinței devenind o dorință devenită obiect). Să recunoaștem, e vorba de o dulce captivitate, căutată, nicidecum impusă. Sau subtil impusă prin tehnologia video, penetrând subconștientul și ocolind, printr-o „magie modernă” (a mesajelor subliminale) tocmai cenzura rațională. Ca agent al revrăjirii și membru al familiei, *televizorul* a devenit o instanță de ordin religios. El răspunde nevoii ontologice de religios (cf. Virgiliu Gheorghe) și oferă ritualic un „surogat de religie”; *convertirea*, aflăm, ar fi avut loc. Iar ideologia consumismului aduce în scenă un Mesia reificat [3, p. 84], eroul salvator de altădată devenind, pe platoul de frustrare întreținut, *obiectul salvator*. Îndreptățit, Vance Packard denunța fenomenul de *persuasiune clandestină*. Fiindcă seducția publicitară înseamnă, în primul rând, o slăbire a raționalității. Și dacă piramida lui Maslow propunea o bine cunoscută ierarhie a nevoilor (de la supraviețuire la satisfacție), suportând prefaceri (impuse de agresivitate, insecuritate etc.), împlinirea prin consum a îmbolnăvit azi mentalul colectiv, sedus de industria divertismentului. Publicitatea „funcționează” ca afrodisiac întreținând „libidoul public” [4, p. 225]. Prin această plasă de imagini aruncată peste lume de cultura media (video-cultura) se naște *publicultura*, o nouă cultură mondială, penetrantă și persuasivă fiindcă nu apelează raționalul, reușind o „influențare magică a minții” [2, p. 9]. Capcanele consumatorismului virusează spiritul critic și induc o alarmantă patologie socială. *Homo Zappiens* este robul ideologiei mediatice. El, *omul*

mediatic, are o identitate fluidă, cu o agendă mentală confiscată de tirul mediatic, excitând – prin „zapare” – imaginația. Ca mașinărie planetară, mass-media au devenit un fenomen autoreferențial (Jean-Claude Guillebaud) născând o realitate proteiformă, multiplicând nevoile și dorințele, „colonizând” timpul liber, infantilizând publicul. Și cerând, datorită „efectului gravitațional” al expunerii mediaticice, o activare a *pedagogiei media*, cum recomanda stăruitor Douglas Kellner [5].

În spațiul mass-media (*datasfera*), atotputernica publicultură exercită o seducție de tip magic, evidentă prin mentalități, atitudini, comportamente. Îndemnul la reflexie, lansat vigil-alarmist de unii specialiști media în ideea resuscitării filtrului critic atrage atenția asupra existenței *statului magic*, „stat” care, pe suport mediatic, nu activează spiritul civic ci teletropismul. Or, privitul la TV, eliberându-ne de constrângeri, procură „intervale de liminalitate” (V. Turner, 1968), oferă un „spațiu interstițiar” (după H. Newcomb) și este considerat de R. Silverstone (1988) un „rit de trecere”. Altfel spus, este un act de factură rituală, televizorul fiind „expresia contemporană a mitului”. Consumul cultural cotidian nu poate ignora această „mașină de privit” care, prin *prelucrare mediatică* (bricolaj), oferă un „plus-sens” evenimentelor din *media world*. Iar mass-media, gândind evenimente, rămân o „mașină de construit realitate”, aprecia Mihai Coman [6, p. 44], mobilizând – cu forță ritualistică – sacrul, narativitatea, matricea mitologică și, firește, codul cultural al epocii, asaltând acea *ordinary world* în care ne mișcăm haotic, prinși în plasa fantasticului sub vraja lumii media, pendulând între suprainformare și dezinformare. Publicitatea, cu deosebire, este un act de magie, aureolând banalul, propunând o avalanșă de „ispitiri”. Cultura hedonistă face din consum un substitut al dezvoltării eului, mutând accentul de la *a fi* la *a avea*. Să asigure oare impulsul achizitiv plinătatea ființei? Evident, sub robia senzaționalului efemer „*bunul*” *cel nou* cheamă alte produse de ultimă oră, impregnând cotidianul și flatând populismul. Totul devine accesibil și permis. Certamente cultură de consum, cultura media promite paradisul terestru și impune, prin *mitologie publicitară* și încredere în imagine, modele de comportament. Am putea scăpa de aceste „patimi” moderne care, prin asalt mediatic, „împrăștie mintea”? (cf. Virgiliu Gheorghe).

