

ACADEMIA DE ȘTIINȚE A MOLDOVEI
INSTITUTUL DE FILOLOGIE

METALITERATURĂ

●
REVISTĂ ȘTIINȚIFICĂ
APARE DE TREI ORI PE AN
ANUL XV • NR. 1 (39) • 2015

●
DIRECTOR FONDATOR
Alexandru BURLACU

REDACTOR-ȘEF
Aliona GRATI

REDACTOR-ȘEF ADJUNCTI
Nina CORCINSCHI

REDACTORI
Anastasia ROMANOVA
Mihai PAPUC

SECRETAR
Oxana DIACON

DESIGN ȘI TEHNOREDACTARE
Igor CONDREA

COMITETUL ȘTIINȚIFIC:

Liviu ANTONESEI (Iași)
Alexandra BARBĂNEAGRĂ
(Chișinău)
Nicolae BILEȚCHI (Chișinău)
Mihai CIMPOI (Chișinău)
Alina CIOBANU-TOFAN (Leipzig)
Tudor COLAC (Chișinău)
Anatol GAVRILOV (Chișinău)
Nicolae LEAHU (Bălți)
Mircea MARTIN (București)
Giorgi MASALKIN (Batumi)
Dan MĂNUCĂ (Iași)
Felix NICOLAU (București)
Tatiana CIOCOI (Chișinău)
Ion PLĂMĂDEALĂ (Chișinău)
Elena PRUS (Chișinău)
Adrian Dinu RACHIERU (Timișoara)
Sergiu PAVLICENCU (Chișinău)
Maria ȘLEAHTIȚCHI (Chișinău)
Andrei ȚURCANU (Chișinău)
Diana VRABIE (Bălți)



Acest număr al revistei a apărut cu sprijinul Institutului Cultural Român din București.

Responsabilitatea opiniilor exprimate în paginile revistei aparține autorilor.
Volum recenzat, aprobat și recomandat de Consiliul științific al Institutului de Filologie al AȘM.

Adresa colegiului de redacție:

Bd. Ștefan cel Mare și Sfânt, nr. 180. MD-2004, Chișinău, Republica Moldova, biroul 1005.
Tel.: +373 (22) 21-04-98. E-mail: metaliteratura@gmail.com. Web: www.metaliteratura.asm.md

ACADEMY OF SCIENCE FROM MOLDOVA
PHILOLOGY INSTITUTE

METALITERATURĂ

●
SCIENTIFIC JOURNAL
APPEARS THREE TIMES A YEAR
YEAR XV • NO. 1 (39) • 2015

●
FOUNDING DIRECTOR
Alexandru BURLACU

EDITOR IN CHIEF
Aliona GRATI

DEPUTY EDITOR
Nina CORCINSCHI

STYLISTIC EDITOR
Anastasia ROMANOVA
(Responsible for English version)
Mihai PAPUC

EDITORIAL SECRETARY
Oxana DIACON

DESIGN & PAGE LAYOUT
Igor CONDREA

THE SCIENTIFIC COMMITTEE:

Liviu ANTONESEI (Iași)

Alexandra BARBĂNEAGRĂ
(Chișinău)

Nicolae BILEȚCHI (Chișinău)

Mihai CIMPOI (Chișinău)

Alina CIOBANU-TOFAN (Leipzig)

Tudor COLAC (Chișinău)

Anatol GAVRILOV (Chișinău)

Nicolae LEAHU (Bălți)

Mircea MARTIN (București)

Giorgi MASALKIN (Batumi)

Dan MĂNUCĂ (Iași)

Felix NICOLAU (București)

Tatiana CIOCOI (Chișinău)

Ion PLĂMĂDEALĂ (Chișinău)

Elena PRUS (Chișinău)

Adrian Dinu RACHIERU (Timișoara)

Sergiu PAVLICENCU (Chișinău)

Maria ȘLEAHTIȚCHI (Chișinău)

Andrei ȚURCANU (Chișinău)

Diana VRABIE (Bălți)



The journal is published with financial support of Romanian Cultural Institute from Bucharest

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.

The address of the Editorial Board:

180, Ștefan cel Mare și Sfânt Avenue, MD-2004, Chișinău, Republic of Moldova, office 1005.

Phone: +373 (22) 21-04-98. E-mail: metaliteratura@gmail.com

metaliteratura.asm.md

EDITORIAL

EDITORIAL

ALIONA GRATI

SALON DU LIVRE – Sărbătoarea cărții 5

SALON DU LIVRE – Book Fair as a book celebration

MARGARETA CURTESCU

Prezențe lirice basarabene la Salon du livre de Paris 10

Bessarabian lyric presense at Paris Book Fair

JEAN-YVES CONRAD

Ce eu doresc și ție, dulce Basarabie: un viitor de aur! 15

What I wish you, sweet Bessarabia: a golden future!

NINA CORCINSCHI

în dialog cu SIMONA SORA: „Literatura nu are sex!” 23

NINA CORCINSCHI dialoguing with SIMONA SORA:

„The literature doesn’t have a gender!”

MIRON KIROPOL:

„Mă simt ca un copil al unei patrii care m-a trădat și continuă să mă trădeze” (Interviu realizat de ALIONA GRATI și NICOLAE TZONE) 26

MIRON KIROPOL: “I feel like a child of a homeland which betrayed me and continues to betray me” (Interview by ALIONA GRATI and NICOLAE TZONE)

AURORA CORNU:

„Mă bucur de toate felurile de fericiri, de toate”
(Interviu realizat de ALIONA GRATI, RADMILA POPOVICI și NICOLAE TZONE) 35

AURORA CORNU: I am glad of all kinds of happiness, all of them

(Interview by ALIONA GRATI, RADMILA POPOVICI and NICOLAE TZONE)

NINA CORCINSCHI

Radmila Popovici: la poétique de l’intima(tum) 52

RadmilaPopovici: the poetics of the intima(tum)

ALIONA GRATI

Margareta Curtescu, des cordes du vécu, sur les touches de l’écriture 56

Margareta Curtescu, about the strings of the living, the keys of the word

ISTORIA LITERATURII HISTORY OF LITERATURE

ALEXANDRU BURLACU

Andrei Țurcanu: proiecțiile unei contrautopii poetice 61
Andrei Țurcanu: the projections of a poetic counterutopia

DORIS MIRONESCU

George Călinescu și proiectul monografic Eminescu..... 71
George Calinescu and „Eminescu” monographic project

TEORIE LITERARĂ LITERARY THEORY

ANATOL GAVRILOV

Conceptul bahtinian de cronotop românesc..... 76
The Bakhtinian concept of Romanian chronotope

OXANA GHERMAN

Raportul dialogal feminin-masculin sau anevoioasa cale a cunoașterii „omului din om”85
**The female-male dialogical connection or the difficult way to recognize
“the human of human”**

LITERATURĂ COMPARATĂ COMPARATIVE LITERATURE

OLESEA GÎRLEA

Arhetipul diavolului de la istorie spre ficțiune 95
The devil archetype from history to fiction

CRISTINA ROBU

Personajul dedublat în trei romane semnate de Haruki Murakami..... 104
The duplicated character in three novels of Haruki Murakami

MAGDALENA RUSNAC-FRĂSINEANU

Vitoria Lipan și mătușa Ruța în galeria personajelor feminine..... 113
Vitoria Lipan and the aunt Ruța in the gallery of female characters

CRONICĂ CRONICLES

MARIA PILCHIN

Lecturi pe furiș: cazul Dumitru Crudu..... 118
Readings by stealth: the case of Dumitru Crudu

ALIONA GRATI
Institutul de Filologie al AȘM

SALON DU LIVRE – SĂRBĂTOAREA CĂRȚII

ABSTRACT

This introductory text announces the fact that the current issue is devoted to Paris Book Fair where Nina Corcinschi, poets Radmila Popovici, Margareta Curtescu, researcher Victoria Fonari and me participated in. Book Fair took place on 20-22 March this year. Paris Book Fair certainly is the most known and prestigious cultural event in Europe and even the world. The decision to allocate considerable space of the issue to the impressions caused by it and to group materials in a special section was taken by the editorial board. We believe that the materials will be of great interest to the public and relevant as they are written by eyewitnesses and protagonists.

Keywords: Paris Book Fair, Romanian literature, books promotion.

Anul acesta, eu și Nina Corcinschi, responsabile, în virtutea funcției noastre, de subiectele abordate în revista de față, am avut onoarea de a participa, pe lângă alți literați de la noi, la Salonul de Carte de la Paris, incontestabil cel mai cunoscut și prestigios eveniment cultural din Europa. Am considerat de cuviință să acordăm spațiu reflectării acestei întâmplări însemnate, adunând într-o rubrică materialele care o vizează relevant, tocmai pentru că au fost semnate de martorii și protagoniștii ei.

Faima Salonului de Carte de la Paris se explică, de bună seamă, prin faptul că are o

istorie pe potrivă de măreață. Evenimentul a demarat în 1981, la inițiativa lui Jack Lang, pe atunci ministrul Culturii, cu susținerea președintelui François Mitterrand. Primele ediții ale Salonului au avut loc în Grand Palais, iar începând cu 1994, când marele palat de pe Champs-Élysées a devenit neîncăpător pentru numărul imens de standuri, cărți și platforme pentru dezbateri, acesta a fost transferat în unul din pavilioanele Parcului de expoziții Porte de Versailles. De atunci în fiecare an, târgul adună zeci de mii de reprezentanți ai industriei de carte, producători, tipografi și librari, veniți aici din toate colțurile lumii pentru a-și pro-

mova noutățile editoriale, cu scopul de a-și înmulți colaborările în plan internațional și, în genere, pentru a se întâlni cu publicul larg. Salonul găzduiește anual circa 1200 de edituri din 25 de țări și mai mult de 4500 de autori. Organizatorii, CNL (Centre National du Livre) în rol principal, se îngrijesc de întreținerea și extinderea interesului față de acest eveniment, fixând de fiecare dată numele unor țări sau orașe, ale căror statut de „Invitat de onoare” le oferă o șansă sporită de a-și promova cultura. România s-a regăsit printre țările onorate de această găzduire specială în 2013.

A 35-a ediție a târgului s-a desfășurat între 20 și 23 martie. Brazilia și orașul polonez Cracovia au fost invitați de onoare și, firește, standurile lor ocupau spațiul din centru. În aceste zile de primăvară industriașii de carte și oamenii de litere își celebrau produsul, iar cititorii participau împreună cu ei la Sărbătoarea Cărții. Sala încăpătoare a Pavilionului 1 al Parcului de Expoziții oferea ochilor, chiar de la intrare, o imagine festivă, carnavalesc-colorată. Standurile editurilor, panourile de publicitate, cărțile ingenios așezate pe rafturi decorate, luminile împrăștiate, dar și înghesuiala de pe culoare pe care o mai poți întâlni doar în stațiile de metrou la o oră suprasolicitată impresionau și creau o stare de spirit feerică. Activitățile specifice pentru promovarea literaturii se produceau sincron, comercializarea cărților de orice gen literar se făcea în timp ce pe scenele, mai mici sau mai mari, improvizate pe lângă standuri, aveau loc numeroase întâlniri cu vedetele pariziene: scriitori, actori și muzicieni. Vânzătorii de carte te invitau să le asculți elogiile aduse cărților expuse de ei cu mult fast. Editori, bibliotecari, designeri, artiști și tehnicieni erau mereu pregătiți să-ți ofere explicații despre cărțile la care au muncit. Blițurile aparatelor de fotografiat și

culorile microfoanelor reprezentând diferite televiziuni dădeau seama de considerația de care se bucură literatura, cultura în general, în această țară. Întâmplător sau nu, pe durata celor patru zile ale Salonului călătoria în transportul public din Paris a fost gratuită.

Dis-de-dimineață lângă casele pavilionului se formase rând enorm, cu oameni de toate vârstele, părinți și bunici de mână cu copiii lor, dornici de a cuceri tot ce le putea oferi acest gen de *leisure*. Odată intrați, aceștia puteau alege și cumpăra cărți după preferință, puteau asculta recomandările criticilor literari și participa la dezbateri. În timp ce părinții urmăreau pledoariile oamenilor de litere, nu departe, mai nerăbdători, copiii își citeau cărțile nou-nouțe, instalați nestingherit pe mochetă. Undeva, într-un studiu improvizat se produceau discuții în emisie directă la unul din posturile de televiziune franceză. În altă parte, Mélanie Gribinski, un fotograf cunoscut la Paris, invita doritorii de a se fotografia cu o carte în mâini. Semnătura pe un contract îi permitea ei și CNL-ului să-ți folosească chipul pentru un program de promovare a cărții în presă. La intrare, la fel ca în aeroport, polițiștii verificau cu intransigență conținutul genților.

În ansamblu totul părea că se mișcă după un montaj fractalic. Fiecare colț al spațiului dispus pentru standurile editurilor părea într-o bună măsură identic cu întregul, constituia un centru de emisie autonom și legat, în același timp, prin mii de fire cu toată agitația. Literatura română a avut două astfel de centre organizate de Institutul Cultural Român: standul României, la care erau expuse, în mare, cărțile cunoscutelor edituri Humanitas, Polirom și Cartea Românească, și cel al editurii Vinea din București. În spațiul acestora au avut loc mai multe lansări și prezentări de carte,

conferințe, discuții. Panoul României afișa tema *La littérature féminine, le féminin de la littérature*, pe marginea căreia s-au produs, în ritm constant, o serie de dezbateri și conferințe. În 20 martie, la una din acestea, moderată de cercetătoarea de la București, Bianca Burța-Cernat, au participat Nina Corcinschi și Victoria Fonari. Din păcate, colegile noastre au plecat imediat la Chișinău, iar activitățile noastre nu s-au intersectat. De asemenea, de-a lungul celor patru zile aici, la standul României, au vorbit, și-au ținut conferințele și au dezbătut Dinu Flămând, Mircea Cărtărescu, Magda Cârneci, Matei Vișniec, Simona Popescu, Florina Ilis, Simona Sora, Cristina Hermeziu, Bogdan Ghiu, Ioana Crăciunescu, Aida Vâlceanu, Ovidiu Nimigean și alții.

Tot la standul României, în după amiaza zilei de 21 martie, au avut loc câteva dezbateri, lecturi și lansări de carte. Editura Vinea, condusă de poetul Nicolae Tzone, anunța apariția a 15 cărți ale scriitorilor români traduse în franceză. Prestația impresionantă se explică și prin faptul că editura bucureșteană își celebrează anul acesta 25 de ani de la înființare, ca și editura Humanitas (1990-2015), de altfel. Ca omagiu adus acestor edituri am achiziționat câteva cărți colosale: *Religiile lumii*, volum coordonat de Jean Delumeau, apărut în preajma anului 2015, pentru a consemna cei 25 de ani de activitate ai editurii Humanitas; Jean-Claude Carrière, *Cercul mincinoșilor. Cele mai frumoase povești filosofice din lumea întreagă*, Ed. Humanitas, 2013; Sașa Pană, *Călătorie cu furnicularul*, Ed. Vinea, 2012; Ion Pop, *Din avangardă spre ariergardă*, Ed. Vinea, 2010.

Pe la ora 18:00, la standul României, Nicolae Tzone a început dezbateră pe marginea cărții bilingve a lui Robert Desnos, *La Complainte de Fantômas / Lamentul lui Fantomas*, în traducere de Șerban Foarță.

Eruditul critic literar, eseist, editor și publicist, Petre Răileanu a prezentat această carte și tot domnia sa a anunțat apariția ediției bibliofile: Gherasim Luca, *Manuscris facsimile / Le vampire passif / Vampirul pasiv*, ediție bilingvă, cu publicarea în premieră a manuscrisului original. Au urmat lansările de carte, 15 la număr: Ion Vinea, *Femme blanche s'appuyant à un arbre*; Geo Bogza, *Poème invective/ aux empreintes digitales de l'auteur*; Angela Marinescu, *Le langage de la disparition*; Nicolae Breban, *Elégies parisiennes*; Robert Șerban, *La mort paraffine*; Gheorghe Grigurcu, *Une rose apprend la mathématique*; Miron Kiropol, *Ces triomphes qui te contemplent*; Aurora Cornu, *La nuit des abandonnés*; Nicolae Tzone, *Nicolas le magnifique*; Margareta Curtescu, *Poèmes obliques*; Marina Dumitrescu, *L'invisible cuirasse*, Radmila Popovici, *Iseult arrive*, Dumitru Crudu, *Acvika*; Silvia Goteanschi, *Dramaturgie des cordes luisantes*; Daniela Șontică, *Privilège de femme de lune*. Fiecărei cărți i s-a acordat atenție aparte. Dintr-o parte evenimentul arăta în felul următor: la masa din față Nicolae Tzone moderează, Marina Dumitrescu-Baconski traduce sincron în franceză, Miron Kiropol și Claudiu Soare intervin cu comentarii și cu recitaluri de poezie în română și franceză. Pe rând, autorii prezenți – Aurora Cornu, Radmila Popovici, Margareta Curtescu, Daniela Șontică – trec în față pentru a participa nemijlocit la prezentările cărților lor. Prozatoarea și eseista Ioana Andreescu comentează poezia Aurelei Cornu, dar și relația fructuoasă pe care a avut-o cu ea ani la rând. Subsemnata vorbește despre volumele Radmilei Popovici și Margaretei Curtescu. Trebuie menționată prezența la eveniment a doi traducători: Claudiu Soare, autorul traducerilor mai multor volume lansate, și a Victoriei Sicorschi care a transpus în franceză volumul Margaretei

Curtescu. Dezbaterile sunt urmărite de, ca să trec doar câteva nume, Lilian Zamfiroiu, președintele ICR, poeta Magda Cârneci, scriitorul Matei Vișniec, francezul Jean-Yves Conrad, scriitoarea Aurora Cornu, cercetătoarea Daniela Iancu, compatrioții noștri Lucreția Bârlădeanu și Dorin Drusceac, soția poetului Miron Kiropol, franceza Elizabeth Kiropol, scriitoarea Ioana Andreescu, poetul Dan Ciupureanu, poetul Sorin Gherguț, un român din Canada, Paul Moren, poetul Florentin Palaghia care filmează evenimentul. Această adunare distinsă atrage atenția, din când în când grupuri de curioși se opresc să asculte mesajul intelectualilor români.

În aceeași zi, dar și pe 22 martie, la standul editurii Vinea au avut loc, după un program riguros, alte câteva lansări, de această dată, ale cărților apărute recent în limba română. Iată câteva din ele: Dan Ciupureanu: *Efectul calmantelor*, poezie, 2014; Cristian Fulaș, *Fâșii de rușine*, roman, 2015; Marina Dumitrescu, *Platoșă nevăzută*, poezie, 2015; Margareta Curtescu, *În piața dante*, poezie, 2015; Radmila Popovici, *Intimatum*, poezie, 2014 și *Unicat*, poezie, 2015.

La toate evenimentele dedicate literaturii române îl vedem asistând pe francezul Jean-Yves Conrad, Doctor Honoris Causa al Universității „Ștefan cel Mare” din Suceava, distins, în România, cu ordinul *Meritul Cultural* în grad de Ofițer. Domnia sa intră foarte lejer în discuție cu noi. Aflăm că e un mare admirator și susținător al culturii noastre. Știe o sumedenie de amănunte despre personalitățile culturii și istoriei românești, ne impresionează cu detalii despre basarabeni României Mari, dar și despre cei contemporani. Îmi vorbește despre vizita Domniei sale în Republica Moldova prin anii '90. Pentru că de mai mulți ani adun informații pentru un studiu de imagologie a moldoveanului, mă interesez dacă și-a făcut

notițe. Spre bucuria mea răspunde afirmativ, mai mult decât atât, îmi trimite textul în franceză, pe care mă grăbesc să îl includ în rubrica de față în varianta transpusă în română de către Oxana Diacon.

Duminică, pe 22 martie, Nicolae Tzone ne conduce, pe mine și pe Radmila Popovici, acasă la Aurora Cornu și la Miron Kiropol. La solicitarea lui Nicolae Tzone, acești români notorii stabiliți de ani buni la Paris au fost de acord să ne ofere interviuri pentru revista noastră. Luăm autobuzul Nr. 80 care timp de aproape o oră ne poartă prin Paris, virând, avantajos pentru noi, printre mulțimea de blocuri albe cu balcoane decorate cu grilaje metalice. Apartamentul Aurei Cornu, care se află nu departe de Arcul de Triumf, miroase a literatură și a arte plastice. Savurăm atmosfera și cafeaua pe care distinsa doamnă ne-o servește cu bunăvoință, în pofida faptului că ne-am făcut vinovați de întârziere. Poveștile Aurei Cornu ne fascinează, timpul trece vertiginos. Discutăm mai mult de două ore, înregistrăm cu camera de luat vederi. Apoi Domnia sa ne arată câteva albume cu fotografii și trăim momente de grație, descoperind în ele instantaneie cu Marin Preda, Aurel Cornea, momente unice de la nunta soților Cornea care au fost cununați religios la Biserica ortodoxă din Paris de către domnul și doamna Jacques Chirac (pe atunci prim-ministru al Franței). Cercetăm raftul cu cărți și dăm de o enciclopedie în engleză a cinematografiei mondiale (Vincent Candby, Janet Maslin, and the Film Critics of *The New York Times*, *Best 1000 Movies ever Made*, Edited by Peter M. Nichols) care înregistrează *Genunchiul Clarei* printre filmele clasice. Ne despărțim cu regrete, primim drept cadou romanul domniei sale, *Fugă spre centru*.

Coborâm în metrou și ne grăbim să-i vedem pe soții Kiropol. Apartamentul dom-

niilor lor se află la etajul de sus al unui bloc din imediata apropiere de Luvru. Suntem întâmpinați cu zâmbete binevoitoare, deși este deja o oră târzie. Doamna casei Elizabeth Kiropol ne invită la o masă copioasă cu specialități franceze. Ne dăruiește, mie și Radmilei, două cărți cu studii în franceză asupra poeziei lui Rimbaud (*Rimbaud par lui-même*, de Yves Bonnefoy) și Verlaine (*Verlaine par lui-même*, de Jacques-Henri Bornecque), achiziționate special pentru noi de la anticariat. Ne simțim extrem de onorate, Miron Kiropol spune despre soția sa: „Nu e un om, e un Înger!” Pe la 12:00 noaptea apucăm unul din ultimele trenuri ale metroului. Eu și Radmila avem două sacoșe pline cu cărțile lui Miron Kiropol de poezie și proză în română și în franceză, pe care Domnia sa ni le-a oferit la despărțire. Suntem extrem de mulțumite, aparatul de fotografiat a reținut sute de fotografii, camera conține cele două interviuri pe care le transcriem în numărul acesta. La acestea se adaugă un interviu cu Simona Sora, realizat de Nina Corcinschi, despre *Literatura feminină. Feminitatea literaturii*, genericul discuțiilor la standul României.

Ultima zi a salonului nu ne lasă fără impresii. Ne plimbăm prin cartierul Montparnasse, rămas în afara programului în prima noastră vizită din decembrie anul trecut, a mea și a Radmilei, la Paris. Pe o străduță

dăm de un mic concert al unei formații de jazz, venite aici din SUA. Admirăm dezinvoltura cu care spectatorii-trecători ocazionali dansează, aruncându-și gențile pe caldarâm. Spre seară ajungem să cinăm la Café de Flore. Cafeneaua care poartă numele zeiței Flore se află în cartierul Saint-Germain-des-Prés lângă renumita catedrală Saint-Germain și este cunoscută prin faptul că a atras întotdeauna publicul intelectual. Împreună cu concurentul ei, cafeneaua din vecinătate, *Les Deux Magots*, aceasta constituie unul din simbolurile boemei pariziene. La Café de Flore se desfășurau cândva seratele de creație ale lui Apollinaire, pe terasa ei stăteau de vorbă André Breton, Louis Aragon, Jean-Paul Sartre, Ernest Hemingway și Simone de Beauvoir. Aici s-a născut sintagma „mișcarea suprarealistă”, și tot aici s-a întărit cea de „mișcare dadaistă”. Cartea cu meniul fix ne informează despre faptul că, începând cu 1994, în fiecare an, aici se organizează un concurs, prin care este desemnat un talent tânăr și promițător. Putem citi lista membrilor juriului și lista laureaților fiecărui an. Mâncăm în voie omleta, specialitatea localului, și ne luăm rămas bun de la Paris. A doua zi, pe 24 martie, avionul ne poartă deasupra Alpilor, care, cu mai puțin de o oră înainte, primiseră sufletele a peste o sută de oameni nevinovați.

MARGARETA CURTESCU
Universitatea „Alec Russo”, Bălți

PREZENȚE LIRICE BASARABENE LA SALON DU LIVRE DE PARIS

ABSTRACT

Four volumes of poetry published at the Vinea Publishing House have represented the Romanian lyric poetry from Bassarabia this year at *Salon du livre de Paris* which was an event of international resonance. The volumes *Iseult arrive*, *Acvika*, *Dramaturgie des cordes luisantes* and the anthology *Poèmes obliques written by Radmila Popovici, Dumitru Crudu, Silvia Goteanschi and Margareta Curtescu* respectively have been launched at the Romanian Pavilion. The cultural events focused on the slogan *La littérature féminine, le féminin de la littérature* and *L'imaginaire féminin*. The author of the article evokes the impressions conditioned by the participation in this feast of books.

Keywords: Salon du livre de Paris, Romanian lyric poetry from Bassarabia.

Nu am jinduit vreo decorație sau vreun eveniment singular de la acest martie crăpat, nu m-a atenționat, barem, vreun vis sau vreo previziune astrologica. La început, a fost propunerea lui Nicolae Tzone, directorul Editurii Vinea (București), să public, în noiembrie trecut, antologia *în piața dante*, apoi, la mii de kilometri de Bălți, cineva a vibrat la istoriile mele – în timp ce le citea, le auzea în franceză – și, după zile și nopți de perseverență, de ispitire a unui domeniu, dificil și tentant, în egală măsură, dar (important!) și a propriei sensibilități lirice, Victoria Sicorschi, căreia nicicum nu-i pot atribui celebra sentință *traduttore e traditore*, le-a transpus în limba țării care a adoptat-o. Astfel, după un travaliu consecvent al profesoarei de franceză, școlită

la Universitatea de Stat „Alec Russo”, în prezent, stabilită în sudul Franței, și după mai multe dialoguri ale noastre, susținute ritmic pe teme de semantică a detaliului în poezie, în primele două luni ale anului, a apărut *poèmes obliques*, inclusă ulterior în lista de cărți traduse și expuse, în perioada 20-23 martie 2015, de editura bucureșteană la *Salon du livre de Paris*. Apropo, anul acesta, patru cărți de poezie, semnate de autori din Basarabia, au profitat de proiectul *Editura Vinea. 25 de ani de poezie*: Radmila Popovici, *Iseult arrive*, Dumitru Crudu, *Acvika*, Silvia Goteanschi, *Dramaturgie des cordes luisantes* și antologia invocată mai sus a subsemnatei.

Privit de sus, *Salon du livre de Paris* (mențin originalul, pentru a va transpune imaginar în atmosfera de acolo), îți apare

ca un teren imens, cele 55.000 m² fiind segmentate în spații unde sunt amplasate pavilioanele țărilor participante, standurile editurilor din diverse părți ale lumii, cu săli de conferințe improvizate, printre care mișună mulțimea interesată de o „marfă” specială – Cartea, dar și de autorii conversând, de pe scenele lor, cu publicul – toți în același timp. Lumea vine *en masse* la asemenea întruniri ale bibliofililor: fluxuri umane nu încetează să se îndrepte spre Porte de Versailles, bulevardul Victor, unde e situat Pavilionul 1. Afară, la intrare, am văzut, oameni de diferite vârste, așteptând calmi, în rânduri imense, să intre în sala ticsită cu cărți. La finele evenimentului, pe pagina oficială a Salonului, organizatorii, vor estima, în cifre impresionante, bilanțul: 4 zile, 180.000 de vizitatori, 1200 de edituri din 50 de țări.

Târgul/ Salonul de Carte parizian, alături de cele de la Montreal (Canada), Beirut (Liban) și Salonul Internațional de Carte și presa de la Geneva (Elveția), este relevant în sensul configurării unuia dintre cele mai spectaculare evenimente internaționale de acest gen. Vitrinele în care sunt expuse cărți pe toate gusturile și pentru toate vârstele sunt abordate neconținut: unii le examinează, pur și simplu, alții, interesați să-și cumpere opurile preferate, se opresc și citesc selectiv din ele. Ai impresia unei librării sau biblioteci ambulante, de proporții uriașe. Câte lumi închise între mii și mii de coperte și-au dat întâlnire aici! gândești. Aspectul comercial ți se relevă abia atunci când ochii ți se opresc pe cozile enorme de la casele de achitare. Ediția curentă a pus în evidență cartea din Brazilia, țara fiind reprezentată de 48 de autori (începând cu 1981, când a fost inaugurat evenimentul, fiecare Salon se desfășoară în onoarea unei anume țări, România fiind în această ipostază la ediția de acum doi ani). Aflăm că tematicile prioritare le constituie

călătoria și apărarea libertății de exprimare și că orașele invitate sunt Cracovia și Wrocław, cu scriitorii lor, nume sonore ale literaturii poloneze: Ludwik Flaszen, Norman Davies, Urszula Koziol, Ryszard Krynicki, Ewa Lipska, Marek Bieńczyk, Joanna Bator, Iwona Chmielewska ș. a – 22 de autori, în total.

Împreună cu Radmila Popovici, Aliona Grati și Victoria Sicorschi încercăm să explorăm sectoarele Pavilionului expozițional, locuit câteva zile de cărți. Remarcăm, între multe prezențe notorii, editura Gallimard. La Pavilionul României, situat în zona centrală, inscripția de pe un placaj enorm *La littérature féminine, le féminin de la littérature* ne anunță genericul manifestărilor culturale. Vineri, 20 martie, în ajunul sosirii noastre, aici s-au produs mai multe lansări și prezentări de carte, discuții, conferințe, la unele, cu reflecții la temă, participând și kolegele noastre de la Chișinău, Nina Corcinschi și Victoria Fonnari. Regretăm că am ratat dezbaterile *La littérature féminine, le féminin de la littérature și L'imaginaire féminin*, discuțiile de la mesele rotunde *L'accueil des livres de Mircea Cărtărescu en France și La Roumanie dans le journalisme français pendant la dernière moitié du siècle*, implicând conținutul volumului *Journalistes français dans la Roumanie communiste*, coordonat de Radu Ciobotea, lansarea noii ediții a revistei *Seine et Danube*, cu Dumitru Țepeneag și Virgil Tănase, prezentarea antologiei *Nouvelles de la Grande Guerre*, a romanului-document *Esclaves sur Uranus* de Ioan Popa, traducere de Florica Courriol, *Qui veut la peau d'Andrei Mladin?* (versiunea franceză a romanului *Atac în bibliotecă*, 1983) de George Arion, traducere de Sylvain Audet, lansarea romanului *Sara* de Ștefan Agopian, în traducerea lui Laure Hinkel – toate apărute în 2014, la edituri din Franța.

Programul de sâmbătă ne provoacă spiritul nostru filologic, subiectele anunțate sunt de-a dreptul incitante: discuțiile **À quoi bon les poètes au temps de détresse?**, *Genres en écriture*, Gellu Naum, *la pérennité de la poésie*, lansarea volumelor *Grandes dames de la culture roumaine et leur parcours français – Marie, Reine de Roumanie* și *Anna de Noailles au bord du Léman* de Marie-Victoire Nantet; *Vies parallèles* de Florina Ilis, în traducerea lui Marily le Nir, *Le Levant* de Mircea Cărtărescu, tradus de Nicolas Cavaillès (în formă de proză!). Între moderatori și participanți la discuții – nume arhicunoscute: Matei Vișniek, Mircea Cărtărescu, Magda Cârneci, Cristina Hermeziu, Bianca Burța-Cernat, Simona Sora, Dinu Flămând, Simona Popescu, Bogdan Ghiu, Linda Maria Baros, Ioana Crăciunescu, Aida Vâlceanu ș. a.

Editurii Vinea îi sunt rezervate două segmente de program: **Débat et lecture; fragments choisis des livres „Huit livres de poésie pour la Franc”**, ediția a 3-a, cu volumele: Ion Vinea, *Femme blanche s'appuyant à un arbre*; Geo Bogza, *Poème invective/ aux empreintes digitales de l'auteur*; Angela Marinescu, *Le langage de la disparition*; Nicolae Breban, *Elégies parisiennes*; Robert Șerban, *La mort paraffine*; Gheorghe Grigurcu, *Une rose apprend la mathématique*; Dumitru Crudu, *Acvika*; Silvia Goteanschi, *Dramaturgie des cordes luisantes și Poésie roumaine en langue française publiée aux Editions Vinea*; Miron Kiropol, *Ces triomphes qui te contemplent*; Aurora Cornu, *La nuit des abandonnés*; Nicolae Tzone, *Nicolas le magnifique*; Margareta Curtescu, Bălți (Moldova), *Poèmes obliques*; Marina Dumitrescu, *L'invisible cuirasse*, Radmila Popovici, Chișinău, *Iseult arrive*, Daniela Șontică, *Privilège de femme de lune*, la care participăm și care încheie seara de sâmbătă.

O îmbrățișăm pe scriitoarea Lucreția Bârlădeanu, rezidentă la Paris, aflată în compania elevatei Aurorei Cornu, care, foarte curând, își va evoca, în versuri palpitate, seninul tinereții. Jurnaliști, scriitori, traducători formează publicul rămas până la această oră târzie la Pavilionul României. În ordinea respectivă, moderatorul Nicolae Tzone invita pe scenă autorii și traducătorii lor pentru lecturi paralele.

Radmila Popovici citește în română *toate la locul lor*. Universul senzitiv al versurilor divulgă experiențele eului feminin, tentat necentenit de convertirea unei realități obiective, ordonate metodic, în dezordini interioare, în trăiri dense, cu implicații tragice: „*toate sunt/ la locul lor pălării/ tablouri sticle pline/ le-am aranjat de/ câteva ori/ le mai aranjez o data/ perfect// de ce dar nu am/ curaj să desprind/ pleoapele// tălpile pe podea/ reci ca de obicei se tem/ să calce/ nu cumva să strivească/ lumile microscopice*”. Claudiu Soare lecturează poemul tradus în franceză: „*tout est bien rangé/ les chapeaux/ les tableaux/ les bouteilles// sauf que je n'ai pas/ le courage de décoller/ les paupières// arracher les plantes des pieds/ si froides à la terre / qui d'habitude ont peur de marcher/ pour ne pas écraser/ le monde microscopique*” etc.

Citesc, la rândul meu, *plouie de weekend*, dublat de versiunea franceză, pe care o sonorizează Victoria Sicorschi: „*dans ma maison le battement de la pluie induit des gerbes de paix comme dans un/ vol de confettis des gouttes mélangées au soleil brillent et inondent même ma/ frayeur// je n'arriverai jamais à écrire le livre informe de la pluie sur ses traces je marche au/ visage tiré mimant le sourire car entre les choses et leur écriture il existe un chemin/ enseveli d'un brouillard laiteux dont je sors toujours différente*”. Ritmurile acestei limbi, înrudită cu româna prin originile latine, îmi sunt familiare încă

din școală, însă acum, auzindu-le aplicate pe poemul meu, mă emoționează nespuse de mult...

Aliona Grati își execută misiunea de critic, rostind aserțiuni sumare pe marginea cărților noastre. Scriitorul Miron Kiropol își prezintă propriile creații, dar insistă să citească și un poem din Eminescu – și în limba originalului, și în franceză. Întoarse în public, ne întreținem cu poeta și jurnalista din București Daniela Șontică, îl descoperim pe francezul Jean-Yves Conrad, Doctor Honoris Causa al Universității „Ștefan cel Mare” din Suceava, distins, în România, cu ordinul *Meritul Cultural* în grad de Ofițer, un mare admirator și susținător al culturii noastre. Ne vorbește cu multă admirație despre basarabeni, pentru că, în condiții ostile, și-au păstrat limba maternă, despre vizitele la Chișinău și Soroca, invocându-i pe Mihai Cimpoi, Grigore Vieru, Ion Hadârcă, Nicolae Dabija.

În dimineața de duminică, ne întâlnim lângă standul Editurii Vinea, unde sunt lansate cărțile noastre în română. Nicolae Tzone se pronunță pe marginea poeziei Marinei Dumitrescu, Aliona Grati și Victoria Sicorschi o comentează pe a Radmilei Popovici și pe a mea. Curioși, trecătorii se opresc și ascultă o altă limbă decât cea franceză. Lecturându-și poemele, Marina Dumitrescu își dezvăluie fragilitatea sensibilității feminine. Cele câteva poeme citite de Radmila Popovici, *temelie, înainte de a fi sărut, lapte praf*, în care instanța lirică mimează conversația cu un interlocutor virtual, par fărâme de drame transpuse într-un limbaj, la prima vedere, denudat, dar traversat, în subsidiar, de conștiința unui declin existențial, care ia formă unor mărturisiri incendiare: „*de ce vă mai ascuțiți/ colții păstrați-vă/ smalțul// e de-ajuns/ că-mi astupați canalele/ sangvine ori de câte*

*ori/ se aud bubuiturile/ tahicardiei geamă-tul/ ischemic // ați uitat că durerea/ e un sac de box șut/ șut iar șut/ și/ time-out// răstignirea mi-e soră/ de cruce/ mirele îmi coase/ rochia din celule albe/ și roșii// i-au mai rămas/ mânecile// mama și tata/ îmi derulează viața/ până la punctul/ în care devin cetatea/ și subterana voastră// seară de seară/ vă adorm/ pe spatele biciuit/ de când eram/ temelie” (**temelie**); „*de ce nu eram/ mărul din curte/ să-mi scutur omizile/ să chem fulgerul să mă/ crape până la rădăcini/ în două părți una/ de mamă alta de/ tată înainte/ de a fi tăiat/ cu drujba” (**înainte de a fi**).**

Așa cum am dedicat antologia memoriei părinților mei, selectez pentru lectură septembrie cu fructe căzute pe jos, proiecții ale imaginii paterne în conștiința mea: „*scriu despre tine mă profilez în ziua marelui denunț voi/ reveni de pe o pașiște maronie cu brațele pline de lalele sălbatice// decojesc zile și nopți de când ai plecat unde e viața mea de atunci? liniștea dă peste margini mă ghemuiesc lângă pernă/ miroase a bahnă aud păpurișul foșnind și printre ani strigătul unui copil: „ta-a-a-a-a-t-ă-ă-ă?”. Actualizată, întâmplarea din copilăria mea, cu reverberații psihanalitice, ajustată în melancolice ritmuri de jaz, precum remarca Aliona Grati, se dizolvă, cu tot cu mirosul de bahnă și foșnetul păpurișului de altădată, în aerul vibrant al *Salonului*...*

Ce-a urmat – expun telegrafic. Luni: turul Parisului, cu autocarul roșu (Big Bus). Arcul de Triumf, Câmpiile Elysées, Grădinile Tuileries, Piața Concordiei, Catedrala Notre-Dame, Școala Militară, Hotelul Invalizilor, Opera Garnier, Louvre, Sorbona și, desigur, Turnul Eiffel – toate într-o combinație cu nume de celebrități din istoria, cultura și literatura acestui meleag: Napoleon Bonaparte, Voltaire, Victor Hugo, Rodin,

Maria Antonieta, Esméralda, Quasimodo. În căști, vocea lui Joe Dassin și refrenul „*Aux Champs-Élysées, aux Champs-Élysées/ Au soleil, sous la pluie, à midi ou à minuit/ Il y a tout ce que vous voulez aux Champs-Élysées*” îmi tulbură și mai mult simțurile.

Marti: drumul spre casă pe traseul aerian Paris-Istanbul-Chișinău, împreună cu Radmila și Aliona. În timp ce ne perfecta actele de zbor, funcționarul de la aeroportul *Charles de Gaulle* reușește să condamne politica imperială a lui Putin și să-și exprime azeziunea pentru parcursul nostru european. Cinci ore la altitudini amezătoare, în cele două boeing-uri ale companiei *Turkish Airlines*, sunt consacrate discuțiilor de orice gen. În timp ce nava lăsa în urmă spații străvezii, de sticlă, evocând confortul (nu doar cel domestic, dar și cel spiritual) pe care, la Paris, mi l-a oferit gazda mea, basarabeanca Svetlana, bibliotecară de formație, dar și de vocație (selectă în lecturi, e o cititoare notorie și, respectiv, o interlocutoare de zile mari), în contextul literaturii licențioase a lui Denis Diderot, la care, de obicei, fac trimitere în timpul cursului *Literatura română și comparată*, țin condrușele mele o prelegere despre... nuvela *Micuța* a lui B. P. Hasdeu. Ajunse în aeroportul din Chișinău, sună tele-

fonul Radmillei: mama-sa, nerăbdătoare să-i audă vocea, îi comunică despre catastrofa din Alpii francezi... Îngrozite, ne gândim la cei care, câteva ore în urmă, la fel ca și noi, nu bănuiau nimic...

Acum, mă simt ca și un recipient umplut cu amalgame de miresme, adunate lacom în cele două zile de prin spațiile *Salonului du livre*, sau în scurta vizită a acestui seducător oraș, unde epocile își mai etalează gloriile, dar și dramele, unde câmpiile, cheiurile, arcurile, turnurile, străzile, bulevardele, catedralele, cafenelele, zidurile, scările și încă o mulțime de locuri continuă să mai transmită mesaje despre o istorie cu înălțări și căderi, cu luciul grandorii și al victoriilor, dar și cu pasaje de umilință. (De altfel, o primă impresie despre Paris e că, aici, toate îți vorbesc despre efortul uimitor de concentrat al generațiilor, care s-a concretizat în atâtea capodopere arhitecturale, sfidând „vânturile, valurile”). Cum să triez atâtea parfumuri, cum să procesez atâtea emoții, când ele mă copleșesc, se multiplică și continuă să-mi completeze starea de frenezie, obsesiva stare de frenezie, pe care o simt imprimându-mi-se *post factum*, tot mai intens, pe ecranul memoriei?

JEAN-YVES CONRAD

CE EU DORESC ȘI ȚIE, DULCE BASARABIE: UN VIITOR DE AUR!

ABSTRACT

This text was written in 2001 and published in French in one of the cultural journals in Paris. First it appeared in Romanian. The French journalist Jean-Yves Conrad describes his meeting in Paris with a number of scholars from Moldova and the time of his stay in Chișinău. This writing is important for the imagological study, because it presents the impressions and reflections of a person with another culture about the people of Moldova, the Romanian culture and about our country in the first period after the declaration of independence.

Keywords: Paris, Chișinău, Moldovan cultivated man, the Romanian language and literature.

4-11 mai 1999:

Paris, capitala Basarabiei

În mai 1999, împreună cu Ion, am găzduit un grup de intelectuali basarabeni despre care am citit mai înainte, îndeosebi datorită lui Ion care m-a inițiat în literatura basarabească pentru numărul revistei pe care îl publicam: „*La lettre de Roumanie*”. Ion mi-a inspirat dragostea pentru acest pământ românesc pe care îl voi numi de acum încolo după numele său oficial, Republica Moldova. Pentru mine a fost o adevărată revelație și, în foarte puțin timp, eu m-am implicat intens în cercetarea literaturii acestui vechi teritoriu românesc, studiind îndeosebi istoria lui. Din acel moment, eu nu am mai putut vorbi despre România fără a presupune și Basarabia, și Bucovina de Nord, și

patrulaterul bulgar din jurul insulei Balçic, și Banatul sârb și ungar, și Vlahii din zona Pindului, Metsovo, și Aromânii de pe coasta dalmată sau din Albania. În accepția mea, din 1999, România se construiește din tot acest întreg.

Data de 4 mai 1999 este pentru mine un moment important, dar și pentru intelectualii basarabeni care, după trei ore de zbor cu compania aeriană moldovenească, Air Moldova, aterizează pe aeroportul Roissy-Charles-de Gaulle. Ei sunt găzduiți de ex-ministrul Afacerilor Externe din Moldova, Excelența Sa Domnul ambasador Mihail Popov, ambasador de vază la Paris, dar și de numeroși prieteni moldoveni, printre care domnul Valeriu Rusu, profesor la Universitatea din Aix-en-Provence și soția

sa Aurelia. Venind pentru prima oară în Franța, ei ating visul oricărui intelectual moldovean de a cunoaște țara asemuită cu o „Regină ale cărei domnișoare de onoare sunt Cultura, Arta, Literatura și Știința” și care a adus umanității atâtea nume ilustre.

Îmi amintesc cu emoție întâlnirea cu aceste personalități ale culturii moldovenești în Salonul Auriu al ambasadei din România la Paris. Acest magnific Palat din Behague, care a avut ca bibliotecar pe ilustrul scriitor francez Paul Valéry și care a primit, în această zi memorabilă de 4 mai 1999, acești iluștri apărători ai culturii române. E vorba de domnul academician Mihai Cimpoi, președintele Uniunii Scriitorilor din Republica Moldova, Iulian Filip, poet, prozator, dramaturg și folclorist, Ion Hadârcă, poet și om politic, „fratele” meu Grigore Vieru, care este născut pe 14 februarie 1935, cu 20 de ani mai înainte decât mine și care, cu părere de rău, a decedat apoi, poetul apărător incontestabil al poeziei și culturii române, Vasile Romanciuc, poet, Ana și Aexandru Bantoș, Leo Butnaru, redactori ai revistei *Limba română*, Aurelia și Valeriu Rusu, Lucreția Bârlădeanu, poetă basarabeană stabilită la Paris, Grigore Covic, un prieten din copilărie al lui Grigore Vieru, pe care nu l-a revăzut de mult timp, Victor Voinicescu-Soțchi, actor și poet moldovean care locuiește la Paris.

După acest excepțional și emoționant recital de poezie moldovenească, împreună cu Ion am cooptat acești poeți la revista noastră și, cu această ocazie, am și scos primul număr consacrat Basarabiei, după care am publicat, la scurt timp, un al doilea. Cu siguranță această seară va rămâne pentru totdeauna în inima mea. Cu o plăcere imensă îmi voi revedea prietenii doi ani mai târziu, la prima mea vizită în Republica Moldova, la Chișinău. Am fost

acolo la finele lunii august și începutul lunii septembrie 2001 cu ocazia săptămânii consacrate limbii române.

15 ianuarie 2000: întâlnirea cu basarabeanul Victor Voinicescu-Soțchi

L-am cunoscut pe Victor Voinicescu-Soțchi prin intermediul Liei Maria și Ion Andreiță în timpul unei serate poetice organizate la 15 ianuarie 2000 în memoria lui Mihai Eminescu, poet național al poporului român. Distins, emfatic, venit din Basarabia natală și de la teatrele moscovite, la care a contribuit cu măiestria sa în piesele lui Cehov, precum *La Cerisaie* sau *La mouette*, Victor m-a impresionat prin prestația sa în prezența a numeroși admiratori ai lui Mihai Eminescu și reprezentanți ai ambasadei române sau moldovenești, precum domnul Butnaru, responsabil pe atunci de consulatul Republicii Moldova, situate în acea perioadă pe strada Sfax. El era echivalentul Liei Maria.

L-am revăzut de mai multe ori la domiciliul său, situat în apropiere de piața Villiers, în acest loc animat care e cel de-al 17-lea arondisment. I-am semnalat că pe strada Tocqueville, nr 25 se situează un imobil care poartă imaginea mezzo-sopranii române Elena Teodorini, în amintirea *Academiei Lirice Române* care a dat naștere acestei mari artiste lirice. Am tradus pentru Victor și am verificat traducerea poemelor lui în franceză pentru a fi publicate într-o ediție trilingvă a poemelor sale în română, rusă și franceză.

26 august 2001 – 2 septembrie 2001: săptămâna limbii române, sărbătoare națională și începutul anului școlar în Basarabia

La data de 25 august 2001, iau trenul de noapte spre București pentru a sosi

pentru prima oară în Republica Moldova. Sunt calm, deoarece am fost prevenit în prealabil de prietenii mei moldoveni. Spre ora două dimineața, după oprirea la gara din Iași, iată-mă la postul de frontieră din Ungheni. Îmi dau seama de asta, căci două minute mai devreme observasem soldați înarmați, cu câini nemțești, iar trenul traversa lent Prutul, acest râu mitic, sinistru, care a adus atâtea lacrimi cu cincizeci de ani mai devreme, când a fost pus în aplicare planul Ribbentrop-Molotov, cu anexarea Basarabiei de către sovietici. Familiile au fost deodată separate, copiii înstrăinați de la patria-mamă românească. Luminile s-au aprins în compartiment chiar în timpul în care începeam să adormim.

De la Nistru pân' la Tisa

Aceste versuri ale lui Mihai Eminescu și ale fratelui meu Grigore Vieru îmi vin deodată în minte, într-un mod trepidant, ca un disc zgâriat care nu se oprește. În timp ce eu eram încă cu gândurile mele, doi vameși se apropie și ne cer pașapoartele. Credeam că am revenit cu zece ani mai devreme la postul de frontieră de la Nădlac, în ajunul Crăciunului din 1981, atunci când străbăteam cu trenul pentru prima oară frontiera română. Îmi prezintă pașaportul. Am o viză de intrare gratuită, eliberată de Excelența Sa domnul ambasador Popov, la insistența autorităților culturale moldovenești. Vameșul îmi urează bun-venit în țara sa, într-o franceză impecabilă. Îi mulțumesc pentru primire. El stinge lumina, în timp ce operațiunile de schimbare a liniilor de tren continuă. Intrăm bineînțeles în vechea rețea sovietică și, pe durata a două ore, angajații căilor ferate se ocupă de schimbarea liniilor de tren, ridicând vagoanele unul câte unul și repunându-le pe alte linii într-un mod foarte bine pus la punct. Deodată se aude fluieratul

unui supraveghetor și trenul se clatină lent. E înainte de zorii zilei, sunt somnolent, dar fericit să intru aici, pe teritoriul Republicii Moldova, în această Republică a ex-URSS. Spre ora 5.00, începe să se lumineze și eu trag perdelele. Trenul avansează lent, foarte lent, traversând țara Moldovei. Încerc să recunosc scenele descrise atât de bine în istorisirile povestitorului moldovean Ion Creangă. Am impresia, văzând aceste scene bucolice, că istoria s-a oprit cu cincizeci de ani în urmă. Desigur că sunt împărțit între tristețe și bucuria regăsirii unei epoci schimbate. Eu nu pot, în nici unul din cazuri să rămân indiferent la aceste peisaje, la acest popor basarabean pe care l-am văzut cu doi ani în urmă la Paris reprezentat de oamenii de cultură. Această călătorie, în orice caz, rămâne și va rămâne pe veci imprimată pe inima mea de român.

După câțiva kilometri de-a lungul râului Bâc, unde dis-de-dimineață numeroși pescari stăteau pe maluri pentru a practica sportul lor favorit, am observat suburbiile capitalei Moldovei, Chișinău. Trenul continuă să avanseze, lent, își croiește drum printre multitudinea de case, unde domnește sărăcia, dar de unde se degajă bogăție interioară. Observ, la stânga, turnurile centralei termice din Chișinău, care alimentează capitala cu electricitate. Apoi trenul nostru se oprește lângă peron. Soarele luminează intens și, în ciuda orei matinale, frige foarte tare. Sunt întâmpinat de fratele unei prietene de la Biblioteca Centrală Pedagogică, care m-a găzduit într-un bloc situat în apropierea gării. Deși nu ne cunoaștem decât din corespondență, Valeriu, care cunoaște foarte bine franceza, este un om de cultură. El lucrează consilier cultural în Parlamentul Republicii Moldova și și-a luat câteva zile de concediu pentru a mă însoți în sejurul meu cultural. Îi sunt

extrem de recunoscător¹, întrucât m-a ajutat să descopăr capitala din interior. A fost un ghid cu adevărat prețios.

Ieșim din gară și traversăm imensa piață unde se vând suvenirele de orice fel, artizanat, tablouri, cărți, produse menajere, fructe și legume. Am savurat imediat prospețimea pepenului verde.

Am sosit. Clădirea este construită în stilul sovietic-comunist, sinistru la exterior. În schimb, apartamentele, deși strâmte, sunt foarte costisitoare. Nadia, soția lui Valeriu, m-a întâmpinat cu un politicos „Bonjour!” Voi spune o dată în plus, dar niciodată suficient, că eu simt la acest popor din Moldova o autenticitate și o bogăție interioară pe care am putut să o găesc și în timpul primelor mele vizite în România. Este adevărat că Nadia și Valeriu sunt persoane cultivate și nu sunt, probabil, reprezentative pentru poporul lor. În orice caz, după tradiționalul dejun cu un samovar și ceai rusesc, înainte de a merge în oraș pentru prima mea cunoaștere cu capitala Moldovei în chiar ziua unei sărbători naționale, Valeriu îmi arată ultimele știri din cultură. Fac un duș rapid și iată-ne plecați. Valeriu avea de trecut pe la biroul din Parlament, chiar dacă era sărbătoare națională.

Autobuzele sunt decorate cu culorile tricolorului moldovenesc – albastru, galben și roșu – și este o atmosferă de sărbătoare. Mi-am luat un abonament pentru 7 zile ca să nu cumpăr tichete de fiecare dată. Rămânem în picioare și ieșim din autobuz în centrul capitalei, în timp ce mulțimea s-a împrăștiat de-a lungul arterei principale pentru a vedea defilarea trupelor. Văd o casă de schimb valutar și îmi fac o rezervă de lei moldovenești. La casa de schimb valutar o

angajată drăguță mă întreabă în limba rusă câți bani doresc să schimb. Eu nu înțeleg ce îmi spune, iar ea văzându-mi pașaportul francez îndrăznește să spună câteva cuvinte în franceză: „Domnule câți franci doriți să schimbați?” Îi mulțumesc pentru amabilitate, rămânând fascinat de frumusețea ei naturală, de ochii ei de un albastru intens și de chipul său șiret. La final ea îmi spune „la revedere” în franceză, iar eu îndrăznesc să îi fac un semn cu mâna. Am observat, pe parcursul acestei călătorii și a celorlalte două anterioare pe care le-am făcut în Basarabia, că majoritatea caselor de schimb valutar sunt la cheremul rusofonilor.

Noi ne continuăm drumul printre mulțimea din ce în ce mai densă pe această stradă mare și ne oprim în fața Parlamentului pentru a vedea trupele defilând. Pălăriile și îmbrăcămintea armatei este încă de tip sovietic. Discursul președintelui Petru Lucinschi, succesorul președintelui independenței, accentuează valorile moldovenești. Mulțimea este gătită ca niște copii. Femeile sunt îmbrăcate în alb, buclate, purtând flori în păr. Bărbații au costume gri. Fetițele, purtate pe umeri de către tații lor, sunt fermecătoare, majoritatea blonde, cu părul în coșite sau împodobite cu flori, de regulă roșii. Mai pe scurt, este sărbătoare și se observă din când în când câte un om cherchelit cu o butelie de vodcă în mână. Aceasta îmi reamintește de ceea ce am văzut acum doisprezece ani la aeroportul de la Varșovia. Festivitățile fiind terminate, mulțimea se dispersează, fiecare revenind la ocupațiile sale. Unii stau la un picnic cu mici în parcul din apropiere, alții se odihnesc pe iarbă, petrecând o după-amiază în liniște. Este ceea ce am făcut și noi după ce Valeriu a trecut rapid pe la Parlament pentru a pune la cale niște afaceri. Noi luăm autobuzul în sens opus, în picioare, pentru a ajunge în cartierul apropiat gării centrale.

1 Victimă a unui cancer, Valeriu va deceda la scurt timp, fără să atingă măcar vârsta pensionării.

A doua zi, 27 august 2001, după un dejun copios, am fost cu Valeriu la Universitatea de Stat pentru a asista la una din primele conferințe susținute în limba română, deoarece această săptămână în fiecare an este elogiată *Limba noastră cea română*. La tribună se succed mai multe personalități care vorbesc cu fervoare despre limba română. Aceasta contrastează evident cu dicționarul româno-moldovenesc care a apărut recent, al cărui titlu trebuia să fie dicționar românesc pur și simplu. Chiar dacă recunosc accentul pronunțat moldovenesc al unor Basarabeni, anumite expresii ale lor sunt influențate de limba rusă în Moldova, eu nu văd de ce ar fi necesar elaborarea unui dicționar care ar traduce din limba română și cea moldovenească. Există, în orice caz, mai multe diferențe între limba franceză originală și limba vorbită la Quebec, sau limba franceză vorbită în Wallonie sau în Elveția francofonă.

Miercuri, 28 august 2001, am mers spre Aleea Clasicilor unde avea să se inaugureze două busturi, unul fiind consacrat lui George Bacovia, marele poet român. Corneliu Vadim Tudor, în pofida orientărilor sale politice și crearea partidului PRM m-a impresionat prin imensa cultură de a prezenta viața și biografia unui mare poet. Pe durata unei ore, Corneliu Vadim Tudor a dat dovadă de o erudiție excepțională și a captivat auditoriul. La finele discursului său, a demonstrației sale intelectuale, invitatul Republicii Moldova care spusese încă la debutul alocuțiunii sale că este fericit „de a se găsi la Chișinău pentru prima dată, în acest oraș de o curățenie impecabilă, contrară omologului său românesc, București, oraș fanariot prin excelență”, patriotul român CVT, este deci aplaudat fără întrerupere de un public cucerit. Cu certitudine, voi păstra întotdeauna în memorie această alo-

cuțiune promițătoare, spontană, care mă determină să iubesc și mai mult cultura română. Am ocazia să mă apropiu de Corneliu Vadim Tudor și să îi vorbesc câteva clipe. Mă impresionează patriotismul său înflăcărat, cultura sa, simplitatea intrinsecă. El îmi întoarce complimentul și îmi propune să mergem împreună la București prin Bolgrad cu mini-autobuzul pe care l-a închiriat pentru a se întoarce la București, prin Galați și Brăila. Eu refuz invitația cu regret. Într-adevăr, ultima imagine a acestui om public înflăcărat mi-a dezvăluit un mare patriot român, un mare om de cultură, un mare poet. Jos pălăria, Domnule „Vadim”!

La data de 29 august am venit la muzeul de literatură, unde am cunoscut un om foarte interesant. E vorba de Iurie Colesnic care iubește cultura română și care m-a impresionat, ca și alții, prin vastele sale cunoștințe de cultură generală.

A doua zi, 30 august 2001, am mers la inaugurarea unei plăci dedicate lui Eminescu pe strada principală, în apropierea gării, la Centrul Academic Internațional Eminescu, unde era prezentă fermecătoarea Elena Dabija, directorul centrului, dar și Grigore Vieru, Mihai Cimpoi, Nicolae Dabija, Iulian Filip, Iurie Colesnic, Ion Hadârcă, Vasile Romanciuc. Toată lumea stătea la un pahar de vorbă și discuta despre timpul de afară. Seara mă plimb prin frumoasele parcuri ale acestui oraș. Am fost să văd Casa Pușkin și alte case frumoase din centrul orașului. Orașul îmi pare foarte plăcut și bine întreținut, comparativ cu Bucureștiul. Cu siguranță se simte influența sovietică, contrară Bucureștiului, unde domină influența otomană.

Pe 31 august 2011 îmi rezerv puțin timp pentru a merge să vizitez orașul și periferia și să merg la o expoziție de pictură pe care mi-a sugerat-o Valeriu. Am grijă să nu in-

tru prea târziu în casă, deoarece mâine va fi o zi foarte încărcată. Mă voi trezi foarte devreme și trebuie să fiu în formă.

Pe la ora 5.30, în zorii zilei, șoferul mă așteaptă deja afară, la volanul unui Jiguli care aparține parlamentului republicii. Suntem la data de 1 septembrie și este început de an școlar. Șoferul meu, consilier al parlamentului și prieten de-al lui Valeriu, mi-a propus să mă duc cu el pentru a vedea cum se desfășoară ceremonia de începere a anului școlar care, în aceste țări are un caracter pronunțat solemn. Eu sunt foarte entuziasmat deoarece știu că, pentru a descoperi această țară, este neapărată nevoie să-i vizitezi satele. După ieșirea din capitală, drumul este presărat de vii, de livezi și de câmpuri cu grâne, cu porumb și floarea-soarelui la infinit. Nu este surprinzător faptul că Republica Socialistă Moldovenească a fost considerată un hambar de grâu, cu fructe și legume a ex-URSS-ului. Jiguli-ul balansează pe străzile curbate, unde circulația este aproape inexistentă. Din când în când, depășim câteva Moskvitch-uri, câteva Lada sau, cel mai frecvent, câteva căruțe cu cai, cu țărani așezați deasupra. Mai văd, de asemenea, la stațiile de autobuze, autocare vechi și pline cu oameni până la exasperare, transportând și tot felul de bagaje. Cu certitudine, suntem la țară, iar Republica Moldova îmi oferă aspectul bucolic al personalității sale. Din când în când, șoferul se oprește, zicându-mi că mai dispunem de timp și ne mai putem bucura de privilegiile împrejurimilor. De fapt, după două ore de mers, de la Bălți ne îndreptăm spre nord, spre Nistru. Traversăm Horeștiul și sosim în orașul Soroca, un oraș situat la frontiera cu Ucraina, pe Nistru, care are una din cetățile fortificate ale Moldovei, pe lângă celelalte: Bender (Tighina) și Ismail, în Republica Moldova actuală, și Ackerman

(Cetatea Albă), în Ucraina. Mergem spre est, spre Maramonovca unde va avea loc manifestarea. Comuna este pregătită de sărbătoare și copiii sunt îmbrăcați cu cele mai frumoase haine. Este hramul satului. Jiguli-ul se oprește aici, în piața satului și noi ne alăturăm unei echipe de televiziune care se îndreaptă spre un grup școlar.

Plecăm împreună cu șoferul la fortăreața de la Soroca, cetate impunătoare, pe de o parte, apropierea de Ucraina, iar pe de alta, Nistru. După aceasta șoferul meu mă duce spre partea cea mai înaltă a orașului pentru a-mi arăta impunătoarele vile ale Țiganilor miliardari ai Republicii Moldova, care se iau la întrecere unii cu alții cu berlinele lor la fiecare poartă, cu Mercedes-uri, BMW, Audi, Rolls-Royce și chiar Ferrari F40! Acestea impresionează, dar contrastează cu caravanele Țiganilor care se situează în spatele acestor impunătoare clădiri albe. Țiganii nu se pot lipsi de traiul lor cu tradiții seculare!

Apoi revenim în capitală, trecând prin câmpuri imense de grâne unduite, presărate cu maci și albăstrele. Este adevărat că aici pământul este fertil, deoarece este cernoziom, a cărui culoare negrie se vede pe alocuri. Ne oprim la o livadă pentru a lua fie câte un măr, fie câte o pară, sau la o podgorie pentru a rupe câte un strugure de poamă. Cu certitudine că țara este dezvoltată agricol! Pe la orele 19.30, după ce am trecut prin Orhei, șoferul mă aduce la Valeriu. Sunt obosit firește, dar am petrecut o zi memorabilă.

La data de 2 dimineața, parcurg un pic centrul orașului pe jos, încet, respirând din savoarea Chișinăului. După ce am cumpărat câteva suvenire, iau troleibuzul spre Valeriu. La orele 17.00 sunt la gara centrală din Chișinău și intru în tren. Le spun adio gazdelor mele și trenul ia drumul spre întoarcere.

**11 septembrie 2001: primirea
Domnului Mihai Popov cu ocazia
sărbătorii naționale, pe strada Jena
și atentatul de la New York**

La data de 11 septembrie 2001, domnul ambasador Mihai Popov m-a invitat pentru a sărbători a zecea aniversare a Sărbătorii Naționale Moldovenești, la Centrul Internațional de Conferințe internaționale situat pe strada Iena, la Paris, arondisment 16, foarte aproape de Arcul de Triumf de la Paris. Ambasada de pe strada Sfax este prea strâmtă pentru a găzdui toți invitații ambasadei.

Sosesc pe la orele 11.30, întrucât revin de la locul meu de muncă de la Bologne. Salut invitații care mă urmează și diplomații ambasadelor țărilor africane. Deodată vine un domn în etate, pe care nu îl cunosc și care ne prezintă amfitrionului. Pe acesta din urmă l-am văzut de numeroase ori la sărbătoarea națională de la 1 decembrie la ambasada României. Eu îmi focalizez atenția asupra persoanei necunoscute. „Cu cine am ocazia?”, îl întreabă amfitrionul. „Eu sunt noul ambasador al României”, îi răspunde persoana cu un aer hotărât. „Și numele dvs.?” îl întreabă amfitrionul, dezorientat! De fapt, Excelența Sa sosise în ajun și nu își actualizase cartea de vizită! Domnul ambasador îi întinde cartea de vizită, iar amfitrionul își aranjează cu rapiditate ochelarii și citește: „Excelența Sa, Domnul ambasador Oliviu Gherman”, anunță amfitrionul, încă mai stupefiat! Excelența Sa își salută omologul său moldovean, în română, și se îndreaptă spre sala de recepție, unde invitații servesc sarmale și nu mai puțin tradiționala mămăligă! Invitații sosesc în continuare, eu trec în fața amfitrionului, ținându-mi cartea de vizită: „Jean-Yves Conrad. Angajat la Electricité de France.” Eu mă îndrept spre Oliviu Gherman și aștept să se elibereze pentru a-mi face prezentările. „Ex-

celență, eu îmi permit să mă prezint. Eu sunt Jean-Yves Conrad și mă simt foarte onorat să vă cunosc.” Și Oliviu întinzându-mi cartea sa de vizită îmi răspunde: „Încântat. O să ne vedem pe curând. Excelența Sa Dumitru Ceaușu mi-a vorbit de Dumneavoastră. Eu știu că sunteți un mare prieten al României. Oricum, o să ne vedem pe curând”. Eu îi mulțumesc și îi urez bun-venit în țara noastră.

Părăsesc Centrul Internațional de Conferințe Internaționale de pe strada Iena și dau buzna în cea mai apropiată stație de metro, „Charles-de-Gaulle-Etoile”, direcția „Chateau de Vincennes”. Schimb stația „Champs-Elysees-Clemenceau” și o iau spre Linia 13. Cobor la Saint-Denis, pentru o reuniune. După ce am intrat pe portiță, fac spre biroul meu situat în clădirea din dreapta. Intru în biroul meu, plin de poze din călătoriile mele anterioare: Canada, Statele Unite, Islanda, România. Îmi iau caietul și închid ușa. Mă îndrept spre clădirea situată în față, clădirea din vechea centrală ocupată altădată de laboratorul Vectra al GDL. Eu sunt în întârziere, dar mă îndrept spre stânga, spre sala de reuniuni. Sunt surprins să nu văd pe nimeni pe culoare! Ce se întâmplă? Deodată, la primul etaj unde m-am coborât, văd o colegă și îi spun nedumerirea mea. Ea îmi răspunde rapid: „Domnule Conrad, toată lumea este în sala mare de reuniuni de la capătul coridorului.” Se întâmplă ceva, dar eu nu știu despre ce este vorba. Îi mulțumesc și mă îndrept rapid spre sală. Ea este plină de lume, iar eu privesc cu uimire spre ecran. Întreb cauza acestei întruniri. Unul dintre colegi îmi spune că imaginile sunt transmise în direct de la New York și că este vorba de un incident de excepție. La rândul meu, ridic ochii spre ecran, de necrezut! Turnurile pe care le-am văzut cinci ani mai devreme și a căror fotografie este una dintre preferatele mele sunt în flăcări, două avioane

străpungându-le. Eu nu-mi cred ochilor. Curând cele două turnuri cad, în direct, în fața mulțimii de telespectatori, cel puțin un miliard! Este un spectacol halucinant, care ne lasă fără grai! Nu îmi vine să cred ceea ce văd! Este un film urât de *science fiction* și totuși, este realitate! Programele sunt bulversate. Reuniunea este anulată. Cu

certitudine că această zi de 11 septembrie 2001 va rămâne pentru totdeauna în istoria omenirii, dar și în inima mea!

Ce îți doresc și ție, dulce Basarabia, să intri cât de curând în UE!

*Traducere din franceză
de Oxana Diacon*

„LITERATURA NU ARE SEX”

Nina Corcinschi în dialog cu Simona Sora¹

ABSTRACT

This article is a dialogue with Simona Sora about „The feminine literature. The femininity of the literature”. This approach was a leading one at the Book Fair which took place in Paris. The literature written by women is often considered unable to transgress the gender difference and is treated as a separate literature. „There are many common places of reception of the literature written by women, especially when the critics are men” (Simona Sora). The debates at the Book Fair was a pleading for the legitimizing of the literature only in terms of aesthetic criterion. Beyond a certain feminine style that can be surprised in the literature written by women, it should be read, discussed, understood simply as literature, says the writer Simona Sora.

Keywords: feminine literature, feminine style, aesthetic criterion, gender difference.

Salonul de carte de la Paris a reunit publicul la standul României în jurul temei *Literatura feminină. Femininul în literatură*. Dezbaterile s-au derulat pe marginea mai multor subiecte, cum ar fi feminitatea/feminizarea literaturii, imaginarul feminin, masculin vs feminin în literatură etc. Discuția axată pe subiectul „Imaginarul feminin în literatură” a fost moderată de Bianca Burța-Cernat, autoarea unui studiu remarcabil despre proza interbelică *Fotografie de grup cu scriitoare uitate*. Proza feminină interbelică

(Cartea românească, 2011) și susținută de Simona Popescu, o altă specialistă în problematica feminină, autoarea romanului *Exuvii* (Polirom, 2011), în care expune deosebit de nuanțat universul visceral al sinelui unei femei în ipostazele ei de copilă-adolescentă-adultă. Dezbaterile a mai reunit la masa rotundă pe poeta și actrița Ioana Crăciunescu, scriitoarea Selyem Zsuzsa, profesoară la Universitatea „Babeș-Bolyai” din Cluj-Napoca, pe Victoria Fonari, poetă și conferențiar la Universitatea de Stat din Moldova și pe subsemnata. Simona Popescu a atras atenția asupra poeziei lui Gellu Naum și asupra „feminității” imaginarii sale poetice. O paralelă interesantă între masculin și feminin, cu ample referințe la literatura română a trasat Ioana Crăciunescu, fiind completată, în această linie de idei, și de Selyem Zsuzsa.

Ajunse la Paris grație Institutului Cultural Român „Mihai Eminescu” din Chișinău, eu și Victoria Fonari am încercat să conectăm publicul la poezia din Basarabia. În comunicarea

¹ **Simona Sora** este prozatoare, critic literar, traducătoare. A publicat cartea de exegeză literară *Regăsirea intimității* (Cartea românească, 2008), eseul *Ultima Tbulé. Fortărețe dacice din Munții Orăștiei* (Artec, Spania, 2009). Este autoarea romanelor *Hotel Universal* (Polirom, 2012, 2013) care urmează să apară în Croația și Franța și *Seinfeld și sora lui Nabokov* (Polirom, 2014). Este printre autorii antologiilor *Tovarășe de drum. Experiența feminină în comunism* (Polirom, 2008) și *Prima mea carte* (ART, 2011). A tradus volumul *Crezul meu* de Carlos Fuentes (Curtea veche, 2005). A coordonat revista *Dilemateca*.

L'imaginaire poétique dans la poésie féminine de la génération 2000 en Moldavie, am vorbit despre poezia scrisă în ultimile două decenii de tinerele poete din Republica Moldova, semnalând particularitățile imaginarului feminin și rezonanța lor în plan estetic. Victoria Fonari a citit din propriile sale poezii și a făcut o referință emoționantă la mama sa.

În cadrul dezbaterii, s-a menționat că literatura scrisă de femei e considerată adesea incapabilă să transgreseze diferența de gen și e abordată ca o literatură aparte. Deși, astăzi statutul femeii s-a modificat sub semnul emancipării și al recunoașterii valorii sale atât în plan literar, cât și cel social-politic, literatura scrisă de femei mai cade sub incidența prejudecăților feministe, misogine, patriarhale. Literatura cu auctorat feminin are notele ei identitare distincte, mai mult sau mai puțin vizibile, care pot să parvină dintr-o viziune aparte asupra lumii, din experiența maternității, din imaginea femeii în context cultural și social-istoric. Printre multiplele dileme de critică și estetică literară pe care le impune literatura scrisă de femei, întrebarea esențială este dacă aceasta poate fi validată în funcție de alt criteriu decât cel estetic. Dezbaterea „Imaginarul feminin în literatură” a fost o pledoarie pentru legitimarea literaturii scrise de femei (ca și a oricărui alt fel de literatură) exclusiv prin valoarea estetică.

În urma acestei dezbateri, am invitat o altă participantă la evenimentele Salonului de carte de la Paris, doamna Simona Sora la o continuare a dialogului despre „literatura feminină”.

N. C. Dragă doamnă Simona Sora, am avut fericita surpriză să vă întâlnesc la Paris, la Salonul internațional de carte, unde, printre alte evenimente la care ați participat, ați moderat lansarea romanului Sara de Ștefan Agopian, în traducerea franceză

a doamnei Laure Hinckel. Ce părere aveți despre genericul ediției din acest an?

S. S. Temele sunt alese, mai ales în situații de expunere instituțională, tocmai ca să nască discuții. A vorbi, cu atâtea scriitoare din mai multe generații, despre „feminitatea” literaturii, despre literatura „feminină” a născut, desigur, nu doar controverse, dar chiar o baricadă: literatura nu are sex, au spus toți participanții la masa rotundă dedicată acestei teme segregacioniste. Și asta s-a tot spus în ultima sută de ani, deși, în momentele de relaxare, putem recunoaște liniștiți că există mărci clare ale literaturii scrise de femei, că există un stil feminin recunoscut în anumite perioade ale istoriei literare și că există o luptă (uneori intraliterară) împotriva sexismului în literatură care este mai ales feminină. A fost foarte bine că am reluat toate aceste discuții în mese rotunde extrem de interesante și care ne-au dat prilejul să ne cunoaștem mai bine.

N. C. Cât de relevant este astăzi să discutăm despre „literatura feminină”, „feminitatea literaturii” într-un context artistic postmodernist atât de heteroclit, în care produsul estetic amalgamează în mod hibrid diferențele (inclusiv cele de gen)?

S. S. Orice discuție literară poate fi purtată atunci când criteriile sunt literare. În interiorul literaturii, diferențele de gen nu sunt relevante decât ca roluri. Rolurile dau personajele, iar dualitatea de obicei e născătoare de alte discriminări și separări. Este relevant să discutăm aceste lucruri atunci când ne situăm pe poziții extraliterare (aici intrând cele ideologice, critice, cu excepția criticii conștiinței, sau teoretice). Când vorbim însă strict despre literatură, chiar și despre condițiile de producere a literaturii, trebuie

să avem grijă la ridicolul etichetelor de gen într-o zonă mai degrabă inconștientă decât rațională, o zonă în care arhetipurile sunt mai importante decât schemele ideologice.

N. C. Cum credeți, ce statut are astăzi în România literatura scrisă de femei? Mai e privită ocazional ca o insulă aparte și abordată din perspectiva diferenței de gen?

S. S. Există multe poncife de receptare a literaturii scrise de femei, mai ales când criticii sunt bărbați. Femeile care scriu bine, „scriu ca bărbații”, au o „tăietură macho”, nu poetizează, nu liricizează textul. De obicei, când o femeie e foarte bună scriitoare, urmează un cor de mirare critică, ceva absolut dezagreabil, iar în subtextul acestei atitudini e vechea întrebare machistă: „A cui e?” Citeam zilele trecute în *România literară* un articol profund machist, al lui Sorin Lavric care emitea următoarea opinie, probabil verificată de el însuși: „o femeie autocefală al cărei destin solitar devine reper valoric e fie un accident fericit, fie un caz patologic.” Într-o țară civilizată chestia asta ar fi motiv de amendă. Chiar cred asta și chiar ar trebui să fie cineva care să măsoare mizeriile de genul ăsta până să ne întâlnim pe la colcovii și să vorbim de literatura abordată prin perspectiva de gen. E o lentilă falsă care n-are nici cea mai mică legătură cu ethosul literaturii.

N. C. În cartea „Regăsirea intimității” (București, Cartea Românească, 2008) remarcați, în cazul unor romane analizate, o deplasare de interes dinspre corporalitatea fizică spre corpul de cuvinte și de la iubirea ca sentiment interuman, la iubirea pentru carte. Această „erotologie” (Mihaela Ursa), una de esență livrescă, nu implică cumva niște riscuri de depreciere a statutului cuplului și, în speță,

al personajului feminin în literatura actuală?

S. S. Ah, nu, dimpotrivă. Cuvintele sunt creatoare de realitate și uneori sunt mai erotice ca erotismul însuși. Sau cel puțin așa credeam când scriam *Regăsirea intimității*, acum, parcă m-am mai răzgândit. Pe de altă parte, mutația asta între erotismul corporal (care, să nu uităm asta, e făcut tot din cuvinte, căci vorbim despre erotismul literar) spre „corpul care știe mai bine” (cum spune Gheorghe Crăciun) e o mișcare literară, dinspre realism spre textualism (cu variante, grade de glisare). Firește că într-un anumit tip de literatură (mai realistă, dar și psihologică) ceea ce numim cuplu poate suferi o disoluție periodică care urmează modele reale, dar erotologia de esență livrescă e mult mai profundă și mai esențială. Se poate spune, fără a exagera că această formă de eros ține de funcția magică a cuvântului, de felul în care provoacă el latențele, de uimirea și euforia când o stare, o situație, o percepție pot fi exprimate *exact*.

N. C. Ce subiecte noi și stringente de discuție, eventual de cercetare, credeți că implică azi literatura scrisă de femei?

S. S. Literatura scrisă de femei ar trebui citită, discutată, înțeleasă ca literatură pur și simplu. Prin urmare, temele de discuție sau de cercetare deschise sunt aceleași. Mai importante ca niciodată mi se par acum trei teme: tema etică (cu subtextul: poate un ticălos/mincinos/trădător dovedit să scrie literatură valabilă?); degajarea literaturii de textele de consum și de simulacre, cu ajutorul criticii profesioniste; dezideologizarea literaturii, înțelegerea ei în afara instrumentalizării și a luptelor pentru putere simbolică.

N. C. Vă mulțumesc!

„MĂ SIMT CA UN COPIL AL UNEI PATRII CARE M-A TRĂDAT ȘI CONTINUĂ SĂ MĂ TRĂDEZE”

Interviu cu Miron Kiropol realizat
de Aliona Grati și Nicolae Tzone¹

ABSTRACT

This paper represents an interview with Miron Kiropol, the Romanian-French poet who lives in Paris, done by Nicolae Tzone and Aliona Grati, in connection with his book launch at the Paris Book Fair in 2015. The poet narrates about his departure from Romania and the stay in Europe, about his childhood and his family, about his Bessarabian origins, about his poetry in Romanian and French. *Finally, Miron Kiropol reads the latest poem.*

Keywords: Miron Kiropol, turncoat poet, communism, Paris, Romanian language.

¹ Nicolae Tzone (n. 10 mai 1958, Malu, Giurgiu), poet, editor. A înființat și conduce Editura Vinea (1990...) și Institutul pentru Cercetarea Avangardei Românești și Europene – ICARE (1998...). A fost membru în consiliul de conducere al Uniunii Scriitorilor în perioada 2004-2009. A susținut, în 2012, doctoratul la Facultatea de Litere din București, cu lucrarea: *Geo Bogza și avangarda română*. Volume publicate (selecție): *Aphrodite balkanique*, ediție în limba franceză, traducere din română de Claudiu Soare și Miron Kiropol, Editura Vinea, colecția „Vinea International”, Paris-București, 2012; *Viața cealaltă și moartea cealaltă*, versuri, Editura Vinea, 2010, ediția a doua, 2012 (prefață: Gheorghe Grigurcu; postfață Emanuela Ilie; ilustrații de Nicolae Makovei); *Oase de Înger / New York*. București, versuri, Editura Vinea, 2009 (cu un cuvânt înainte al autorului, o prefață de Felix Nicolau, o „postfață” de Daniel Bănuțescu, Lucian Vasilescu, Ioan Es. Pop, Mihail Gălățanu, Marin Mincu; ilustrații de Maxim Dumitraș); *Capodopera maxima*, versuri, Editura Vinea, 2007 (cu un preambul și un portret al autorului de Șerban Foarță, postfață de Șerban Axinte, coperta volumului și planșele: Mihaela Șchiopu); *Balkan aphrodite*, ediție în limba engleză, traducere din română de Sean Cotter și Ioana Ieronim, Editura Vinea, colecția „Vinea International”, București – New York, 2006; *Manualul de literatură*. o carte alcătuită de Daniel Bănuțescu, antologie de versuri (coautor, alături de: Daniel Bănuțescu, Mihail Gălățanu, Ioan Es. Pop, Cristian Popescu, Lucian Vasilescu, Floarea Țuțuianu); prefață de Alex. Ștefănescu; postfață de Horia Gârbea, Editura Vinea, 2004; *Rugina timpului oare greșesc dacă o numesc regina timpului*, versuri, Editura Vinea, 2004; *Nicolae magnificul*, versuri (coperta și ilustrațiile Nicolae de Popa), Editura Vinea, 2000; *VIANU. Fereastra luminată / La fenêtre éclairée / Das Erleuchtete Fenster*, album cu circa 500 de fotografii, prefață de Vlad Alexandrescu, ediție în limbile română, franceză și germană; „Am părăsit «groapa cu lei» a pierzaniei pentru a fi, oriunde altundeva, liber și fericit...”, dialog cu Alexandru Lungu, Editura Vinea, 2004.

N. Tz. Astăzi suntem în 22 martie. Suntem acasă la Miron Kiropol², lângă Muzeul „Luvru”. Am urcat 112 trepte până la etajul șase, aici, în paradisul lui cu mii de cărți, cu zeci de tablouri pictate chiar de el.

Dragul meu, împreună cu Aliona Grati am convenit să-ți punem niște întrebări pentru revista pe care ea o conduce la Chișinău, o revistă foarte bună, *Metaliteratură*, unde în numărul precedent este marele tău prieten și marele...

M. K. Nostru, al tuturor...

N. Tz. ... marele intelectual, în definitiv, care este și va fi totdeauna, „Puiu Grigurcu”, cum îi zicem noi, Gheorghe Grigurcu. Deci am convenit să-ți adresăm un set de întrebări simple, directe, vrem să te incităm și bineînțeles că și contăm pe spontaneitatea ta.

Ai plecat din România, la un moment dat, prin anii '70. În ce an exact ai plecat?

M. K. În 1968.

N. Tz. Anii '70 înseamnă și 1968. Deci ai plecat în 1968... De ce?

M. K. Pentru că nu mai vroiam să aud

cuvântul „comunism”. Nu mai voiam! Nu mai puteam suporta bâlbâirile „șefului suprem”. Nu mai eram în țara aia. Țara aia nu mai era a mea. Din ce în ce mai mult devenise o străinătate. Ca aș fi fost pe o insulă sau nici măcar existent.... Țara aia nu mai era a mea!

N. Tz. Vom urma un curs logic și cronologic cumva al discuției, dar sar etapele... În clipa de față ce e România pentru tine?

M. K. Parcă ar fi același lucru.

N. Tz. Parcă...

M. K. Da. Aștept de la România să-mi fie patrie. Unde mi-e patria? Să știi că, deși am renunțat la ea, eu încă nu mi-am cerut să mi se întoarcă cetățenia. Pentru că de ce să mi-o cer? De ce? Mi-o datorează prin naștere. Chiar dacă am renunțat la ea, ea trebuie să mi se dea, să mi se dăruie...

N. Tz. Uite, am un răspuns, o ceri pentru mine, o ceri pentru Grigurcu, o ceri pentru Casian Maria Spiridon, pentru prietenii tăi, pentru intelectualii din România care îți prețuiesc poezia, care te prețuiesc... Cu noi ce faci, că noi suntem acolo, trăim acolo...

M. K. Este problema mea cea mai dure-roasă. Să trăiesc ca un străin și să mă simt în același timp copilul unei patrii, dar o patrie care m-a trădat și mă trădează. Continuă să mă trădeze. Continuă să fie rea, să fie în afară. În timp ce eu sunt înlăuntrul ei, chiar de departe. Eu continui să fiu scriitor în limba română. Nu am părăsit această limbă. Și limba ei, a acestei patrii, mi-e patrie. Limba ei, limba română, care e unică. Stăteam de vorbă de curând cu un mare personaj, care e înlăturat de asemenea, ca mulți alții...

² **Miron Kiropol** (n. 29 septembrie 1936, București) este un poet român-francez, traducător și artist plastic. Primele sale poezii au fost publicate în 1963, în revista „Contemporanul”. A semnat mai multe volume de poezie: *Jocul lui Adam* (1967), *Schimbarea la față* (1968), *Rosarium* (1969) *Împerecheat cu sabia* (2012), *Aur în sită* (2014), *Poésies et variantes/ Poezii și variante* (2003) etc. Ajuns cu dificultate la un festival de poezie în Belgia, în septembrie 1968, decide să nu să se mai întoarcă în România. În cele din urmă se stabilește la Paris, unde este recunoscut prin poeziile sale scrise în limba franceză. În anii '90 va publica din nou în limba română, începând cu volumul *Această pierdere* (1992).

N. Tz. La cine te referi?

M. K. La Andrei Zanca. Stăteam de vorba cu el. Și ne spuneam această durere. Că limba română, prin nemaipomenita ei libertate, e una dintre cele mai mari limbi ale Europei. Gândiți-vă la toate limbile noastre latine, nu, franceză, spaniolă, italiană – mari limbi, mari culturi. Ei bine, limba română, într-o cultură șchioapă, căci a apărut la câteva sute de ani după acestea, păi limba asta le întrece prin plasticitatea ei. Limba asta știe să vorbească cum nu mai știu să vorbească alte pământuri. În limba asta, prin influență rusească, fără îndoială, și latină, articolul este lipit la cuvânt și cuvântul devine de o forță zguduitoare. Pe când limbile noastre dragi, nu, foarte iubite, latine: spaniolă, franceză, italiană (mai ales italiana o ador), ei bine, acest lucru nu se întâmplă. Or în română prin această dispariție a articolului care devine cuvânt te găsești în fața unei minuni deodată. E cutremurător.

N. Tz. E o șansă, e un noroc să ai o asemenea limbă...

M. K. Nu știu, șansă, noroc... E poate singura binecuvântare a poporului român la ora actuală. E singura... Unde, întreb și strig, unde ne e patria?

N. Tz. În noi înșine...

M. K. Păi nu... Limba română, atât.

N. Tz. Singura șansă este să luăm România și limba ei în noi și s-o ducem mai departe și să facem noi, noi ca persoane, ceea ce statul nu face. Să ai atâtea talente, să ai atâtea nume, mari autori născuți în România și să nu...

M. K. Dar nu numai autori. În toate domeniile România dă materie cenușie nemaipomenită, care pleacă din țară. Și țara slăbește, devine miloagă când geniile par că pleacă.

N. Tz. Ei, cât există încă România în noi șansa ei de a merge mai departe rămâne vitală. Vezi că la noi la români se-ntâmplă chestia asta și e dintotdeauna. Noi pare că dormim, că suntem adormiți, nu contează cum, dar la un moment dat vin aceste furtuni care se numesc de obicei, cum să le spunem noi, genii, da, și un Eminescu, un Brâncuși, un Stănescu, un Enescu vin și prin explozia lor, de fapt, acoperă decenii întregi de timp pierdut.

M. K. Da.

N. Tz. Și-n felul ăsta, prin această izbucnire, prin aceste explozii, noi ne repunem în timpul real al culturii europene întotdeauna. Am avut această șansă. A, ce contează că Brâncuși, în țară, cel puțin în vremea respectivă, nu însemna aproape nimic, și că de fapt valoarea lui a fost recunoscută prima dată nici măcar în Franța, ci tocmai în America. Și așa mai departe. În fine, vom reveni la această temă.

Dar acum, Aliona fiind cochipiera mea la acest interviu pentru „Metaliteratura”, vreau să ne spui ce înseamnă Basarabia pentru tine?