Să observăm că pe acest fundal (problematizant, tensional), publicitatea a invadat decorul și a creat, prin „plasa imagologică”, un sistem persuasiv la scară planetară, impunând o dominație silențioasă. Se afirmă, poate excesiv, că publicitatea ar fi noua față a totalitarismului. Oricum, asaltul mediatic „lucrează” în favoarea integrării prin pasivizare, inducând – în masa *publivorilor* – un *comportament de consum*. Mediată de imagine, cum susține cu temei Douglas Kellner [5, p. 279], societatea își subminează resursele de identitate. Cândva *fixă* (precum în societățile tradiționale), identitatea a devenit fragilă și instabilă, multiplă, supusă înnoirilor într-o epocă fluidă, necesarmente însă și autoreflexivă.

*

Paradoxal, *Omul digital*, deși dependent de tehnologia de ultimă oră, supus conectivității (memory stick, telefoane inteligente, invazia gadgeturilor portabile) acuză dificultăți de comunicare. Folosirea excesivă a acestor mijloace conduce la izolare și însingurare. Înconjurat de monitoare, asistând la „proliferarea ecranelor” și suportând acel hultit *mecanisme d’oblitération* (construind, conform tezei uniformizării, o totalitate omogenă în societatea manipulată de mass-media), omul de azi, deși conectat ritmului Planetei, trăiește în solitudine, acuzând plasticitatea identitară și „amorul lichid”.

Deloc întâmplător, Zygmunt Bauman, autorul *Trilogiei lichide* (2002-2006), denunță în *Singurătatea cetățeanului global* tocmai societatea individualistă cu ai săi nomazi globali, tranzitorietatea, nesiguranța pe fundalul mobilității și precarității, născând incertitudine. Și agravând falia public/privat. Altfel spus, creșterea libertății individuale conduce la amplificarea impotenței colective, tăind – într-o lume „lichidă” – punțile dintre sfera privată și cea socială. În era ecranului și în epoca postideologică, omul globalizat/delocalizat trăiește „prin delegație”, captiv al video-culturii, satisfăcându-și, astfel, prin zapare, curiozitatea și nevoia de putere (idoli). Încât încercarea de a „dezvrăji” televiziunea invocând filtrul critic, discernământul, libertatea de gândire etc., deși îndreptățită, nu prea are sorți de izbândă. Mai mult, manipularea politică prin mass-media, hipnoza mediatică și, nu în ultimul rând, strategiile de personalizare excesivă a puterii îl îndreptățeau pe Olivier Duhamel, profesor francez de drept și științe politice să propună un nou concept: *videocrația*. Cel vizat era președintele Sarkozy dar e la îndemână constatarea că *exhibition people* s-a răspândit iute, degradând și discreditând discursul politic. Populismul, „prezidențializarea” unor instituții, atrofierea instinctului civic (paradoxal, pe fundalul politizării agresive) cad în farsă, constata George Apostoiu [7, p. 4-5]. Și cer, corectiv, intrarea în rol, adică „reprezidențializarea”, în limbajul lui Olivier Duhamel. Ceea ce, regretabil, e cu atât mai valabil în context românesc unde primitivismul politic și democrația fragilă, invadată de vulgaritate, întrețin un jalnic spectacol, țara fiind condusă prin TV, iar consecințele anunțându-se dezastruoase. Considerăm că adevărata criză este *criza de normalitate*. Grav e că în anii postdecembriști, statul cinic a reușit „performanța” de a submina tocmai încrederea în viitor.

Note

1. Irina Mavrodin, *Cultura și mass-media: un raport problematic*, în *Secolul 21*, nr. 1-6/2006.
2. Virgiliu Gheorghe, *Știința și războiul sfârșitului lumii/ Fața nevăzută a tele-viziunii*, Editura Prodigios, București, 2007.
3. Doina Dascălu, *Mesianismul publicitar*, în *Anale*, Seria Jurnalistică, vol. XII, Editura Augusta, Timișoara, 2007.
4. François Brune, *Fericirea ca obligație* (Eseu despre standardizarea prin publicitate), Traducere din limba franceză și Prefață de Costin Popescu, Editura Trei, București, 1996.
5. Douglas Kellner, *Cultura media*, traducere de Teodora Ghiviriză și Liliana Scărlătescu. Prefață de Adrian Dinu Rachieru, *Institutul European*, Iași, 2001.
6. Mihai Coman, *Mass-media, mit și ritual*. O perspectivă antropologică, Editura Polirom, Iași, 2003.
7. George Apostoiu, *Despre videocrație*, în *Cultura*, nr. 42/28 oct. 2010.