A. G. Nicolae, mi-ai luat întrebarea. Domnule Miron Kiropol, ce știți dumneavoastră despre Basarabia, despre Basarabia contemporană, despre Republica Moldova? Aveți vreo sursă, vreun canal prin care să vă informați asupra ceea ce se întâmplă la noi?

M. K. Știu numai o Basarabie poetică. Am în mintea mea o Basarabie poetică,

în sensul că bunica mea dinspre tata era din Basarabia. Dintotdeauna am avut o încântare față de ea. Nu am cunoscut-o, dar se pare avea un suflet nemaipomenit. Era foarte bună, ea și cu bărbatul ei, și dădea la toată lumea zahăr, pâine, deși aveau copii.

A. G. Din ce parte a Basarabiei era bunica dumneavoastră? Vă amintiți vreo denumire de localitate?

M. K. Era din Chișinău. Era de o bună-tate distrugătoare pentru ea. Deci Basarabia pentru mine e bunica.

A. G. Din ce an e?

M. K. Dintre cele două războaie mondiale.

A. G. În interviul de astăzi i-am pus aceeași întrebare și doamnei Aurora Cornu și a făcut o asociație, foarte interesantă după mine, a zis că România, atunci când avea și Basarabia, semăna cu o pâinică, și acuma nu e bine, că nu arată ca o pâine armonioasă, e ca un pește... Arată bine, dar ea speră că se va întregi...

M. K. Păi dacă ea a fost furată de toți, dacă continuă să fie furată de toți și încă, poate, se pregătește un alt furt al acestui pământ. Și ce poate să facă Basarabia singură, dezarmată?

A. G. Istoricii Al. Boldur menționează în *Istoria Basarabiei* că ceea ce i s-a întâmplat acestei părți de pământ în 1812 se datorează în mare parte politicii lui Napoleon. Avem motive să nu-l plăcem. Francezii însă îl venerază. Ce ziceți despre asta?

M. K. Eu nu l-am venerat niciodată.

L-am socotit un asasin de talia lui Hitler sau Mussolini, dar poate mai inteligent, care a știut să aducă unele lucruri bune pentru Franța.

A. G. Și a fost oprit la timp.

M. K. Dar dacă nu ar fi fost oprit, lumea poate că ar fi dispărut. Și oare, oare, merg până acolo să spun un blasfem, oare o fi cenușa lui în mormântul ăsta somptuos din mijlocul Parisului? E adevărat că e cenușa lui, sau numai așa... Nu știu...

N. Tz. Nu ai fost ispitit niciodată să mergi la Chișinău, să mergi în Basarabia?

M. K. Nu, nu am mai fost ispitit. Și, de altfel, nu știu, cred că trebuie să fac pașaport.

N. Tz. Sigur că da.

M. K. Asta e dureros încă. Uite, o țară în care se vorbește românește, care ar trebui să aparțină României și nu altora, pentru o țară ca asta îți trebuie pașaport ca să mergi în ea. Unde ne e Europa?

A. G. Noi am avut nevoie de vize ca să trecem Prutul mulți ani la rând. Abia acum un an am recăpătat posibilitatea să trecem, pur și simplu, cu pașaportul nostru, fără să fim cetățeni ai României. Dar ani la rând a trebuit să mergem să obținem vize ca să trecem Prutul...

M. K. Ce e dincolo de straniu e că poporul român și limba lui s-au menținut în condițiile astea de o sută de ani de comunism...

A. G. După două sute de ani de rusificare, de la 1812.

R. P.³ Mătușa mea, Ileana Popovici, zicea la un moment dat: „Nu întâmplător Mateevici i-a zis „limbă sfântă”. Numai fiind sfântă limba română a putut supraviețui calvarului la care a fost supusă”.

M. K. E o limbă care depășește totul, depășește starea omului aproape... Te întrebi ce e cu asta, de unde vine și cum a reușit să reziste? Și nu doar în Basarabia, ci și în toată România. Citesc acum o carte de amintiri ale contemporanilor lui Eminescu despre el, apărută la „Humanitas”. Extraordinară cartea. Aflăm asupra lui Eminescu lucruri că-mi vin lacrimile. Omul era de dincolo de bunătate. Omul ăsta ne-a creat o limbă care e dincolo nu numai de bunătate, e dincolo de spirit. Adică spiritul devine subaltern al limbii eminesciene.

A. G. Iată, prin intermediul limbii române, prin intermediul acestui interviu veți vizita Basarabia...

N. Tz. Miron, iată, primești această invitație și această provocare de a vizita, cât se poate de repede, Basarabia...

M. K. O voi face.

A. G. Primiți mai întâi cartea de vizită, prin revista *Metaliteratură*, și apoi veniți dumneavoastră...

R. P. Cu doamna Elizabeth...

N. Tz. Să ne întoarcem asupra plecării tale din România. Ai plecat, ai spus, pentru că nu mai suportai să trăiești în comunism. Dar când a devenit practic insuportabilă

această stare a ta? Ai gândit în ani plecarea ta sau a fost o hotărâre rapidă, imediată? Și cum ai ieșit, cum ai plecat?

M. K. Foarte simplu. Gândul ăsta mi-a fost dintotdeauna. Nu mai puteam... La un moment dat am plecat în Delta Dunării, gândindu-mă să fug pe acolo. Și prima noapte m-am culcat la un preot. Am bătut la ușa lui. Și îmi aduc aminte dulcile cuvinte ale învățătoarei care locuia în aceeași casă cu preotul. Că eu aveam un cearceaf cu mine și mi-a spus: „Dar ce, noi nu avem cearceafuri?” Și asta mi-a rămas așa, pentru toată viața. Pe urmă, straniu lucru, m-am dus la lipoveni...

N. Tz. Tot în deltă suntem... Cum voi ai să fugi pe acolo, în loc s-o iei spre Occident?

M. K. Îmi spuneam, uite, hai să-mi găsesc o altă patrie. Hai să văd la lipoveni... Cine știe, poate că sunt altfel. Și m-a culcat la el preotul, m-a primit foarte frumos. Dar, în inocența mea, el m-a adus la biserică și m-a dus în clopotniță, să sun clopotul. Era clopotul de alarmă. Oamenii își închipuiau că Securitatea a trimis omul lor ca sa-i spionez. Peste noapte, în mijlocul nopții, îl văd pe preot că deschide ușa și începe să strige: „Așa o faceți mereu, așa trimiteți pe câte unul...”. Când am auzit eu așa, mi-am zis Doamne, Dumnezeule, mă-ntorc la București, parcă mai bine e acolo.

Și m-am întors la București. Am luat-o de la capăt. Scriam versuri, care nu erau publicate. Le aduceam versurile, mi le respingeau imediat, pentru că mă considerau, și asta mi-o și strigau, un atemporal. „Ești un atemporal...”, parcă-l aud și acum pe tipul ăla care se chema Stoian, da cu o ură, Dumnezeule... Eu veneam așa, cu poeziile... „Ești atemporal un atemporal...”

3 Replica aparține poetei Radmila Popovici care a filmat discuția.

Nu trăiești în Republica Populară Română, în anul o mie nouă sute nu știu cât... Ești un nimic... Ești un nimic... Ești un dușman al poporului.”

La revistele alelalte, mi se zicea: „Îmi scrii o poezie pentru noi, patru pentru tine”.

N. Tz. La ce revistă ți s-a zis asta?

M. K. La „Gazeta literară”. Una pentru noi, patru pentru tine...

R.P. Pentru comuniști.

M. K. Da, prima să fie „Glorie ție...”

N. Tz. Și cum ai ajuns, totuși, în Franța?

M. K. În Franța am ajuns pentru că eram socotit fără îndoială sărit. Pentru că i-am scris lui Ceaușescu...

N. Tz. I-ai scris lui Ceaușescu?

M. K. Păi da...

N. Tz. Doamne, ce frumos... ce spiritual...

M. K. I-am scris lui Ceaușescu...

N. Tz. Cum i-ai zis, Stimate tovarășe, Iubite conducător...

M. K. Nu, nu, nu...

N. Tz. Cum ai făcut?

M. K. Tovarășul...

N. Tz. Cutare...

M. K. Nicolae, așa...

N. Tz. Și în ce an era asta?

M. K. Dar sunt sigur că nici nu i-au arătat-o! A fost o frică, a trecut atunci o frică printre ei. A doua zi plecam.

N. Tz. Ce spuneai tu acolo?

M. K. Scriam: „Tovarășul... lăsați să plece în străinătate...”. Că aveam invitație de la Bienala aia de poezie... Adică totul s-a petrecut așa. Am scris în Belgia, pe adresa Bienalei de poezie. Cineva m-a tradus, șchiopătând, primul volum îmi apăruse, „Jocul lui Adam”. Cartea aceasta a apărut, a plăcut, nu știu ce... Cum spunea Lucian Raicu, „sub masca delicateții și suavității chemi apocalipsul?. Asta la noi?” Și râdeam împreună...

Am pus o cărticică pentru voi cu primele poezii ale mele. O să vedeți. Erau un țipăt la cer, așa...

A. G. Unde au apărut primele dumneavoastră volume?

M. K. Păi la ESPLA, nu mai știu...

A. G. În România...

M. K. Da, în România. Deci am trimis la bienală poeziile, spunându-le: „Aș vrea să vin și eu... Trimiteți-mi o invitație.” De acolo mi s-a spus: „Domnule, ești un vrăjitor! Bineînțeles că îți trimitem invitație. Ne place enorm poezia dumneavoastră. Veniți”. Și mi-au trimis invitație. După care m-am dus la Zaharia Stancu și i-am spus: „Uite, sunt invitat pentru...” La care Zaharia Stancu: „Bine, o să facem totul...” Bineînțeles că nu a făcut nimic. Plecase la Bienală unul Chiriac... Cine să fi fost ăsta, poate securistul... Deci Chiriac, și directorul „Vieții românești”, nu-mi amintesc acum îl cheamă.

Ăștia plecaseră, iar eu nu. Și atunci i-am scris lui Ceaușescu. M-am dus mai întâi și i-am făcut scandal lui Stancu. „Nu putem...” Și i-am scris lui Ceaușescu atunci: „Lăsați tot soiul de cretini și de buni de nimic să plece, care fac rușine patriei...”

Ei bine, m-au chemat imediat. Îmi amintesc tipul care a coborât de la „Cultură”, avea cizme... A coborât în sala aia, nu m-a primit în biroul lui, și ne-am așezat pe un soi de marmură: „Ce se întâmplă, băiatule, ce ai, de ce scrii așa?” „Păi nu mă lăsați să plec!” „Acum nu știu... Sunt niște probleme...” „Păi da cum, ăia au plecat deja, și eu nu...” „Se mai întâmplă...” „- Dacă nu am în câteva zile dreptul de a merge la bienala aceasta voi deveni, pentru că mă considerați atunci că am portretul lui Hitler în inimă, bine, mă consider și eu, și devin dușmanul Republicii noastre socialiste...” „Uuaah...” A plecat, uite așa făcea: „Da, băietule, da, ai să pleci, ai să pleci... Telefonează-mi mâine”. I-am telefonat a doua zi, secretara mi-a răspuns: „Da, da”, și mi l-a trecut imediat. Vezi că astea trebuie să existe prin dosarul meu. „Mă, dar pașaportul tău e gata, du-te să ți-l iei. Ia-ți-l imediat.” Și mi l-am luat.

M-am pomenit la Bruxelles, eu care nu ieșisem decât o dată într-o plimbare în Cehoslovacia. Am coborât din avion, nici nu îndrăzneam să merg. Eram zăpăcit și deodată s-a pus în fața mea un tânăr care m-a întrebat: „- De unde vii?” „- Din România. Am venit la bienala de poezie”. El a căzut pe bancă de râs: „- Nu am văzut niciodată un poet!” Am stat de vorbă. „- Mata știi că am luptat în Coreea împotriva comuniștilor?”

Am mers și am dat de o piață frumoasă. Aveam nevoie de un taxi, dar nu mi-l puteam permite. Deodată a apărut o mașinuță din care au coborât doi bătrâni. I-am întrebat dacă mă pot duce până la locul unde trebuia să ajung. „- Păi, eu mă

plimb cu nevasta mea! Dar ce cauți tu?” „Eu sunt poet și vin din România” „- Dacă ești din România, te duc unde vrei!” Era un industriaș evreu originar din Basarabia, care fugise de mâna rușilor. M-au invitat la ei. Un prieten de-al lor mi-a oferit apartamentul său de-a lungul acelor opt zile cât m-am aflat la Bruxelles.

Apoi am ajuns și în Franța. Îi scrisesem încă din România lui Piere Emmanuel. El era un personaj foarte puternic spiritual atunci și era la direcția unei asociații care acorda ajutor intelectualilor persecutați din Est. De ce nu?, îmi ziceam, ce mi se poate întâmpla decât moartea? El mi-a răspuns și mi-a zis că, dacă vin în Franța, să-l caut. L-am telefonat și m-a primit imediat. L-am rugat să-mi caute o mănăstire și el mi-a găsit. Am stat un an la mănăstire.

A. G. De atunci vine subiectul biblic pe care îl văd dominant în toate tablourile dumneavoastră?

M. K. Și în cărțile mele. Vine de la mama. Tata a fost ca și inexistent pentru mine. Mama era o biată proastă. O proastă care ar fi putut să fie geniu. Dar cum poate viața să trimită diavolul. Și cum mama, care ar fi putut să fie un geniu, a fost distrusă cu omul acesta. Când am plecat, a creat din camera mea un fel de sanctuar. Venea și plângea acolo. Avea un talent nemaipomenit, o voce de mare talent. Viața mea se petrecea într-un soi de magherniță, dar eu stăteam lângă ea și o ascultam cum cântă. Cânta și cânta... Cultura mea a venit prin intermediul acestor cântece ale mamei.

A. G. Dar ce cântece cânta, populare?

M. K. Operă. Toată familia mea cânta operă. Vocea se transmitea de la unul la

altul. Fratele meu cânta la operă, nepotul la fel. Verișoara mea a fost profesoară la conservator, apoi a plecat în Italia și a cântat la Scala.

N. Tz. Ai spus că sosit în Franța, ai stat la o mănăstire. Unde se afla aceasta?

M. K. La Paris.

N. Tz. Ce a însemnat, ce înseamnă șederea în Franța pentru tine?

M.K. Am fost și eu, însă foarte puțin. Câteva clipe atunci când am întâlnit niște oameni buni.

N. Tz. Cum așa, foarte puțin?

M. K. Simplu. Tot așa cum România m-a părăsit, Franța, de asemenea, m-a părăsit, refuzându-mi poezia. Cred că am dat Franței unul dintre cei mai mari poeți pe care i-a avut. Și ea îmi refuză poezia. Cum să fiu viu într-o patrie care nu vrea să știe de mine? Bat la ușa lor cu poeme nemaipomenite și dau peste o aroganță, că te întrebi de mai există.

N. Tz. E foarte trist ceea ce spui.

M. K. Atenție: Franța pe care am iubit-o și o mai iubesc.

N. Tz. Totuși ai scris mult în această perioadă.

M.K. Asta e alt lucru. Am scris enorm, și în română, și în franceză, dar românii, de bine de rău, mă publică.

A. G. Povestea plecării dumneavoastră din România, cu o scrisoare adresată lui

Ceaușescu, îmi amintește de o altă poveste – cea a lui Paul Goma. V-ați intersectat la Paris? Vă cunoașteți?

M. K. Îl cunosc foarte bine, ne cunoaștem și am comunicat mult. Dar în clipa aceasta nu se simte prea bine și nu comunicăm. Îmi este foarte drag Paul Goma. Ceea ce se petrece cu el este foarte urât, e murdar. Când va veni un critic literar care să se plece asupra operei lui și asupra acelor Jurnale pe care s-a pus anatema? Când se vor scoate învinuirile, se va descoperi un foarte mare scriitor. Jurnalele lui m-au atins profund. Ele ating viața, aventura existențială. Sunt cutremurătoare. Cum se poate că o asemenea scriere să fie refuzată? Înseamnă că se simt vinovați?

N. Tz. Dragă Miron, îți mulțumim că ne-ai primit aici, că ai fost al nostru și te-am simțit foarte apropiat de noi. Am avut bucuria să-ți lansăm o nouă carte de poezie la Salon du Livre. Te rugăm să ne dai manuscrisul textului despre care ne-ai mărturisit că l-ai scris chiar ieri. Și te rugăm să ni-l și citești, să rămână imprimat în aparatul de filmat.

M. K. *Cum să vorbim de poezie, această creație de dinainte de geneză, când suntem atât de lipsiți de cuvinte? Căci bietele, cerșetoarele noastre cuvinte nu știu decât să bâlbâie de la un zid la altul, în zdrențe de litere.*

Iar mi-am spus adeseori că nu pot trăi altceva în afara acestei bâlbâiri, care cheamă poemul, care cheamă cu cea mai adâncă disperare începutul pământului și al cerului, potopul divinului peste lume.

Deci trăiesc numai pentru acest potop, el singur mamă și tată ai mei. Dintotdeauna. Și poate de aceea chiar și noaptea îmi pare

de o devoratoare lumină, devorând lumina, sfâșiind-o pentru a mi-o oferi ca hrană delicată de bucurie.

Îmi amintesc o povestire hasidică. Un rabin își trimite ucenicul duhovnicesc să-l vadă pe un alt rabin, iar ucenicul nostru se întoarce dezamăgit și îi spune: „Rabbi, l-am văzut dar era nebun. Țopăia, râdea în hohote, striga, beat de o fericire căreia nu-i înțelegeam rostul.” Rabinul îi răspunde: „Fiule, să știi că ai văzut acolo pe fiul cel mai apropiat de Dumnezeu!”

Poezia e această hrană esențială de bucurie, un soi de suferință a bucuriei, carne posedată de spirit.

Pentru că omul actual a abandonat-o, îl găsim acum în patru labe înaintea prăpastiei.

Cum omul a putut să refuze poezia, această mamă a tuturor mamelor celor vii? Această regină de o frumusețe de dincolo de cosmos.

De ce omul a pierdut această grație care îl caută veșnic amoroasă?

Unde e marea poezie azi? În mormânt? Ca într-o notă administrativă, aproape teatrală, la moartea lui Bach: „Domnul cantor Bach e mort azi. Patru copii minori. Dric gratuit”.

Fără loc pe pământ e scriitura marelui poet francez Clément Marot, exilat în Italia și care scria de acolo: „Câți scriitori mângălesc hârtia la Paris, iar mie Parisul mi-e interzis”.

Suntem în aceeași situație în acest moment de uscăciune poetică, bine stăpânită de poetaștrii puterii literare, cu un rând important.

Apoi tragedia se face mai amplă, căci mulți poeți trăiesc o confuzie totală, crezând că scriu poezie, când poezia lor aparține pandemonicului. Ale lor așa zise poeme se hrănesc dintr-o execrabilă banalitate.

Să nu căutăm prea departe decăderea poeziei. Nu-i mai avem în clipa asta pe Keats, Hölderlin, Rilke, Eminescu. Nu mi-i imaginez aici, unde dacă ar veni pe lume, ar fi țintuiți la stâlpul infamiei.

„MĂ BUCUR DE TOATE FELURILE DE FERICIRI, DE TOATE”

Interviu cu Aurora Cornu¹ realizat de Aliona Grati,
Radmila Popovici² și Nicolae Tzone

ABSTRACT

This text presents an interview with Aurora Cornu, writer of Romanian origin, actress, film director and translator settled in Paris, an interview done by Aliona Grati, Radmila Popovici and Nicolae Tzone, in connection with her book launch at the Paris Book Fair in 2015. Aurora Cornu narrates about her departure from Romania and her stay in Europe, about her childhood and her family, about her relationship with the writer Marin Preda, whose wife she was, about her intercourses in the French art world, about her poetry in Romanian and French.

Keywords: Aurora Cornu, Marin Preda, *Moromeții*, Paris, Romanian literature.

N. Tz. Suntem la Aurora Cornu, acasă, la Paris, Cognacq-Jay, numărul 5, la etajul al doilea. O încăpere care respiră intimitate, bucuria de a trăi...

A. C. Fel de fel...

N. Tz. ... fel de fel de tablouri, autori diverși.

- Aurora Cornu** (n. 6 decembrie 1931, Provița de Jos, județul Prahova, România) este scriitoare franceză de origine românească, actriță, regizor de film și traducătoare. Tatăl ei a murit în închisoare după ce a fost arestat pentru adăpostirea unui general, cumnatul său, fugar din Armata Regală Română. A absolvit Școala de Literatură de la București. A tradus un timp pentru rubrica de poezie din „Viața Românească”. Primul ei soț a fost Marin Preda, cu care a fost căsătorită între 1955 și 1959. Scrisorile lui Marin Preda către Aurora Cornu au fost publicate la Editura Albatros. În 1965 a fost invitată la Bienala Internațională de Poezie, de la Knokk-le Zoote, de unde nu s-a mai întors în România, stabilindu-se la Paris. Acolo i-a cunoscut, printre alții, pe Mircea Eliade, Emil Cioran și Jean Pârvulescu. Între 1967 și 1978 a colaborat cu Monica Lovinescu și Virgil Ierunca la Europa Liberă în cadrul unui program literar. În 1970, unul dintre marii regizori francezi, Eric Rohmer, o distribuie în rolul principal în filmul *Genunchiul Clarei* (*Le genou de Claire*). Aurora Cornu a făcut un film de autor, *Bilocation*, produs în Anglia și premiat la Psychic Film Festival New-York – Montreal. Este autoarea romanului *Fugă spre centru* (ed. Albatros, 2005). La Paris s-a căsătorit cu Aurel Cornea, inginer de sunet la televiziunea franceză. A susținut financiar construcția unei mănăstiri la Cornu, al cărei design a fost inspirat de arta lui Horia Damian. În prezent locuiește la Paris și, uneori, la New York.
- Radmila Popovici** (n. 31 august 1972 în satul Florițoaia-Veche, rn. Ungheni) poetă. A publicat volumele: *Mi-s* (2008), *EvAdam* (2012), *A(l)ta* (2013), *Intimatum* (2014), *Iseult arrive* (2015) și *Unicat* (2015). Este autoarea versurilor din cântecele cuprinse pe CD-urile de autor: *Tu și eu* (2007), *O lume în ochi de copil* (2008), *Portativul cu pistrui* (2013) pe muzica lui Marian Stârcea și *Iubire, tu* (2014). A semnat textele musicalului *Porțile* (2010), pentru spectacolul *Douăsprezece scaune* și *Pepi Ciorap Lung*. A tradus din limba rusă în română și a adaptat pe muzică versurile din „Muha Tsokotuha”, de Korney Chukovsky, pentru filmul muzical televizat *Musca Bâza-Bâzâita*. A realizat traducerea și adaptarea pentru opereta *Liliacul* (muzică de Johann Strauss, regie de Mihai Timofti). Colaborează cu interpreți și compozitori din R. M. și de peste hotare.

A. C. Nu, doar trei...

N. Tz. Acolo undeva am senzația că este un tablou al lui Perahim³. Dar ne aflăm aici să facem pentru revista *Metaliteratură* de la Chișinău un dialog.

A. C. Da, e tabloul lui Perahim. Și aici este un tablou al lui Horia Damian.

N. Tz. Poate vom vorbi și despre tablouri. Hai să începem abrupt. Suntem în anii '60, la București, și Aurora Cornu, o tânără speranță a literaturii române, soția unui prozator deja în vogă, Marin Preda, divorțează de Marin Preda. Cum de ai avut curajul să divorțezi de Marin?

A. C. Pentru că o frază mi-a venit în cap, eu fiind megalomană de sat, care e o altă categorie decât megalomanul de oraș. Megalomanul de oraș e modest, megalomanul de sat nu are între el și Dumnezeu pe nimeni, nici popă, nimic. Bun, zice asta cineva care a făcut o mănăstire... Așadar mi-a ieșit în cap, deodată: „eu n-am venit pe lume să fiu nevasta lui Marin Preda!” E o blasfemie, că eu îl iubeam pe Marin și îl iubesc și acuma mort, așa că... Nu te pui cu megalomanii de sat. Eu vroiam să nu mor până nu văd Parisul, nu aveam altă pretenție. Eram foarte indignată că un sistem își permite să mă oprească pe mine să văd Parisul. Deci, am luat măsuri. De fapt, pe mine și pe Marin ne-au despărțit visurile: el visa să-și împartă soarta poporului, și s-a și exprimat așa, iar eu visam să văd Parisul. Vise! Culmea e că el a înțeles. Singurul bărbat al meu care a

înțeles vreodată ce vreau eu. L-am lăsat pe Marin cu consimțământul lui.

N. Tz. Dar n-a fost șocat când i-ai spus că-l părăsești?

A. C. Ba da. A intrat în spital, că el era astenic, și intra în spital dintr-una în alta. Acolo a venit o tânără copilă care îi gusta mâncarea, îi citea jurnalul, și în jurnalul lui, tot despre despărțirea mea cu el vorbea... Nu ai citit niciodată jurnalul lui de spital?

N. Tz. Nu. N-am citit.

A.C. Formidabil. E o descriere a suferințelor lui de atunci, cu acest mic amănunt că femeia cu care pe urmă s-a însurat și a stat zece ani cu ea, nu i-a făcut nici un rău lui Marin, că rău nu se poate numit că i-a gustat mâncarea să nu-l otrăvească cineva.

N. Tz. Din fericire, ai păstrat cu grijă scrisorile lui către tine din acei ani.

A. C. Scrisorile lui Marin sunt mici nuvele, întâlniri, amor... Dar bucuria mea cea mai mare este legată de *Moromeții*. Din fericire, eu v-am salvat *Moromeții*, că altfel el pleca în alte cărți.

A. G. *Moromeții*, prima parte?

A. C. Da, sigur. Eram fascinată de literatura lui. I-am găsit notele, amintirile lui din copilărie, pe care nici nu vroia să le publice, de altfel. El pusese diverse întâmplări legate de copilăria lui prin diverse alte romane pe care le avea în șantier. Era de Anul Nou, primul An Nou după ce ne cunoscusem. El s-a dus să găsească ceva de mâncare, că aveam nimic în camera la care ședeam la, Madame Papadache... Era traducătoare.

3 Jules Perahim, pictor, care a fost prezent în grupurile de avangardă de la București. A părăsit România, stabilindu-se la Paris. Este considerat un original și foarte valoros pictor suprealist.

Și era în Cotroceni. Și deci el s-a dus să caute ceva de mâncare într-un restaurant, ceva de băut și eu am scotocit din biroul lui și am dat de amintirile lui din copilărie și am început să citesc. Și el a venit cu nu știu ce, dar eu nu m-am lăsat până nu am terminat. Era fascinat și fericit, că citeam. Nu erau în atenția lui să publice astea, dar era foarte interesat de reacția mea. Așa că găsind aceste amintiri, și citindu-le, eu i-am zis: „Nu, nu, pe acestea să le scrii neapărat!” Și aceste amintiri despre copilăria lui au devenit *Moromeții*.

N. Tz. Să rămânem încă puțin aici, la despărțirea voastră. Ai premeditat-o, ai gândit-o, ai făcut o strategie anume sau te-ai hotărât să-i spui dintr-o dată că vrei să pleci. Cum a fost, cum s-a întâmplat această discuție?

A. C. A fost un pic mai complicat. Înainte de a mă lua cu Marin, am vorbit cu el: „Marine, eu am venit dintr-o experiență cu unul care mă prefera moartă decât să-l las.” Și i-am mai spus: „Mă mărit cu tine, dar dacă spun Marine, vreau să plec, tu să nu mă oprești!” Și așa a fost. Când i-am spus că plec, nu m-a oprit! De altfel, în scrisorile lui Marin, chestia asta e foarte clară. Mi-a zis că nu credea că am să-l părăsesc, fiindcă știa că îl iubesc și că eram fascinată de literatura lui. Nu, nu credea, nu știa că a luat-o pe nebună. Nu a avut noroc de femei, ca să zic așa. Foarte straniu. Și, de altfel, vreau să spun: în afară de mine, erau trei basarabence. El avea o cheie cu basarabencele.

A. G. Asta vroiam, de fapt, să vă întreb eu.

A. C. Da, da. Prima lui amantă, care este Matilda în romanul *Cel mai iubit dintre pământeni* – toată lumea crede că eu sunt

nebuna Matilda, dar nu! – era Doamna Strugaru și era basarabeancă. Și femeia lui Marin, de după despărțirea noastră, care era prietena Ninei Cassian și a mea pe vremea aia, Eta Wexler, era evreică din Basarabia. Eu între timp am găsit un logodnic, tot evreu, Tudor Ganea, mare matematician, care s-a bucurat de recunoașterea valorii sale la americani. Am aflat prin Mioara Cremene, la Paris, că și Eta Wexler, și Tudor Ganea erau într-un fel rude. Și Marin, și eu, eram, iată, doi țărani care s-au repezit pe doi evrei! Foarte stranie toată povestea asta! Dar Eta Wexler era nepoata Nadiei Cantacuzino, o celebră basarabeancă care până la urmă a ajuns în America și a fost prima femeie care a făcut *streaptese* în Dolce Vita. E adevărat că avea un maiou pe ea, nu era chiar *streaptese*, cum este acum. Iar această Nadia Cantacuzino fusese întâi măritată cu Herescu, unchiul lui Tudor Ganea.

Coincidențele au fost întotdeauna foarte importante în viața mea. Deci Eta Wexler, cum ziceam, era nepoata Nadiei Cantacuzino, ce nu-i de ici-de colo. A plecat și aia de la Marin, dar tot cu consimțământul lui. Marin, iată că nu se opunea la fericirea femeilor lui. El avea o amantă: literatura, dacă nu îi serveai literatură, călca pe tine. Culmea e că am călcat și eu pe el, tot din aceleași motive. Mi se părea că fără el aș scrie mai bine, ori cele mai bune poeme ale mele sunt din timpul pe care l-am petrecut cu Marin Preda. Apoi, în timp, ne-am înțeles bine, și am rămas prieteni până la urmă. A și murit cu fotografia mea la Mogoșoaia. Nu mai avea aici fotografia nimănui, decât pe a mea.

Sunt mândră de Marin, cum sunt și de Ana Novac, pe care am publicat-o în România și în Franța, sunt mândră de Rohmer, autorul filmului *Genunchii Clarei*, care era seminecunoscut când ne-am împrietenit noi. Era o prietenie pur și simplu, însă am

petrecut vreo cinci ani discutând de romanele mele, care până la urmă au devenit, din patru, unul singur. Legat de filmele lui Rohmer, dacă le citeai scriptul, credeai că e debil mintal. Și nu înțeleg nici în ziua de azi, deși am petrecut cinci ani bând ceai cu el sâmbăta, la „Flore”, în miezul Parisului, cum izbutea el să facă un suspens dintr-un script. Malvina Urșianu, o foarte bună regizoare, chiar așa mi-a zis despre Rohmer: „Ăsta e prietenul tău, un debil mintal?”

N. Tz. Scrisorile lui Preda, în privința *Moromeților*, confirmă ce ne-ai povestit...

A. C. Din fericire, în scrisorile lui el povestea de toată tărașenia cu *Moromeții*, că altfel lumea nu m-ar fi crezut. Eu sunt țarancă și nu sunt învățată ca lumea să se îndoiască de ce spun. Eu am grijă, probabil mint și eu dacă e vorba de viață și de moarte, ca toată lumea nu, dar nu sunt învățată ca lumea să se îndoiască de ce spun eu. De ce s-ar îndoii?

A. G. De ce nu vroia să le publice aceste amintiri din copilărie, care era cauza ?

A. C. I se părea prea intim totul. I se părea prea mare suferința lui de copil. El a suferit enorm în copilăria lui, în plus era și miop, el nu vedea bine. Într-un sat chestia asta poate fi foarte crudă.

A. G. Și era și conștient că are alt tip de proză decât cel care se scria în obsedantul deceniu?

A. C. Scumpa mea, nici un scriitor care se respectă, dacă nu crede că el e Țăla, nu pune mâna pe creion. Marin nu era tipul Țăla de scriitor care să nu-și știe valoarea. El nici nu a scris foarte multe cărți, totuși a trăit până la 57 de ani.

A venit la Paris, ne-am întâlnit, îi era frică de nevestele lui, nu vroia să le supere. Eu când am ajuns la București, l-am dus la soacră-mea, mama lui Aurel Cornea⁴, căreia îi lipsea fiu-său și deci tot amorul l-a vărsat pe Marin, au devenit foarte amici. Aici, la soacră-mea, covorul din birou era cel pe care-l luasem eu când plecasem de la el. Și se ducea Marin și-și pieptăna părul la oglindă și zicea: „Ăsta-i covorul meu?” Se simțea la el acasă. Și a venit Aurel Cornea de la Paris cu Giscard d'Éstaing, că a făcut un reportaj, și soacra mea l-a chemat pe Marin și Marin era foarte stânjenit să-l întâlnească. Și pe o parte a mesei era soacra mea cu Marin, și pe o parte fiul său, care era „străinul”. Soacra mea simțea că Marin are nevoie de un sprijin al ei, era o femeie genială și ea de felul ei. A fost foarte amuzantă întâlnirea până la urmă dintre cei doi bărbați ai mei.

Îmi amintesc că Aurel a venit la Paris cu o cutiuță de la Marin Preda în care era o piesă dintr-un ceas. Vroia el, Marin, să îi găsim noi o piesă anume din acel ceas, numai că acesta era efectiv zdrobit. Aproape că nu se mai vedea nimic întreg în el. Și am zis: „Dar ce s-a întâmplat, cine a dat cu ciocanul în ceasul ăsta?” Că e clar că cineva îl pisase cu ciocanul, poate nevasta lui, poate cine știe... Ei, ce i se întâmpla lui Marin cu femeile era formidabil.

Legat de întâlnirea lui cu Aurel Cornea, îmi mai amintesc ceva. Aurel, care era și el un straniu tip, i-a spus cam așa: „Marine, uite ce e. Toți bărbații din viața Aurelei sunt parte din mine.” Nu i-a plăcut lui Marin ideea cu „toți bărbații”, asta i s-a părut cam

⁴ **Aurel Cornea**, soțul Aurelei Cornu, inginer de sunet de televiziune, francez de origine română, care a fost ostatic al grupului musulman pro-iranian din Liban, cunoscut sub numele de „Organizația Revoluționară Justiție” pentru zece luni și jumătate.

excesiv, dar după aia s-au înțeles perfect. Și trebuia să vină în mai, la Paris. Și tocmai atunci a murit.

A. G. V-a spus ceva vreodată, un punct de vedere, o atitudine despre Basarabia, dincolo de faptul că a avut soții basarabence?

A. C. Nu, nu. Ciudat, totuși, ca Madame Strungaru și Eta Wexler, să fie basarabence. Și ultima nevastă, tot basarabencă. Singura nebasarabencă eram eu.

A. G. În *Cel mai iubit dintre pământeni* Preda vorbește de izgonirea lui Blaga de la catedră. Se cunoșteau personal?

A. C. Nu, nu cred, n-aveau cum, deși el a făcut o parte din școala normală undeva prin Transilvania. Dar nu, nu, sigur că nu. Blaga nu venea la București și pe urmă a și intrat într-o zonă de interdicție. Și Marin era cu naturalismul lui, au fost trei-patru ani în care toată lumea îl învăța ca naturalist la școală.

N. Tz. Spuneți-mi de câte ori v-ați văzut cu Marin la Paris, de câte ori a venit după ce erați deja la Paris?

A.C. Ne-am întâlnit la Paris. Povestește Crohmălniceanu cum a ajuns Marin la Paris. Cum a venit, a lăsat valiza, și mi-a telefonat mie. Iar eu m-am prezentat îndată. Îl ador pe Marin, îl ador și acuma. Și prima dată când noi ne-am despărțit a fost o despărțire tot așa de sublimă ca întâlnirea noastră. Eu plângeam, am plâns un an până l-am lăsat. El plângea, s-a supărat pe mine că mi-e frică, că mi-e rușine de lacrimile lui. Că la Sinaia veneau niște scriitori către noi și l-am tras într-un tufiș să nu-l vadă colegii plângând. „Ți-e rușine de lacrimile mele?”, a întrebat

el. Intențiile mele cădeau alătorea. Ei, asta a fost, noi doi ne-am despărțit sublim, sublim, sublim, plângând, îmbrățișându-ne, plângând, iar plângând. El a înțeles că eu vreau să văd Parisul, deși probabil eu nu m-am exprimat prea exact.

La un moment dat când a venit la Paris, am petrecut o lună certându-ne unde ne duceam. Ne invita Mămăligă la masă, la un mare restaurant. Mămăligă avea un mare cenaclu de scriitori la Paris...

N. Tz. Da, știu. Am vorbit și eu odată cu el la telefon, dar nu m-a sprijinit în niciun fel...

A. C. ... și l-a invitat pe Marin Preda la „Tour d'Argent” să mâncăm o rață, care erau numerotate. Mămăligă era cunoscut că făcea mare tapaj cu chelneri, cu nu știu ce chemări... De data asta nu a mai apucat, săracul, că eu cu Marin am început să ne certăm. Marin gustând stridiile, zice: „Seamăună cu scrumbia de Dunăre!” Am mai povestit asta. „Marine, stridia nu seamăună cu scrumbia!” „Atunci cu ce seamăună?” „Cum spune Spinoza, pe care mi l-ai dat să-l citesc...” „Ți l-am dat să-l citești, ca să mi-l dai tu mie acuma în cap!” Și săracul Mămăligă n-a apucat să spună o vorbă toată masa. Am mers la Ion Vlad, ne-am certat toată seara, la care Marin zicea rău de Franța: că ce Parisul, ce Franța, că limba franceză a pierdut. Vlad zice: „Marine, zice, nu-ți mai place Franța că e Aurora în ea sau cum?” Și la un moment dat a dat Dumnezeu și am avut eu o gripă și am rămas și eu o săptămână acasă și el la hotel, și când ne-am întâlnit, iar am luat-o cu cearta. Și în cele din urmă mi-am zis: „Măi, i-am stricat omului sejurul la Paris. Se poate să-i fac așa ceva?” și mă pregăteam să-i cer un fel de iertare. Numai că el îmi zice, lăsându-mă

fără grai, înainte de plecare: „De data asta mi-a plăcut Parisul foarte mult! O să mai vin!” Așa că eu nu i-am mai zis nimic.

A. G. Ați colaborat la Europa Liberă. Marin Preda a ajuns la Europa Liberă? A vorbit?

A. C. Nu, n-a vrut probabil. Marin era foarte prudent. Marin nu lua riscuri. Riscurile lui erau cărțile. Și cărțile lui când le-am citit mai târziu, am înghețat. Cum de n-a avut el mai multe probleme decât ar fi trebuit să aibă?

A. G. Probabil că i se reproșa colaborarea dumneavoastră la Europa Liberă, nu?

A. C. Mi-a spus Eugen Simion că a recuperat un teanc de dosare de la securitate, din care reiese că l-au chinuit pe Marin, în general, nu numai legat de mine. Se vor publica aceste documente în viitorul foarte apropiat.

A. G. Își făceau și ei munca, aveau salariu pentru asta.

A. C. Da, bine dacă au înregistrat discuții, erau foarte interesante discuțiile cu Marin, dacă ar mai exista, ar fi bine, nu?

A. G. Probabil că nu înțelegeau nuanțele, sunt înregistrări neutre.

A. C. Nu cred eu că erau așa proști. Erau toți cei mai buni studenți din facultăți, că așa și-au rupt gâtul securitatea de fapt, și în Rusia la fel...

A. G. Am scris un studiu despre poezia feminină, despre Magda Isanos, despre poetele din perioada interbelică, despre Magda

Isanos, Lotis Dolënga, care a stat la Paris, Olga Vrabie și alte câteva basarabence.

A. C. Basarabence?

A. G. Basarabence. Magda Isanos s-a născut la Iași, dar a crescut, s-a format la Chișinău.

A. C. Vreau să spun o chestie care mie mi se pare așa de evidentă. România avea forma rotundă de pâine. Acuma lasă că formele perfecte au tendința să revină, așa e legea. Acuma România are o formă de pește. Vezi, și pâinea și peștele au conotații christice, stranie soarta României totuși...

A. G. Dar eu îmi continui întrebarea: credeți dumneavoastră că poezia scrisă de o femeie are un specific? Considerați poezia dumneavoastră feminină?

A. C. Da.

A. G.: Și în ce constă acest specific?

A. C. Despărțiri, tragedii, minciuni, exagerări. Și foarte straniu: poezia mea are 50 de ani, dacă a rezistat 50 de ani...

G. Aveți poezii dedicate lui Marin Preda?

A. C. Da. *Suita Lirică* îi era dedicată, dar el a tăiat dedicațiile, nu era una dedicată, ci *Suita Lirică*. Eu încă n-am început să scriu despre Marin.

N. Tz. De ce nu scrii? Dar ai răspuns la foarte multe interviuri. Cartea cu Eugen Simion e gândită cumva a ține loc de amintiri?

A. C. Eugen Simion a mai adăugat și teoriile lui despre țărâtime și multe altele

după ce am terminat noi cu discuția. Însă să scriu efectiv despre Marin nu știu dacă voi mai avea puterea...

A. G. În interviul cu Eugen Simion vorbiți de niște scrisori pe care dumneavoastră le scriați ca răspuns la scrisorile de dragoste ale lui Marin Preda. Le-ați recuperat, le aveți?

A. C. Nu. Le-a ars Eta Wexler. Erau la Crohmălniceanu, care i le-a dat înapoi, și Eta le-a ars, mai bine.

A. G. E mai bine?

A. C. Eu eram tânără și proastă. El era în plină recunoaștere... Știu eu dacă tot ce bâiguiam acolo era foarte important? Eu mă cred genială, dar cred că la vârsta aia, între scrisorile lui și ale mele era un decalaj de calitate. Mai bine că le-a ars! Așa povestea rămâne clară, frumoasă, e o nuvelă, cu despărțire, cu lacrimi.

N. Tz. Bun, ajungeți la Paris în ce an, în 1964 sau în care?

A. C. În 1965. Un român, bănuiesc că un român, căutând pe *Google*, a confundat venitul meu la Paris cu anul nașterii mele. Deci eu aș avea acum vreo 47 de ani.

A. G. E bine! Mulți ani înainte!

N. Tz. Și nu a fost greu să ajungi la Paris? Te-au lăsat ușor autoritățile de atunci?

A. C. Am plecat în Belgia la un festival de poezie și am mutat către Paris. Și am rămas pur și simplu.

N. Tz. Deci știai de acasă când ai plecat că rămâi sau...

A. G. Cui să spun așa ceva?

N. Tz. Ție să-ți spui!

A. C. A da, păi eram sigură! De aia l-am lăsat pe Marin în România ca să nu asociez fuga mea cu el. Eu sunt foarte serioasă și cumsecade de felul meu... Orice fac mă gândesc și la celălalt care poate să suporte consecințele.

N. Tz. Și în momentul când ai plecat Marin a avut neplăceri, a fost întrebat, a fost...

A. C. Nu, nu, pentru că trecuseră patru ani de la despărțirea noastră. Eu între timp îl avusesem un an pe Tudor Ganea, care o întinsese și el din România, că îl cumpărașeră americanii. Pe urmă l-am întâlnit cu Aurel Cornea, ce voia să fugă la Paris, că el a fost născut la Paris.

Eu credeam că eu și Marin fusesem disociați pentru poliția română. În plus, mai trebuia să am grijă și de familie, că la mama mea bună s-a ascuns frate-său, care era generalul Mosoiu. Unsprezece ani a stat ascuns în satul Provița și n-a spus nimeni nimic. Formidabil! Știți, toată lumea crede că România e plină de delatori. Nu, Franța e plină de delatori. Mi s-a povestit că în timpul războiului, la comandatura germană se lipise o hârtie pe care scia: „Vă rugăm să nu mai trimiteți scrisori de denunț, că nu mai facem față!”

Ei bine, în comuna Provița n-a spus nimeni unsprezece ani nimic. Generalul Moșoiu ieșea noaptea, pe ascuns, la plimbare pe deal. Dar nimeni nu l-a denunțat. Era copilul lor, adică al satului. Dar e totuși remarcabil că nimeni n-a spus, că dacă era cumva la Cornu, acest general era rapid prins, că eram a treia zi cu toții în pușcărie.

Alt sat, altă etnie, nu știu ce se întâmplă, stranie lumea românească.

A. G. E o coincidență de nume sau sunteți rude: Paul Cornea, criticul literar și...

A. C. Nici una.

A.G. N-au nici o filiație...

A.C. De fapt, pe Cornea îl chema Țurcanu-Cornea, erau din Moldova. Aurel Cornea, care era mai năzdrăvan, se servea de numele lui ca să intre la toate teatrele, la toate concertele, da un telefon și zicea: „Aici este tovarășul Cornea, preparați trei bilete astă seară.” Era năzdrăvan Aurel, nu era un om normal în nici un caz. Asta cu teatrele mi-a povestit-o Mirela Roznoveanu, care i-a fost elevă lui Paul Cornea.

Dar nevasta lui Paul Cornea avea despre mine niște amintiri care-s false amintiri, cum că într-o rochie de seară, cu mânuși până la cot, eu ședeam întinsă în poala unui bărbat. Seamănă cu mine așa ceva? Ferească Dumnezeu, că tot satul m-ar fi lovit cu pietre și degeaba a zis Mirela: „Nu cred că era ea! A nu, nu, nu, sunt sigură!”

Altcineva, un pictor cunoscut, mi-a spus mie de față cu o iubită de-a lui, explicându-i ce frumoasă eram eu pe vremuri, că eu dansând cu Cristea Avram la cafeneaua Riegler, la Sinaia, e cea mai frumoasă amintire din viața lui. N-am vrut să-i stric cea mai frumoasă amintire din viața lui, dar eu nu-l cunoșteam pe Cristea Avram, l-am cunoscut 20 de ani după aia, în Italia. Deci, false amintiri sunt peste tot, așa că...

A.G. Am dat de un interviu în care vorbiți și despre niște neînțelegeri cu Nina Cassian.

A.C. A, Nina. Nina e foarte stranie.

N.Tz. De Eli Lotar⁵, de fiul lui Arghezi, ce poți povesti?

A.C. L-am cunoscut la București. A venit să-l vadă pe taică-său. Și ne-am legat de prietenie, iar eu i-am scris în fiecare zi o scrisoare de la București la Paris, cu intenția să am o carte la Paris, numai că el le-a uitat într-o casă în care ședea, că n-avea casa lui. Era un fel de pasăre sublimă, de altfel.

N.Tz. Scrisori de dragoste?

A.C. Nu, cu aceste scrisori, care erau scrise și în franceză, aveam intenția să am o carte la Paris. Se adunaseră un caiet întreg, aici în caiet păstram copiile lor, dar l-am pierdut și pe acesta. Eli Lotar a fost un mare fotograf în anii '30, când se părea că o fotografie de-a lui era cât un Picasso. Că nici Picasso nu era cunoscut pe atunci, probabil. După care beția i-a luat capul ca la mulți autori francezi. Eli Lotar, la 63 de ani, era ca o statuie din epoca decadentă a

5 **Eli Lotar** (n. 30 ianuarie 1905, Pris, d. 22 februarie 1969, Paris), fotograf și cineast francez. Este fiul lui Tudor Arghezi și al Constanței Zissu. A devenit cetățean francez în 1926, când s-a întâlnit cu fotografii german Germaine Krull. A participat la numeroase expoziții împreună cu Krull și fotografii André Kertész. Și-a publicat fotografiile în reviste, precum ar fi *Jazz*, *Variante*, *Bifur*. Lotar a frecventat de asemenea cercuri de cinești și de teatru, unde a întâlnit pe regizorii René Clair și Luis Bunuel, pe regizorul de teatru Antonin Artaud și pe dramaturgu Roger Vitrac. A lucrat cu regizori, precum Jacques Brunius, Joris Ivens, Jean Painlevé și Jean Renoir, în calitate de fotograf sau de cameraman. L-a asistat pe Marc Allégret și a regizat trei filme, unul din ele, *Aubervilliers* (1946) fiind selectat, în 1946, pentru Festivalul de Film de la Cannes. În ultimii ani a fost deosebit de sumbru, devenind prieten apropiat cu Alberto Giacometti, sculptor pentru care a pozat de mai multe ori.

Romei. Era superb, cu trăsăturile duse, avea aerul să aibă 80, nu 60. Doctorii i-au spus că o să moară în doi ani, dacă continuă să bea, și a și murit în doi ani, însă nu înainte ca să vin și eu la Paris. Eu contam pe ajutorul lui și pe ajutorul altora. Niciodată niciunul din cei pe care am contat nu m-a putut ajuta.

N.Tz. Și cum te-ai descurcat aici, la Paris?

A.C. Am venit la acel congres de poeți, erau vreo 500 din toată lumea. Tradusesem pe Guillevic, un poet comunist francez, care pe urmă n-a mai fost comunist, nu știu, cred că românii l-au stricat.

N.Tz. L-ați cunoscut la București?

A.C. La București. A venit la un congres dedicat lui Eminescu. El m-a tradus aici și eu l-am tradus acolo, între timp el tot mă invita. Guillevic era comunist și însurat cu o franțuzoaică foarte feroce comunistă. Colomba, fosta soție a lui Voronca, a stat cu el vreo zece ani. După care a luat-o pe una, care era feroce, feroce, mi-era și frică de ea. Și am venit la Guillevic, care m-a găzduit pe mine, pe Nina și pe un poet ungar. Pe urmă am început să caut cum să rămân în Franța, dar să păstrez și România.

A. G. Și?

A.C. Până la urmă am găsit pe Monica Lovinescu și pe Virgil Ierunca, și pe niște francezi la o seară la Ionel Jianu. Și zic: Nu este nici un săgetător printre voi? Nu era nici un săgetător. Monica spune: Eu sunt scorpioană. Bărbat-său, Ierunca, era leu. Virgil Ierunca scrisese un articol despre literatura română în *Pléyade*, care avea 14 pagini despre România – toate țările aveau

câte 10-14 pagini –, în care erau opt poeți și prozatori tineri, din care cred că am mai rămas trei acuma în viață. Eu, Blandiana și Manolescu, ceilalți au pierit cu toții. Deci aveam un fel de carte de vizită de poetă tânără privind către Occident. Pierre Emmanuel, care era șeful acestei adunări atunci de la Knokke-le-Zoute, mi-a dat o bursă. Dar după șase luni nu mai putea să îmi dea mie această bursă, așa că m-a vărsat la nevastă-sa, care avea o istorie foarte interesantă. Taică-său era anticar de anticărie chinezească, avea pagoda de la Louis de Courcel, superbă. Pierre Emmanuel, venit și el din provincie, când a fost aici prima dată a crezut că e o casă de curve. Nu, nu era, era o minunată anticăria chinezească. M-a ajutat atunci și o elvețiancă, Jeanine, care mi-a plătit trei ani chiria, infimă chirie, dar chirie, și a mai băgat și bani în filmul meu, mă rog, a murit acum doi ani, așa că... Bref. Am fost ajutată cu plata chiriei, pe urmă am început să lucrez la Monica Lovinescu, și asta a durat doi ani, timp în care am realizat 60 de medalioane cu poeți francezi.

N. Tz. Când spui Monica Lovinescu, spui Europa Liberă.

A. C. Europa Liberă, secția culturală. Aveam zece minute de prezentat un portret de poet francez.

N. Tz. Deci era ca o meserie, ca o slujbă, primeai bani pentru asta?

A. C. Da, sigur, sigur.

N. Tz. Deci erai angajată la Europa Liberă?

A. C. Nu angajată, există cum se spune, o plată la bucată, pe articol.

A. G. Poeți contemporani sau...?

A. C. Da, toți. I-am făcut pe toți francezii, ceea ce ar fi fost bine.

A. G. Să înțeleg că ați și tipărit un volum cu prezentările astea sau nu. Le-ați lăsat așa...

A. C. Nu, nu, și astea s-au pierdut...

A. G. Înregistrările...

A. C. Nu erau înregistrări, că eu le scriam.

N. Tz. Și le și citeai?

A. C. Da, dar nu era în fiecare săptămână. Era o dată la două săptămâni. Trăgeam mult de trei lei de-acolo, știi...

N. Tz. Și de ce numai doi ani a durat sau...

A. C. Am plecat. A venit Aurel Cornea și am plecat la Londra. Pentru televiziunea franceză el a luat o slujbă.

N. Tz. A fost oricum grea supraviețuirea la Paris până la venirea lui Aurel...

A. C. Eram tânără, aveam norocul că nu mănânc mult. Puteam cu o banană și cu un pahar de lapte și cu o bucată de pâine să fiu mulțumită. Pe urmă când ești tânăr la Paris, și femeie tânără și frumoasă, se pare, toată lumea te invita la masă. Mănânci cât poți. Plus că ședeam la niște sublimi ruși albi, care aveau și un foarte băiat intelectual, că el se scula la 11, eu mă sculam la 11. Găseam un bol, ea lucra la Parimage și pleca dimineața și ne lăsa un bol cu griș cu lapte și un borcan cu dulceață și ceai și noi

vorbeam până... Pe urmă eu ieșeam în Paris și făceam pe nebuna în Paris, unde făcusem deja pe nebuna plătită de Giacometti, prietenul lui Eli Lotar. Când am venit eu la Paris, Eli care era un fotograf celebru, m-a dus să-l cunosc pe Giacometti, care Giacometti începea statui normale, desene normale, care ajungeau până la urmă o sârmă.

Colindam noaptea întregă cu Eli și un prieten de-al lui, Șerban Sideriu, un scriitor destul de steril, dar un fel de muschetar așa. Giacometti trecea după noi și plătea barurile de noapte. Tot Saint-Germain-ul era plin de amici de-a lui Eli, care îmi păzea onoarea. Da, Giacometti sărea pe femei frumoase și Eli îmi păzea onoarea mea. Așa că n-am văzut niciodată atelierul lui Giacometti. Când l-am întâlnit prima dată, eram și timorată, și în loc să zic: Vreau să văd și eu atelierul!, sau ceva normal, l-am întrebat într-o doară: Ce faceți? Zice: Îl sculpez pe Eli în chip de Dumnezeu!

Ce perioadă nebună a fost aceea. Era un tip sublim, era un fel de pasăre măiastră, Eli. Toată lumea era îndrăgostită de el, femeile erau geloase... Și lui, săracul, din anii 30 nu-i mai trebuia nicio femeie, nu știi ce, nu știi. A murit când eu eram plecată nu știi unde, pe malul mării undeva. Când m-am întors, el era mort. Murise la un cuplu de fotografi americani, niște tineri care l-au invitat la masă și când să aducă cafeaua el era mort în fotoliu. Aștia au umblat prin tot Saint-Germain-ul, bre, parcă au fost aleși, așa cum păsările care se găinătează în capul tău... Ziceau peste tot: Eli a murit la noi! Și m-am dus cu Șerban Sideriu să căutăm mormântul, că a fost înmormântat de primăria Parisului. Deci am aflat cimitirul, am luat metrul sau autobuzul, ne-am dus până acolo, că nu era în Paris, era alături. L-am căutat pe Eli, l-am găsit, am mers pe parcela orașului Paris de sărântoci. Găsim un rând

de morminte toate pline, o jumătate de rând de morminte toate pline, cu Eli în al doilea rând plin de flori, toți și-au amintit ce mare fotograf a fost el...

N. Tz. Cum ai ajuns să faci film? Cum s-a întâmplat? Pur și simplu sau norocul, destinul.

A. C. Nu, nu, nu. Eu am ajuns să fac film fiind foarte vicleană și căzând în Paris fără să știu pe ce calc. De altfel, cu Eli Lotar am fost odată de un An Nou la niște irlandezi să sărbătorim Anul Nou și ăia urlau contra englezilor. Eu am crezut că-s glume ca la București. Nu, serios! Nici vorbă, erau serioși irlandezii. După ani de zile îmi dădusem seama în ce călcaseam. Nu spuneam unora cine sunt ălalți. Învățasem viclenia asta așa ca să... că și pe aicea sunt certuri printre ei, toate grupurile. Deci eu aveam un grup de francezi pe care i-am trimis la București să-i plimbe Aurel Cornea și să le dea mă-sa sarmale, cu speranța că poate îl aduc pe Aurel, dar nu s-a întâmplat așa. La un moment dat, Pârvulescu⁶, care era un caz ultra interesant...

6 **Jean Pârvulescu** (n. 1929, România - d. 21 noiembrie 2010, Paris) a fost un scriitor și jurnalist român cu cetățenie franceză. În Franța a fost cunoscut ca Jean Parvulesco. Refugiat la Paris în 1950 (după ce trecuse clandestin frontiera română în Austria în 1949), Pârvulescu frecventează seminariile lui Jean Wahl la Sorbonna și se împrietește cu Jean-Luc Godard (care îl va folosi ca personaj în filmul *A bout de souffle*), Raymond Abellio, Aurora Cornu, Louis Pauwels, Martin Heidegger, Ezra Pound, Julius Evola, Ava Gardner, Carole Bouquet. Joacă în filmul lui Éric Rohmer *L'ancien et le moderne* (1993). Scrieri: *La Miséricordieuse Couronne du Tantra*, Ethos, 1978; *Imperium, Les Autres Mondes*, 1980; *Traité de la chasse au faucon*, Éditions de L'Herne, 1984; *Diane devant les portes de Memphis*, Catena Aurea, 1986 *Le Visage des abîmes*, L'Âge d'Homme, 2001; *La*

N. Tz. E un prieten de-al tău...

A.C. Poet. Tot raftul ăla e Pârvulescu. Deci Pârvulescu mi l-a prezentat pe Rohmer la „Flore”, că acolo, atunci cum și acuma, veneau, de pretutindeni, toate talentele și geniile lumii. Rohmer era un tip foarte timid. A murit și el acum un an, doi, nu mai știu când. Într-un an mi-au murit toți – 11: Ana Novac, Rohmer, Jacques Săndulescu în America, Pârvulescu... Într-un an toți 11! plus sor-mea, nepotul meu... Acum doi ani au murit trei prietene și o inamică: Mioara Cremene, Vera Lazăr la Roma, una care era tot rivala Ninei, i se părea Ninei că bărbații ei au lăsat-o pentru altele. Marin a lăsat-o pentru mine.

Deci îl cunosc pe Rohmer și ne reîntâlnim, pe un peron de metrou, a doua sau a treia zi. Rohmer nu intra niciodată în metrou, că el, între studiul lui și acasă, unde locuia, alerga mai repede ca metroul. Eu nu intram în metrou că sunt claustrofobă și nu îmi place să intru în metrou. Ce-am căutat noi acolo, nu știu... Și s-a încheat o prietenie între noi, care a durat. Ajunsesem să ne vedem foarte des „la Flore”, să luăm aici ceaiul în fiecare săptămână, în zilele de sâmbătă.

N. Tz. Când ți-a propus să joci în filmul lui, *Genunchiul Clarei*?

A. C. Dragă, l-am cunoscut în 1965 și am făcut filmul în 1969. Deci am avut timp patru ani să tot discutăm filmele lui. El vroia să fac *Collectionneuse*, primul film foarte bun de-al lui, de altfel încă unul care rămâne... Vreau să spun că *Genunchiul Clarei* e un clasic american peste tot în lume.

Pyramide des braises, Alexandre, 2001; *La Stratégie des ténèbres*, Guy Trédaniel, 2003; *En approchant la jonction de Vénus*, Arma Artis, 2004 și multe altele.

N. Tz. Ai avut fler întotdeauna la oamenii deosebiți...

A.C. Poți spune și așa. M-am înșelat la Marin? La Ana Novac? M-am înșelat la Rohmer? Nu m-am înșelat niciodată! Am ajuns, cum mie nu-mi place rolul de mamă și nici de amantă bătrână sau ceva de genul ăsta, la concluzia că sunt *sage-femme*, moașă, ca mama lui Socrate. Deci eu sunt pe post de mama lui Socrate, moșesc talente și sunt fericită de chestia asta. Odată la Ana Novac, care e o femeie extraordinară, îi public în România piesele de teatru, face o carieră de dramaturg nemaipomenită, îi public *Journal de Auschwitz* de la Paris... Nu m-am publicat pe mine, pe ea am publicat-o...

N. Tz. Hai să încercăm și alt gen de întrebări. În ce ați crezut foarte mult în toată viața?

A.C. Măi, eu am avut un vis mistic, de atunci cred în Dumnezeu.

N. Tz. Și care e visul acesta?

A.C. Aveam o prietenă ultra, cea mai inteligentă femeie care am cunoscut-o vreodată și am cunoscut o groază de geniale, nu numai inteligente, și asta era credincioasă. Fusese bărbatu-său diplomat, umblase prin lume, era prietenă cu toți filozofii lumii. Credincioasă, ședea toată noaptea și se ruga. Și avea și o limbă rea, ceva nemaipomenit. Pentru mine credința era opiumul poporului, eu mă duceam la biserică să nu-i fac neplăcere mamei.

Deci mă întrebam: Ce face prietena asta ultra a mea, cum poate să creadă ea, așa cum cred copii și nici o problemă pentru ea. Și visul de care vorbesc, era un vis de postură, cum mi se întâmpla înainte vre-

me, când nu mâncam. Câte un an eram anorexică, spunând lumii că: „Dacă nu mă lăsați să plec, mor pe voi!” Le-am făcut asta părinților mei de la Cornu, lui Marin i-am făcut-o, lui Dumitrașcu, care trecea drept primul meu soț, dar nu era. Și când nu mănânci, ai niște vise absolut splendide și mistice, și deci eu aveam diverse vise de postură, omoram lume, eram omorâtă. Am visat odată că eram un copil foarte bogat, care a pierdut tot și mă aflam într-o stare teribilă în fața universului, ce nu știam ce o să fie, o spaimă.

Și într-o zi visez un vis de ăsta, tot întrebându-mă ce-o fi cu nebuna aia genială, care îmi era prietenă. Eu ședeam la Leonida, alături de Leonida, la primul etaj. După ce l-am lăsat pe Marin, mi-au dat o garsonieră acolo. Mă rog, la etajul unu mirosea a prăjeală de chiftele, da, acolo am vrut, acolo am avut. Și în față erau tramvaie, care în visul meu erau trenuri, într-o ceață oribilă, așa, iar eu mă aflam pe acolo, printre trenuri în pericol de moarte. Și singura soluție ar fi fost să mă agăț de un tren, dar numai că toate erau pline de ciorchini de oameni, toate scările. Dar la un moment dat, un fel de ucenic, de muncitor de ăsta de căi ferate, un băiat urâțel, și-a tras un picior după scară și m-a lăsat pe mine să pun piciorul. Și eu, cum eram arivistă, învățată cu coatele, am tras cu coatele, am nimerit urmată de omulețul ăsta pe coridorul trenului. Și acolo, foarte relaxată și veselă, și copilul ăsta după mine. Zice el: „Miroșiți foarte frumos!” Eu aveam atunci – asta în realitate – parfumul Joy Patou, care avea ca slogan „Cel mai scump parfum din lume”. Așa că, foarte cochetă așa mă uit la el, răspunzându-i „Sigur că miros frumos, e cel mai scump parfum din lume!” Și omulețul a făcut un fel de „tttt”, chiar așa, și a dispărut. Să spun însă că, în realitate, pe acest băiat urâțel eu cu Marin

l-am văzut la Lavra, la mănăstire, cântând într-un cor și avea așa o elevație pe el că și eu și Marin ne-am uitat bine la el.

Acuma vine altă parte a visului. El a dispărut, dar mie nu-mi păsa, mi-a lăsat o bucurie atât de formidabilă cum n-am simțit niciodată și strigam după el: „Cristache! Cristache!” dar nu-mi păsa dacă vine. La ministerele din București, de Paște, ca lumea să nu zică „Hristos a înviat!”, funcționarii aveau o chestie, ziceau: „Cristache care a venit!” Da, zău. Un cod secret care circula și deci Cristache al meu era clar, Cristache.

Și mă scol eu, ce mai e și asta? M-am trezit pe visul ăsta cu acea bucurie și zic: Cum creierul meu poate să conceapă chestia asta? Eu sunt foarte dotată și pentru nenorociri și pentru fericiri, pe mine nu mă surprinde nimic și dacă e nenorocire, o analizez s-o scriu, dacă e fericire, mă bucur. Mă bucur de toate felurile de fericiri, de toate. Nu semăna cu nimic visul meu, cum se scrie la carte: bucuria mistică. În Franța era un poet, Max Jacob, care era un evreu care a trecut la catolicism și era ce se chemă „les petits fous de Dieu”, adică se trântea în genunchi la biserică, în fața icoanei Maicii Domnului și discuta cu ea și Maica Domnului îi zicea: „Ce urât ești, dragă Max.” Și el zicea: „Nu sunt așa urât, sfântă fecioară!” Toată lumea îl știa mare poet pe Max Jacob.

Și, după acest vis cu „Cristache care a venit”, mi-am zis că dacă mai am încă unul asemenea, ajung ca Max Jacob!

R. P. Ați simțit în acel vis, în acel personaj, pe Hristos...

A. C. Da, da, sigur. Niciun dubiu, de atunci știu. De atunci nu mă mai convinge nimeni de altceva. Marxism-leninismul trecuse și peste mine când eram copil, nu?

Amica mea Famine, mi-a zis: „Nici nu știi ce face visul ăsta din tine!” N-a făcut nimic special, decât că eu de atunci nu mai am nicio îndoială. Mi-a salvat viața... Deci, în afară de faptul că eu cred în Dumnezeu, restul am făcut tot ce se poate, astrologie, eaching, taroturi, cărți, ghicit în toate părțile, lecturi, de toate... Asta în partea de jos, dar și partea de sus: budiștii, taoiștii, toată lumea. Am avut șansa că în România citisem Proust și Joyce, și încă sunt foarte mulți autori... Și sunt cărți încă pe care trebuie să le citesc și sper ca Dumnezeu să îmi țină încă ochii, că e marea mea bucurie pe lume să citesc. Fără ochi nu mi-ar fi bine...

Știți că abia am făcut o mănăstire...

N. Tz. Da, la Cornu...

R. P. Ați spus că în afară de Dumnezeu, ați trecut prin toate...

A. C. Prin toate, da, prin Eliade, chiar și prin Coelho... În filmul pe care l-am făcut la Londra o persoană în două locuri deodată, cu martori. A făcut-o Byron, a făcut-o toți sfinții, Milarepa, Papa Clément.

R. P. Ați scris scenariul?

A. C. Filmul l-am produs, l-am scris, l-am jucat și a ieșit un top cu cei mai mari tehnicieni.

A. C. Spuneți subiectul pe scurt.

A. C. Nimic, o persoană în două locuri deodată. De pildă, Byron era la Patras, bolnav pe un pat și deci cu un martor care îl îngrijea și era și la Londra, unde semna cu semnătura lui o chestie la palat.

A. G. Fizic?

R. P. Da, da, cu martori.

A. G. Deci este o dedublare sau ce e?

A.C. O ambiguitate, dar de fapt este o bilocație: doar în două locuri. Milarepa se pare că era în mai multe, da. Englezii sunt mari specialiști la astea. După Rohmer, toată lumea are impresia că poate să facă filme, totul e așa simplu la el.

A. G. Tot ce e simplu, e genial!

A.C. E foarte greu, de fapt.

A. G. Sau tot ce e genial, e simplu.

A. C. Așa că am făcut și eu filmul, am înhămat tehnicienii cei mai mari din Europa, Kolpin era monteur, Rohmer a citit textul, Walter Lazzari, care a făcut Electra, Zorba, Singurătatea alergătorului de cursă lungă, a fost alături de mine, fiind unul dintre cei mai mari cameramani din lume.

N. Tz. De ce nu ai continuat ca actriță?

A. C. Nenorocirile altui corp de meserii? Tu știi ce e nenorocirea unei actrițe? Până mai prinde un rol bun i se propun șapte tâmpenii, stă nemâncată câțiva ani, asta la cele mai mari. Or eu care eram Aurora, scriitoare română, în filmul lui Rohmer. Rohmer mi-a făcut un monument de care nu mi-am dat seama, mi s-a atras și mie atenția mai pe urmă. Măi, adevărul este că eu cred că sunt o fată de la țară destul de naivă și de modestă în megalomania mea, înțelegi? De ce te uiți la mine?

N. Tz. Da, o fată de la țară care trăiește în mijlocul Parisului, care jumătate de an locuiește la New York. Din ce țară sunteți?

A. C. Măi, eu când am plecat din România am considerat că de acuma pot să mor de foame sub Sena. Cum să m-arunc ca omul tău în Sena, Ghérasim Luca, sau ca Celan. Ei doi s-au aruncat în Sena.

N. Tz. La 24 de ani unul după altul, da.

A.C. Și se mai aruncă poeții unul după altul, nu am înțeles ce au ei cu Sena. Mă rog, e bine, sunt alătura, pot să sar dacă vreau, dar nu aveam nici o intenție să mor. Puteam oricum să mor de boală, de accident, de foame, de nu știu ce. Am văzut Parisul, mi-am făcut damblaua, ce mai urmează?

N. Tz. Ți-a trecut vreodată prin minte să te întorci în țară?

A.C. Nu.

N. Tz. De ce?

A.C. Că nu mă întorc!

N. Tz. Că dacă ești de la țară, țara...

R. P. Dacă plecați, nu vă întoarceți.

A. C. Țara mea e cu mine, ce dracu! Patru romane în care-s 24 de ani din România, vă rog să mă citiți și, de altfel...

N. Tz. Exceptional romanul, l-am citit.

A.C. Nu mă vrea nimeni, am și eu experimentele mele și de fapt...

N. Tz. Eu am avut o revelație, citindu-l.

A. G. Îl vreau și eu.

A.C. Cred că mai am un exemplar în română aici, în casă.

N. Tz. Ți-l aduc eu înapoi când ne vedem la București.

A. C. Bine. Cred că mai am unul... Vă dau volumul, de tot suntem toți sunteți de-același neam.

A.C. Vă mulțumim mult, am aflat atâtea povești, atâtea nume noi pentru mine.

N. Tz. Și de ce n-ai mai făcut nici film?

A.C. Că era să mor de boală, după ce mi-am dat seama că am mâncat banii unor oameni, că producătorii nu fac filme cu banii lor...

N. Tz. Și cum ai găsit bani pentru filmul ăsta.

A.C. Au venit singuri. Măi, lac să fie că broaștele s-adună. Cunoști, slavă Domnului, foarte bine chestia. Broaștele s-au adunat, numai că eu fiind țărăncă, aveam și ideea că să le dau banii înapoi, că erau toți și au lucrat toți fără nici un ban. Numai ăia mici, săracii, ajutorii de monteur, ajutorii de cameramani, au fost plătiți, ălalți, marii tipi, au lucrat toți pe gratis. Au mai și găzduit la Londra pe cei veniți de la Paris, mă rog.

N. Tz. Ne apropiem de finalul dialogului sau chiar îl închidem. Iată, a fost Salonul cărții, ai avut aici o carte de versuri.

A. C. Măi, cum zic francezii, este carte „datată”, adică e veche, învechită.

N. Tz. Nu, că văd că e destul de nouă.

A.C. Am fost foarte flatată că tu ai refăcut asta, pentru că eu n-am distribuit deloc volumul anterior. Am vrut să fie publicat, dar nu m-am ocupat să distribui, nu e meseria mea asta. Eu mi-am făcut datoria în scris. Sunt scriitorii care au puterea de a dura, și alții, majoritatea, care nu au puterea de a dura. Păi de aia avem la o sută de ani zece autori, nu? Toți ălalți facem gunoiul pentru acele ciuperce care or să iasă pe noi. Dacă poemele de aici au ținut 50 de ani, poate mai țin 50 și poate am dat lovitură.

N. Tz. E ceva sigur pe lumea asta?

A. C. Da, poezia! E sigură, dacă e poezie.

N. Tz. Și de unde știm dacă e sau nu poezie?

A. C. Păi se află după 100 de ani.

A. G. După 50...

A.C. Nu, după 50 nu e destul!

A. G. Cred că e destul...

A. C. Dar ăștia ai tăi, suprarealiștii francezi, au suta. Dar dacă nu-i scoteai tu, nu-și mai amintea nimeni de unii dintre ei. Faci servicii enorme.

N. Tz. Au făcut și fac și alții. Ce sfaturi ai da unui tânăr care se află la început de drum în literatură?

A. C. E o galeră literatură. Dacă le-aș da un sfat : să se lase repede de chestia asta. Câte o mamă, pe vremuri, aflase ea că la comuniști se dădea bani pentru literatură. Și vine așa și zice: „Și fata mea scrie poezii!” Eu zic: „Aveți bani?” Ea se uită la

mine scrântit și zice: „Cum să avem, de ce să avem bani?” „Păi să țineti poeta! Că n-o mai ține nimeni!”

Păi cât am stat în țară, nouă ne dădea bani să nu scriem, nu ne dădea fiindcă scriam. Deci, dacă nu poți să nu scrii, scrie, ce vrei să faci? Suntem totuși cazuri-limită: scriitorii, editorii. Vai de voi, ați ajuns mai rău ca scriitorii, știți...

A. G. Că scriitorul nu investește bani.

A. C. Un creion, o hârtie, timpul. Mă rog, timpul e prețios, dar trebuie o energie enormă ca să servești pe alții.

N. Tz. E cunoscută această dorință a ta de a ajuta tinerii scriitori...

A. C. Nu e dorința mea, eu mă bucur de ei și deci mi se pare natural să fac ce trebuie, dar nu, eu n-o fac din sacrificiu. N-am făcut niciodată nimic din sacrificiu!

N. Tz. Am văzut că l-ai susținut foarte tare pe Radu Albulescu.

A. C. Îmi place Radu! E un scriitor Radu! Breban a avut o mare șansă că l-a cunoscut pe Flammarion, care l-a recunoscut ca autor. După care Flammarion a murit, și editura lui a rămas pe mâna unor critici, fel de fel de tineri ieșiți din facultate. A avut un mare ghinion că a publicat *Bunavestire* la Flammarion, care e totuși capodopera lui. Marii editori au murit. Eu am avut unul care a publicat cartea mea în franțuzește, care semăna cu Rohmer, dar a dat faliment și acuma el lucrează pentru alt editor.

N. Tz. Ți-a fost frică teribil de ceva vreme?

A. C. De pușcărie, ca toată lumea în România, nu? Mai ales că se ascundea unchiu-meu, generalul, la mama și puteam cu toții să intrăm a doua zi în pușcărie. Da, așteptam să intrăm în pușcărie toată familia, deși eu eram apărată de faptul că eu stăteam în alt sat, în altă familie, a lui fratele tatălui meu. Pușcăria e mama noastră care stă pe capetele noastre și ferească Dumnezeu să-ți fie frică de ea c-o faci! Știi, Aurel avea două frici: să nu aibă un accident de mașină și să își piardă picioarele, prefera să moară cu avionul. Deci nu îi era frică de moarte. Era un tip foarte extraordinar Aurel și se aștepta mereu să intre în pușcărie, cum era născut la Paris și părinții săi se reîntorseseră în țară. Cum el tot încerca să ajungă la Paris, era o posibilitate de a scăpa de obsesia pușcăriei. Și în Liban, când a fost luat prizonier, era legat de picioare cu lanțuri de calorifer. Adică de ce i-a fost frică, n-a scăpat. Când ai o frică, elimin-o! Că te pândește, stă pe nas până când te ajunge și în cele mai stranii... Deci, nicio frică. Nu, mie nu-mi mai e frică de nimic. Mi-e rușine că am ajuns grasă și că sunt oloagă când mă scol de pe scaun, dar după zece metri îmi trece ologeala. Toată lumea se scoală greu după 50 de ani, dar ei se scoală greu, pe când eu sunt oloagă, eu de-abia mă mișc când mă scol de pe scaun.

N. Tz. Cum e o zi din viața ta?

A. C. Lectură, gândire.

N. Tz. Gândire?

A. C. Da, reflecție.

N. Tz. La ce te-ai gândit astăzi, să zicem.

A. C. Astăzi m-am gândit ce-o să vă aștept eu pe voi, românii, încă o oră, să

ajungeți de la Salonul de carte aici. Dacă făcea asta un francez, nu mai călca în casa mea niciodată, așa! Ce-am mai făcut? Am văzut o emisiune de religie dimineața, cu budiști. Eu nu sunt budistă, îi cunosc, dar nu... eu sunt cu Christos.

N. Tz. Aliona, o ultimă întrebare și gata.

A. C. Sincer vorbind, eu, astrologic, în luna martie ar fi trebuit să fiu moartă. Era una din posibilități. Așa că să nu aruncați înregistrarea asta pentru că s-ar putea să fie ultima.

N. Tz. Vei veni, sigur, la București în curând. Vrei să mergi și la Chișinău?

A. G. Ce știți despre Basarabia?

A. C. Nimic.

A.G. Nici noi nu știam, până la facultate, aproape nimic nici despre Marin Preda, nici de alți scriitori. Eu l-am citit pentru prima dată la facultate, când eram deja mare. Deci până la destrămarea Uniunii Sovietice, nu aveam nicio carte în română, în grafie latină. Nu am cunoscut niciun autor român. Cei care erau un pic mai în vârstă decât noi aveau posibilitatea să meargă la Moscova și să cumpere acolo carte românească.

Astăzi e duminică, joi am cursuri cu studenți din ultimul an, a IV-lea. Ce să le transmit?

A. C. Că odată și odată probabil că formele perfecte redevin la ce au fost. România era ca o pâine și chiar dacă e frumoasă și cu forma de pește, totuși forma ei inițială era rotundă. Dar vezi să nu ne belească Putin pe amânpatru... Avantajul scriitorului e să supraviețuiască, nu să moară erou.

NINA CORCINSCHI
Institutul de Filologie al AȘM

RADMILA POPOVICI: LA POÉTIQUE DE L'INTIMA(TUM)

ABSTRACT

This article represents the afterword of Radmila Popovici's book *Iseult arrive* (Bucharest, Vinea Publishing, 2015), launched this year at the Paris Book Fair. The poetry of Radmila Popovici is an autoscopic, interrogative and problematizing one. Being interiorized, the poetess has examined with the entire requirement the inner forum, has exiled herself in the inner deepest galleries in order to explore and rediscover the being in her most unpredictable contortions. The intensity and the climax characterize the depth layers of the poem, written at the highest level of the feeling. Involved in the drama of his own initiations, the lyrical ego pursues with dozens of pairs of eyes his steps and notes with trepidation his states. The hypertonia of the feelings moves all the joints of poetry. At the same time, the depths of a warm and bright humanity tempers the states of maximum excitement of lyrical ego. The femininity, rediscovered in each verse, has an irresistible power of personification of the universe, of humanizing and healing everything is touching it.

Keywords: self-reflexive poetry, alertness, strength, femininity, corporeality.

Intimatum marque une nouvelle étape dans la lyrique de cette poétesse réputée de Chisinau, une nouvelle vision du monde, un rythme et un langage inédits, fondés sur toute une gamme d'émotions et de musicalité, à retrouver d'ailleurs dans tout son parcours poétique.

Une impétuosité du soi

se fait jour dès les premières pages du recueil, la fougue d'un moi pris dans des combats interrogatives, dans les spasmes des contradictions. Introspective, exigeante, la poétesse descend dans son tréfonds, s'exile

dans ses galeries intimes afin d'explorer, de redécouvrir les contorsions assez imprévisibles de son être.

L'intensité et le climax caractérisent les couches profondes de cette poésie écrite sur les marches du haut de la sensibilité sous l'emprise d'un « extase fluidifiant du déchirement / du soi ». Il ne s'agit pas d'une dictée qui élude la conscience. Radmila analyse, interroge, installée dans un état (peu confortable) d'alerte maximale, aux sens frémissant, pour surprendre les brises qui bercent sa vie située à « quelques centimètres seulement de la mort ». Les con-

nexions sont placées toutes sur le tranchant d'une affectivité extrême : « mes oreilles / pendent / antennes / attentives à un fil / d'araignée / je les entend / en train de siroter le murmure / de mon toucher / si fragiles que / j'ai peur de prononcer / le mot silence. » Dans les poèmes de Radmila la vie est animée aussi par le cœur que par le cerveau, deux boussoles nécessaires pour sonder et définir l'être. Ses états d'exposition sont exhibés à l'arrière-plan d'un moi détaché, avec des images à tour de rôle diaphanes, frustes ou nerveuses : « et toi ma gorge tu t'es diminuée / tel un roseau permets-moi / de te dire qu'il y a quelqu'un / qui veut être / ton foulard rouge / cramoiisi chaque fois que le froid de la mort / s'empare de toi. »

On découvre souvent dans les pages du recueil un imaginaire scintillant, doué d'une métaphysique ayant ses sources dans la crise, dans la contradiction. Alors les figures de prédilection sont le paradoxe et l'oxymore : « univers agenouillé devant / le grain de sable cœur / fleurissant sur le javelot / toi moi point / à la ligne. » Ou bien « dans la forêt aux arbres / poisseux le miel / engloutit ses abeilles / les abeilles avalent leurs / dards / qui grandissent / piquent l'air effrayé / l'air crie nous / l'ingurgitons / la forêt reste médusée. » La métaphore, révélatrice selon Serban Foarta, jouit d'une fonction ontologique et dévoile une métaphysique propre de l'initiation dans et par l'amour : « j'extraie de tes doigts / de l'huile d'olive / je ne laisse aucune goutte / s'envoler / au hasard / j'joins mes tempes / mes lèvres mordues / mon cou les vagues de ma poitrine / avant / l'orage. »

Engagé dans l'aventure ou plutôt dans le drame de ses propres initiations, le moi lyrique suit de ses nombreuses yeux les pas, note les frissons ses états. Le corps, « affreusement vivant », la « révolution du sang », « l'âge qui brûle dans ses tréfonds » consti-

tuent les marques d'une ardeur mémorable. L'hypertonie des sens met en marche tous les ressorts de la poésie. Un moi lyrique vécu au maximum ne s'appartient plus, il déborde : « je me serre dans mon poing / si fort que mon sang / jaillit parmi les doigts. » Et sous le coup de l'autodafé il exclame : « je lève les mains / j'inspire l'air / ulcèreux / je serre les yeux / si fort qu'ils me descendent / aux genoux // alors / je m'agenouille / je me déhanche / soudainement / j'empoigne mes reins / et je hurle je hurle / prends-moi prends-moi. »

Dans ce programme d'initiation au labyrinthe de l'âme le moi lyrique explore aussi ses alternatives. « Je suis » glisse dans la mise en scène du scénario initial l'alternative de « j'aurais (été) ». L'état de tension provient de la potentialisation implosive, du mot non encore né : « je suis mère de tout hasard / qui ne s'est fait jour / encore. » La vision du discours conjonctif se nourrit des êtres à venir (*nous aurons des gémeaux*) et des trépassés (Liliana, sa sœur). Si lors des recueils précédents le moi lyrique était connecté à l'histoire d'une biographie, dans *Intimatum* on retrouve une vision approfondie de ce monde qui rencontre les suggestions de l'au-delà, ce qui crée des images brillantes : « la mort chante longuement / telle une jungle / en flammes. » Rien d'effrayant dans le territoire des ombres. La féminité et la tendresse « apprivoisent » les ténèbres et rendent les morts au circuit agité de la vie. Dans les moments les plus difficiles les morts se montrent pour apaiser le feu du cœur avec les remèdes de la terre. L'intrusion de l'élément funèbre s'estompe devant les souvenirs de l'enfance, qui rassèrent cet espace de tristesse, qui lui offrent en compensation l'imaginaire : « grand-père / je rêve de toi / tu m'envoies en rêve / des lettres comme jadis / des lettres longues /

en vers / lettres sans écriture / lettres pour tous les / âges / pour tous les paupières / et lorsque je n'en reçois aucune / tu me dis demain / je la posterai demain. »

Une poétique du corporel

L'acte d'initiation sous-tend aussi la redécouverte du corporel. Le contenu sensoriel jaillit de tous les membres du corps : « ma bouche est / pleine / le sable crisse / sous mes dents / les papilles de ma langue / saignent // je le sens / davantage dans mon pharynx / dans mon larynx dans ma trachée dans mes bronches / dans mes poumons. » Chaque organe ressent un trop plein de vie, chaque perception physiologique, ce qui approche la transcendance. Les yeux, les bras vivent leur drame humaine profond, périssable et fragile, quoique bien connectés à l'horizon de l'esprit. La force d'une sensibilité douce et lumineuse imprègne plusieurs textes du recueil. La féminité, à découvrir dans chaque vers, a le pouvoir indestructible de personnifier l'univers, de rendre humain tout ce qu'elle touche. Les tribulations d'une réceptivité hypertrophiée attirent harmonieusement les créatures de la terre : « je me balade autour du lac / les écuireux cherchent / leurs noisettes / les chiens vagabonds / m'entourent soldats excités / les poissons brisent / la glace jaillissent de l'eau / et gèlent dans l'air / et s'accrochent à mon corps / comme des points / d'interrogation / je sombre. »

L'imagination affective de Radmila est d'une flexibilité admirable. L'émotion disloque le corps – ses éclats (organes, formes, mesures différentes) résonnent, polyphoniques, dans la voix du Tout. Les yeux, les mains, les seins (surtout les seins) vivent intensément la tension de ce Tout et s'adonnent à des gestes symboliques, inhabituels. Les yeux s'entredévorent, les doigts aussi,

« mes seins échouent / sur les vagues de la respiration. » La dérégulation rimbaldienne des sens constitue le moyen parfait pour radiographier en profondeur le moi. L'âme s'exprime par les gestes du corps, le corps devient une arène de combat ou un espace de danse. Dans les recueils antérieurs de Radmila Popovici le sens principal qui filtre la réalité c'est l'œil avide d'enregistrer attentivement le monde alentour. Un œil serein et candide d'enfant qui habite le corps d'un adulte. Dans *Intimatum* l'œil n'est plus apollinien car éloigné de son orbite par la tension intime. Par conséquent, il se multiplie, se dilate et se fond dans d'autres organes. « J'ai hurlé de / tous mes yeux / à la fois » c'est une de ses manifestations néo-expressionnistes. Le tumulte intérieur affine les angles des mots, le discours se déroule avec nerf, la vision devient paradoxale, et aussi sa force de suggestion. Leuphonie, qui dans ses autres recueils caressait l'oreille, se dévoile ici en contrepoint, la musique embrasse le cri. Sous l'ondolement mélodique des sens, devenus acoustiques, l'organe-instrument qui réinstalle la sensibilité apollinienne, en concurrence avec l'œil, c'est le sein. Dans plusieurs poèmes la sensibilité se retranche dans l'intimité, dans le profond, au sein, près du cœur. La lave fondue de l'émotion rend la pensée douce et calme. La féminité se drapait dans un contenu de symboles mythiques, qui transforme l'univers entier en un acte de générosité. Ainsi rendue mythique, l'image de la femme mue le temps même en un flot lactescent : « les clepsydres / se vidaient / l'une après l'autre / telles les bouteilles / de lait / dans les bouches / des nourrissons. »

La vision corporelle de cette poésie ne verse jamais dans le trivial. Elle a tout le temps la mesure de la décence, une sorte de « conservatisme d'ordre moral » (Grigore Grigurcu). Dans la poésie de Radmila l'amo-

ur comprend la volupté du corps, l'union des cellules, le « baiser des os » (Nichita Stanescu) (« ma chair vêt / tes os / encore verts / qui tombent si bien / sur mon corps »), mais aussi l'ascension platonique vers la sphère des idées (« pénètre jusqu'au fond / de ton regard / mes yeux tu vois / je te porte / comme une vague / un canot en ébène / plein de tes os / de toutes tes / morts. » La sensibilité intense, douloureuse, excitée, de « molaire exhibée » devient « arythmie » et

galopade « de mon sang / d'une chambre à l'autre / et son jaillissement / par le nez / par la langue / qui m'appelle / en oubliant à jamais / la nature statique / des vivants / et ta morsure / fatale. »

S'agit-il d'invoquer l'homme aimé ? La mort ? La poésie ? Cette poétesse « voit énormément, vit monstrueusement ».