NINA CORCINSCHI

Institutul de Filologie

CÂND DOLIUL ESTE DE CULOAREA ROȘIE...

Abstract

Scarves in the sky (Cartier, 2012) by Dumitru Crudu is a thrilling book about life and death. The poem was born from personal experience: the agony and death of his mother-in-law, at whose head even the author and his wife watched. The poet becomes a witness of life passing into death. He is shaken and made to bring out his trance condition that is turned completely into his writing. The poet is likely to programmatically refuse the use of poetic conventions. The phrase in the poem is made spontaneously and freely in an avalanche of confessions-scenes-thoughts-direct associations which follow only the internal rhythm of living. The hope of life is hardly seen; it happens only after the death experience is assumed and lived with the character's each pore.

Keywords: life, death, delirium, suffering, hope, paroxysmal experience.

Eșarfe în cer (Cartier, 2012) de Dumitru Crudu este o carte-mărturie a unei sensibilități hipertrofiată, oferind într-o formă nudă materia cea mai fidelă a trăirilor acesteia. Poemul s-a născut dintr-o experiență personală: agonia și moartea soacrei sale, la căpătâiul căreia a vegheat chiar autorul împreună cu soția. Statutul de martor al vieții cuprinse lent și progresiv în chingile morții, împreună cu întreaga gamă a delirului și suferinței, îl cutremură visceral pe poet, acutizându-i la limită simțurile și conștiința. Zbaterea ființei umane între viață și moarte, groaza provocată de prezența iminentă a neantului declanșează o stare de transă, din care, prin dicteul automat al trăirii, se naște poate cel mai tulburător poem despre moarte, scris vreodată în literatura din Basarabia. Nu e nimic aici ceva ce ar ține de premeditare, de osteneți scripurale ori de epatări auctoriale. Poetul refuză parcă programatic recurgerea la convențiile poetice. Frazarea poemului se desfășoară spontan și liber într-o avalanșă de confesiuni-scene-gânduri-asocieri nemijlocite, urmând doar ritmul interior al trăirii. În fața morții, personajul său liric recunoaște că tremură de frică: „niciodată nu mi-a fost atât de frică/ așa cum îmi este acum/ îmi clănțnesc dinții în gură/ ea se încleștă și mai strâns de mâinile mele/ și începe să plângă”. La căpătâiul muribundeii, viața, realitatea în genere capătă contururi halucinante, datele ei, lipsite de semnificație până atunci, devin torturante reprezentări psihologice și chiar semne escatologice, cu multiple ipostazieri și sensuri ascunse. Pendulările între *ieri și azi*, *acum și atunci* dilată și acutizează la maximum viziunea eului aflat în imediata prezență a încleștărilor morții: „Pe scaunul pe care eu stau acum/ a stat atâția ani ea/ pe acest scaun”. Această constatare extrem de simplă, iar scoasă din

context – banală chiar – capătă în contextul poemului rezonanțele profunde ale condiției fragile a omului. În circuitul cotidian al vieții și al morții, ființa umană, perisabilă, apare lipsită de apărare, asistând, oficiind dintr-o parte ori fiind ea însăși supusă veșnicului ritual al dispariției: „ÎN TROLEIBUSUL 23 peste care ploaia răpăia/ repede/ mergeam ieri/ spre strada armeneasca/ la fabrica de pâine/ în troleibusul 23 peste care ploaia răpăia asurzitor/ făcând geamurile opace încât/ nu mai vedeai nimic afară/ mergeam ieri/ ca să comand 30 de colaci/ am coborât și am vrut s-o iau pe jos spre/ fabrica de pâine/ dar brusc/ m-am întors și am alergat prin fleșcăială/ după troleibusul 23/ în care pe 19 ianuarie 2011/ călătorea Zoia Gheorghievna/ stând așezată pe scaunul din spatele șoferului/ ca să comande/ la fabrica de pâine de pe strada armenească/ 30 de colaci”.