**Traducere din română
de Oliver Martin-Grâce, Paris**

ALIONA GRATI
Institutul de Filologie al AȘM

MARGARETA CURTESCU, DES CORDES DU VÉCU, SUR LES TOUCHES DE L'ÉCRITURE

ABSTRACT

This article represents the afterword's text to the volume of poetry **Margareta Curtescu, *poèmes obliques*, Vinea Publishing House, Bucharest, 2015**, translated into French and launched at the Paris Book Fair. Throughout the book, which is a selection of all the author's volumes previously published, an unmistakable lyrical identity is emphasized. The utterance's authenticity of the own affective itinerary and the consciousness of the bookish naturally intertwine, the reverberations of the sincerity and the culture are being completed. An indoubitable structural refinement, an organic discretion is always associated with the creative act. The fears, the emotional declines, the feeling of defeat, the awareness of the existential derision, „the torments” of the writing etc. are attenuated in states of melancholic reverie, are subtilized in expressions with soft reliefs.

Keywords: Margareta Curtescu, the Romanian literature from Moldova, *poèmes obliques*.

La poésie de Margareta Curtescu n'est pas une poésie de la crise ni dans les profondeurs du vécu, ni dans ses surfaces textuelles. Omniprésentes et structurales, l'angoisse, la mélancolie, les douleurs et les frayeurs n'affichent jamais des expressions pathétiques, des tons grandissants ou des transpositions agoniques. Les éventuelles aspérités sont constamment aplanées grâce à des états d'âme propices à la conciliation intérieure, ainsi qu'à l'ajustement expressif. On remarque, tout au long du livre, une identité lyrique singulière où l'authenticité du récit du propre itinéraire affectif et la conscience livresque s'entrelacent nature-

llement, où les réverbérations de sincérité et de culture se complètent. Un raffinement structural indubitable, ainsi qu'une discrétion organique accompagnent en permanence l'acte créateur. Les peurs, les décadences émotionnelles, le sentiment d'inanité, la conscience du dérisoire existentiel, les « supplices » de l'écriture etc., se diluent en états de rêverie mélancolique, se subtilisent dans des expressions aux reliefs duveteux.

La première partie du livre, intitulée « clouée dans les agrafes de l'espoir », se propose une poésie d'ambiance aux légers tâtonnements de mémoire, aux notations délicates, aux impressions fugitives. L'attitude

lyrique dominante est celle de la réclusion, de l'enfermement à l'intérieur du soi du flux souterrain de l'angoisse. Le relief intérieur se projette dans des espaces brouillardeux à la géographie fluctuante, où l'on «ressent/ le tremblement humide des êtres/ fluides et glissants», où «tout coule tout / change» et où flotte le néant. Le passé est assumé au niveau sensoriel: «tâtonné», «palpé», «caressé», «entendu» ou «respiré». Les visions se construisent par la reprise brodée monotonement des mêmes états et décors qui comblent les vides de l'être.

La poétesse écrit sur elle-même, elle se fixe dans le texte, elle inscrit sa propre personne à l'intérieur du poème: «ensuite que tu rentres aussi dans ce poème tout simple/ comme un nourrisson/ que tu écarter des épitaphes/ et que tu redeviennes/ celle que tu étais lorsqu'ils s'aimaient/ les mots comme des vestales/ dans un champ tout blanc/ par un temps dénudé et/ inoffensif». L'angoisse vient aussi de l'incapacité de transmettre l'expérience vitale par des mots appropriés, des coïncidences avec l'état d'âme. Cette «saison de la tristesse» de l'angoisse existentielle et de la solitude de l'être a déjà suffisamment été évoquée dans l'espace et le temps poétique, en ralentissant l'exercice d'authenticité: «geste inutile le tâtonnement/ de cette saison/ on sait tout depuis bacovia/ en ville/ un surplus élitare il y a trop/ d'affiches avec n'oublie pas qu'il va neiger/ et nous serons/ heureux/ les gnostiques marchent la tête dans/ les nuages ils prononcent des discours sur/ la mélancolie des chats/ comment vas-tu ?/ les dieux terribles ont cassé depuis longtemps/ leurs coquilles/ ils en pavent maintenant/ la chaussée/ le sous-texte se promène dans les trolleybus/ un passager passible/ d'amende». La prééminence du livresque sur l'authentique du vécu ne provoque pas de disfonctionnements profonds à l'auteure, la condition

post-moderne qu'elle assume lucidement ne lui cause aucune rupture ou convulsion au parfum apocalyptique, mais seulement de légers regrets. Les cordes du moi résonnent toujours avec délicatesse, le soin de ne pas exagérer, de ne pas compromettre la poésie avec des avalanches altérées de subjectivité, aux effets centripètes, maintient le discours dans des formes concentrées, en vers à la coupe précise, avec de subtiles allusions et des références littéraires.

Pour bénéficier des libertés de la prose, les vers du compartiment suivant, «de simples blues», éprouvent le besoin d'extension dans la largeur de la page. Leur rythme change aussi, rappelant la fluidité, les lenteurs et les cadences obsédées du blues. Cette expérience de fusionnement syncrétique attire un certain lecteur qui pourra se délecter de toutes les subtilités, du raffinement, des effets lyriques que présume ce genre de texte, aux synapses entre la poésie et la musique, entre l'existence et la littérature. Ce texte exige des lectures capables de déguster les accords sympathétiques et les entrelacements textuels, de percevoir la subtile géométrisation des voix et des états qui s'entrecoupe, interfèrent, coexistent.

Ainsi, les poèmes-blues «chantent» les tristesses féminines, dévoilant polyphoniquement des états d'âme et des thèmes de réflexion personnels. Les visions sont intériorisées, tournées vers le soi qui se dénude dans un journal des ressentiments aigus et des ajustements esthétiques libérateurs. Une voix résonne nostalgiquement et nous porte «dans une halle bondée de souvenirs». Les sensations et les états «d'un autre millénaire» reviennent abasourdis et difformes, comme dans «un brouillard laiteux» au milieu de la nuit ou à une heure matinale. Les séquences rétrospectives accumulent des images, superposent des sensations, corrompent.

«Les signes d'un temps gluant le souvenir d'un tremblement de feuilles» retrouvent difficilement les mots justes, pour gagner un contour esthétique: «te parler de moi et mévoquer pendant que les tropes s'écroulent et volent autour de moi des mots simples c'est tout ce que je désire». L'exercice des mots est un «jeu tactile», à la recherche des «l'intimité désirée», du vécu authentique. La poétesse palpe «l'écran du passé», cherchant à retrouver, par le rituel de la confession, son identité. En même temps, la peur des sincérités «imprudentes», «dénonciatrices» détermine un langage littérisé, à «l'harmonie des fibres de coton apprêté».

A côté, une autre voix évolue piano avec des méditations «en impondérabilité» au sujet de la futilité de l'homme dans l'univers, du sentiment désolant de solitude, de l'ennui et de peur de la mort («le roseau de pascal»). Le poème constitue un remède pour ces «fantômes» du conscient, une modalité de reconstitution intérieure: «c'est ici que se trouve le nid du temps et des pensées éthérées c'est ici que le parfum d'épinette te remplit la mémoire et tu te revois tapant au portail du palais la nuit pluvieuse les souvenirs de toi te renouvellent tu ne hais par exemple plus comme hier ton silence en spirale ni le calme du flegme» («marine»). L'intériorité est une dimension fragile, transitoire et unique de la personnalité: «il y a trop d'espace entre les cœurs des différences d'attitudes j'ai dépassé cette page aux regrets je traverse les eaux calmes// dans la rue bucovine des tas d'ordures alignées comme pour une parade de vieilles maisons cachent des anamnèses aux murs ornés de photos de mariés démodés des messieurs en cravate des dames aux cheveux bouclés» («en attendant le solstice d'hiver»).

Une troisième voix pleure saccadée les désillusions féminines, en alternance avec

des tonalités élégiaques, des sons liturgiques, qui ressuscitent des visions extatiques sur des «espaces duveteux». Peu à peu, la musique se remplit de confessions voilées, de messages sensuels. L'hypostase la plus audible est celle qui célèbre la maternité, avec des apogées d'immense amour, jusqu'à la destruction de soi, envers l'enfant. Cette force colossale tire sa sève de l'océan des contributions féminines, le sentiment de maternité réclame des intermédiaires et des glissements dans le passé: «irènes zenobies maries souvenirs d'un autre millénaire mon sang tressaille/ à l'aube le ciel/ est une palette au rougemauvebleuâtre de l'autre côté c'est toi ma mère/ vous êtes toutes des mères avec vos nourrissons dans les bras » («souvenirs d'un autre millénaire»).

Le thème de la création de la poésie revendique fermement sa place dans cette composition poétique-musicale. Le motif de l'effort arghézien est repris quasiment dans chaque poème: «je creusais dans un mot jusqu'au sang», «j'écrivais comme si j'avais griffé dans mon propre cœur les marques d'un temps gluant», «je baisse mes bras/ d'impuissance le jour a fissuré mon poème je reste au lit sans espoir on ne peut plus rien/ refaire» etc. Rien n'est simple sur le terrain de la poésie, car «tout a été dit depuis longtemps». Les crises de création sont inévitables, elles génèrent «un déficit de connotations». La langue est un instrument commun, une convention, tandis que le moi intime est unique, et, par conséquent, «la sincérité aussi bien que la métaphore est une licence poétique utile et pas seulement dans les autobiographies».

Le dernier compartiment du volume, «l'amour autrement», accomplit une parfaite conscience du langage. Margareta recourt à l'autoréflexivité et aux formes de la méta-littérature, ainsi la poésie se retourne

vers elle et contemple lucidement sa propre composition. Son identité lyrique se profile grâce à l'insistance de promouvoir une motivation viscérale de l'écriture. L'écriture est une « crise de nerfs une démarche de somnambule à travers les choses un regard lancé dans l'air muet » (« remède »), c'est une tourmente impuissante « entre ciel et terre », une conquête de l'obstination des mots: « que j'affronte le jour avec tous ses mots et ensuite que j'écrive un poème comme une loque sur mon corps nu » (« un poème comme une loque »). Le poème est un exercice d'assemblage des mots, de leur moulage sur un corps vivant: « je n'effacerai rien du poème qui s'assemble timidement autour de mon corps » (« l'hiver des agneaux »). La souffrance vient de la fragilité des sens qui ne se laissent pas assembler en mots, qui se dispersent dans le désordre fin de l'innocence: « je n'arriverai jamais à écrire le livre informe de la pluie sur ses traces je marche au visage tiré mimant le sourire car entre les choses et leur écriture il existe un chemin enseveli d'un brouillard laiteux dont je sors toujours différente » (« pluie de weekend »). Le relief des poèmes trahit de plus en plus visiblement le côté corporel-viscéral: « mon poème ressemble de plus en plus à un malade qui a rêvé d'avoir écrasé la mort comme une grappe de raisin vert et de s'être levé tout seul le lendemain » (« poème du soir »).

« L'amour autrement » réunit des inventaires de sensations, de perceptions et de fantasmes dans une toile sinuose de mots qui trahissent les efforts de la poétesse de se découvrir dans les miroirs luisants de la littérature, de se retrouver dans un monde pluriel des discours. Le cycle de poèmes « italiques » est dédié notamment à cet itinéraire évocateur de la poésie consacrée. Il s'agit de quelques textes qui constituent un journal avec l'inscription des états d'âme,

des sensations, des pensées du temps d'un voyage dans les villes italiennes de Bolzano, Palerme, Vérone. Le parcours psychosensoriel se superpose ici sur la relecture de la poésie de Dante et, implicitement, de l'histoire de la poésie et de la culture: « sur la place dante au moyen âge gravé sur le cerveau je me voyais d'un regard oblique vêtue de jeans et de cette banale camisole en lin avec le parapluie vert au-dessus de ma tête j'apparaissais comme un petit être minuscule reniflant les traces du passé// il pleuvait finement mais tu ne cessais de me gêner avec des histoires vraies avec des escaliers en colimaçon des cercles de l'enfer avec la tour d'où IL contemplait la comedia sur l'ermitage des calliges// tu parlais au passé celui qui montait cet escalier ne revenait plus jamais disais-tu et moi la condamnée je montais ses marches au présent// je n'oublierai pas que tu portais dans tes mains mon silence-même là où le moyen âge flottait comme un brouillard au-dessus des ruelles et des balcons comblés de fleurs il montait jusqu'au sommet bombé du dôme ou de la cathédrale santa anastasia s'étalait jusqu'à castelvechio traversait la rivière et arrivait au théâtre romain » (« sur la place dante »). Le regard oblique du passé, le souvenir volatile de l'atmosphère, le glissement sur les surfaces « indifférentes de luxe » des édifices de la culture ancienne atténuée, apprivoise et exorcise les fantasmes et les obsessions angoissantes.

La poétesse, qui rejette la littérature (« je sens la littérature et cela me déplaît ») – se suffoquant dans le « sarcophage » de la culture et, en même temps, étant forcée à fixer dans le poème le vif de ses sensations, la tourmente de ses pensées, le fluide existentiel – paraît toutefois accepter la solution de l'écriture en tant que forme artificielle de survie: « la poésie, je pensais qu'elle allait me tuer/ un jour ».

Son option indique un pacte ontologique et, en même temps, thérapeutique: «j'écris ce poème et une incontournable odeur de vie se lève de partout dans cette nuit où le temps frémit ses ombres près de nous en tapissant l'obscurité// un poème sur moi et toi enfermés dans une crypte vitrée où entourés de mots nous écoutons leur histoire d'amour jusqu'à nous transformer en ombres captives qui s'agitent s'agitent dans le vide tourmenté et comme deux traces de vie nous absorbent les neurones des mots// j'écris ce poème et je sens la palpitation de ton cœur me devenir un simple souvenir les spasmes de tes muscles se pétrifier comme atteints d'un rayon noir et la caresse de tes mains ah cette caresse au frémissement de

velours qui s'affine et se transforme en une sorte doublé apprêté » («comme une crypte vitrée le poème»).

La transmission des expériences liminaires, placées entre l'état d'âme, le livresque et l'acte de l'écriture, s'étale dans des vers aux vertus esthétiques incontestables et captivantes, pareils à une symphonie polyphonique, sonorisée par un orchestre dont les instruments définitoires sont les cordes du vécu et les touches de l'écriture.

**Traducere din română
de Victoria Sicorschi,
Aix-en-Provence, France**

ISTORIA LITERATURII HISTORY OF LITERATURE

ALEXANDRU BURLACU

Universitatea Pedagogică de Stat „Ion Creangă” din Chișinău

ANDREI ȚURCANU: PROIECȚIILE UNEI CONTRAUTOPII POETICE

ABSTRACT

This article analyzes the second volume of poetry by one of the most important poets of the generation 70 of the space between the Prut and Nistru - Andrei Țurcanu. In the prozo-poems of this journal of elegies for the last minds, held in the period from 31 December 1999 to 29 March 2000, it's established a counter-utopia of a sick political system, of totalitarian essence, like Moldova, going through a difficult period of transition. It is also a reaction of a lucid consciousness, of a temperament totally engaged in the city's problems, in disagreement with the noisy and festivist patriotism of our political, social and cultural darkness' bustle. As hermetic and reflective, in the spirit of pure poetry, the poems of "Nessos" of the first volume were, such iconoclastic, "heretical" and transitive, transparent, deliberately involved, sometimes rhetoric messianic, the elegiac verses are, being full of shadows and alienation, illuminated by a tragic consciousness of the impossible options. The piercing eye of the poet has the horrifying revelation of a world adrift, sensing the nearness of the apocalypse in the mioritical space where a brother is able to envy and betray his own brother.

Keywords: Andrei Țurcanu, prozopoems, counterutopia.

După o tăcere îndelungată de la debutul în poezie cu „Cămașa lui Nessos” (1988), Andrei Țurcanu, între timp deputat și consilier prezidențial, dă un „jurnal-poezie” de „Elegii pentru mintea cea de pe urmă” (2000) și un volum de eseuri politice, „Sabatul sau noaptea vrăjitoarelor

politicii moldovenești” (2000), cu un epigraf celebru din Evanghelia după Ioan: „Și veți cunoaște adevărul, iar adevărul vă va face liberi” (8, 32), un principiu concludent prin mesajul de program al unei opere întregi. În acest sens, elegiile se vor manifesta ardent către „prostitul popor”, niște strigăte de

durere în lung-prea-lunga noastră noapte politică.

În linii mari, prozopoeemele din „jurnalul poetic”, ținut între 31 decembrie 1999 și 29 martie 2000, instituie o contrautoapie despre un sistem politic bolnav, despre „groapa comună” pre nume „*r.m.*” („Ghid turistic «R.M.2050»”) căci, vorba profetului, „ieșirea se amână”. Este și o reacție a unei conștiințe lucide, a unui temperament totalmente angajat în problemele cetății, în dezacord flagrant cu patriotismul zgomotos și festivist din forfota întunericii politice, sociale și culturale. Adrian Dinu Rachieru, un fin analist al poeziei basarabene, cu privire la (in)comodul Țurcanu, remarcă „prezența sa statutară, oarecum nefirească în viermulia literatorilor genialoizi, firește pizmași și cărcotași”.

Elegiile exprimă un glas îndurerat, un strigăt, „din tunelul tranziției”. Pe cât de ermetice și reflexive, în spiritul poeziei pure, se arătau poemele lui „Nessos”, pe atât de iconoclaste, „eretice” și tranzitive, transparente, deliberat angajate, pe alocuri retoric mesianice sunt versurile elegiace, pline de tenebre și alienare, luminate de o conștiință tragică a opțiunilor imposibile.

Ochiul sfredelitor al poetului are revelația înfiorătoare a unei lumi în derivă, intuind apropierea apocalipsei în spațiul mioritic unde frate pe frate pizmuiește și vinde. Materia poetică, transfigurând neantizarea ființei unui neam, e segmentată în 15 piese, de o mare forță sugestivă, fragmente esențiale din cercurile unei contrautopii „pe un picior de plai/ pe-o gură de rai” despre o durere comună în perpetuă desfășurare.

„Ars poetica” elegiilor, „31 decembrie 1999”, trimite la nenumărate semnificații simbolice de rotunjire a mai multor cicluri temporale: încheierea lunii, anului, secolului și mileniului. Ce ne așteaptă la început

de nou mileniu dacă nu aceleași eșecuri și ratări, grozăvii și deraieri existențiale, în care ciobăneii-politicieni, împăcați, hăcuiesc Miorița, iar noi, furați de saltimbancii clipei curente, suferim „măcinați între valțurile unei mori,/ jumătate prinsă de-o stea,/ jumătate înghițită de hău”. Istoria trece pe alături de noi „jumătate aici, jumătate departe,/ măcinați, măcinându-ne...”. „Ars poetica” elegiilor pune în abis infernului unei „lumi răsturnate”:

„Eheu! Încă un an
ni s-a furat din istorie
de saltimbancii clipei curente.

La acest hotar de milenii –

r.m.

și noi

măcinați între valțurile unei mori,
jumătate prinsă de-o stea,
jumătate înghițită de hău.

Jumătate aici, jumătate departe,
măcinați, măcinându-ne...

Tot așa irosi-ni-s-or anii,
legănați într-un cântec-descântec
cu o mașteră oarbă la răscruce de drumuri,
un copil rătăcit într-un codru sălbatic
și trei ciobănei, împăcați, pe o coamă de deal
hăcuind Năzdrăvana pentru frigare”.

(„31 decembrie 1999”)

Acest poem liminar anunță temele și motivele recurente ale unei contrautopii poetice, apetența poetului pentru imaginarul străluminat de tradiție, indus de energii cosmice, magnetizat de gigantism, prozaism în maniera lui Walt Whitman. Evenimente din culisele puterii, viața social-politică devin reportaje versificate despre veșnicia noastră somnolentă. Ca la orice mare poet de azi, la el „totul este intertext”, „uneori cu trimiteri

livrești în exces, construind visata Utopie a Cărții” (Adrian Dinu Rachieru). Simplitatea de data aceasta nu e căutată, ea e în sensul real al fenomenelor politice, sociale culturale, iar pe măsură ce te apropii de esențele elegiilor, revelațiile prozopoemelor le aflăm nu atât în expresia transparentă, în formele de intertextualizare, cât în bogăția semnificațiilor.

Textul, de regulă, se scrie cu alte texte, prioritate acordându-i-se „textului lumii” (Roland Barthes), textului în care e încălcată ordinea firească a lucrurilor, a mecanismului politic, când, pur și simplu, „ceva nu e în regulă”. Iată un text emblematic cu figuri și figurine ușor recognoscibile și oarecum etern atemporale: „Ceva nu se potrivește/ în vrăjelile dlui președinte Mucinschi.../ Nu se mai machiază/ cum făcea până mai ieri în fiecare dimineață cu grijă,/ e tot mai nervos,/ iar uneori pare cu-adevăratelea înfuriat./ Pentru un berbant flușturistic,/ care toată viața nu a făcut decât/ să confunde mereu piciorul paharului/ cu piciorul femeii (și viceversa),/ e prea mult./ Ceva nu se potrivește, cu siguranță,/ în socotelile sale...// „Gloata de proști”, „cireada de boi”/ (poporul adică!)/ nu-l mai vrea./ S-ar mai lăsa el, nu-i vorbă, șfichiuit uneori cu biciușca,/ dar refuză cu înverșunare să stea cu capul băgat în pământ/ și să fie în continuare/ pasivul nesăbuitelor sale capricii./ Și președintele își iese din pepeni./ Sau, poate, de vină sunt tornadele tot mai frecvente/ din îndepărtata Floridă natală,/ care vara aceasta i-au stricat zarzavaturile/ de pe lângă casă?.../ (Cu ce să-și potolească acum el mahmureala de dimineață/ dacă prima doamnă a țării/ nu a avut ce pune la murat în borcane?)/ Iată întrebarea!/ Iar noua majoritate parlamentară/ cu barba lui Zurie Moșca emblemă/ (sugestie a genitalului virgin puberal/ mângâiat delicat de o mână curată)/ trebuie să

dea de urgență un răspuns./ Ceva nu e în ordine, e clar.../ Nu vedeți cum se frământă dl președinte,/ cum fumează, pachet după pachet,/ din comanda specială «CTC»,/ cum aprinde țigările, trage un fum, apoi le-aruncă,/ și iară, și iară, și iară,/ de parcă ar fi niște guverne moldave!.../ /Dle Mucinschi... dle președinte.../ tata nostru de ieri și (Doamne, păzește-ne!) de mâine.../ ce să facem ca să-ți treacă amarul?// De noi – nicio grijă,/ noi o ducem cumva./ Deocamdată înotăm ca niște umbre,/ tușind de oftigă, de inaniție,/ de fulgii frumoși ai lui Zgaibă/ și de grațioasele curcubeie/ desenate în aer direct cu o peniță de aur/ de Ciulică-Bulei,/ abia mai zărindu-ne unul pe altul,/ /fără a ne mai cunoaște, înstrăinați/ și străini în propria-ne vatră/ printre suluri de fum/ printre suluri de fum/ printre suluri de fum...” („Ceva nu e în regulă...”). Comentariile sunt de prisos. Domnul conducător Mucinschi este dintre cei care, vorba lui Arghezi, una spun și alta fumează. Disprețul deschis pentru președinte și cimotoile sale presupune, în lumea noastră de azi, mult curaj, demnitate, incoruptibilitate. Filmul din/ despre „palat” e dezolant, foarte semnificativ prin evenimente carnavalesci, din eposul buf sau, mai bine spus, remarcabil prin lipsa de evenimente. Cu adevărat, în lumea aparențelor cu „personalități” de toată mâna, printre suluri de fum, ceva nu e în regulă.

Fluxul de cuvinte se dezlănțuie năvalnic în texte de o constantă intransigență. Discursul analitic, lucid și tăios are ceva din stilul unui reductibil polemist și pamfletar de clasa lui Paul Goma (pentru care de mai mult timp luptă cu morile de vânt pentru a-l aduce la Chișinău). Poetul e copleșit de durere atroce când vine vorba de corifeii patriotismului logoreic. Poezia lui cu un ochi râde și cu altul plânge: „Cum dau năvală peste sărăcia noastră,/ cum vin puhoi

și cum se îngrămădesc/ aceștia cu fericirea
poporului!/ Doamne, câți ne vor binele!
Și noi, proștii, cu masochismul nostru,/ cu
tradiționala modestie naivă,/ cu acel com-
plex al umilinței/ care se cheamă rușine/
și care ne ține mereu la colțul mesei/ și în
coada istoriei,/ nici prin gând să ne treacă
ce importanți mai suntem!/ Aveam, e
adevărat, o speranță,/ o licărire de gând, o
slabă îndoială,/ că nu suntem chiar ultimii
de pe această planetă/ ca să nu vrea cineva
să ne conducă./ Dar așa de mulți doritori/
și atâta-îmbulzeală/ în perimetrul îngust al
eșichierului politic autohton/ nu am așteptat
vreodată./ Din ,90 încoace mereu aceleași
simandicoase fețe,/ aceleași pușlamale îm-
brâncindu-se,/ călcându-se pe picioare,/ în-
frățiți «pe vecie» în ziua de marți,/ pentru
ca vineri să se dușmănească de moarte,/ se
înghesuie să ne salveze,/ să ne scoată din
groapa comună «r.m.»/ și să ne pună direct
în poala lui Dumnezeu./ Aici să fie oare
mana cerească/ și suntem noi chiar halca de
fagure dulce?.../ Pentru că aceștia cu fericirea
poporului/ vin și vin. Și cum vin, nu mai
pleacă,/ și cum se-înfing în grumazul nostru,
nu mai dau drumul...// Ei, tot mai mulți,
peste noi buluciți,/ ne apasă de parcă însuși
Greul Pământului/ ni s-a pus cruce peste
destin,/ iar noi, tot mai puțini,/ ca frunza
în vânt clătănându-ne”.

Câtă cruzime și rigiditate, atâta adevăr.
Probabil că anume maniera lui persiflantă
îl face greu suportabil între star-urile vieții
politice. În speță, este dificil de stabilit cine
o ia înainte aici: publicistul reductibil sau
„poetul uriaș” (vorba lui Adrian Dinu
Rachieru) cu „conștiința tragică” (Teodor
Codreanu) a adevărului. Poetul reia strategii
de proiecție a lumii reale în transfigurări
alegorice, fantastice sau mitice aplicate în
odiseea inițiativă din volumul de debut, dar
cu o modificare distinctă, acum „călătoria”

reprezintă o coborâre pe cercuri tot mai jos
și mai jos. De la Președenție la Guvern și
Primărie te deplasezi imaginar pe la „Cu-
tare, Cutărel, Cutărică”, pe la „cimotia lor
mare de fini, cumetri, cumnați”/ (...) / ca
în «Iadul» lui Dante – de sus către cei mai
de jos” („Vremea”). În lumini rabelaisiene
e răsfățat nu numai Bondurel din Vișna,
dar și cutare, cutărel și cutărică: Corbilă
cel Roșu, Păsățel Siniliul, ambasadorii Ru-
siei, Bulgariei și bașcanul Comratului, toți
acei care stau „fără permis de conducere,
la cârma r.m.”.

În blamarea demagogiei politicianilor
formula livrescă se îmbină firesc cu tiparul
folcloric, iar accentul se schimbă pe
problemele realităților vitrege, pe anevoioasa
înaintare în „tunelul tranziției”:

„intrăm în țărână tăcuți,
până la glezne,

până la brâu,

până la gât.

Ne-au mai rămas afară

doar ochii, ca să putem vedea cerul

prin care în curând vom fi călători

singuratici,

și gura cu un abur ușor

ridicându-se către Steaua Polară –

aura unui basm

cu tinerețe fără bătrânețe și viață fără

de moarte,

verbul nostru comun

la persoana întâi plural, timpul trecut, prezent

și viitor –

Of, mamă! „

(„Verbul comun la per-
soana întâi plural”).

Urmărite detectivistic, „slugile poporu-
lui”, care mai ieri au schimbat coada vacii
cu e-mailul Parlamentului de la Strasbourg,
sunt tratate inedit și senzațional, cu multă

ironie și sarcasm, cu inimitabilă vervă corozivă: „Ne civilizăm, intrăm în Europa,/ ce mai vorbă!/ Uitați-vă numai la politicienii noștri/ care mai ieri au schimbat coada vacii/ pe e-mailul Parlamentului de la Strasbourg,/ la distinsa lor plictiseală,/ la morga lor, în spatele căreia/ e greu să ghicești ce-i mai mult:/ mahmureala după cheful de ieri/ sau conștiința de sine trezită/ a celui care își freacă seară de seară/ călcăiele crăpate/ cu săpun «Made in England»./ Ce performanță, domnilor, câtă cultură politică/ aici, la gurile Băcului,/ unde Poarta Creștinătății se ține stabil/ pe șapte partide creștin-democrate/ cu șase foști lideri comsomoliști în frunte/ gata oricând să-și taie unul altuia beregata!...// Sfinte Sisoe! – intrăm,/ iată intrăm în Europa,/ ne aducem și noi contribuția/ la circuitul de valori universale./ Președintele nostru, de-o pildă,/ pleacă încolo c-un banc din slăvita sa tinerețe/ și vine înapoi cu încă un titlu de nobil –/ baronul-münchhausen-Mucinschi./ Miniștrii se duc cu lăzi de coniac,/ cu lostopane de șuncă afumată, jamboane,/ și caltaboși cât rășnița mamei de-acasă,/ cu străchini de brânză de oi,/ cu gavanoase de jumări, borcane cu murături/ și containere întregi de plăcinte.../ Cu aceste relicve naționale/ ei își potolesc serile dorul de țară./ Doamne, să vedeți numai câtă melancolie,/ câtă sfâșiere lăuntrică,/ câtă dragoste de cei rămași de parte,/ cu mâna întinsă după un bănuț salvator,/ se dezlănțuie atunci în hotelurile de cinci stele/ din marile capitale ale lumii!.../ Abia acolo, departe de țărișoara natală,/ se relevă sublimul unor cântece/ cu care acasă se beau în neștire/ poloboace de vin,/ abia în acele hoteluri luxoase,/ pe care distinsele noastre mărimi/ reușesc doar într-o singură noapte/ să le dea un aspect rustic de grajd autohton,/ cu Deadea Vanea și Oi, moroz! răgușind până în zori,/ vine iluminarea,

subita înțelegere de sine:/ «Avem și noi,/ zău, nu ni-i rușine,/ avem cu ce ne duce în lume!»// Ce dacă părem mult prea exotici/ și, de obicei, cu dusul și venitul rămânem?/ Mare lucru, dacă această bătrână și bogată cucoană, Europa,/ nu pricepe de ce oamenii noștri politici/ nu recunosc apa ca băătură/ și de ce mănâncă usturoiul cu pumnul.../ / Ce dacă «apusul»,/ ca după un narcotic puternic, uneori e în transă/ în sălile de ședințe sau la întâlnirile oficiale,/ unde asistă și delegații moldave, purtând după dânsele,/ mai tare decât gazul de cahlă,/ indispensabilul duh din câmpia Sorociei,/ duhul duhnind al guleaiului din noaptea trecută?...// Suntem în liberă circulație de valori,/ venim cu specificul nostru,/ iar «Declarația universală a drepturilor omului»/ nimeni deocamdată nu a anulat-o,/ suntem în Europa și punctum./ Mai poate cineva să conteste/ vocația occidentală a statalității r.m.? – se-întreabă,/ cu vocea lor gravă urcând direct din testicule,/ ba unul, ba altul/ din cei care zi de zi se jertfesc/ să ne conducă în libera noastră cădere în hău./ La auzul acestui sacru adevăr/ ni se face cald și ușor,/ de parcă suntem în levitație,/ de parcă un leșin fără de capăt ne ține, ne duce/ și ne poartă pe-o vale/ cu pomi înfloriți și coruri de îngeri...// Nu ne mai trebuie nici pâine, nici școli,/ ne sunt de ajuns răscrucele drumurilor/ pentru ca bătrânii, copiii să poată în voie cerși,/ este suficient hotarul oarecum transparent/ cu mama Europă, pe care cei mai puternici/ se înverșunează și-l trec ilegal,/ de unde unii se întorc cu niscaiva bănuți,/ iar cei mai mulți – cu coșmaruri./ Ne place că uneori reușim să vărsăm/ abcese noastre în capul Europei,/ alteori ne bucurăm/ ca băștinașii savanelor australiene,/ că Doamna își mai scutură fustele/ și ne pică și nouă niște zdrențe «umanitare»./ Altfel pe dracu, am mai fi văzut noi/ prin

satele noastre/ bătrâne în maiouri țipător colorate,/ cu chipul lui Michael Jackson/ îmblânzind năravul haramurilor/ care nu se lasă la muls./ Altfel de unde, dacă nu de pe salopete «Green peace»,/ purtate de bătrânii noștri reumatici, flămânzi,/ am fi știut că trebuie să ne unim/ și să salvăm câinii vagabonzi?/ Și cum ne-ar fi trecut prin mîntea cea de pe urmă:/ pe când un Save our souls,/ un „salvați sufletele noastre”,/ un s.o.s./ și pentru noi?” („Save our souls!”).

Elegiile lui Țurcanu nu au nevoie de comentarii, ele trebuie citate în bloc, farmecul lor nu e numai în nebuniile veșnic/ curente ale politicianilor, ale subiectelor deocheate, dar și în amestecul de moralități și expresii contondente, în modul lor de existență ca un tot indispensabil. Deseori ai senzația că anti-poezia lui Țurcanu se înscrie în categoria poeziei-jurnal, în care ideile flotante de la un poem la altul sunt reductibile la un adevărul că trăim nu așa cum vrem, ci cum putem. E o filosofie care înregistrează raportul nostru cu lumea modernă, cu valorile și pseudovalorile ei. Jurnalul revine obsesiv la ideea bunătații noastre, înțeasă ca un dat fatal al neamului. Persiflat și blamat în mai toate prozopoeemele, spiritul mioritic împovărează o „păreră de țară”:

„ N o i,
care de dimineată până seara târziu
răscolim pământul cu mâinile
conștiincios și cinstit,
care, legați de cimitirele strămoșilor,
nu avem de gând să plecăm de aici,
care nu am furat din avutul public
și nu avem mandate să expire,
care ne-am tot opintit să sprijinim pe umerii
noștri
o păreră de țară, o nălucire de viitor,
în curând vom avea o surpriză,
un cadou cu acte în regulă,

transmisibil urmașilor
și chiar urmașilor urmașilor noștri,
vorba lui Ștefan cel Mare și Sfânt.
Surpriza, molfăită între două sughițuri,
horcând în hiatusul dintre două guverne,
se numește DEFAULT,
adică nu vom putea să plătim datoriile.

De acum înainte va trebui să ne obișnuim
cu această tuse de tuberculos pe sfârșite,
cu acest cuvânt care, iată, ne bate la geamuri
ni se vâra în codul genetic
și ne spulberă neamul”.
(„Default”)

Lumea fictivă a prozopoeemelor e populată prioritar de „saltimbancii clipei curente”: „pușlamale politice”, spâni și netrebncici, fantome de trădători, bolnavi de iluzii etc. Formele răului se schimbă, dar esența lui, ba! Nimic nu e nou sub soare. E ideea care stă la baza mai multor poeme. Necazul e în dialectica diabolică a urcuș-coborâșului către priveriștea grozavă din finalul „ghidului turistic «r.m. 2050»”, „din greșeală în greșeală călcând/ cu norocul după noi plin de cucuie”:

„De două mii de ani
urcăm aceste dealuri, coborâm aceste văi,
urcăm, coborâm, urcăm, coborâm
și nu învățăm nimic.

Al naibii neam încăpățânat,
ce sămânță, bre, de norod,
cum ne mai îndârjim să repetăm aceleași greșeli!
De parcă le-am face în somn,
de parcă am fi deocheați,
cum am fost cu peste două milenii în urmă,
așa am rămas – din greșeală în greșeală călcând
cu norocul după noi plin de cucuie”.

(„Invidie pentru Baraba”)

De remarcat frecvența unor jocuri de cuvinte și imagini, expresii, sintagme memorabile și relevante: „Doamne, nimic n-am înțeles,/ așa de frumos mai grăiește!”; tălmăcirile primei mărturii în scris: „Torna, torna, fratre”; „tragem peste noi bolovanul/ unei ziceri străvechi „Răbdarea-i din rai” și începem vânatul lui Christ”; „Frate, cum mai turnăm/ și cum îl mai turnăm pe cel de pe cruce!..”

„Turnăm în pahare, respectăm tradiția istorică. Sărăcia, nevoile, neamul le dăm toate pe una și întrebăm de Baraba, povestea acestuia parcă e despre unul de-al nostru din cei umflați peste noapte: e hoț, e vântură-lume, e răul răilor și, pe deasupra, scăpat de pedeapsă; ca și acum o mie de ani înjurăm de toți sfinții, ne plângem de soartă și iar ne apucă invidia pentru norocul său chior”.

„Vremea” pentru tiran are ceva din atmosfera de infern din „Toamna Patriarhului” de Gabriel Garcia Marquez. Televiziunea are grijă să anunțe că „moșul” (președintele) „va sta pe la noi, iarnă și vară,/ patru ani încheiați și va suge/ din dulcelețurile pământului,/ până se va face butie, dar nu va crăpa,/ după voia norodului nătâng, cârtitor. Va pleca fredonând «ubi bene, ibi patria»”. Vor fi restante la salarii și pensii. „Pe cei de la sol/ îi așteaptă înghețuri puternice,/ ceață pe întreg teritoriul țării,/ deconectări de lumină ziua și noaptea”; „Vizibilitate redusă, aproape de zero,/ în tunelul tranziției sunt posibile/ dereglări de percepție”. Pe final de prognoză meteo se inventează televiziune pentru cei morți, cu sarcasm se arată vreme bună doar numai în rai:

„Facem apel către cei bolnavi de iluzii: la capătul tunelului, unde începe

viitorul luminos al economiei de piață, vă așteaptă aceeași borbă a covrigului, prin care se intră direct în următorul tunel. Mai departe, mergând tot așa, tăcuți și cu capul plecat, veți urca pe o scară însoțiți de arhangheli și veți ajunge în ceruri, mai exact, într-o grădină cu pomi înfloriți și pirostriei cu ceauri puse de mămăligă în clocot.

Acolo, stimați cetățeni ai Republicii Moldova, veți mânca pe săturate.

Tot acolo e posibil să vizionați și acest buletin meteo transmis, din cauza lipsei cronice de curent electric, direct prin cablu doar primelor persoane din conducerea țării, organelor abilitate, pe care nu mai e nevoie să le nominalizăm, și Sfântului Petru, cel cu cheile Raiului, ca șef al administrației divine, cu permisiunea de retransmitere pe întregul teritoriu al întinsei sale gospodării”.

„Metempsihoză” este un poem cu alte figuri și portrete carnavalesci ușor recognoscibile (cu pretenții de salvatori ai neamului) care nu mai contează, odată ce ele sunt niște embleme ale întregii faune politice cu toată cîmtoția ei (doamna Antoaneta de Osetia, Mucinschi Petru, Serghei și Chiril). „Zurie Moșca iarăși se află în treabă:/ bate în cuie pe cruce destinul nostru comun”. Figura grotescă a politicianului se proiectează până evoluează/ involuează într-o „măimăuță macaca (!) cu (cacofonie cu trimiteri sugestive la noua geneză politică) gingiile roșii ale unui guru carnivor/ în rol de piaiță” trece printr-un șir de reîncarnări, salturi/ strămutări dintr-un cocoloș, element cald în fermentare, în păduche de temniță, pe urmă

„un purice,/ călare pe grumazul unui bizon pe numele Mircea”, apoi căpușă, „fluture jucăuș sorbind ca un crai/ sucuri alese direct din leguma prezidențială”, un greier cântând „Miluiește-ne, Doamne!” în ritmul „ Internaționalei”. Poanta poemului e remarcabilă:

„...și destinul nostru comun răstignit,
și o iarnă îmbrăcată direct peste suflete,
ca o cămașă de forță,
cu o jigodie exotică sărind din ziua de azi
în ziua de mâine și invers –
o maimuță macaca cu gingiile roșii ale unui
guru carnivor
în rol de paiată”

(„Metempsihoză”)

Un „proces al maimuțelor” (Henry Louis Mencken) ca în alte timpuri, în alte lumi, este inimaginabil. Iar maimuțele sar dintr-un scaun legislativ în altul. Ieșirea din „groapă” se amână. Un poem cutremurător, cu rezonanțe în actualitate despre criza permanentizată a lumii noastre este „Ieșirea se amână”. Parabola cu mișcarea în cerc tratată în manieră deconstructivistă, este de o zdrobitoare forță de expresie:

„Nu credeam să învățăm a muri vreodată
pentru o fantasmă,
pentru un nume de vis
care înfioară ca mirul prelins cu răcoarea din
amfore
de la creștet, de-a lungul șirei spinării, pe
coapse până-n călcăie –
P ă m â n t u l F ă g ă d u i n ț e i.
Noi, răbdătorii, mușii cei mulți, așa din senin,
ziua sau noaptea,
ne opream cu privirea pironită în zare,
unde ba unuia, ba altuia i se năzărea un nour
de foc,
o dără de lumină, un stol de porumbei, un
cor de prigoare”

E atâta transparență în situații arhetipale, în vorbe și acțiuni cu Moise, o călăuză falsă:

„Într-un târziu, când am ridicat capetele
ca să privim minunea rodului
și să ne desfățăm cu cântecul păsărilor,
l-am văzut chiar pe el, cu oștile în preajmă,
râdea într-un dinte, era Faraonul,
și Moise al nostru, prosternat la picioare,
grăia cu nesfârșită pohvală în ghiers:
«Sunt gata, stăpâne, sunt ai tăi pe vecie, s-au
săturat de ieșire».

Am înțeles viclenia pe loc, dar eram fericiți,
bucuroși ne-am luat fiecare blidul de linte,
ciolanul de carne
și, sătui, am dat a lehamite din mâini,
alungând dintre noi o săcâitoare vedenie.
Cu burțile pline, încălziți de un soare molcuț,
sub măslinii în floare,
șfichiul biciului brăzdându-ne spatele
ni se părea o binecuvântare cerească,
iar pentru învățătura urmașilor noștri
și a urmașilor urmașilor noștri,
cu mintea noastră dintâi am pus să se cresteze
pe-o stâncă:

I e ș i r e a se-amână pe o mie de ani !!!
Și, ca să nu se creadă că suntem chiar proștii
proștilor,
ne-am scărpinat îndelung
și cu sete
cefele pline de înțelepciune
și alte părți roditoare ale trupului”

Pe finalul jurnalului dăm de „Ghid turistic «r.m. 2050»”, „amintiri din viitor”, dintr-un muzeu enorm, într-un alt plan, un recviem pentru toți și pentru toate atât timp cât pe toate itinerariile, orizonturi apocaliptice și nicio speranță!

„În hrubele răsucite de aici, între aceste
văgăuni ale uitării,

pitit cu umilință, în visare și frică, la poalele dealurilor,
 acum o jumătate de veac a trăit un popor
 fără origini și fără conștiința clară a identității
 sale istorice.
 Așa, mai mult o zdreanță de neam, o gloată
 mai mult,
 niște vedenii de oameni dormitând cu o
 cușmă de nori peste ochi
 și cu o păclă deasă pe creier.
 Lăsându-se ca pruncii în voia deplină a
 norocului,
 au tot așteptat mântuirea, fără alegere,
 orideunde și oridelacine,
 dar neapărat pentru fiecare în parte,
 și în niciun caz pentru vecinul de peste gard
 sau pentru amărătul de alături”.

În atmosfera sumbră, apăsătoare cu
 nesfârșite cimitire în paragină, ghidul
 îndeamnă: „Priviți aceste cirezi de vite
 sătule,/ Astăzi ele sunt aici singurele
 viețuitoare,/ în mersul lor legănat, în
 ochii lor plini de o mahnă adâncă/ se
 mai resimte melancolia stăpânilor de
 altădată,/ acum, dacă s-au sălbăticit și
 au umplut șesurile, codrii, câmpia,/ sunt
 prinse metodic, băgate în vagoane/ și
 transportate dincolo pentru fabricarea
 săpunului./ Uitați-vă în zare un tren/ cu
 niște vagoane parcă-s coșciuge/ cum abia
 gâfâie.// Iar ține calea spre abator”.

În opoziție cu celelalte prozopoeme sunt
 edificatoare trei encomioane din finalul
 „ghidului turistic”: „Tata”, „Andrei Țurcanu”
 și „Țăranii din proiectul primordial”.
 Caracteristic în același sens este și poemul-
 autoportret ironic, malițios sau sarcastic
 „Andrei Țurcanu”, „un dușman al poporului”,
 care „nu are inimă-n piept, ci un pietroi
 necioplit” și niște „ochi care fixează cu
 necruțare/ tot ce-i diform și urât printre
 noi”:

„În fond, cine este el și care-i sunt meritele,
 dacă singur nu-și arogă niciunul?
 Printre meritușii, 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-aduce?...

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”.

Adevărul, pus în lumină, stă pe muchia
dintre ființare și nonființare, mai exact, un
adevăr al unui „destin întors” pe „gura de
rai”, „să continue dansul suferinței în timp”
ori „să declare faliment proiectului primor-
dial/ al alternanței dintre viață și moarte”:

Între calcarul stâncii tăcute
și undelelemnul din candela care arde în
dreptul icoanei
e o îndârjită întrecere.
Din nou, fără să întrebe, fără să răspundă,
în zburda întâmplării, în ritualul
inconștienței,
se naște moartea și nemurirea tresare:
sub razele soarelui moale,
pe ghebul jilav al pietrei se boncăluiește o
boare de mușchi,
iar în licărul candelii, îngânat de murmurul
graiului,
duhul rodește.

Vlăguți de ciroze și reumatisme, de repetate
atacuri de cord,
țărani fac ordine prin cimitire,
se bucură cum plânge vița-de-vie retezată de
foarfec

și așteaptă cucul să vină
să le mai cânte o dată din față”.

(„Țăranii în proiectul primordial”)

E în acest poem ca și în toate celelalte o
expresie plastică a antitezei fundamentale
(anunțată în „ars poetica” din volumul de
debut), o încheștare între materie și spirit, în-
tre moarte și nemurire, o îndârjită întrecere
între forța primară, agresivă a inconștienței,
mineralul mut și uniform/, „calcarul stâncii
tăcute”, și duhul din undelelemnul candelii.
Andrei Țurcanu rămâne un iconoclast cu
o scriitură mustind de erudiție și tribulații
biografice cu reflexe „în roșu aprins” in-
confundabile, iar proiecțiile prozopemelor,
reprezintă, în contextul celor șapte plachete,
cercul al doilea al unei contrautopii poetice.

DORIS MIRONESCU

Universitatea „Alexandru Ioan Cuza” din Iași
Institutul de Filologie Română „A. Philippide”

GEORGE CĂLINESCU ȘI PROIECTUL MONOGRAFIC EMINESCU

ABSTRACT

This paper discusses G. Călinescu's work in the field of Eminescu studies in the 1930s. Even though the author himself underplays the importance of this work, describing it as a mere preparation for greater endeavours (e.g. writing his celebrated *History of Romanian Literature from Its Beginnings until Today*, 1941), one should visualise this activity as a complex „monograph project” concerning Eminescu from a threefold perspective: a biography, an ample exegesis, and a noteworthy editorial enterprise. The posterity of this project in the field of Eminescu studies in Romania and abroad has been remarkable, and Călinescu's suggestions still hold, but a change has taken place recently. Biography has taken a turn for methodological reflection with Iliana Gregory, thus returning to a point of view that had been formulated by Călinescu in 1932. Also, the exegesis has become more concerned with questions of reception and context, echoing Călinescu's own emphasis on how a reader approaches Eminescu's texts in his studies from 1934-1936. At the same time, Călinescu's discovery of the posthumous works of Eminescu has influenced not only critics, but generations of poets, especially in the 1950s. All these points to a prominent position of Călinescu's critical stance in Romanian literature even today.

Keywords: G. Călinescu's project on Eminescu's work, the method of the monograph, biography and narration, exegesis and reader-response, text vs. context, the influence of Eminescu's poetry in the 1950s, G. Călinescu's position in the Romanian literary canon.

Opera de critic literar a lui G. Călinescu din al patrulea deceniu al secolului XX este uneori considerată a avea un caracter introductiv, pregătitor în cariera autorului. În unele rânduri, de exemplu în

prefața *Istoriei literaturii române de la origini până în prezent*, Călinescu își descrie munca de eminescolog și exeget al lui Ion Creangă din anii '30 ca pe o explorare a literaturii române clasice, care, e de înțeles, a putut

să-i ofere nivelul optim pentru cercetarea literaturii din toate epocile¹. Consider că activitatea de eminescolog a marelui critic trebuie totuși considerată a reprezenta mai mult decât o „etapă” în formarea sa, cu atât mai mult, cu cât comportă acțiuni complexe și o perspectivă critică deja matură, cu puternică influență asupra posterității și chiar în eminescologia contemporană. Lucrarea de față urmărește tocmai rezultatele muncii călinesciene asupra lui Eminescu, căutând, cu această ocazie, să verifice eficiența ei (în posteritate) și actualitatea ei, în măsura în care aceasta poate fi trasată cu cea mai mare bună credință.

Opera de eminescolog este una dintre cele mai însemnate contribuții călinesciene la cultura română, un monument exegetic greu de rezumat, cu ramificații complexe, pentru care propunem numele de „proiect monografic Eminescu”. El cuprinde, mai întâi, opera de debut a criticului, *Viața lui Mihai Eminescu* (1932), model de biografie critică, polemizând cu o linie întreagă de răi adoratori ai poetului și instituind totodată, prin practica biografică, o viziune adâncă despre legătura literaturii cu viața. Continuă cu o exegeză exemplară, *Opera lui Mihai Eminescu*, apărută în cinci volume între 1934 și 1936, un efort de sistematizare fără precedent, dar și o lectură de o prospețime, inventivitate și lipsă de complexe remarcabile, care în trecut a dat și cea mai bună teză de doctorat în filologie a Universității din Iași, *Avatarii faraonului Tla*. Și mai este apoi moștenirea editorială a lecturii călinesciene, modul în care perspectiva sa a schimbat nu doar imaginea critică a operei eminesciene, ci și raportarea poezilor la ea, influențând destinul poeziei noastre moderne.

Într-un fel, analiza critică, pe mai

multe paliere, a operei lui Eminescu are și valoarea unei demonstrații de forță a unui critic începător, care dorește să se ilustreze concomitent în mai multe domenii ale specialității sale. Analiza exhaustivă a „poetului național” funcționa, pe de o parte, ca o „acordare” a tuturor instrumentelor de analiză aflate la dispoziția criticului: biografia, cercetarea izvoarelor, exegeza critică, analiza prozodică, dar și ediția filologică. Pe de altă parte, explicând opera eminesciană ca punct de inflexiune a literaturii române, în care tradiția „clasică” se adună toată pentru a trece în vârsta modernității, Călinescu prefigura, în esența ei, perspectiva istorică pe care avea s-o aplice în tratatul său de istorie literară. Se înțelege astfel de ce proiectul monografic Eminescu are o importanță care merge dincolo de simpla conjunctură a debutului călinescian, a tezei sale de doctorat (susținută la Iași, în 1936) sau a singurei ediții de opere pe care o va realiza în cariera sa criticul (în 1938). Ne voi referi, în continuare, la noutatea demersului călinescian, la posteritatea și la actualitatea acestuia în eminescologie. Ce impact a avut, ce urme a lăsat exegeza călinesciană asupra celui mai important subiect de analiză al criticii românești?

Mai întâi este biograful. Scriind *Viața lui Mihai Eminescu* (1932), Călinescu a trebuit să rezolve problema legitimității unei abordări de tip biografic a autorului de literatură. Există o latură prețioasă de reflecție metacritică la Călinescu, manifestată încă din primul ceas. El tranșează dilemele postulând ca scop al biografiei sale „spiritul” vieții poetului, cu alte cuvinte o identitate poetică diferită de aceea civilă, și polemizând insistent cu biografia romanțată și cu „unitatea de melodramă” a eului propus de aceasta. Dar identitatea spirituală a poetului, singura demnă de interes, este imposibil de fixat într-o lectură a biografiei, care ține de accident și nu de

1 G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, ediție anastatică, București, Editura Semne, 2003, p. 6.

esență. Ca urmare, biografia critică își va îmbrățișa menirea secundară, de explicitare a unora dintre sursele personale ale operelor și de identificare a unor izvoare intelectuale. Biografia rămâne, la Călinescu, o rudă săracă a criticii și istoriei literare, cât timp nu poate atinge decât împrejurări tipice, fără acces la unicitatea creației². Dar narațiunea călinesciană va produce, totuși, o unitate a eului *biografic*, o figură a personalității individului biologic, iar aceasta va funcționa ca un indicator pentru unitatea bănuită a eului creator. Cele două euri, unul subteran, inerent creației, și unul explicit, transparent în biografie, nu sunt conciliate. Demolând imaginea de melodramă a geniului popular, Călinescu reușește să construiască un alt mit, paralel, al creatorului genial, a cărui creativitate nu își găsește în viață decât ocazia să se manifeste, nu și cauza existenței.

Posteritatea modelului călinescian de biografie (consolidat în 1938 prin *Viața lui Ioan Creangă*) a fost dublă. Pe de o parte, biografia critică a rămas, timp de încă o generație, o practică legitimă în critica românească, în ciuda erodării tot mai accentuate. Autori precum George Munteanu, Z. Ornea sau Ion Bălu se vor revendica de la modelul călinescian în propriile explorări ale vieții lui Eminescu, Maiorescu sau Călinescu însuși. Însă biografia critică suferă în acest timp de un tot mai accentuat complex de ilegitimitate, rămânând o unealtă secundară a muncii filologice. După anul 2000, în contextul apariției unei noi generații de eminescologi, apare și

o nouă biografie care se plasează în dialog cu scrierea călinesciană din 1932, reluând preocupările metacritice ale acesteia. În *Știm noi cine a fost Eminescu?* (2008), Iliana Gregori repune în discuție modelul călinescian nu doar sub raport factologic (prin referire la episodul berlinez al vieții lui Eminescu), ci și metodologic. Reluând reflecția călinesciană din 1932, autoarea discută legitimitatea unificării eului biografic prin narațiune, propunând în replică o perspectivă atomizată a eului, influențată de perspectiva filosofiei poststructuraliste, în special de Jacques Derrida și Michel Foucault. Ea sugerează că doar scepticismul constant cu privire la identitatea figurii poetice pe care o avem în față ne poate apăra de construcția unei identități abuzive – de unde și titlul dubitativ al cărții ei. Tot o formă de scepticism apărea însă și în *Viața lui Mihai Eminescu*, ipostaziată sub forma unui narator ironic care spune la tot pasul că avem de-a face cu un personaj tipic, care se joacă copilărește, se îndrăgostește firesc în adolescență și suferă tot felul de necazuri obișnuite la maturitate, și care nu trebuie confundat cu energia lirică unică din care a ieșit *Scrisoarea I*. Biografia dilematică, problematizantă cu care ne întâlnim în secolul XXI este o cunoștință veche, de pe vremea lui Călinescu.

A doua latură a proiectului monografic este exegeza. În *Opera lui Mihai Eminescu* (1934-1936), criticul porcede la o serie de analize care străbat opera eminesciană în mai multe direcții, propunând o descriere a universului operei, o explorare a universului intelectual al poetului, o descriere a ideologiei acestuia, o prezentare din perspectivă comparativă a tematicii, una a stilului (a „tehnicii interioare”) și una a versificației. Amploarea cercetării critice impune din start, ea fiind subliniată de prezentarea operei eminesciene ca univers cuprinzând rotundul lumii și istoria umanității

2 Marele critic și marele scriitor Călinescu condimentează, în schimb, propria scriere cu o varietate remarcabilă de tehnici prozastice printre care rezumatul iute, detaliul realist, inserarea de documente autentice și glosa lirică, ceea ce acordă biografiei un statut cvasi-romanesc și o plasează în competiție nu cu reconstituirea pioasă a compilatorilor de documente, ci cu romanul modernist.

„de la origini până în prezent”³. Amploarea nu trebuie să mascheze însă o altă noutate, care va avea o puternică înrăurire asupra eminescologiei postbelice, de la Rosa del Conte la Ioana Em. Petrescu și de la Dumitru Irimia la Mihai Cimpoi, și anume lectura „în sistem” a operei eminesciene. Opera marelui romantic este privită ca o structură unitară, care înglobează reprezentarea epocilor istorice, lumea privită în perspectivă cosmică, dramele personalității, interogația eternului de către ființa umană, promisiunea fericirii în iubire. Urmărind articularea acestor teme în întreaga operă eminesciană, Călinescu este primul critic care le constată caracterul solidar. Este adevărat că metoda sa de a configura un univers poetic nu seamănă prea mult analizelor unor „modele cosmologice” submerse la Ioana Em. Petrescu sau viziunii unui „limbaj poetic eminescian” unitar la Dumitru Irimia. G. Călinescu nu face un studiu de poetică și nici unul de stilistică, ci unul de critică literară, bazat pe detectarea unor „tonuri” recurente, a unei identități stilistice și ideatice eminesciene, cu ierarhizarea valorică a creațiilor diferite. Înlăturând perspectiva analizei prozodice, pe care o practică doar pentru a o denunța ca inutilă, criticul studiază îndeosebi „procesul metaforic”, lăsându-se atras mai cu seamă de „invenția verbală” nesilită, de versul neîncăpător, cu „grozave greșeli gramaticale”, de „floarea de fier” care rămâne în urma „piliturii” poetice și este mai prețioasă decât aceasta, pentru că trădează o gândire și o muncă. Posibilitatea analizei poeziei în vederea descoperirii unei gândiri îl fascinează, iar această fascinație s-a transmis generațiilor

de „călinescieni” din critica românească, de la Eugen Simion și Nicolae Manolescu la Lucian Raicu și Valeriu Cristea.

Tot exegeza operei eminesciene mai aduce o noutate. Călinescu urmărește procesul poetic eminescian de la marile poeme hugoliene de tinerețe până la romanțele maturității, subliniind modul în care aceste texte lirice își acroșează cititorul, îl interpelează, îi dau de gândit. Cu toate că susține, în repetate rânduri, autonomia poemului față de influențele extratextuale, analiza remarcabilă pe care o face satirelor sau romanțelor eminesciene ca texte cu dublă adresă, în același timp expresii ale unei energii verbale nestăvilite și interpelări ale publicului vremii, arată o deschidere considerabilă a criticului față de relația text-context. Dacă critica postbelică a fost preocupată în mod special de hermeneutica textului, această latură a criticii călinesciene este recuperată tot într-o lucrare din noul val eminescologic din ultimul deceniu. În *Eminescu – negocierea unei imagini* (2008), Iulian Costache studiază tocmai dubla ofertă a textelor poetice eminesciene de maturitate, tema tăcerii și negocierea unui contract de lectură. Perspectiva contextualizantă a lui G. Călinescu, informată de bogata experiență de „teren” a criticului preocupat de literatura contemporană lui, deci de actualitatea ei verificabilă prin impactul asupra publicului, rodește în mod surprinzător în anii 2000, după ce studiul academic al operei eminesciene, neinteresat în mod special de problemele cercetării, a ocolit constant acest subiect în ultimele decenii. Rezultă de aici că generațiile critice mai noi nu se despart de moștenirea călinesciană, ci caută mereu noi moduri de a o revalorifica.

A treia latură a proiectului monografic *Eminescu* este cea a textului eminescian stabilit și citit de Călinescu. Criticul a fost și editor al lui Eminescu, dar ediția sa de *Poezii* din 1938,

3 Această amplitudine pare să prefigureze atât de bine deschiderea critică și istorică a lui G. Călinescu însuși, încât se naște întrebarea dacă nu cumva perspectiva universalizantă asupra lui Eminescu nu se datorează, măcar în parte, „gigantismului” programatic al viziunii criticului.

republicată abia în 2013 la Iași, nu pare să ofere prea mult cititorului fascinat de analizele făcute în *Opera lui Mihai Eminescu* proiectelor postume uneori abia schițate de poet. Este o ediție foarte informată, cuprinzând toate antumele și unele poeme postume publicate în „Convorbiri literare” până în 1895, postume asimilate ca parte a operei cunoscute, printre care *Stelele-n cer* și *Oricâte stele*. Notele ediției valorifică în mod profitabil cunoștințele ample de biografie și bogata informație sur-sologică sau comparativă a criticului. Cu toate acestea, ea nu poate fi socotită cuvântul ultim al acestuia în materie de editare a lui Eminescu. Propunem, de aceea, să luăm în considerare opera prin care Călinescu pune în circulație texte eminesciene postume ca și necunoscute până la el, tipărindu-le, comentate, în publicațiile vremii și pe zeci de pagini ale monografiei cvintipartite *Opera lui Mihai Eminescu*. Grație intervenției călinesciene, aceste texte au dobândit – dacă nu o fizionomie definitivă, aceasta fiind fixată de volumele ediției Perpessicius – atunci profilul lor caracteristic, o interpretare adesea inconvertibilă, iar în unele cazuri chiar numele, cum se întâmplă cu nuvela *Avatarii faraonului Tla* sau cu marele poem *Povestea magului călător în stele*. Aceste titluri au fost folosite și în ediția Perpessicius, astfel contribuția călinesciană rămânând parte a memoriei tuturor cititorilor de Eminescu. Studiind postumele, integrându-le unei interpretări globale a operei, analizându-le amănunțit, Călinescu dezgroapă un continent necunoscut al operei eminesciene. Importanța acestei descoperiri se va vedea peste două decenii, atunci când, în plin proletcultism, toți poeții tineri primesc cu un entuziasm vecin cu fervoarea apariția volumului IV din ediția Perpessicius, cuprinzând poemele postume ale lui Eminescu. Pentru mulți, între care îi menționez doar pe Nichita Stănescu și Emil Brumaru, postumele emi-

nesciene devin obiect de cult; într-o epocă în care poezia adevărată este negată, pusă la colț, obligată să se transforme în reportaj mincinos și lozincă obtuză, fascinația călinesciană față de postumele eminesciene relevă modelul poeziei reale, aureolat și de faptul că Eminescu era considerat (grație intervenției călinesciene din *Istoria literaturii române*) drept „poet național”. Astfel, Eminescu joacă rolul unui poet oficial și subversiv totodată, continuându-și fascinația pentru încă o generație, iar neomodernismul postbelic își asigură o ascendență nobiliară.

Proiectul monografic eminescian al lui G. Călinescu nu trebuie înțeles doar ca o etapă în activitatea prodigioasă a criticului, cu un rol formator, dar, în cele din urmă, un stadiu pregătitor pentru întreprinderea mai ambițioasă a *Istoriei literaturii române*. Este un proiect vertebrant în critica călinesciană și inspirator pentru poezia modernă. Totodată, actualitatea propunerilor metodologice și rezistența în timp a lecturilor critice dovedesc sănătatea unei culturi și reatestă dimensiunea unei opere majore.

Bibliografie:

1. G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, ediție anastatică, București, Editura Semne, 2003.
2. G. Călinescu, *Opera lui Mihai Eminescu*, I-II, București, Minerva, 1976.
3. G. Călinescu, *Poezii*, ediție îngrijită de G. Călinescu, Iași, Editura Muzeelor Literare, 2013.
4. G. Călinescu, *Viața lui Mihai Eminescu*, București, Minerva, 1989.
5. Iulian Costache, *Eminescu – negocierea unei imagini*, București, Cartea Românească, 2008.
6. Iliana Gregori, *Știm noi cine a fost Eminescu? Fapte, enigme, ipoteze*, București, Art, 2008.

TEORIE LITERARĂ LITERARY THEORY

ANATOL GAVRILOV
Institutul de Filologie al AȘM

CONCEPTUL BAHTINIAN DE CRONOTOP ROMANESC

ABSTRACT

Summarizing the observations of the Bakhtin's works, the ontological and theoretical literary content of its fundamental chronotope concept- *the Romanian chronotopes* revealed by its delimitations of the physical, physiological, cultural (historical) chronotope, of the artistic chronotope of other arts, of the literary chronotope of other types of verbal creativity and in particular the dialogic novel's chronotope of the one dominant in the monologic chronotope. The role of the „principle of image chronotope” is emphasized by the disclosures of the conceptual interferences of the set of concepts: chronotop, dialogue (ontic), intersubjectivity, hetero-mundaneness, polyphonic composition (superdiegetic), heteroglossia, heterology, heterophony, bivocacy, and by the metalinguistic redefinition of literary formalized motions.

Keywords: chronotope (kind of), chronotopism of image, language, function chronotope, duality (of being universal, human, the image of foreign word) genurial chronotope structure, vision chronotope (author, character, reader, researcher).

In dialogismul lui Bahtin cronotopul literar este un concept fundamental din ansamblul de concepte ce definesc modelul ontologic al ființei duale a lumii și a ființei omului ca subiect al activității estetice și al creației literare, ca: ființă (бытие), categorie filosofică a întregului (целое), dualitate ontică (бытейная двойственность),

dialogitate (диалогичность), ambivalență (амбивалентность), heteromundaneitate (разномирие), heteroglosie (разноязычие), heterologie (разноречие), heterofonie (разноголосие), bivocitate (двуголосие), intersubiectualitate (межсубъектность) ș.a.

Prin ansamblul acestor concepte capătă o transparență mai profundă și mai clară

subtextul filosofico-estetic al conținutului teoretic-metodologic, poetologic și stilistic al noțiunilor metalingvistice bahtiniene ce definesc substructurile macrostructurii pluristratificate a romanului polifonic ca „mare dialog” care străbate toate nivelurile „întregului verbal” (словесное целое) al celei mai complexe forme genuriale.

Termenul *cronotop* apare prima dată la Bahtin în manuscrisul postum *Formele timpului și ale cronotopului în roman* (1937-1938), publicat în 1975, în românește în 1982. Acest termen, ca și mulți alți termeni (*polifonie, metalingvistică, orchestrare, reaccentuare axiologică* ș.a.) nu-i aparține lui. El l-a preluat de la A. Einstein prin intermediul fiziologului rus A.A. Uhtomski. După cum mărturisește într-o notă de subsol: „Autorul acestor rânduri a asistat în vara 1925 la comunicarea lui A.A. Uhtomski consacrată cronotopului în biologie; în comunicare au fost atinse și probleme de estetică” [1, p. 294]. Conform unor surse recente: „În toamna anului 1925 Uhtomski a prezentat referatul *Despre complexul temporal-spațial sau cronotop* în fața studenților și colaboratorilor Institutului de Științe Naturale din Peterhof. Scopul acestui referat era să demonstreze influența pozitivă pe care ideile lui H. Minkovski și A. Einstein despre timp și spațiu asupra dezvoltării teoretice a neurofiziologiei și biologiei”. Tezele referatului au fost publicate în volumul A. Ухтомский. Доминанта души (Из гуманитарного наследия). Рыбинск, 2000, с. 77-80 și republicate în A.A. Ухтомский. Доминанта. Статьи разных лет. [2, p. 67-72]. Cu părere de rău abordarea unor probleme de estetică în legătură cu cronotopul nu și-au găsit reflectare în aceste teze.

De fapt, termenul nu-i aparține nici lui Einstein, ci fostului său profesor de matema-

tică Hermann Minkovski (1864-1909) care în 1907 „a elaborat o formulare matematică deosebit de fecundă despre relativitatea specială a lui A. Einstein. Pentru Minkovski nimic nu poate exista sau să fie conceput ca obiect fizic dincolo de continuumul cu patru dimensiuni care cuprinde cele trei dimensiuni ale spațiului și pe aceea a timpului. El propune o reprezentare a formelor fizice în care cele trei coordonate spațiale și cele temporale care individualizează locul și momentul unui eveniment sunt reunite într-un spațiu abstract care constituie sinteza spațiului și timpului, menținute anterior distincte” [3, p. 682]. Einstein a apreciat „contribuția importantă a lui Minkovski: Minkovski a reușit să introducă un asemenea formalism matematic, încât forma matematică a legii însăși garantează invarianta ei în raport cu transformările lui Lorenz” [3, p. 179].

Importanța conceptului einsteinian de cronotop nu se reduce la formalismul matematic din definiția lui Minkovski. Teoria relativității în care a fost elaborat acest concept, numit inițial de Einstein „continuum spațial-temporal” are o temelie filosofică, culturologică și estetică-literară mult mai largă (să ne amintim că fondatorul fizicii noi l-a numit pe romancierul Dostoievski în capul listei predecesorilor săi). „El a ajuns la acest rezultat pornind de la reflecția asupra, două concepte care stau la baza oricărei reprezentări despre lume, spațiul și timpul”, ajungând la „o consecință tulburătoare: lungimile și intervalele temporale nu sunt mărimi absolute, ci depind de observatorul care le măsoară, mai precis depind de viteza acestuia în raport cu corpul în raport cu care se fac măsurătorile: de aceea lungimea și intervalele temporale sunt mărimi relative” [3, p. 918]. Nu e vorba de un „relativism subiectiv, opus unui adevăr absolut obiectiv”

ci de mărimi relative obiective în raport cu mărimi obiective ale vitezei mișcării corpurilor fizice în raport cu o nouă constantă absolută – viteza luminii absolut obiectivă și precisă – în raport cu o constantă relativă – gravitația Pământului care în fizica clasică era considerată absolută și extinsă asupra întregului cosmos. Teoria relativității a fost o revoluție nu numai în știința fizicului, ci și în teoria generală a cunoașterii umane. „Prin opera lui, Einstein a revoluționat știința propunând soluții surprinzătoare prin implicațiile lor pe plan epistemologic și gno-seologic chiar și unor probleme dezbătute de secole de către filosofi” [3, p. 919].

Prin definiția matematică generalizatoare a termenului *cronotop* Minkovski a dat un imbold pentru aplicarea conceptului einsteinian și-n alte științe ale naturii, precum fiziologia orientării cronotopice a animalelor, dar și în activitatea estetică a omului. Astfel, referatul savantului fiziolog a fost un imbold pentru filosoful, savantul filolog și teoreticianul romanului polifonic să transfere acest concept fizico-matematic în studierea structurii cronotopice a universului artistic în romanul european. În „estetica creației verbale”, cum și-a definit Bahtin încă din 1921 domeniul său larg de cercetare filosofică și filologică, noțiunea fizico-matematică și cea fiziologică de cronotop și-a găsit un fecund „orizont de așteptare” (Robert Jauss). Este un exemplu de colaborare interdisciplinară fructuoasă, când un concept fundamental din fizica teoretică nu se aplică în fiziologie și în știința literară în mod mecanic, ci este dezvoltat și redefinit pentru a-l adapta la obiectul propriu al fiecărei științe, precum este creația estetică-artistică pentru teoria și metodologia literară [4, Anatol Gavrilo, Olesia Gârlea. *Interdisciplinaritate și conceptul bahtinian de cronotop*. În *Cygnus*, an-IX,

nr. 1 (16), 2012, p. 20-25].

De fapt istoria conceptului bahtinian de cronotop romanesc începe înainte de anii 1937-1938 când scrie eseurile de poetică istorică și înainte de anul 1925 când asistă la conferința academicianului A. Uhtomski. Ea începe încă din 1918 când într-un orașel provincial Nevil câțiva absolvenți ai Universității din Petrograd înființează Asociația filosofică liberă, în care discută referate asupra problemelor filosofiei lui Kant din perspectiva reinterpretării lor în neokantianism. De aceea membrii școlii filosofice de la Nevil o mai numeau și Seminarul kantian, iar bahtinologii de mai târziu vor numi-o Cercul lui Bahtin^{1*}.

Ca și în cazul lui Einstein, elaborarea conceptului său de cronotop literar a premers cu cel puțin 13 ani adoptării termenului corespunzător. În fragmentele păstrate ale manuscriselor sale timpurii din anii 1921-1924 *Despre filosofia faptei, Autorul și eroul activității estetice, Problema conținutului, a materialului și a formei în creația literară* se găsesc germeii conceptului său de cronotop literar. Într-o ședință a cercului din octombrie 1924, cu un an înainte de a fi asistat la conferința lui Uhtomski, Bahtin făcea o analiză comparată a categoriilor kantiene de timp și spațiu cu cele din teoria

1 Mai concret despre componenta variabilă a cercului și etapele lui de activitate din anii 1918-1928 la Nevil, Vitebsk și la Leningrad vezi: Из архива. Лекции и выступления М.М. Бахтина 1924-1925 гг. в записях Л.В. Пумпянского (вступительная статья, подготовка текста и Примечания). În М.М. Бахтин как философ. Москва: Институт Философии РАН: Наука, 1992, с. 221-252; Махлин, В.Л. Невельская школа. Круг Бахтина. În: М.М. Бахтин. Pro et contra. Том 1. Москва: СПб.: РХГИ, 2001, с. 122-135. Tz. Todorov. *Mikhail Bakhtine Le principe dialogique suivi de Ecrits du Cercle du Bakhtine*. Paris: Aux Editions du Seul, 1981; Craig Brandist. *The Bakhtin circle. Philosophy, Culture and Poetics*: Pluto Press, 2002.

relativității în legătură cu problema creării imaginii estetice [5, p. 242-243].

Corelația dintre termenul cronotop, noțiunea lui generală și conținutul conceptual al noțiunii este la Bahtin și mai complexă în virtutea faptului că intersubiectualitatea, obiectul principal în științele culturii, este mult mai complex decât obiectul științelor naturii, după cum releva E. Coșeriu [6, p. 31-38].

Bahtin nu zăbovește asupra definiției termenului, care nu era încă cunoscut în știința literară din anii 1930. Mulțumindu-se să rețină doar chintesența lui: „Vom numi cronotop (ceea ce în traducere *ad litteram* înseamnă «timp-spațiu») conexiunea esențială a relațiilor temporale și spațiale valorificate artistic în literatură. Acest termen se folosește în științele matematice și a fost introdus și fundamentat pe baza teoriei relativității (Einstein). Pe noi nu ne interesează sensul special pe care îl are în teoria relativității. Noi îl vom prelua în teoria literaturii aproape ca o metaforă (aproape, dar nu întru totul), pentru noi este important faptul că el exprimă caracterul indisolubil al spațiului și timpului (timpul ca a patra dimensiune a spațiului)” [1, p. 249].

Din capul locului Bahtin relevă conținutul specific al cronotopului literar: „Noi înțelegem cronotopul ca o categorie a formei conținutale în literatură. În cronotopul literar artistic are loc contopirea însemnelor spațiale și temporale într-un întreg concret și plin de sens. Timpul, aici, se condensează, se comprimă, devine plastic-vizibil, spațiul însă capătă dinamism, absoarbe mișcarea timpului, a subiectului, a istoriei. Însemnele timpului se relevă în spațiu, iar spațiul capătă sens și este măsurat prin timp. Intersectarea seriilor și contopirea însemnelor temporale și spațiale constituie caracteristica cronotopului artistic” [1, p. 295].

La conceptul de cronotop literar-artistic Bahtin va reveni, completându-l și concretizându-l în varii contexte problematice din studiile ulterioare: *Eposul și romanul, Rabelais și Gogol, Opera lui Francois Rabelais și cultura populară în Evul Mediu și Renaștere* și în mai multe însemnări din ani 1960-1970.

Conceptul bahtinian de cronotop romanesc fiind una din axele centrale ale dialogismului, problematica lui complexă multiaspectuală nu poate fi cuprinsă decât în ansamblul altor concepte fundamentale, ceea ce nu putem face în spațiul unui articol. Generalizând și sistematizând reflecțiile lui Bahtin făcute în lucrările sus-numite, vom expune, schematic, acele aspecte ale conținutului conceptual al acestei noțiuni literare pe care Bahtin le definește prin delimitările de alte concepte.

1. Întrucât chintesența cronotopului o definește modul de a concepe noțiunile de timp și spațiu și raporturile dintre ele, prima lui delimitare se referă la acest aspect problematic. Apreciind contribuția lui Kant la definirea categoriilor filosofice *timp și spațiu*, făcută în *Estetica transcendentă* ca „forme indispensabile oricărei cunoașteri, începând cu percepțiile și reprezentările elementare”, Bahtin totodată relevă: „Spre deosebire de el, noi nu le înțelegem ca „transcendentale”, ci ca forme ale realității celei mai adevărate. Vom încerca să relevăm rolul acestor forme în procesul cunoașterii artistice (al viziunii artistice) concrete în condițiile genului romanesc” [1, p. 295].

Timpul și spațiul sunt forme apriorice ale percepției numai din punctul de vedere al experienței unui individ izolat, empiric și anistoric (în spiritul „iluziei robinzonadei”), pe care acesta nu le poate crea pe baza experienței individuale, ci omul istoric real le însușește în procesul socializării apropiindu-le conținutul lor istoric cultural milenar

care se transmite de-a lungul multor generații prin genurile de vorbire ce se creează în toate sferele de existență și comunicare în comunitățile sociale, începând cu cele mai arhaice. În orice societate cunoscută timpul și spațiul au un conținut cultural [7, p. 635-636; 670-672].

2. Cronotop literar / Cronotop fizico-matematic.

Formele temporale-spațiale ale cronotopului literar nu sunt abstracte și invariante ca cele ale cronotopului fizic-matematic, după cum au fost definite de Minkovski, pentru că ele au un conținut cultural-istoric determinat de conținutul istoric al creației culturale-umane. Această idee este considerată de Bahtin una din marile contribuții culturologice ale filosofului, savantului și romancierului Goethe. Bahtin o concretizează în domeniile literaturii în *Bazele folclorice ale cronotopului rabelaisian*: „Principalele forme ale timpului productiv, eficient își au obârșiile în stadiul agricol primitiv ale evoluției societății umane. (...) Tocmai aici s-a format acel sentiment al timpului care a stat la originea divizării și formării timpului social, al vieții cotidiene, al sărbătorilor, 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” [1, p. 434].

Agricultura este deja o epocă avansată a culturii, însă timpul și spațiul au căpătat un conținut cultural deja în societățile primitive, mai arhaice, ale triburilor de vânători și culegători.

3. Cronotop literar / cronotop cultural-istoric.

Dacă timpul și spațiul fizic sunt percepute de om prin formele lor culturale, cronotopii culturali sunt reflectați în literatură prin reprezentările lor artistice create, teaurizate și dezvoltate în tradițiile istorice ale formelor conținutale ale genurilor literare. Formarea structurilor genuriale ale cronotopilor literari s-a produs printr-o dublă determinare: a) dezvoltarea istorică obiectivă în comunitatea socială a cronotopilor culturali în activitatea creatoare a omului în „lumea istorică creatoare”; b) dezvoltarea formelor genuriale corespunzătoare. Aceste două procese paralele și reciproc condiționate nu decurg neapărat în mod sincron cronotopii culturali nu-și găsesc o oglindire mecanică și directă în cronotopii literari: „Asimilarea cronotopului istoric real în literatură a decurs în mod complicat și intermitent: au fost valorificate anumite laturi ale cronotopului accesibile în condițiile istorice respective, au fost elaborate numai anumite forme ale reprezentării artistice ale cronotopului cultural. Aceste forme de gen, productive la început, au fost consolidate de tradiție și în evoluția ulterioară au continuat să existe cu îndârjire și atunci când și-au pierdut definitiv semnificația realmente productivă și adecvată. De aici, coexistența, în literatură, a unor fenomene profund diferite ca timp, ceea ce complică extrem de mult procesul istorico-literar” [1, p. 295]. Implicit și cercetarea lui științifică, în care de asemenea se manifestă atitudini diferite și contrare față de necesitatea sau calea optimă de sincronizare a literaturii cu „spiritul veacului” (E. Lovinescu).

Însă confruntarea dintre „ideologiile literare” în jurul „eroului timpurilor noastre”, dintre „forțele reacționare” și „forțele revoluționare” în critica publicistică nu poate fi proiectată întocmai în curente mișcării literare fiindcă „ideologia artistică creatoare

de forme” nu urmează docil ideologia socială, politică, religioasă, anumite doctrine teoretice. Ea are logica proprie a adevărului artistic care poate răsturna concepția inițială a autorului operei. De exemplu apariția unui nou tip de personaj literar (omul de prisos, inadaptatul, parvenitul, nihilistul, revoluționarul ș.a.) este condiționată de schimbările în tipologia socială, morală, mintală ce au loc în societate, dar ele nu pot produce, doar prin conținutul lor obiectiv, valori estetico-artistice decât odată cu crearea unor noi structuri ale imaginii artistice a omului în devenire. De aceea Bahtin insistă în toate scrierile sale asupra necesității de a nu confunda noțiunea de om și imaginea omului. Or, asemenea confuzii continuă să se producă, ele provenind din subestimarea rolului specific al cunoașterii artistice, neînlocuibilă prin toate formele de cunoaștere conceptuală care operează cu noțiuni generale elaborate de „teoretismul abstract”. Imaginația artistică adeseori anticipează și devansează cunoașterea științifică, adevăr exprimat de mai mulți filosofi și savanți naturaliști și umaniști. Prin studiile sale asupra formării viziunii cronotopice artistice în roman Bahtin demonstrează această idee că formele artistice ale cronotopului au fost create în literatură și arte cu multe secole înainte de elaborarea conceptelor lui științifice.

4. Cronotopul literar / cronotopul artistic.

Structura cronotopică este proprie viziunii și creației artistice în genere, în orice operă artistică din artele temporale (muzică, dans, film, dramă ș.a.) și spațiale (pictură, sculptură, arhitectură, ornament), în virtutea faptului că imaginea artistică reprezintă o acțiune care are loc într-o unitate de timp și într-o unitate de spațiu, încât prin reprezentarea unei imagini spațiale statice,

este sugerată și dimensiunea ei temporală, iar în reprezentarea unei imagini temporale, și dimensiunea ei spațială. Percepția și reprezentarea nu poate fi pur optică, nici pur auditivă.

În opera literară structura cronotopică este creată exclusiv prin arta cuvântului scris. Clasificarea unor imagini senzoriale (vizuale, auditive, olfactive ș.a.) în opera literară este convențională, de fapt improprie, pentru că imaginea literară nu se percepe nemijlocit cu organele de simț, ea nu se vede ca imaginile plastice, nici nu se aude ca imaginile muzicale, nemaivorbind de celelalte simțuri, ea se percepe cu simțurile lăuntrice prin imaginația care reactualizează experiența asocierilor dintre cuvânt și reprezentările lui intuitive emotive. Toate celelalte genuri de creație literar-artistică însă mai conțin forme de sincretism, în care expresivitatea cuvântului este asistată de mijloacele artelor plastice, muzicale, coregrafice ș.a. Numai în opera literară cronotopul este creat prin arta pur verbală, ceea ce a devenit posibil doar la o etapă foarte avansată de realizare artistică a expresivității cuvântului, a „purității lui de sens” (V.N. Voloșinov). Din toate genurile de creație verbală totuși numai romanul presupune o „lectură în regim mut”. Opera poetică își realizează mesajul în deplină măsură numai în declamația textului, după cum a observat Roman Ingarden, în timp ce romanul, dimpotrivă, în lectură mută, deoarece rostirea cuvântului românesc își pierde structura lui internă specifică – bivocitatea, în schimb, în roman cuvântul a căpătat o funcție figurativă nouă – crearea imaginii cuvântului străin, implicit a imaginii ideii străine, obiectul fiind reprezentat într-o dualitate a imaginii (identitate-alteritate), ca în „oglinzi paralele” (Camil Petrescu), în intersecția a două perspective contrare. În roman s-a format o diversitate tipologică

a funcției cuvântului artistic mai mare în comparație cu cea din alte genuri literare.

5. Cronotopul romanesc / cronotopul în alte genuri literare.

Bahtin definește deosebiri esențiale și în structura cronotopului literar din principalele genuri literare: epopee, lirică, tragedie, comedie și roman. În opera literară de orice gen (ca artă literară) „timpul constituie principiul de bază al cronotopului”, structura lui cvadridimensională, cronospațială, fiind determinată înainte de toate de tipul dominant de timp artistic.

Prin ce se deosebește „cronotopul specific romanesc” de cronotopul epopeii din care au descins cronotopii celorlalte genuri poetice? În eseu de poetică istorică *Eposul și romanul*, Bahtin a definit trei deosebiri esențiale: 1. prin obiectul reprezentării artistice; 2. prin sursa inspirației artistice, aceste două deosebiri fiind determinate de 3. raportul temporal dintre „realitatea istorică creatoare” și „realitatea reprezentată”, adică de coordonatele temporale în care se creează imaginea lumii și a omului. Schimbarea obiectului reprezentării și a sursei de inspirație s-a produs într-o evoluție multiseclară a structurii cronotopului literar care a condus la o transformare radicală a modelului temporal valoric al lumii în roman, la mutarea centrului axiologic din „trecutul absolut”, poetic eroizat și mitizat, în prezentul realității contemporane non finite, în „structurile cotidianului” (Fernand Braudel), ale existenței prozaice reale. Această mutație a fost o „revoluție estetică” (Fr. Schiller) în atitudinea ontologică-axiologică a omului față de existența sa în coordonatele ei temporal-spațiale istorice reale, prezentul devenind „nervul viu al istoriei” (Dostoevski), o punte de trecere de la trecutul istoric la viitorul istoric. Astfel s-a ajuns în structura cronotopică a romanului devenirii

(Bildungsroman) la un nou timp artistic – simbioză dintre timpul (auto)biografic și timpul istoric, la cunoașterea artistică a completudinii „timpului autentic al ființei” (Heidegger) prin noua structură cronotopică a „imaginii omului în devenire”, implicat la întregirea tabloului artistic al lumii heteromundane în „devenirea întru ființă” (C. Noica). Dacă perfecțiunea absolută și monumentală statică a formei artistice a unei lumi „săvârșite – sfârșite” (C. Noica) în secolul de aur al eroilor mitici a fost criteriul estetic suprem al clasicității perene, devenirea nedesăvârșibilă a contemporaneității nonfinite a „ființei prezente” (Dasein) este noul principiu filosofico-estetic al creației literare pe care ideologia artistică, poetica și stilistica romanului l-a afirmat în literatura nouă.

6. Principala delimitare însă este făcută în însăși structura cronotopului romanesc care s-a constituit în evoluția multiseclară a funcției figurative noi a cuvântului romanesc în cele două linii stilistice ale romanului-reprezentate de romanul monologic (omofonic) și romanul dialogic (polifonic) [8, p. 231-292].

În capitolul X *Observații finale*, adăugat în 1973 la manuscrisul *Formele timpului și ale cronotopului în roman* care a fost o continuare problematică a *Discursului în roman*, Bahtin a generalizat observațiile și reflecțiile sale despre raportul dintre noțiunile imagine romanescă și cronotop romanesc și a formulat principiul cronotopismului imaginii: orice imagine artistică are o structură cronotopică emergentă în punctele de intersecție a seriilor de imagini temporale și a seriilor de imagini spațiale ale tabloului artistic al existenței omului. În lumea istorică creatoare, acest principiu în germeni se afla la baza concepției lui ontologice a dialogității intrinseci a imaginii omului, a lumii sale

și a cuvântului său propriu despre sine și lume [9, p. 54-62]. Formularea explicită a acestui principiu în ultimul său manuscris antum a încoronat „estetica creației verbale”, a fost ultima cheie de boltă în cupola ei. Prin acest concept se elucidează corelațiile epistemologice-metodologice dintre conceptele fundamentale dialog existențial, comunicare intersubiectuală, heteromundaneitate, bivocitatea cuvântului românesc.

În dialogismul bahtinian, care conține concepția filosofico-antropologică dialogistică, deosebirea esențială dintre monolog și dialog nu se manifestă la nivelul compozițional-stilistic al textului, unde îl localizează stilistica lingvistică și stilistica literară care o urmează, ci la nivelul ontologic-antropologic care definește „natura dialogică a conștiinței umane” prin „natura dialogică a existenței”: „Omul există realmente în formele „eu” și „altul” („tu”, „el” sau „man”). Ce-i drept, omul poate fi gândit în afara acestor forme ale existenței sale, ca oricare alt fenomen și lucru. Însă problema este că numai omul există în forma lui „eu” și a „altuia” și niciun alt fenomen gândit. Literatura creează imagini absolut specifice ale oamenilor în care „eu” și „altul” se corelează într-un mod aparte și irepetabil: „eu” în forma „altuia” și „altul” în forma lui „eu”. Această formă nu este *noțiunea* omului (ca lucru, fenomen), ci *imaginea* omului, iar imaginea omului nu poate fi creată decât în raport cu această formă a existenței lui (anume ca „eu” și „altul”). De aceea o reificare totală a imaginii omului, atâta timp cât ea rămâne imagine autentică, este imposibilă. Însă când facem o analiză „obiectivă” sociologică (sau oricare altă analiză științifică) a acestei imaginii, noi o transformăm în noțiune, adică o plasăm în afara coraportului dintre „eu” – „altul” și astfel o reificăm. Totuși forma „alterității”

predomină în imagine: „eu” rămân unic în lume... Totuși imaginea omului este calea către „eu” „altuia” [10, p. 351-352], adică este calea dialogului dintre două existențe individuale, dintre doi subiecți – personalități existențiale.