Suferința femeii cu care empatizează vocea lirică a autorului trezește viziunea mărcinilor christici, simbol al eternului supliciu uman: „mă apropii în vârful picioarelor/ de ușa ei împodobită de sus până jos cu spini/ într-adevăr ea stă pe pat/ culcată pe o saltea de mărcini”. Roșul hainelor, al florilor, la fel ca și galbenul mașinii sunt culorile vestitoare ale morții și au aici o semnificație funerară. Sângele pe care-l scuipă Zoia Gheorghievna se asociază cu „petale de maci înroșiți”, iar „după moartea ei/ cerul se umplu cu/ eșarfe roșii”. Totul se amestecă într-o avalanșă halucinantă: convulsiile nemijlocite sub privirea neputincioasă a autorului, patimile și sângele christic, imaginea trandafirului roșu căzut de sub perna muribundeii. Până și un bătrân care vine la cimitir pare, privit de departe, o garoafă sângerie la mormântul defunctei. De aceeași simbolică a morții ține și spargerea oglinzii: „doar oglinda în care foarte mult îi plăcea să se uite/ acuma iată, na, a plesnit în zeci de cioburi, în sute”.

Asocierile imaginare se derulează halucinant într-un registru suprarealist cu vădite rezonanțe psihanalitice. Trupul uman se lichifiază, „seamănă cu o dără de apă plată/ pe care o torni într-o cană spartă” sugerând, într-un elan poetic de conciliere a contrariilor existențiale, lichidul amniotic născător de viață și dorința de întoarcere la „fuziunea preoedipală” (J. Lacan) cu uterul matern: „am luat-o în brațe și am mutat-o pe-o pernă mai sus/ e ca și cum aș fi ținut în brațe o/ picătură de apă”.

La temperaturile înalte ale trăirii și ale conștientizării acute a morții, hotarele care separă contrariile se destramă, realul interferează cu imaginarul, lăsând cale liberă pentru posibilități nelimitate de intersectare a lumilor paralele și a dimensiunilor temporale diferite. După ce privește fotografiile rudelor moarte, în care acestea alergau cândva fericite pe plajă, registrele temporale se modifică, transgresează consecutivitatea timpului fizic, se contopesc amalgamate în sentimentul stuporii în fața morții: „cu o mână de nisip (subl. – n. n.) ies în **ninsoarea**/ în care ieșise și Evghenii Ivanovici/ în 1973/ fără fular și căciulă”. Emoția declanșează mecanismele imaginației, ascute simțurile până la paroxism. Memoria involuntară, susținută de fluxul conștiinței, adună în același recipient liric amintirea, visul și percepția directă. Toate morțile celor dragi sunt re-trăite în această moarte a mamei soției sale. Eul liric conștientizează că moartea nu-i o joacă cum și-ar dori să fie și cum o percepea la vârsta de 3 ani, când „taică-meu își punea mâinile pe piept, își întindea/ picioarele spre ușă, le lipea unul de altul/ cu degetele în sus, își închidea ochii, și nu / mai respira/ stătea țeapăn țeapăn și eu îl zgâlțâiam dar el/ stătea țeapăn țeapăn/ și nu mai respira/ zilele acestea, Zoia Gheorghievna și-a pus mâinile pe/ piept și a încetat să mai respire/ dar eu, vorba lui Berryman, de mult nu mai aveam trei ani”. Moartea pânđește de pretutindeni cu multiplele ei ipostaze și cu o mulțime de arătări. Percepția se dilată

la maximum, viziunea se amplifică: „Mă învârteam prin curtea înghețată și lunecoasă/ a spitalului așteptând-o să iasă/ când am văzut o haită de maidanezi înconjurând/ o veveriță, când am văzut o veveriță/ ținând în mijlocul unei haite de câini/ turbați care strâneau cercul/ care clănțăneau /și lătrau de mama focului și se repezeau/ s-o înhațe de piept sau de picioare (...). Imaginile se suprapun și se repetă obsedant, ca într-un carusel halucinant: „mă uit la ea/ și inima îmi bate tot mai tare și mai tare/ în piept/ de parcă/ m-ar fi încolțit din toate părțile/o haită de maidanezi”.