Or, în comunicarea dialogică intersubiectuală „cel care întrebă și cel care răspunde au cronotopi diferiți” și lumi de sensuri diferite [11, p. 371], adică ei există în heteromundaneitate, în orizonturi axiologice deferite, cu experiențe existențiale și conținuturi de sens polarizate. De aceea în dialogul existențial nu se confruntă opinii pur subiective, ci două poziții cronotopice individuale în două universuri de valori și de sensuri prioritare, două idei în egală măsură adevărate în relativitatea obiectivă a istoricității existenței umane în heteromundaneitatea intramundană. În dialogismul bahtinian relativismul este la fel de obiectiv ca și în teoria relativității a lui Einstein.

În baza cronotopismului dualității imaginii artistice, în care își găsește reflectare pleneră structura bipolară a ființei, Bahtin a dat o reinterpretare dialogistică a noțiunilor literare formalizate monologic: autor, erou, cititor, compoziție (polifonică), conflict, cuvânt (enunț), temă, text, semnificație, sens, valoare, înțelegere ș.a. [12, p. 277-452; 453-465].

Note și referințe bibliografice:

1. Bahtin, M. *Probleme de literatură și estetică*. Trad. de N. Iliescu. Prefață de Marian Vasile. București: Univers, 1982.
2. А.А. Ухтомский. Доминанта. Статьи разных лет. 1887-1939. СПб: Питер, 2002.
3. *Enciclopedie de filosofie și științe umane*. DeAgostini. București: Editura All, 2007.
4. Einstein, A. *Cum văd eu lumea*. București: Humanitas, 1992.
5. Из архива. Лекции и выступления М.М.

- Бахтина 1924-1925 гг. в записях Л.В. Пумпянского (вступительная статья, подготовка текста и Примечания). În М.М. Бахтин как философ. Москва: Институт Философии РАН: Наука, 1992.
6. *Fondul epistemologic al conceptului coșerian de lingvistică integrală*. În: Anatol Gavrilov. În căutarea de noi repere pe drumul gândirii. Chișinău: Profesional Service, 2013.
 7. Cadret, A. *Spațiu*; M. Izard. *Timp*. În: *Dicționar de etnologie și antropologie*. Iași: Polirom, 2007.
 8. *Discursul în roman*. 5. Două direcții stilistice ale romanului european. În: Bahtin, M. *Probleme de literatură și estetică...*
 9. Gavrilov, An., Gârlea, O. *Mit și ficțiune artistică (dualitatea imaginii artistice)*. În: *Revistă de lingvistică și știință literară*, nr. 3-4, 2009.
 10. Бахтин, М.М. *Собрание сочинение в 7-ми томах*. Т. 5. Москва: Русские словари, 1997.
 11. К методологии гуманитарных наук. // Бахтин, М.М. *Эстетика словесного творчества*. Москва, Искусство, 1979.
 12. *Vezi mai concret despre reinterpretarea metalingvistică a acestor noțiuni în: Metalingvistica textului, și Anexă. Dialogistica textului literar (Rezumat) în Anatol Gavrilov. În căutarea de noi repere pe drumul gândirii*. Chișinău: Profesional Service, 2013; A. Gavrilov. V. Caraman. *Cronotopul hanului la I. Slavici și M. Sadoveanu (Analiză comparată)*. În: *Philologia*, nr. 3-4, 2014; nr. 5-6, 2014; 1-2, 2015.

OXANA GHERMAN
Institutul de Filologie al AȘM

RAPORTUL DIALOGAL FEMININ-MASCULIN SAU ANEVOIOASA CALE A CUNOAȘTERII „OMULUI DIN OM”

ABSTRACT

The present article represents a dialogical model of interpretation of the human being's image and the artistic world's resemblance in the novel *Viața și moartea nefericitului Filimon...* written by Vladimir Beșleagă. The author demonstrates that the heroes' conscience may be understood as a complex interaction of opposite voices and realities from inner and outer world. The ontologic rapport between physical and spiritual, life and death, good and bad etc., or the relation between epistemological concepts objective and subjective, truth and deceit, knowingness and incognizance etc., are illustrated in the direct and indirect interaction between heroes' voices. All the antithetic voices are represented by two main existential polarities unified in a dialogic relation: masculine-feminine. This relation displays the dual essence of the human conscience and the ceaseless interior collision which determines the human destiny.

Keywords: dialogic relation, opposition, complementarity, duality, conscience, voice, interaction.

A clasifică lumea unui roman în voci feminine și voci masculine pare astăzi o banalitate. Totuși, anume această distribuție elementară ar permite înțelegerea esenței polifonice a romanului lui Vladimir Beșleagă – *Viața și moartea nefericitului Filimon sau anevoioasa cale a cunoașterii de sine*. Determinarea esenței ființiale a personajelor prin prisma raportului masculin-feminin prezintă interes nu numai pentru că relevă raportul dialogic al

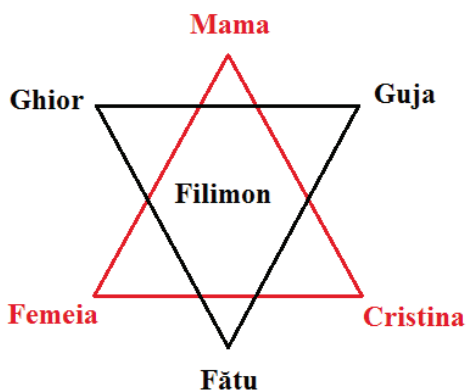
unor extreme contradictorii, care coexistă în *coincidentia oppositorum* (M. Eliade), dar și fiindcă dezvăluie o nouă modalitate artistică de reprezentare a dualității ființei umane în literatură. În cadrul sistemului ideatic al romanului, relația masculin-feminin prezintă dihotomia ontologică *viață-moarte* și pe cea epistemologică *cunoaștere-noncunoaștere* (ambele anunțate în titlul operei).

În diverse perioade istorice termenii *masculin* și *feminin* au avut un conținut

semantic diferit, care a evoluat odată cu schimbările de ordin cultural, social, politic pe plan mondial. Cu toate acestea, în tradiția Extremului Orient ei păstrează o semnificație fixată de milenii în cadrul dualității cosmice „yin” și „yang”, în care femininul e asociat cu polul nord, interiorul, inconștientul, pasivitatea, întunericul, negativul, iar masculinul – cu polul sud, exteriorul, conștientul, activitatea, lumina, pozitivul. Mitologia românească unește aceste antinomii în natura masculină, dedublată în zeii gemelari Fârtatul și Nefârtatul, care în credința creștină sunt Dumnezeu și Satan. Chiar dacă această opoziție arhetipală exclude principiul feminin, în literatura română femininul, ca și masculinul, reprezintă în diverse ipostaze și binele, și răul. În poveștile lui Creangă, spre exemplu, femininul matern este preponderent malefic, e o formă a autorității tiranice. În romane – invers – femininul are conotații mai mult pozitive. Pe lângă aceste modalități rigide de reprezentare a femininului și masculinului, într-un spațiu literar intermediar, termenii *masculin* și *feminin* se relativizează în raport cu dualitatea bine-rău/pozitiv-negativ. Mai exact, individul uman, reprezentant al oricărui gen, presupune o proporție a celor două entități (numite de C. Jung „animus” și „anima”). Femininul și masculinul se întâlnesc în interiorul aceluiași eu, aflându-se într-o continuă interacțiune dialogică. În lumea romanului *Viața și moartea nefericitului Filimon...* acest raport dialogic stă la baza cunoașterii „universului mic” și a integrării lui în „universul mare”.

Sistemul de personaje al poemului tragic se polarizează în două categorii simbolice contradictorii. Coliziunea dintre aceste opoziții (care în loc să-și păstreze complementaritatea armonioasă, se contractă într-o luptă infernală) cauzează ruperea

echilibrului lumii: a universului interior și a universului exterior. Atât în conștiința eroilor, cât și în relațiile dintre ei se resimte o tensiune permanentă, o energie negativă care le determină atitudinile și manifestările. Eroul central se află în mijlocul a două trinități antitetice, care ar putea fi reprezentate grafic prin două triunghiuri relaționale – al masculinității și al feminității:



Triunghiul masculinității este cel al puterii dominante, al subjugării, al dezindividualizării și descendenței. Cele trei forțe masculine manifestă interese acaparatoare și forță opresivă față de Filimon: Fătu vrea să-l „înfrângă”, Guja să-i fure „aurul” moștenit de la bunel, iar Ghior să-i ia pe Cristina. Forțele masculine îi provoacă lui Filimon suferințe fizice și spirituale. De fapt, ele tind să-l deposeze pe Filimon de cunoaștere, de identitate, de valori, coborându-l în labirintul infernal al golului de sine (lumea lui Fătu – extremitatea de jos).

Dar există și triunghiul salvator al feminității. Cele trei forme feminine presupun trei dimensiuni de ascendență: femeia (prin dragostea fizică), sora Cristina (prin dragostea spirituală) și mama (prin dragostea divină, absolută). Fiecare are un anumit grad de apropiere de ființa lui Filimon, determi-

nând puterea de atracție dintre ei. Mama se află la extremitatea de sus. Cu cât Filimon se apropie mai mult de ea, adică, de principiul binelui, cu atât mai departe este de principiul răului, aflat la polul opus. În roman mama și tata sunt mărci ale polarității lumii. Fătu (numele înlocuiește statutul) și mama (statutul înlocuiește numele) sunt părinții prolifici (au născut gemeni), care dictează principiile de funcționare a lumii pe care au creat-o. Lupta opoziției dintre ei continuă în interiorul lui Filimon și al Cristinei, progenerurile ambilor. Dinamica raporturilor dintre ei formează ciclul existențial, mobilizat de contradicția permanentă dintre bine și rău, pozitiv și negativ, material și spiritual etc.

Pe de altă parte, raportul *mamă – tată* reflectă dualitatea *cunoaștere-noncunoaștere*, acest fapt fiind relevat de întreg sistemul metaforic al romanului. Așa, de exemplu, s-ar putea explica tendința lui Filimon de „a zbura”, în opoziție cu încercarea lui Fătu de a-l trage „în jos, sub pământ, în Gura Muntelui de Piatră”: „oamenii se aruncă dintr-o parte în alta parcă s-ar legăna o iarbă deasă – ce caraghioși sunteți, măi oamenilor, nici nu vedeți că vi se cufundă picioarele în hlei și numai capetele vi se clatină, picioarele rămân veșnic înfipite locului, pe când eu... sunt liber! Am scăpat de toate, m-am desprins de pământ și zbooooo!” Este accentuată în această secvență imaginată de erou opoziția dintre omul comun, limitat, necunoscător și omul care vede lumea „de sus”.

Prima etapă în calea autocunoașterii lui Filimon este dragostea (cunoașterea) fizică: descoperirea materială a lumii și a celuilalt (a femininului fizic). Dragostea perfectă e întruchipată de relația unui coleg de lucru cu soția lui. Imaginea acestei relații armonioase, productive (fructul acestei iubiri este Rena), feerice, îl tulbură pe Filimon: „m-a cuprins invidia, o invidie sălbatică,

și mi-am zis: de ce unii să aibă parte de fericire și alții nu? (...) am simțit atunci nu numai invidie, ci și ură...”. El vrea să trăiască fericirea colegului și nu ezită să i-o ia odată cu viața. Ambiția oarbă îl dezumanizează: „lumea arunca piatra la o parte: poate-i viu, poate mai suflă! iar eu mă uitam rece, de parcă m-aș bucura că s-a surpat zidul peste el și nu peste mine, și acum femeia aceea...” Dar tentativa dragostei forțate suferă eșec. Filimon nu se simte împlinit după ce obține femeia colegului din simplu motiv că nu o iubește cu adevărat. Atracția nu apare din necesitatea unui contact cu ea, ci din dorința/obsesia de a simți „fericirea” bărbatului ei.

Scena unei încercări amoroase dintre ei, desfășurată (simbolic) „sus pe stâncă”, demonstrează lipsa iubirii. Au găsit împreună „Floarea Muntelui”, dar femeia a aruncat-o, afirmând: „miroase a piatră ca și inima ta!”. Pe de altă parte, femeia urcase „sus pe stâncă” din nevoia de intimitate, iar Filimon – ca să vadă lumea de sus, de la înălțime, „cât e de mare, în toate zările”. Ascensiunea în cunoaștere prin dragoste la care aspiră inconștient Filimon se accentuează: pentru femeie dragostea reprezintă scopul, iar pentru el – calea pe care accede „sus pe stâncă”.

Neconcordanța lor conjugală este evidențiată de un șir de realități-simbol: drumul prin glod, patul de fier, Casa de Zahăr (în opoziție cu toate „casele de piatră” ale însurățeilor) etc. Dorința puternică de a fi altul, de a trăi o viață străină, de a simți o fericire străină are un final trist în cazul nefericitului Filimon: „Am înțeles că ea nu pe mine mă vede, nu pe mine mă soarbe din ochi, ci gândul i-e la acela care fusese îngropat de pietre, lacrimile ce-i șiroiau pe obraz pentru dânsul erau, nu de bucuria mea, am înțeles, și atunci, o putere necunos-

cută m-a azvârlit...”. Nici după moartea lui „acela”, Filimon nu încetează să-l invidieze. Prima etapă în realizarea spirituală Filimon o ratează. În străduința de a atinge dragostea fizică el utilizează principiile răului: invidia, ura, egoismul, crima, atunci când, de fapt, el nu are nevoie de dragoste decât ca mijloc de cunoaștere.

Rămasă singură, femeia încearcă să susțină căsnicia artificială cu Filimon, însă nu reușește. El pleacă de la „Casa de zahăr”, ea îl caută mereu. Și îl caută, evident, la sora lui. Pentru Filimon, Cristina, ca și Femeia, reprezintă o sursă de cunoaștere a lumii și a propriei ființe. Dacă Femeia îi întruhidează posibilitatea de a înțelege („de sus”) lumea prin dragostea comună (*eros*), apoi Cristina simbolizează capacitatea de cunoaștere rațională, științifică (*logos*): „de ce a zis el: ți-i rupt nervul! Există în om un așa nerv? Spune-mi, Cristino... (...) Spune-mi într-adevăr, fiecare om – deodată se răsuci – tremuri ca și mine! – da, acum văd că are dreptate studentul! Voi, care știți atâtea, vă uitați la noi ca la niște dobitoace cuvântătoare și nici nu vreți să ne spuneți ce se petrece în noi, ce-i cu noi, de ajungem să ne dărâmam pe dinăuntru, simțim, dar nu știm și voi tăceți...” Filimon știe că sora lui înțelege altfel lucrurile și apelează la ea, o invocă deseori în sine.

De altfel, Cristina și Filimon își sunt și ei antagoniști: unul bărbat și altul femeie; unul întunecos, necunosător și altul înțelept, luminos; unul deviat și altul incoruptibil. Există o veche superstiție românească referitoare la existența gemenilor, conform căreia, în timpul vieții, dacă trăiesc ambii – ei își iau norocul unu de la altul. Iar nașterea de gemeni este fatală, cauzează moartea unuia din părinți. Însă, pe de altă parte, atunci când „un frate geamăn poate fi nefast, celălalt va aduce alinare victimelor. Dacă geamănu

terestru greșește ctitoria sa profană, fratele său ceresc o îndreaptă.” [1, p. 8] În poemul tragic, opoziția intelectuală dintre gemeni (ambii fiind „din același ou” al cunoașterii: luciferice și paradisiace) se explică prin insistența și reușitele lui Fătu de a-l face pe Filimon „om”. Rezultatul orbirii spirituale a lui Filimon de către „tatăl” său este golirea de sens și plasarea lui în lumea misterului, pe calea revelării adevărului absolut prin căutare, intuiție.

Substratul compozițional al romanului este foarte apropiat de mit. În toate călătoriile eroilor mitologici (Tezeu, Heracle, Orfeu, Ulise ș.a.) figurile feminine reprezintă forțe de sprijin (Circe) sau însuși scopul incursiunilor (Euridice). Pe aceeași schemă se realizează și fabula poemului tragic, cu excepția faptului că, din cauza excesului implicării masculine, feminitatea nu-și poate atinge finalitatea salvatoare. Cele două modalități de cunoaștere, realizate prin dragostea fizică și spirituală nu sunt efective și din cauza indeterminării lui Filimon, a viciului său preexistent, a inconștienței cognitive în care se află. Gândirea în opoziții a lui Filimon, e o cale de salvare, presupunând „metoda care duce la abolirea condiției umane și inițierea într-un nou mod de a fi.” [6, p. 16]

Filimon provoacă o competiție între cele două forțe feminine, actualizată, după cum vom vedea, chiar în spațiul său spiritual: „credeam că brațele mele vorbesc, dar, sigur, sunt cele două, ele vorbesc, auzi cum se ceartă? – pentru sufletul tău – dă-mi-l, stricato! auzi: de ce mi l-ai luat? – dar el a venit, el singur – l-ai ademenit, să-ți fie rușine! – și odată izbește de mâna stângă și se aude un glas țipând: nu ți-l dau, e al meu!.. (...) cu tine o să fie nenorocit! – tu l-ai nenorocit dintâi, - nu eu, taică-său! Tu lasă-l acum că-l doare mâna – stângă? dreaptă? Nici nu știe care...”. „Nici nu știe care” semnifică lipsa

lucidității, a discernământului dintre bine și rău. Fiindcă aceste două mâini-femei își sunt contradictorii. „*Dreapta*, reunind denumiri grupate în jurul etimonului latinesc *dexter* (și, de asemenea *rego, regula, rectus, directus*) induce valori de origine morală cum sunt dibăcia, rectitudinea, onoarea, sinceritatea. Largi semnificații dobândesc și cuvintele cu baza etimologică din latinescul *sinister* legat inițial de rituri divinatorii rău-vestitoare.” [5, p. 109-110] Deci, în conștiința lui Filimon una din femei reprezintă o formă a viciului, dar el nu știe care anume. Opoziția dialogică Cristina-Femeia, prin asociere cu semnificația opoziției „drept-stâng” în textele religioase vechi, ar putea denota și dualitatea „sacru-profan”. Cristina ar putea fi, prin numele ei creștinesc („Christus”, „christianus”), intermediara binelui sacru, matern, salvator, la care Filimon, din ră-tăcire, nu este receptiv. Dreapta-stânga ar însemna, în fine, două direcții în labirintul cunoașterii, în care se află Filimon.

Toate cele menționate ne permit observația că lumea în poemul tragic nu este împărțită în două doar orizontal (sus-jos, mama-tata), ci și vertical (stânga-dreapta, soția-sora; Ghior-Guja). Iar omul face corp comun cu lumea, este creat după un model similar: schema fizică, mentală, spirituală este aceeași. De altfel, rivalitatea dintre forțele feminine reprezintă, într-o altă ipostază, contradicția dintre cele două triumphiuri relaționale: masculin-feminin. Aceasta se reflectă în evenimentul cel mai dureros din copilăria lui Filimon, când mama și tatăl îl trag în direcții diferite: „de ce trageți? îl trag de mâini, unul într-o parte, altul în alta și el aude rupându-i-se trupul, desfăcându-se în două, trunchiul despicat de frânghie ca de o lamă de oțel... - de ce mă sfâșiați?! ” În maturitate apar aceste două „mâini-femei” care tind să-l salveze, dar, în fond, duc la bun

sfârșit actul dezbinării inițiat de „părinți”. De fapt, fiecare dintre perechile antagonice de personaje, în raport cu Filimon, sau cu Cristina, formează o *triadă dialogică*: triada Ego-Alter-Obiect [2, p. 216]. Forma triadei o iau relațiile dialogale: mama-tata-Filimon, Cristina-Femeia-Filimon, Guja-Ghior-Filimon, Filimon-Ghior-Cristina, mama-tata-Cristina, Ghior-Fătu-Cristina, Guja-Ghior-Fătu ș.a.

Raportul dialogal *masculin-feminin* ia un alt aspect în cadrul relațiilor dintre celelalte personaje. Chiar dacă masculinul exercită o presiune asupra entității feminine, tendința nu este de esență misogină, ci androgină. Bărbatul vrea să acapareze femeia ca pe un principiu al continuității și împlinirii. Așa s-a întâmplat în cuplarea forțată a celor doi părinți ai lui Filimon, în relația lui Filimon cu femeia colegului și în cazul lui Ghior în raport cu Cristina. Cristina este obiectul sentimentului (nicăieri numit „dragoste”) din sufletul lui. El o vrea de soție și încearcă să o obțină mai întâi prin înțelegere cu tatăl, apoi prin promisiuni, amenințări sau târguiești cu fratele ei. Își proiectează în imaginație o viață fericită alături de ea, în casa ei. Dar Cristina nu-l acceptă, din contra, îl detestă pentru modul lui de a fi, ajungând să-l alunge din casă cu un par aprins (cum se alungă animalele sălbatice).

Dorința arzătoare de a o avea pe Cristina nu-l împiedică pe Ghior să-și satisfacă instinctele dominatoare cu Șchioapa, care-i este antipatică: „Ce vrei să faci? stai! scânci Șchioapa, dar Ghior nu mai auzea, îl năucise mânia? – da, căci, sucind mâinile acesteia, în mintea și închipuirea lui el, de fapt, se lupta cu semeța aceea care – m-a dat afară! Pufni el, cu bățul aprins, stai că-ți arăt eu! (...) Se lăsase pe grămada de frunze, dar cam pe-o coastă, și lui Ghior i-a fost destul să-i răsune-n urechi cuvintele acelea: ieși! afară!

Ca să se înmoaie îndată la genunchi – da, toată firea lui către Cristina era întoarsă, și gândurile, și puterile cele mai adânci și tănuite ale sufletului, așa că pe asta care zăcea aici lângă dânsul o simțea numai cu mâinile, cu genunchii, carnea ei fierbinte...” El „se luptă” cu Cristina pe care o vede în Șchioapa, în concretul fizic, spiritualul fiindu-i inaccesibil. De fapt, în loc de Șchioapa putea fi oricare altă „jertfă” a mâniei sale, pentru că Ghior își pregătise de cu zi un „pătul de frunze” pentru asemenea acte de răzbunare.

Cristina este pentru Ghior obiectul unei dorințe nestăvilite. Dar fratele ei nu i-o cedează și nu vrea s-o convingă să accepte cuplarea, atâta timp cât ea însăși nu și-o dorește. Iată de ce, în lupta lui Fătu cu Filimon, Ghior este de partea celui dintâi. Ghior face toate chipurile de a o câștiga pe Cristina, chiar încearcă (la o beție) să împace pe Fătu cu Filimon. Ghior, judecătorul răului, vrea să atenueze raportul antagonic tată-fiu: „Iată masa noastră! râde Ghior, de ce să răscoliți lumina... cenușa, adică? Mai bine să ședem la masa asta, stai aici – și-l pune pe Nichifor Fătu **de partea dreaptă** (sublin. – O.G.), tu stai aici – și-l pune pe Filimon **de partea stângă** (masa-i lungă, dintr-un perete până la celălalt), iar eu am să stau în capul mesei...”. Iar când vede că nu-i reușește, strigă turbat: „Mi-ați promis-o, dați-mi-o! Ultima dată vă spun, altfel o să vă afle toată lumea cine sunteți, – arată spre fereastră – tu te-ai închis cu dânsa la baba Ștefana. (...) tu, tovarășe Nichifor Fătu, ai băgat-o pe maică-sa în pământ și acum... te-am văzut eu, te-am pândit, auziți, oameni buni, umbă noaptea după fiică-sa! Ghior arată cu ceainicul spre fereastră – poate nu știți, dar și aista, tânărul...” Nici „adevărul” său nu-l ajută, Cristina nu va fi a lui, e prea mare diferența dintre ei. Iată, însă, modul

în care legătura dintre Filimon și triunghiul feminin este coruptă de forțele masculinității. Relațiile dintre Filimon și cele trei femei se stabilesc pe fonul violului din care se naște, al bănuțului și mult reproșatului incest dintre el și Cristina, sau dintre tatăl lui și Cristina, al sentimentelor confuze dintre el și femeia a cărui soț a fost ucis.

Cristina este prima valoare pe care o posedă, de la Dumnezeu, Filimon. Iar cea de-a doua valoare este „aurul” moștenit de la bunelul Andrei. Valorile existențiale apar în două ipostaze fundamentale: obiect și ființă. Fiecare dintre ele au o semnificație spirituală: Cristina reprezintă cunoașterea superioară, „aurul” e simbolul bogăției, puterii, fericirii, al cunoașterii și inteligenței cosmice active [8], și al nemuririi [7]. Cristina nu este pentru el doar soră, e și o cale de contact cu „mama”, aurul nu este pentru el doar metal prețios, e prețios numai pentru că e moștenit de la bunelul. Valorile prezintă posibilități salvatoare pentru Filimon. Și aici trebuie menționată diferența dintre viziunea lui Filimon și a celor două forțe masculine asupra acestor valori, Cristina fiind ținta lui Ghior, iar „aurul bunelului” – scopul vieții lui Guja. Pentru Ghior, Cristina este o asigurare a bunăstării și continuității fizice, la fel și aurul pentru Guja. Pentru Filimon ele nu au nici o legătură cu materialul, cu fizicul.

Guja este cel pe care Fătu „îl ținuse în cârcă zeci de ani și-l purtase precum acela șarpele în jurul gâtului – deșteaptă făptură!”. Guja este asociat cu „șarpele” – o întruchipare a răului, a pericolului sau ispitei. Totodată, ca și în mitul biblic, în care reptila propune perechii edenice cunoașterea, Guja îi dezvăluie lui Filimon taina identității sale.

Guja profită de Fătu pentru a ajunge în casa lui, știind că socrul acestuia ar fi ascuns acolo aur și nu ezită să-l trădeze atunci când

negociază cu Filimon, istoria adevărată a vieții acestuia în schimbul secretului despre locul de ascunziș al comorii: „pleacă, pleacă imediat de aici! – târziu, tov. Nichifor Fătu, acum e prea târziu, trebuie să-l găsești! Să plece Guja când e gata să pună mâna pe bogăția moșneagului? (...) nuuuu! De data asta nu, e ceasul meu: ori-ori! Ori găsești comoara, ori rămân să mor ca un câine, pe sub garduri (...) Filimoane, băiete, tu știi că-i aici, zice Guja, și-a spus Cristina, arată-mi locul și-ți spun taina cea mare...”. Relația conflictuoasă Filimon-Fătu este intensificată o dată prin implicarea lui Ghior, a doua oară – prin implicarea lui Guja. Când Ghior și Guja încearcă a-l deposeda pe Filimon de valorile sale, Fătu încearcă a-l deposeda de sine, de identitatea personală. În final, când își dau seama că planurile lor eșuează, Fătu și Guja își vor uni eforturile pentru a-i tăia lui Filimon „limba”: „ce facem, spune mai repede: ce facem? te rog, uite-l că ple-eeeeacă – pe el! sari pe el! amândoi odată! (...) muzica! strigă Guja... - muzica! repetă și Nichifor Fătu... în vreme ce-l dădură la pământ pe Filimon, care gâfâia, se zbătea să scape: nu... nu te recunosc, nu-mi ești tată! și numele, numele meuuuu.... – auzi, scrâșni Guja: limba! – limba! zice Nichifor Fătu – descleşță-i gura...”. Acest act îl va lipsi pe Filimon de posibilitatea de a-și proclama adevărata identitate, pe care Fătu nu vrea s-o accepte.

Fătu ajunge să-și disprețuiască propriul sânge, pentru că el vede pe *altcineva* în propriii copii, deși ar fi dorit să se recunoască pe sine. Iată de ce, în exterior el luptă cu ei, iar în interior luptă și cu mama lor: „Pleacă, femeie! și pe Cristina am s-o dau la partea ei, dar e încăpățânată, nu mă ascultă! Tu i-ai băgat în suflet...a răs o dată de mine, nimeni n-a răs pe lumea asta, am s-o frâng și dânsa, pe Cristina ta!

Pe băiat l-am înfrânt, frânt (...) nu vor să mă asculte, asta, fata, nici în ruptul capului nu vrea să-l primească pe Ghior, s-ar potoli, ar pleca ea capul, după dânsa și Filimon se face încăpățânat, Cristina îl ațâță! Avea dreptate corcitura: toată-i bunelul său! ea îl ațâță, dar lască...”. Fătu vede în copiii lui pe *altul*. Toate actele de tiranie, toate nedreptățile față de Filimon, Fătu le-a comis conștient, din dorința de a „înfrânge” pe acel *altul*: „încăpățânat ca bunelul său! De ce? – întrebuse el indignat – crezi că trebuie să-ți semene ție? Rânjea corcitura, sămânța ta cade deasupra, dar este alta mai adânc, supușenia e forma, încăpățânarea e miezul! Las’ că i-o scot și din măduva oaselor!”

Fătu dorește să aibă control total asupra ființei fiului său, să trăiască viața lui, să manipuleze dorințele lui. El vrea să-și continue existența în El: „Nichifor Fătu prinde a lăcrima iar, de data asta mai abundent, vocea-i tremură – eu, care după o viață de muncă și alergătură meritam să am odihnă la bătrânețe, nepoției să-i joc pe genunchi... și deodată pe un alt ton: ce vrei de la mine? ce-ți lipsește?” Filimon ar fi fost pentru el un mijloc de realizare a sinelui, a idealului proiectat în conștiință. Fătu vrea perpetuarea neamului său, dar pentru că fiul lui nu-i este identic, ci din contra, îi este opus, el îl resimte drept cel mai mare dușman: „Știu cine te ațâță împotriva mea: studentul! (...) studentul și Cristina – ei te ațâță contra mea, dar degeaba! N-o să reușească să mi te ieie, numai tu mi-ai rămas, tu... și Nichifor Fătu suspină adânc.” Faptul că Filimon nu i se supune îi stârnește o ură, o furie infernală. Nichifor devine un monstru, o forță a răului, care simte necesitatea acută de continuitate și va încerca s-o realizeze prin orice mijloace.

Atunci când simte pe cineva în casa lui pe timp de noapte, prin întuneric, instinc-

tul îl asigură că anume Filimon e cel prins. Conștiința sa asociază acest eveniment cu „jocul” de-a vânătoarea al unui motan chior: „Și-și aminti pe loc de șoarecele de la depozit pe care-l prinsese bătrânul și chiorul motan, care nu mai văzuse de cine știe câți ani șoareci și care, în loc să-l înghită, începu să se joace cu el: șoarecele dădea să fugă, dar (...) motanul făcea un salt, îl apuca de după cap și-l readucea la locul de la început – ce sprinten, ce vioi arăta motanul, nici n-ai fi crezut!”. Acest fragment oglindește imaginea lui Fătu în sine. El este vitalizat de o energie negativă. Tentantul joc-vânătoare cu propriul copil este actul perversiunii morale, ultimul nivel la care poate ajunge o conștiință bolnavă în raport cu lumea. El are obsesia persecuției, a violenței. Arma lui este minciuna și amenințarea. Când își imaginează tablouri de maltratare, emană intens atmosfera unei plăceri demonice. În concepția lui Fătu viața este o vânătoare, o luptă, iar relațiile se rezumă la a înfrânge sau a fi înfrânt. Toate acestea explică faptul că nu a ezitat să-l rupă pe Filimon de la sânul mamei, să-i schimbe numele (din Felix, < lat. „fericit”, în Filimon, < gr. „iubitor de singurătate” [3, p. 65]) și să-i camufleze originea cu speranța că îl va face „om”, adică, identic cu sine. Lucrul acesta nu-i reușește. Filimon are o identitate prenatală pe care o simte, o intuiește mai ales prin ființa Cristinei, și tinde să o descopere.

Forța unificatoare a lui Filimon cu Cristina este mama. Porunca biblică pe care o repetă vocea mamei în conștiința ambilor ilustrează această idee: „să nu osândești, băiete..”; „Nu mă duc de aici, vreau să mă lămuresc, să știe toți că el... – nuuuuuooooo – sâââânnndiiiiiii!”; „dar nu osândesc, vino și ajută-măăă..”; „Dă mâna și hai din casa asta... – casa asta? Picioarele mele arse, piatra cu dungă neagră, odaia – nuooooosândii – de

ce?”; „să nu osândești, copila mamei...” Ipostaza maternă a feminității este sacralizată de funcția ei mântuitoare. Accesul lui Filimon către mamă este prin casa (simbolul sufletului) Cristinei, or căsuța veche a mamei se găsește încadrată în casa fiicei.

Revelarea identității, în cazul lui Filimon, este posibilă prin restabilirea relației cu „mama”. „Mama” însă nu se află în lumea comună, în lumea fizică. Mama n-a existat în viața lui Filimon. Întrebarea despre mamă i-a apărut atunci când a rostit (de groază) prima dată cuvântul: „și momentan își aminti de lupii care-l fugăriră atunci prin pădure, când fugea de la colonie... abia apucă să urce într-un copac țipând: maaaamăăă! a țipat așa? – până atunci nu cunoșteam cuvântul... adică îl auzisem odată noaptea: toți din colonie dormeau, fiecare în patul lui, alții câte doi, era într-o noapte când n-am putut să dorm, și un alt băiat țipă prin somn: maaaamăăă!” Intuiția îl duce la ideea că mama este salvarea în fața oricărui pericol, frica fiind învinsă cu ajutorul ei. În conștiința sa, Filimon se identifică cu ea: „... mirosul sânelui tău! vreau să-mi învăluie tot trupul, ca să mi te aduc aminte, să te văd, să te simt cu toată ființa mea, eu care te port în mine, pe tine care m-ai purtat în tine, vino, ajută-mă să mă descuuuuuurc...” Filimon o invocă ca pe un duh, ca pe o zei-tate, asemeni oamenilor arhaici. Ruperea din trupul ei va finaliza cu întoarcerea în trupul ei. Imaginea arhetipală a mamei - naștere și moarte, regăsită în unele mituri, este cea a Pământului-Mamă (Terra Genetrix), mamă primordială generatoare și susținătoare a vieții. Ea oferă materia și tot ea o primește. Totodată, mama este ultimul punct de contopire pentru conștiința masculină sau masculinizată.

În cadrul acestei lumi a opoziției și paradoxului, raportul lui Filimon cu

sine este de cea mai mare complexitate. Cunoașterea sinelui ar echivala cu regăsirea sinelui. Dar pentru că Filimon încearcă la început a se identifica în *acela*, sinele său se pierde în alteritate. Momentele de confuzie a eului apar în următorul monolog interior dialogizat al protagonistului: „nu mai aude întrebarea acestui glas venit dinafara ori dinăuntru lui, nu vrea să-l audă, acum i s-a făcut ușor, așa de ușor pe inimă **de parcă nici n-ar fi el, ci oricine altul**, valurile fierbinți de nisip s-au retras, s-au duuuus, și el, care nu-i el, ci altul, stă lângă ușă și privește la cei doi care se ceartă, vagoanele?” (...) eram acolo, face cu capul nepăsător, parcă ar fi vorba **de altul și nu de dânsul**, care stă aici la fereastră - la fereastră? Dar el e la ușă! - la ușă? - stai, ce-i cu mine? cine-s eu? unde sunt? -ascultă! Răsună iar glasul dinlăuntru lui, îți dai seama ce faci, te-ai rătăcit, aiurești! Unde-i locul tău? - locul meu -aici, lângă ușă - acesta-i Ghior care vine chefliu de la petrecere, locul tău e la fereastră, acela ești tu!”

Tendința lui Filimon de a deveni *altul*, de a trăi viața lui, se reflectă în două conștiințe- oglindă - a Femeii și a Renei. Femeia îl acceptă în locul soțului decedat, chiar dacă nu-l iubește. Deci la nivel fizic Filimon ia locul *aceluia*. Iar la nivel moral-spiritual această înlocuire are loc prin Rena. Ele îi creează iluzia fericirii: „o să trăim bine la Casa de Zahăr, zicea Femeia, Rena se lipea de el, și lui i se umplea inima de lacrimi, căci îl vedea **pe acela** (sublin. - O.G.), tatăl ei, strivit de zid, dar nu era **acela**, ci el, Filimon, și iar își aducea aminte cuvintele bătrânului zidar: Piatra scoasă de sub sat aici nu ține...”. Rena îl vede în Filimon pe tatăl ei, așa cum se vede și Filimon în raport cu ea: „ah, mânuțele tale mici și subțiri - cu ele te-am scos de sub pietre, erai mort, tăticule, și eu te-am scos și te-am înviat - m-ai înviat, vino, vreau

să-ți simt suflarea caldă sub obraz...” Între Filimon și Rena are loc contopirea lui cu *acela*. Astfel, eul său degradează în alteritate, într-un obiect al voinței și această stare nu-i va repara „nervul, care leagă pe om de centrul pământului și de vârful cerului”. Aflat în incertitudine, Filimon continuă să caute rezolvare problemei sale, nu în *altul*, ci în *tu*-ul propriei interiorități. Filimon revine de la modalitatea de identificare *eu-acela* la modalitatea *eu-tu*.

Dualitatea sinelui eroului îl plasează între două voci care-i înainteză dilema „a fi sau a nu fi”. Filimon încalcă legea echilibrului - la început el nu o cunoaște pe mama lui (nu cunoaște aspectul pozitiv al sinelui său) și nu conștientizează rolul dominant al tatălui. Mai apoi descoperă adevărul despre mamă, despre tată, despre raportul dintre ei. După ce capătă forța discernământului, el nu vrea să-și recunoască tatăl, tinzând spre unitate totală cu mama. Deci el refuză să recunoască răul din sine. Însă atunci când omul încearcă să reprime sau să nu accepte partea negativă a sa, el se pune în pericol, pentru că el reprimă de fapt, unitatea propriei ființe. Dar Filimon, cel care în final cunoaște binele și răul, nu se poate împăca cu existența ambelor aspecte în sine, or „împăcarea, atunci când se petrece, nu e cu Tatăl, ci cu propria structură duală. Singur, față în față cu moartea ca singură certitudine, omul dobândește seninătatea. Se regăsește identificând în sine mama și tatăl.” [4, p. 13] Raportul dintre om și sine este condiționat de raportul dintre om și lume. Lumea învață omul să împartă totul în alb și negru, în pozitiv și negativ, pentru ca ulterior, omul să se simtă mereu imperfect și să lupte cu sine, cu răul din structura sa spirituală. Starea de frustrare îl face vulnerabil și instabil, fapt care îi generează conflicte exterioare. Acesta este cercul vicios

al coabitării ființei în lume. Lupta cu sine și cu lumea este o condiție a continuumului existențial.

Așadar, în lumea lui Filimon, masculinul și femininul reprezintă vocile contradictorii ale sinelui dual. Ele constituie cele două entități arhetipale în care se substanțializează complementaritatea dintre fizic și spiritual, material și ideal, rațiune și sentiment, obiectiv și subiectiv, adevăr și falsitate, realitate și iluzie, egoism și altruism, ură și dragoste, viață și moarte etc. Esența „omului din om” rezidă în iminența ființării lui tensionate în dialogul etern al opozițiilor.

Referințe bibliografice:

1. Ciubotaru Silvia, *Gemenii în mitologie și folclor*// <http://www.alil.ro/wpcontent/uploads/2012/05/gemenii-in-mitologie.pdf>
2. Markova Ivana, *Dialogistica și reprezentările sociale*. Iași: 2004.
3. Munteanu Cristinel. *Despre caracterul motivat al numelor proprii din opera literară*, în revista *Limba română*, nr. 7-8, 2008.
4. Nechit Irina, *Feminin și masculin în literatură*. În revista *Steaua*, nr. 5-6, 2001.
5. Repciuc Ioana, *O abordare etnologică a opoziției semantice „stâng-drept”*//http://www.academia.edu/2514055/O_abordare_etnologic%C4%83_a_opozi%C5%A3iei_semantice_st%C3%A2ng_drept
6. Silion Bogdan, „*Coincidentia oppositorum*” și limitele gândirii discursive// *Timpul*, nr. 135, 3 martie 2010.
7. <http://mythologica.ro/alchimia-transmutatia-sufletului-in-simbol/>
8. http://www.academia.edu/6052429/Dictionar_de_simboluri_si_arhetipuri_culturale

LITERATURĂ COMPARATĂ COMPARATIVE LITERATURE

OLESEA GÎRLEA
Institutul de Filologie al AȘM

ARHETIPUL DIAVOLULUI DE LA ISTORIE SPRE FICȚIUNE

ABSTRACT

The article *Archetype of devil from history to fiction* suggests a reactivation of historical and artistic representations of the devil from the twelfth century when the devil had a material representation in the folk imagination and culminating in the XXI century when it appears in multiple situations and representations, from the trivializing myth of evil to the fascination of the evil being. The author provides an overview of literary and historical metamorphoses of the devil namely folk aspects, parodic image, humanized hypostasis, demonology, devil woman, a demon subjected to the divine will, internalizing of the demonic concept, devil and childhood reading, political representation of the demon.

Keywords: folk unconscious, archetype, devil, individualization, phantasms.

Motto: *Cum ai căzut din cer, Luceafăr strălucitor, fiu al zorilor! Cum ai fost doborât la pământ, tu, biruitorul neamurilor! Tu ziceai în inima ta: „Mă voi sui în cer, îmi voi ridica scaunul de domnie mai pe sus de stelele lui Dumnezeu; voi ședea pe muntele adunării dumnezeilor, la capătul miază-noapte: mă voi sui pe vârful norilor, voi fi ca Cel Prea Înalt” (Isaia 14:12-14)*

Noțiunea de arhetip este atribuită de regulă unei imagini simbolice provenite prin moștenire, stocată în inconștientul colectiv al omenirii care înglobează un aspect al experienței umane universale. C. G. Jung în lucrarea *Omul și simbolurile*

sale califica arhetipul drept un conglomerat de variații ale unui model global: „arhetipul este (...) tendința de a crea reprezentări separate ale aceluiași model fundamental” [1, apud p. 359], iar în studiul *Structura sufletului* Jung are meritul incontestabil de

a fi făcut o descriere despre funcționarea specifică a arhetipurilor prin detectarea celor patru surse. Prima o constituie întipărirea fenomenelor fizice într-un mod particular, prin intermediul reacției subiective. Cea de a doua sursă a arhetipurilor e reprezentată de condițiile biologice ale organismului uman, resursele sale instinctuale. A treia sursă se regăsește în situațiile umane fundamentale care se repetă și se întipăresc. Cea de a patra sursă a arhetipului se constituie din evenimentele și persoanele esențiale pentru viața omului, care se repetă constant (bărbatul, femeia, mama, tatăl, copilul) [2].

Arhetipurile își au originea în structurile imaginare care se regăsesc în visele individuale, în producțiile artistice, în religiile și mitologiile primitive. Ele sunt prezente în psihicul individual de la naștere și traversează întreaga viață a individului până la moarte. Deși arhetipurile sunt prin definiție „inconștiente (...), pot ajunge să afecteze sau chiar să domine viața conștientă” [3, p. 29].