Ceremonialul morții capătă puterea unui ritual fantasmagoric: „l-au scos afară pe targă/ trupul ei scund/ și au vrut mâinile în țândări să-i spargă/ și să-i arunce ochii în prund”. În gama Do major al acestui poem, eul liric se pulverizează, nu se mai disociază de întâmplări, de lucruri, devine voce nudă a suferinței: „un porumbel dă busna în casă/ inima îmi iese din piept/se izbește de pereți/se pocnește de fereastră/vrea să zboare afară și nu găsește ieșirea (...)”. Ieșirea din transă echivalează cu un chatarsis. Odată trăit, asumat cu toate simțurile, până la capăt, sentimentul tanatic iese din captivitatea deznădejdiei. În urma acestei experiențe-limită, moartea trece din „realitate pentru altcineva”, din simplă virtualitate în realitate trăită nemijlocit. Astfel, ea se încarcă de sens existențial, deschide porțile spre o subită și profundă înțelegere a vieții. Din magma de stări paroxiste ale suferinței umane răzbate speranța vieții, frumusețea ei: „și atunci/ porumbelul țâșnește pe fereastră afară/ și eu încep din nou să sper”.

Fondată în anul 2000

Anul XII, nr. 5-6 (31), 2012

SUMAR

ESSAY

- ALIONA GRATI *Moldovans in the eyes of the Europeans.*
An imagological exercise (II) 3

EVE IN AGORA

- TATIANA CIOCOI *Eve in Agora. Brief history of feminist
critical thinking in the 20th century* 10
- ALINA CIOBANU-TOFAN *„Is there feminine aesthetics?” German
feminist contributions between theory and metaphor* 20
- ION PLĂMĂDEALĂ *Feminist Literary Criticism and the
Temptations of Ideology* 26
- ALIONA GRATI, NINA CORCINSCHI, LUCIA ȚURCANU
A constellation of poetesses at the beginning of the decade 43
- NINA CORCINSCHI *On women’s hand or the book
as electroshock* 58
- ALIONA GRATI *Drawing the map of femininity* 61

CONTEMPORARY LITERARY PROCESS

- ALEXANDRU BURLACU *Andrei Turcanu – a tragic
consciousness of truth* 66
- MARIA PILCHIN *Pricolici-man: lycanthropic readings
with Andrei Turcanu and Victor Munteanu* 70

LITERARY THEORY

- ANATOL GAVRILOV *The own word, the foreign word,
the bivocal word in *Memories from Childhood (II)** 75

POETICS

LUDMILA SIMANSCHI The Poetics of self-ironica discursiveness	84
HISTORY OF LITERATURE	
DIANA VRABIE Short stories for children between conventionalism and originality	92
FLORI BALANESCU Ion Dezideriu Sirbu (1919-1989) – at home, in exile	102
FOLKLORE STUDIES	
OCTAVIAN GAIVAS Romanian-Ukrainian confluences in wedding folklore from the northern part of the Republic of Moldova	107
POLEMOS	
ADRIAN DINU RACHIERU Videocrația și „Ritualul TV”	119
REVIEWS	
NINA CORCINSCHI When mourning is red.....	123

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 PAVLICENCU

Ion PLĂMĂDEALĂ

Elena PRUS

Adrian Dinu RACHIERU (Timișoara)

Andrei ȚURCANU

Maria ȘLEAHTIȚCHI

Diana VRABIE

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

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

Tel: 022-27-21-50

E-mail. metaliteratura@gmail.com

www.metaliteratura.foxnet.md

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 PAVLICENCU

Ion PLĂMĂDEALĂ

Elena PRUS

Adrian Dinu RACHIERU (Timișoara)

Andrei ȚURCANU

Maria ȘLEAHTIȚCHI

Diana VRABIE

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

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

Tel: 022-27-21-50

E-mail. metaliteratura@gmail.com

www.metaliteratura.foxnet.md

ISSN 1857-1905



9 771857 190503

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

Metaliteratură

Metaliteratură Anul XII, nr. 5-6 (31), 2012

Anul XII, nr. 5-6 (31), 2012