Termenul sus-menționat apare constant în psihologia analitică a lui Jung cu denumirea *imago* (1911) desemnând figura prototipică inconștientă a mamei, tatălui, fratelui sau surorii. În 1912 Jung atribuie imagourilor termenul de „imagini primordiale”, abia în 1919 introduce termenul de *arhetip*. Conceptul de arhetip a fost disputat de către Sigmund Freud și Carl Jung. Dacă primul atribuie termenului o natură exclusiv personală, cel de al doilea contestă ipoteza unei cauze personale în interpretarea arhetipurilor, o consideră falsă, inexactă și o apropie de inconștientul colectiv. Carl Jung abordează arhetipurile dintr-o perspectivă multidimensională, interdisciplinară când acestea îmbracă o „haină terminologică” specifică în funcție de domeniile preluate: „Cercetarea mitologică le numește «motive»; în psihologia primitivilor, ele corespund

conceptului de «représentations collectives» creat de Lévi-Bruhl, iar în domeniul studiului comparativ al religiilor Hubert și Mauss le-au definit drept «categorii ale imaginației». Mai demult Adolf Bastian le desemnase prin termenul «idei originare» sau «elementare» [4, p. 55-56]

Gaston Bachelard atribuia conceptului de arhetip dimensiunea globală, „o mobilizare generală a imaginilor universalizabile” respectiv „imaginea-arhetip este concretizarea figurativă, substantivă a arhetipului” [5, apud. 96]. Gilbert Durandt prezenta arhetipul ca „o sursă majoră a simbolului, căreia îi putem asigura pregnanța, universabilitatea și permanența” [5, p. 96]

Categorisirea arhetipurilor în variații și structuri devine o temă intens explorată. Corin Braga în lucrarea *Zece studii de arhetipologie* realizează o taxonomie a arhetipului având în calitate de instrumente texte religioase, filosofice și culturale. Astfel de-a lungul timpului arhetipurile își cristalizează esența și își structurează reprezentările în funcție de natura lor metafizică (ontologică), psihologică (antropologică) și culturală. Respectiv fiecare din variații arhetipali pot fi combinați într-un demers complet și stratificat. Mai târziu imagologul clujean va completa conceptul de *arhetip* cu două noțiuni *anarhetip* și *escatip*, care vor genera critici acerbe, datorită confuziei și întrepătrunderii termenilor.

Raportate la dimensiunea artistică, arhetipurile sunt multiple cu un număr infinit de variații. Propunem în continuare o reactivare istorică și artistică a arhetipului diavolului. Totodată vom considera noțiunile *diavol* și *demon* înrudite.

Robert Muchembled în lucrarea *O istorie a diavolului* realizează o metaforă incitantă atunci când afirmă că științele umane sunt într-un anume fel fiice ale diavolului: „Nu în

sensul pe care o înțeleg aceia dintre adversarii lor care se tem de dispariția unei viziuni teologice tradiționale a existenței umane. Ci dat fiind că ele apar pe ruinele mitului satanic tradițional, pentru a-l înlocui printr-o descindere în abisurile a ceea ce vom numi, o dată cu Freud, inconștient sau mai simplu dorințe, necesități și drepturile ființei singure de a se privi în propria sa oglindă” [6, p. 265]. Pornind de la acesta afirmație o privire de ansamblu asupra metamorfozelor istorice și literare ale diavolului devine cu atât mai necesară.

Arhetipul demonului este o noțiune ambivalentă care expandează de la conștiința inexistenței lui (fiind o întruchipare fantastică) la ubicuitatea și realitatea lui. O scurtă incursiune în istoria demonologiei permite să detectăm imagini arhetipale în continuă modelare începând cu secolul al XII-lea, când demonul apărea ca o reprezentare materială în imaginarul colectiv și culminând cu secolul XXI, când acesta apare în multiple ipostaze și reprezentări, de la banalizarea mitului diabolic până la fascinația pentru partea malefică a ființei.

Tema diabolică, deși apare odată cu omenirea, ocupă un rol obsedant în reprezentările umane ale secolului XII. Satan, zeul rebel față de autoritatea divină, așa cum se transpune în imaginarul creștin, ia numeroase fațete. Ca animal acesta se confundă cu dragonul, șarpele, țapul, câinele, pisica, vulturul, porcul, cucuveaua, salamandra, „numai în chip de vacă nu” [7, p. 73], el poate fi și „omidă multicoloră, papagal, maimuță cu coadă lungă și mai ales muscă” [6, p. 145] sau poate părăsi lumea animală identificându-se cu un „principiu vag, parte sumbră a ființei (...) maestru al vicleniilor și metamorfozelor” [6, p. 208]. Multiplele imagini ale demonului sunt legate și de regatul nopții pe care acesta îl

supune, respectiv animalele nocturne sunt considerate avataruri ale Prințului Tenebrelor. Cel Rău se impune totodată ca o „reprezentare a zeilor păgâni ai morții” [6, p. 28], acesta fiind stăpânitorul absolut al Regatului Infernului.

Dacă alte culte și reprezentări supranaturale au fost date uitării în urma procesului intens de desacralizare, credința în diavol nu a fost dezrădăcinată, vechiul Hades și Tartarul grecilor, Gheena evreilor, imagologia creștină a iadului nu sunt nici azi recuzate.

Demonul îmbrățișează o fațetă importantă a imaginarului și în sec. al XIII-lea prin aspectele folclorice care i se atribuie. Temele populare conferite reprezentării diavolului se centrează pe o imagine parodică a acestuia: demoni ridicoli, imbecili, mai puțin înspăimântători, păcăliți demitizează imaginea bestială care va lua amploare imediată în secolul următor. Parodiarea diavolului o găsim și în denumirea sa specifică *Simia Dei* „mămuța lui Dumnezeu” (n. T.), de aici rezultă o caracteristică ridicolă, dar și manipulative a acestuia. Tema demonului dominat de om constituie un filon important și pentru literatura cultă de mai târziu. Un exemplu relevant sunt poveștile lui Ion Creangă în care diavolii apar ca niște creaturi simpatice, umanizate, nu produc spaimă, sunt niște învinși, onești, cooperanți, naivi, amărâți, ușor de manipulat, slabi și înfricoșați „minimalizați, înfățișați ca o oaste de neisprăviți” [8, p. 119] ridicoli și fără imaginație. Concepția burlescă a demonului păcălit constituie o preocupare constantă a folcloriștilor. În opera lui Ion Creangă sunt ironizate și fantasmalele iadului proiectate ca taverne ale petrecerii și desfrâului. Infernul lui Creangă e plin de sindrofii și plăceri nevinovate: tabacioc, votcă, femei, lăutari: „nu stă în firea culturii române o figurare terifiantă a iadului, o ilustrare luxurian-

tă a răului (excepția s-ar numi Ion Budai Deleanu)”. Singulară e și imaginea raiului prezentat ca un „spațiu nelocuibil”, „săraca o prăvălie sătească” [9, p. 252-253].

Obsesia demonologică pune stăpânire și pe imaginarul colectiv al secolului XIV-lea manifestată prin producerea angoasei, intensificată de realismul agresiv al predicilor și al descrierilor artistice. Bestiarul tradițional e completat prin cărți erudite din care se desprind imagini terifiante, oameni monstruoși și diverși hibrizi. Demonul devine o ființă capabilă de a se transpune în orice corp viu, treptat acesta va apărea în toate reprezentările în ipostază umanizată, diminuând frica pe care ar fi putut-o inspira. Totuși demonii erau considerați imateriali mișcându-se prin intermediul unui alt corp. Diavolul trece astfel din afară înăuntru.

În secolul al XV-lea apare o veritabilă știință despre demoni numită *demonologia*, care oscilează între doi versanți, *demonologia savantă* și *diabologia populară*, respectiv această preocupare concentrează nume de savanți cunoscuți precum Leon Wier, Collin de Plancy, Del Rio, Montaigne ș. a. Obiectivele constante ale demonologiei sunt numele și supranumele forțelor obscure, lumea lui Satan, multiplele imagini ale demonului, discursul demonologic, procedeele diabolizării.

Un interes aparte al demonologiei îi revine ierarhiei tenebrosului ținut al lui Satan care calchiază o lume similară suveranității regale și a societății obștești. Astfel infernul e populat de demoni cu numeroase nume și supranume care corespund funcțiilor pe care aceștia le îndeplinesc: prinți, demnitari, miniștri, președinte al înaltului consiliu, mare cancelar al Infernului și intendent al garderobei Satanei, trezorier al Infernului, șeful poliției secrete a Infernului, comandant al armatei infernale, ambasadele Infernului,

medicul Infernului, demonul pederastiei, maestru de ceremonii, bucătari ai elitei infernale, brutarul și paharnicul Infernului, patronul comandanților, supraintendentul caselor de joc al curții infernale, marchiz al Infernului etc. În funcție de aptitudinile posedate, demonii se categorisesc în: cel priceput în matematică, artă și știință, maestru în elocvență și arte frumoase, priceput în limbile străine, muzician excelent, responsabil de sănătatea diavolilor și maestru al plantelor medicinale, demon care inspiră pe astrologi și ghicitori, demon care construiește fortărețe inexpugnabile și le distruge pe cele ale dușmanilor, specialist în incendii, demon al tâlhăriei și patron al falsificărilor, prințesa a magiei etc. Despre numele atribuit fiecărei funcții „alese” și înfățișarea responsabililor infernali sus-numiți vezi *Dicționarul de mistere* a lui René Louis [10, p. 81-84].

Importanța imensă a figurii diabolice este conturată de prezența masivă a acesteia în poeme, piese de teatru și reprezentări picturale. Apare o producție a imaginarului savant – mitul lui Faust. Pactul cu Satan, raporturile sexuale cu diavolul concretizate de pecetea sa, redefinirea naturii feminine ca demon ispititor sau apropiată diavolului sunt câteva angoase dominante ale secolului XVI. Apropierea femeii de diavol sau amestecul corporal era reprezentat în sec. al XVI-lea ca un act steril, întrucât „acuplarea demonică nu creează monștri, ci interzice pur și simplu apariția vieții” [6, p. 89]. Fantasmele moderne proiectate în filme și cărți despre urmașii diavolului nu erau credibile acum trei sau patru secole. Totuși atunci se impune o distincție clară între demoni și monștri. Primii erau descendenți ai lui Satan, ai Regatului infernului, pe când cei din urmă constituiau semne divine sau abateri de la procesul normal de

creștere. Sexualitatea debordantă, perversă era un indiciu al înmulțirii monștrilor și o consecință a pedepsei divine. Chiar și astăzi în discursurile despre SIDA se vehiculează apariția ei ca pedeapsă a viciilor.

Credințele și superstițiile secolului al XVII-lea vor transforma încetul cu încetul grila de percepere a Prințului Tenebrilor constituind o imagine arhetip unitară. Simțul olfactiv în plină tranziție cunoaște o adevărată coborâre *ad infernos*. Bolile epidemice și duhoarea pestilențială oricare ar fi originea ei (excrementele, transpirația, ciclul menstrual, putrefacția aerului, murdăria, animalele care trăiesc în murdărie și excremente) erau considerate apanaje ale demonului. A mirosi urât devine un indiciu al inferiorității sociale, înseamnă a invoca imaginea diavolului. De acum încolo orice sursă de înlăturare a mirosurilor neplăcute și sursele care mențin mirosurile aromate vor fi considerate talismane pentru protejarea de forțele obscure. Pentru îndepărtarea și menținerea demonului la distanță vor veni în ajutor pomander-urile, fructele aromatizate, exotice, săculețele cu mirosuri, parfumarea obiectelor cu ambră și mosc, usturoiul, buretele îmbibat cu oțet. Treptat simțul olfactiv își modifică conotațiile, abuzul de mirosuri fiind intim legat de păcatul sexual „grație parfumurilor răspândite asupra organelor genitale” [6, p. 136]. Duhoarea infectă ca vestigiul al diavolului o găsim transpusă în plină postmodernitate în romanul lui Savatie Baștovoi *Diavolul este politic corect* (2010). Acest prejudiciu olfactiv cuprinde în roman demnitari cu funcții înalte, care inventează legi pe care ei înșiși le sfidează. Moartea ciudată și cumplită care-i învăluie pe oficiali, înlătură orice dorință a altor претенdenți de a accede la posturi înalte. Ca într-un scenariu fantastic cei vizați, pe care naratorul îi categorisește în „demoni cu

chip de om” [11, p. 65], răspândesc un miros insuportabil înainte de deces, duhoarea de mort le iese din gură atunci când vorbesc, sunt desfigurați de muște și viermi: „putea de-ți venea să-ți verși mațele” [11, p. 21], „mirosul pătrundea prin geamurile închise, având putere să străbată și pereții” [11, p. 64], „mirosul nesuferit a blocat orașul” [11, p. 75]. Totuși romanul amintit abordează probleme existențiale stringente ale sec. XXI prezentate ca invenții politice ale diavolului unele posibile, altele veridice, total necunoscute sec. al XVII-lea: legea care întrerupe viața la 65 de ani prin eutanasiere, taxa pentru nașterea celui de al doilea copil sau castrarea copilului, remunerarea generoasă a celor care renunță la dreptul de a avea copii, fabricarea virusurilor și provocarea cutremurelor, căsătoria homosexualilor, avorturile, decimarea celor 200.000 de oameni pentru a putea reproiecta orașul, dependența de computer și internet, producerea legumelor și fructelor artificiale.

Lucrările cu tematică demonică, *Teufelbücher*-ile specifice secolelor XVI-XVII sunt multiforme: predici, manifeste, compilări, piese dramatice, scrisori deschise, anecdote. Toate scrierile enumerate au menirea de a proteja oamenii de figura demonică prin condamnarea viciilor și păcatelor din viața socială și cercul familial. Se dezvoltă o literatură care are ca subiecte principale infidelitatea și lupta cu acest flagel, amplificată de ideea de sfințenie a căsniciei și teribila răzbunare divină pentru cei impuri. Un Dumnezeu sever care-l ține pe demon sub tutela aceasta e fantasma definitorie a secolului al XVII-lea. A speria în scopul de a educa, iată o cale de a combate obsesia demonică a păcatului, infamul viciu de incontinență sau orice vidare a Legii divine și umane. Prezența demonului într-un imaginar supus voinței divine e un indiciu

al unității absolute, deoarece Satan nu acționează decât sub tutela autorității divine. Tenebrele erau necesare pentru ca lumea să pară terifiantă.

Treptat imaginea lui Satan va scădea în intensitate și acesta nu va mai ocupa un rol primordial în imaginarul colectiv, totuși Regele Negru nu va fi deposedat de trăsăturile sale simbolice. Arhetipul lui Satan se sfarmă în numeroase cioburi fiind supus multiplelor experimente. Progresul cunoașterii și al științei va pune capăt unui demon terifiant și unui infern angosant, generând îndoieli cu privire la realitatea puterilor lui Satan și la intervenția acestuia în lumea oamenilor. Amplificarea reculului față de Prințul Infernului e generată de un proces de devrăjire a universului, diavolul devine mai puțin credibil, mai puțin tragic.

Secolul al XVIII-lea e supus unei dedramatizări a religiei, respectiv unei diminuări a credinței în diavol, acesta identificându-se cu o iluzie. O cauză a fragmentării imaginii diavolului este părăsirea sferei teologice și refugiarea acestuia (a demonului) în filosofie și literatură (respectiv mituri și simboluri). Discuțiile intelectuale și științifice, autocontrolul vor derula o interiorizare a conceptului demonic. Diavolul se declină în multiple forme pe care i le atribuie omul printre care și alungarea definitivă în universul său infernal atemporal.

În 1729 este tradusă în limba franceză *Istoria diavolului* de Daniel De Foe care explorează exilarea demonului din cer, numeroase fațete și nume pe care preferă să le ia Satan, dar și o definire a diavolului ca „motor al istoriei” [6, p. 213].

Se produce treptat o tranziție simbolică de la Satan la Mefistofel, imaginea demonului se dedramatizează, apropiindu-se simțitor de regnul uman. Firește, tranziția simbolică nu se face în mod brutal, imaginea sa bas-

culează prin intermediul umorului și ironiei ajungând astfel să nu mai înspăimânte. O trăsătură dominantă a abordării conceptului demonului este polemica dintre susținătorii și adversarii demonologiei.

Transpunerea literară a diavolului este o rampă de lansare a unor atitudini personale cu privire la subiectul în cauză. *Diavolul șchiop* (1707) de Lesage pune problema eliberării răului în lume. Asmoden, diavolul șchiop care coabitează într-un borcan este eliberat de studentul Cléophas. Drept răsplată pentru eliberarea din captivitate diavolul împlinește dorințele studentului.

Diavolul îndrăgostit (1772) de Jacques Cazotte aduce în prim plan tema seducției demonice, dar și cea a punerii demonului în serviciul omului. Belzebut apare sub diverse înfățișări (cap de cămilă, cățea, fată frumoasă) tânărului Alvare, un spaniol curios și lipsit de ocupație. Amuzamentul diavolului ia sfârșit atunci când acesta cade singur în capcanele sale, Geniul răului se îndrăgostește de victima sa.

Ușor, dar sigur, arhetipul demonului se detașează de imaginarul religios și se instalează într-un spațiu artistic și literar, el devine o fantasmă a răului care se ascunde în fiecare dintre noi, un demon interior. Psihologizarea și individualizarea răului, transpunerea mitului malefic în literatură deschide calea unei dedramatizări a temei religioase și morale.

Imaginea multiformă a lui Satan îmbrățișează variate modele, autorii parodiști îl prezintă într-un registru comic, ridicol (urmașii literaturii fantastice a lui Jaques Cazotte). O altă fațetă a Geniului negru este alura macabră, bazată pe oroare cum e cazul lucrărilor lui Polidori *Le Vampire* (1819), Nordier *Samarra* (1821), Pétrus Borel *Madame Putiphar* (1833-1839), Frédéric Soulié *Les Deux Cadavres* (1832) și *Les Mémorie*

du diable (1837), Stevenson *Doctorul Jekyll* (1886), Bram Stoker *Dracula* (1897), care generează o literatură frenetică populată de vampiri, monștri, sacrificări de nou născuți.

În creațiile literare și picturale fantasmale demonice din prima jumătate a sec. XIX-lea sunt proiectate în figura unui bărbat sau a unei femei, pentru a contura metamorfoza bestială și pustiirea ființei, omul devine zeul cel rău. Diavolul tradițional e înlocuit de o dublură care doarme în fiecare din noi, grație unui proces subtil de deconstrucție a creștinismului angosant. Diavolul devine foarte intim „încolăcit în interiorul omului” [6, p. 258].

Începând cu mijlocul sec. al XIX-lea ia avânt o religie a fricii dezlănțuită în cărțile pentru copii marcate de o viziune tragică a vieții promovată de un catehism terorizant, „scopul nedeclarat (n.n. - al acestor publicații) este de a băga frica în oasele copiilor pentru a-i îndepărta de cele 7 păcate” [6, p. 262]. Satan apare într-o ipostază bestială, „negru cu aripile desfăcute, cu un trident în mână” „copil rău, agresiv (...) cu mici coarne, cu aripi de liliac și coadă”, „un demon negru omniprezent” [6, p. 262]. Imaginarul fasonat a lui Satan avea și un scop didactic de a distinge Binele de Rău și de a impune un sentiment de autocontrol. Nu se știe care a fost impactul real asupra copiilor care au avut parte de cărți saturate de angoase infernale. O viziune optimistă și pozitivă a diavolului o aflăm în romanul lui Luigi Ugolini *Fra diavolo* (1969). Protagonistul Michele Pezza Arcangelo poreclit de părintele Nicole de Fabritiis „Fra Diavolo” pentru spiitul său răzvrătit și îndărătnic este compus dintr-un amestec de însușiri contradictorii: frică, admirație, onoare, dispreț, erou, criminal. Autorul s-a grăbit să califice scrierea sa de peste 170 de pagini „poveste pentru copii”, iar romanul apare și într-o

serie românească „biblioteca pentru toți copiii”; lucrarea se află totuși la limita dintre povestire și roman. Perspectiva punctelor de vedere pulverizează portretul lui Fra Diavolo într-un puzzle neordinar: sfânt, diavol, șelar, fugar asasin, bandit, soldat, colonel, „general”, aventurier, dușmanul francezilor, șef de bandă, corsar, om al munților, tâlhar, ucigaș fără milă, legendă, erou, patriot, duce, rebel, satanic, nelegiuit, tâlhar la drumul mare, personaj diabolic, idealist iremediabil, erou național, războinic, strateg, șarpe, combatant, lup, om de neînving și imposibil de prins, agitator, curtean, simbol, luptător viteaz, ucigaș, călugăr. Însuși autorul dorind să sintetizeze această caracterizare debordantă a lui Fra Diavolo îl prezintă astfel: „Un personaj atât de ciudat, multiplu, un amestec uman, o alternare dintre întuneric și senin, o schimbare de scenariu care trece de la farsă la tragedie” [12, p. 167]. Contrar așteptărilor, bestialitatea protagonistului stârnește admirație: „Făcu atâtea încât englezii păreau să vadă în el mai mult un înger decât un demon (...) Avem aici un om care valorează cât un bastion; i se spune Fra Diavolo și este într-adevăr un diavol în război” [12, p. 57], „preot îmbrăcat ca un diavol (...) diavol îmbrăcat ca un general” [12, p. 68], „general fără grade, dar numit de vocea poporului” [12, p. 76], „pentru francezi Fra Diavolo era un diavol în persoană” [12, p. 125]. Deși pare absurd, diabolizarea lui Michel Pezza are mai degrabă un aspect pozitiv decât negativ, chiar și atunci când este ucis de către francezi: „I s-a dat un titlu de batjocură și apoi l-a predat bucuros diavolului, adică spânzurătorii (...). A greșit și a plătit; a plătit cu propria-i ființă, și a știut să moară demn” [12, p. 172-173].

Către sfârșitul sec. XIX partea întunecată a ființei umane primează asupra reprezentărilor demonului, treptat demonologia și

cunoașterea diavolului este repudiată pentru ca Sinele să devină obiectul central al propriei curiozități. Ambivalența fundamentală este exilată din cosmos și își găsește loc în omul propriu-zis compus din divin și infernal, grotesc și sublim, pasiuni și slăbiciuni etc. Sfârșitul secolului al XIX-lea e marcat de un veritabil cult al Eului, interesele de grup sunt opuse intenselor potențialuri ale individului.

Are loc o individualizare și psihologizare a noțiunii de Rău. Poate cea mai concludentă înțelegere a interiorizării răului o găsim în explicația referitoare la arhetipul ambivalent al sufletului, care aparține lui C. Jung: „sufletul este un demon distribuitor de viață care-și joacă rolul drăcesc deasupra și dedesubtul vieții umane (...) Raiul și iadul sunt destine ale sufletului” (...) „omul născut din țărână, cu instinctul său de animal sănătos, se află în luptă cu sufletul său și cu demonia acestuia. Dacă sufletul ar fi fost doar întuneric, atunci cazul ar fi fost simplu. Din păcate, lucrurile nu stau astfel, căci aceeași anima poate apărea și ca înger al luminii” [4, p. 36, 38]. Sfârșitul sec. al XIX-lea e marcat de apariția și desfășurarea unor grupări sataniste extremiste. Detalii despre concepție, revistă, adepți, biserica satanică, grupări disidente, secte satanice vezi în cartea lui Robert Muchembled *O istorie a diavolului* (6, p. 274, p. 296, 334-335).

Diavolul de la sfârșitul celui de-al doilea mileniu își multiplică metamorfozele, este regândit într-o ipostază nouă, devine un simbol al plăcerii și bunăstării, se instalează în imaginarul orașului crepuscul. O adevărată obsesie a diavolului pune stăpânire pe imaginar, dovadă sunt istoriile cu vampiri, vârcolaci, cu animale umanizate, vrăjitori, nenumărate măști ale dușmanului interior, comics-urile, benzile desenate, exorcizarea, horoscoapele, magii.

O incursiune în publicistica și în cinematografia care-l are ca prototip de diavol o găsim la Robert Muchembled în lucrarea *O istorie a diavolului* (p. 309-329). Dincolo de ipostazele bestialității în cinematografie șochează cazul regizorului polonez Roman Polanski devenit victimă a demitizării demonului. În filmul *Rosemary's baby* acesta prezintă istoria unui copil demon, pe care nu-l arată niciodată lăsând loc pentru ambiguitatea existenței lui, iar în *Balul vampirilor* regizorul sus-numit parodiază tema contelui Dracula. Întâmplător sau nu soția regizorului, Sharon Tate a fost victima unei crime odioase, fiind asasinată în 1969 de către un grup de sataniști, care au preluat sângele ei pentru a redacta inscripții diabolice pe pereți. Să fie ficțiunea un argument al crimei?

Infernul tradițional pierde puțin câte puțin angoasele, iar satisfacerea pasiunilor și pulsionilor, interzisă de dogmele religioase, e întărită de ideea conform căreia viața ne este oferită pentru bucurie și plăceri, nu pentru suferințe. Demonul interior se modelează „în funcție de narcisismul gazdei sale” [6, p. 299]. El devine o metaforă ludică a bunăstării perfecte, a bucuriilor existențiale.

Dedramatizarea diavolului, reculul fricii de diavolul tradițional, banalizarea mitului diabolic, fascinația pentru partea malefică a ființei, diabolizarea dușmanului, invazia corpurilor umane de o entitate malefică, combaterea laturii blestemată a ființei umane sunt câteva fantasme ale sec. XX care-și găsesc ecouri și în secolul următor.

O altă reprezentare a demonului este în strânsă legătură cu politicul. Expresiile „diavolul roșu” sau „dușmanul roșu” au fost amplificate de izbucnirea războiului rece. Raportată la literatură, romanul *Pactizând cu diavolul* de Aureliu Busuioc este o veritabilă mostră de prezentare a „diavolului

roșu” ca cel mai execrabil dintre demoni, întrucât aduce nu doar angoase, teroare și suspiciuni false; ci frânge destinele personajelor Mihai Olteanu, a familiei sale, dar și a iubitei Elvira. „Oare pactizând cu diavolul, poți ajunge înger?” [13, p. 264] se întrece retoric protagonistul care ajuns la limita disperării după un șir lung de ezitări acceptă să devină denunțatorul KGB-ului doar ca să-și salveze cele două surori aflate în exil, după ce își pierduse o soră și mama, iar apoi și tatăl. Această decizie va fi fatală pentru Mihai Olteanu, pentru că cei din KGB aveau suspiciuni asupra-i de spion, doar pentru simplul motiv că a făcut studiile în România. Pentru protagonist pactizarea cu diavolul sfârșește prin învingerea lui, idee care poate fi lesne dedusă din roman: „numai cei aleși îi pot păstra însemnele de om sub loviturile sortii” [13, p. 164].

Interpretările istorice și literare ale diavolului se focalizează pe înțelesul, producerea și receptarea imaginilor arhetip într-un anumit climat social și cultural. Fiecare ipostază unicală a demonului comunică un mesaj diferit unui public diferit întărind sau chestionând spiritul epocii în care a fost creată. Proiectată într-un șir de reprezentări imaginare, ipostaza demonului ține de un arhetip colectiv completat de variații ale imaginarului individual necesare și pretabile interpretării. Fantasmеle diabolice continuă să fie mediatizate, preluate și aprofundate continuu, dovadă este impresionanta creștere a literaturii artistice care direct sau indirect prezintă diavolul învăluit în multiple concepții și metamorfoze. Totuși de aici mai e cale lungă către o veritabilă defelare a bestialității în literatură.

Referințe bibliografice:

1. *Enciclopedia de Filosofie și Științe umane*. Trad. Luminița Cosma, Anca Dumitru ș. a. București: ALL Educațional, 2004.
2. <http://ru.scribd.com/doc/49946046/C-G-Jung-IN-LUMEA-ARHETIPURILOR>
3. David Macey, *Dicționar de teorie critică*. Trad. Dan Flonta, Sorana Corneanu ș. a. București: Comunicare.ro, 2008.
4. C. G. Jung, *Opere complete. Vol. 9 partea 1 Arhetipurile și inconstientul colectiv*. Trad. Vasile Dem. Zamfirescu, Daniela Ștefănescu, București: Editura Trei, 2014.
5. Durand Gilbert, *Figuri mistice și chipuri ale operei. De la mitocritică la mitanaliză*. Trad. Bădescu Irina, București: Nemira, 1998.
6. Robert Muchembled, *O istorie a diavolului*. Trad. Em. Galaicu Păun, Chișinău: Cartirer, 2002.
7. *Credința în existența diavolului în: Artur Gorovei Folclor și folcloristică*, Chișinău: Hyperion, 1990, p. 63-74.
8. *Demonologia lui Creangă. Draci și babe specialiste în drăcării în: Eugen Simion Cruzimile unui moralist jovial*, Iași: Princeps, 2011.
9. *Oșteanul, Turbinca și Moartea sa în: Ion Pecie, Phallusiada sau epopeea iconoclastă a lui Creangă*. Pitești: Paralela 45, 2011.
10. René Louis, *Dicționar de mistere*. Trad. Albulmița Muguraș-Constantinescu, București: Nemira, 1999.
11. Savatie Baștovoi, *Diavolul este politic corect*, București: Cathisma, 2010.
12. Luigi Ugolini, *Fra Diavolo*. Trad. și prefață Adriana Lăzărescu, Chișinău: Prut Internațional, 2003.
13. Aureliu Busuioc, *Pactizând cu diavolul*, ediția a III-a, Chișinău: Cartier, 2013.

CRISTINA ROBU
Institutul de Filologie al AȘM

PERSONAJUL DEDUBLAT ÎN TREI ROMANE SEMNATE DE HARUKI MURAKAMI

ABSTRACT

The double is considered to be a recurrent theme and it can be identified in numerous literary texts. But it is seldom designed as a maze which both the characters and the readers have to closely observe in order to discover the special structure of the narration. We believe this type of double was highlighted by Jorge Luis Borges and, as a literary follower, was reinstated in his texts by Haruki Murakami. The two authors change the essence of the doppelganger and present it more as an initiation milestone rather than a simple intrigue tool. This paper's objective is to familiarize the public with the motif of the double in Haruki Murakami's three novels based on using existing concepts and theories formulated by literary scientists and on personal post reading impressions.

Keywords: double, Haruki Murakami, Japanese literature, literary character, doppelganger, duality.

Tema dublului – câteva elemente comparative

Un număr mare de elemente recurente tipice dedublării, cum sunt imaginea fraților gemeni, dublilor sau a imaginilor în oglindă, pot fi găsite în textele autorului nipon Haruki Murakami. Însă spre deosebire de alți autori contemporani, cum ar fi José Saramago, Philip K. Dick sau Chuck Palahniuk, care au utilizat tema dublului ca motiv central în romanele lor și au construit întreaga intrigă în jurul dedublării personajului principal –, dublii lui Haruki Murakami sunt mai timizi, mai fragmentați,

mai diluați, dar rămân a fi până la urmă la fel de veritabili. Haruki Murakami nu a scris de fapt niciun text dedicat completamente dublului, în felul în care a făcut-o de exemplu Borges (1), dar acesta a semănat dubli în mai multe din textele sale, lăsând cititorii să simtă impactul dedublării din urmările acesteia. Personajele lui au o viață țesută pe canavaua dublului: ei trăiesc nu doar instanța dedublării, ci și după întâlnirea cu soiurile lor (spre deosebire de celelalte texte în care dedublare este studiată ca proces pe tot parcursul textului). Aceste situații le schimbă viața, de exemplu, unuia îi ia

darul vorbirii, altuia îi înălbește complet părul, etc., modificându-le atât concepțiile despre propria lor identitate cât și despre cea a oamenilor din jur.

Astfel, Murakami – emers din conjunctura literaturii contemporane japoneze –, este unul din autorii în ficțiunea căruia dedublarea apare ca o fereastră spre labirinturile magice à la Borges. Intertextualitatea, intimitatea și forța de convingere a textului sunt elemente comune creației acestor doi scriitori dar, spre deosebire de Borges, în textele lui Murakami aceste elemente sunt de proporții mai mari. O alta deosebire pe care am putea-o menționa este diferența dintre misticismul argentinian pe care îl utilizează Borges în textele sale și care se opune cumva minimalismului japonez pe care îl cultivă Murakami (și, de altfel, o mare parte din scriitorii japonezi).

Pentru a aduce argumente concrete în favoarea celor spuse mai sus, în continuare ne vom axa pe trei din romanele lui Murakami: *Cronica păsării-arc* (1994-1995), *Iubita mea Sputnik* (1999) și *În noapte* (2002), încercând să conturăm tipul de dublu care îi este propriu textului acestui autor.

***Cronica păsării-arc* (1994-1995, în traducerea Angelei Hondru în 2004)**

Acest roman este o cronică a vieții lui Toru Okada, un bărbat de 30 de ani, viața căruia este copleșită treptat de evenimente supranaturale. Fantasticul interacționează în mod gradat cu realitatea și aceste două lumi, la început distincte, se contopesc treptat. În textul său *Haruki Murakami and the music of words*, bine-cunoscutul traducător Jay Rubin menționează aceste două lumi pe care le utilizează atât de des Murakami în lucrările sale și spune următoarele: „[Murakami’s] writings tend to posit two parallel worlds, one obviously fantastic and the other closer

to recognizable ‘reality.’” [1, p. 116] (Scrierile lui [Murakami] sunt plasate în două lumi paralele, una fantastică și o a doua recognoscibilă ca fiind „reală”; traducerea ne aparține). Aceste două lumi se completează și se confundă pe tot parcursul textului. După același model, conștiința personajelor este și ea divizată și subconștientul, ca reflecție a fantasticului, se opune conștientului creând o imagine în oglindă. Între aceste două lumi construite de Haruki Murakami în textele sale se produc întâlnirile sau dezbinările conștiințelor personajelor creând ceea ce am ales noi să analizăm – dublii.

Dintr-un cotidian monoton plin de activități repetitive (băut de bere, lecturi, curățenie etc.) Toru Okada pășește odată cu dispariția pisicii și, mai târziu, a nevastei sale, într-o lume plină de întâmplări neverosimile, unde întâlnește multe personaje care, transportându-l pe erou în realitățile și viețile lor, creează o mulțime de istorii și existențe paralele. Pentru a cunoaște limitele corpului și spiritului său dar și pentru a lupta cu neclaritățile din viața sa, acesta decide să coboare într-o fântână părăsită unde timp de trei zile, fără apă și mâncare, meditează și pătrunde cele mai întunecate hățișuri ale conștiinței sale. Acea fântână, fără a constitui la propriu ieșirea spre un dublu a lui Toru Okada, reprezintă ieșirea din lumea reală spre o lume fantastică, duală, o lume a percepțiilor modificate și a posibilităților multiple. Apariția unei istorii de dublu în toate aceste povestiri supraetajate pare firească, întrucât spațiul pe care ni-l descrie Haruki Murakami este mereu la limita realității cu visul. Visul este un punct de reper important în opera lui Murakami (precum și în înțelegerea dublului), pentru că în vis spațiul și timpul sunt percepute în mod distorsionat. Personajele romanului său sunt construite la limita realității cu

visul și trecerea de la real la fantastic devine imperceptibilă.

Mai multe din personajele romanului au istorii personale foarte speciale care îmbogățesc romanul până la suprasaturație. Una din ele este cea a Locotenentului Mamiya și este povestea îngrozitoare a torturilor cauzate de către soldații ruși și mongoli în timpul războiului. Această lungă și minuțioasă relatare este cea care-i dă naratorului ideea de a coborî în fântână și ea precede și însoțește călătoria conștiinței acestuia. În această călătorie Toru Okada trece printr-un proces profund de introspecție, atât de profund încât ajunge într-o altă dimensiune reușind să pătrundă prin pereții fântânii într-o lume paralelă, într-un „dincolo”. Această dublare a lumii trăită de Toru în fântână amintește de practicile șamanilor tajici [2, p. 629–633] din Asia centrală care erau inițiați pentru a-și putea controla spiritul prin intermediul izolării pe o durată de patru zile. Referirea la această practică spirituală nu este întâmplătoare când știm că șamanii consideră că sufletul omului poate călători. Această practică consistă de fapt în învățarea de către anumiți aleși să aibă control asupra conștiinței și spiritului în timpul ședințelor șamanice și călătoriilor în lumea spiritelor (numit *extaz* de către Mircea Eliade [3]).

Un alt cuplu de personaje ce flirtează cu tema dublului sunt surorile Creta și Malta Kano, ambele având puteri supranaturale și, desigur, făcând trimitere la îngemănare care, după compartimentarea lui Carl F. Keppler, este unul din cele șapte tipuri de dublu [4]. Aceste surori pot fi considerate și ca dublurile sau alter-ego-urile soției lui Toru Okada. În special Creta Kano este cea care pe parcursul povestirii se joacă cu urmele lăsate de soția dispărută purtându-i hainele, umplându-i visele lui Toru cu diverse scene

erotice și povestindu-i despre adolescență, aceasta se strecoară în pielea dispărutei și creează o zonă în care cele două personaje sunt confundate de erou.

Un al treilea personaj secundar cu nume interesant este Cinnamon (2) Akasaka, și acesta nu ne interesează doar din cauza sinesteziei create de prenumele lui, ci, mai cu seamă, de visul care face din acest personaj elementul cel mai important pentru cercetarea în cauză. În cel de al treilea volum al trilogiei, Cinnamon Akasaka trece dintr-o realitate în care vede cum doi bărbați sapă o groapă sub geamul său într-un vis în care, după ce merge să vadă ce era în groapă, revine în pat ca să găsească acolo *doppelgänger*-ul său. Această întâlnire cu dublul său care doarme acolo unde dormise el ceva mai devreme îl lasă pe Cinnamon Akasaka fără voce inducându-l într-o stare patologică de mutism. Dublul îl lasă pe Cinnamon Akasaka fără cuvinte la propriu, acesta îi fură darul de a vorbi odată cu identitatea de care i-o răpește. Explicația pe care i-o furnizează mama lui Cinnamon Akasaka lui Toru Okada despre cele întâmplate face o trimitere directă la scriitura labirintică a lui Borges de care pomeneam ceva mai sus „His words were lost in that labyrinth, swallowed by the world of his stories.” [4, p. 444] (Cuvintele sale s-au pierdut într-un labirint, înghițite de lumea poveștilor sale ; t. n.). Poveștile suprapuse de copil și de mama sa sunt sursa labirintului în care dispare vocea odată cu apariția dublului. Aici labirintul este suprapunerea povestirilor, istorisirea lor, iar dublul este protagonistul. Dublul, în calitatea sa de temă devine, în acest roman, cam în modul în care se întâmplă și în textele lui Borges (3), un pretext, o formă pe care o iau poveștile pe care și le creează fiecare și din care se construiesc viețile omenești. În lucrarea sa *Interpretarea*

viselor, Sigmund Freud spunea următoarele „Visul este, într-un anumit fel, descărcarea psihică a unei dorințe în stare de refulare deoarece el prezintă această dorință ca realizată.” [6, p. 53] Prin această prismă, am putea considera întâlnirea lui Cinnamon Akasaka cu dublul său adormit ca o realizare a dorinței subconștiente de natură oedipiană: în continuarea romanului aflăm că visul copilului a fost unul premonitoriu, ce a găsit îngropat în grădină fiind o inimă care aparținea tatălui lui.

În acest roman, ca și în alte romane ale lui Haruki Murakami de altfel, visul este un element ce traversează realitățile cotidiene, dar le impetează la maxim cu sensuri ascunse ce pot fi decelate doar la finele lecturii. Multe din elementele naturii cum ar fi pasărea-arc, noaptea sau lumina lunii sunt prezente în visele trăite de personaje accentuând caracterul misterios al evenimentelor.

Realitatea nu reprezintă pentru autor decât un punct de pornire și, de acolo, totul devine posibil, iar narațiunea poate lua orice direcție. După același model, identitatea personajelor și relațiile dintre ele pot evolua în mod quasi liber. Oamenii nu sunt limitați fizic sau moral și trecerea lor prin pereți devine un fapt realizabil în întinericul confortabil al unei fântâni: „I had come through the wall.” [5, p. 329] (Am trecut prin perete ; t. n.). În anumite momente, aceste întâmplări extraordinare îi fac pe protagoniști să chestioneze realitatea și verosimilitatea evenimentelor din viața lor dar aceste momente sunt rare și nu durează, autorul permițând doar lejere abateri de la siguranța narațiunii pentru personaje și cititori. „I replayed the sound of the telephone in my mind. I was no longer entirely certain that it had actually rung. But if I let doubts like that creep in, there would have

been no end to them. I had to draw a line somewhere. Otherwise, my very existence in this place would have been open to question.” [5, p. 330] (Am reascultat sunetul telefonului în mintea mea. Nu mai eram completamente sigur că sunase de fapt. Dar dacă las îndoileli de acest gen să se strecoare, nu ar mai avea sfârșit. Trebuia să trag o linie undeva. În caz contrar, însăși existența mea ar fi fost chestionabilă ; t. n.)

Natura cabalistică a visurilor și legătura acestora cu dublul în textele lui Haruki Murakami se va regăsi și în romanul *În noapte* (2002), la care vom reveni pe parcurs, trasând paralele semantice și structurale între aceste două romane.

***Iubita mea Sputnik* (1999, traducere de Andreea Sion în 2004)**

Un alt roman semnat Haruki Murakami, în care visele se confundă cu realitatea și dublii ies în lumina lunii de pe insulele grecești ca să atragă spre ea spiritele pierdute, este *Iubita mea Sputnik*. Roman de dragoste și de inițiere, acesta sumează trăirile a trei protagoniști ce creează un triunghi amoros: naratorul, a cărui nume se rezumă la litera „K”, o tânără scriitoare pe care acesta o iubește pe nume Sumire și iubita acesteia Miu. Când naratorul merge în căutarea iubitei sale dispărute (realizăm că dispariția femeilor iubite este, pentru Murakami, o temă recurentă), acesta nu găsește alte indicii decât doua texte pe computerul lui Sumire. În unul din acele texte, naratorul găsește povestea contactului traumatic pe care l-a avut Miu cu doppelgänger-ul său. Pentru a păstra distanța dintre „eu” și dublu, autorul situează contactul dintre aceste două entități de la distanța dintre o roată dintr-un parc de distracții și un apartament care trebuia să fie gol și, în care, de pe roata pe care este blocată, Miu își vede sosia. „Eu

sunt aici și mă uit prin binoclu la mine în cameră. Iar în cameră mă aflu tot eu.” [7, p. 78] Limitările spațiale pe care autorul le impune personajului său sunt contrariante: Miu este blocată pe roată și nu poate decât să urmărească prin binoclu cum sosia sa este în proces de copulație, pe care ea îl tratează ca „obscen și lipsit de sens” [7, p. 79], cu un individ care-l repugnă pe Miu. Șocul emoțional al acestui contact vizual cu un dublu care acționează în mod contrar dorințelor și pulsioniilor „eu-lui” este acela că Miu își pierde culoarea părului (o trauma fizică, vizibilă) care se preface din negru în alb; își pierde aptitudinea de a mai cânta la pian (o trauma a aptitudinilor) și, în final, este lipsită de libido pentru tot restul vieții (o trauma psihologică). Din acest moment al experienței sale, Miu se dublează în propriul ei discurs. În povestire apare o Miu care vorbește și o alta, o cealaltă, de care nu o desparte „decât suprafața subțire a unei oglinzi” [7, p. 80]. Oglinda ca element separator al lumilor este însă unul problematic în momentul în care se isca dubiul asupra propriei identități: „Rămâne totuși o problemă fundamentală: de care parte a oglinzii sunt eu, cea adevărată?” [7, p. 80]

Miu realizează nu doar scindarea, dar mai și atribuie fiecăreia din cele două entități statuate și lumi care le corespund: sie își atribuie lumea „de aici”, cea în care trăiește ea, iar „dincolo” este lumea celeilalte Miu: „Eu am rămas aici, pe lumea asta, dar cealaltă Miu, sau jumătate din mine, a trecut dincolo, luând cu sine părul meu negru, dorința mea sexuală, menstruația și ovulația, poate chiar și dorința de a trăi.” [7, p. 80]. Meditând la cele întâmplate, personajul ajunge la concluzia că ea ar putea fi inițiatora acestei sciziuni, că a fost un act dorit și creat de propria ei minte și care a luat forma unei crize de nervi acompaniate de

disidența unor aptitudini și facultăți. Acea cochilie golită, acea reflecție ce este Miu cea de după ruptură constituie entitatea părăsită de dublu, „eu” înjumătățit. „Eram vie în trecut, sunt vie și acum, când stăm de vorbă. Dar cea de aici nu sunt eu, cea adevărată, în fața ochilor tăi nu e decât o umbră a ceea ce am fost eu în trecut. Tu trăiești cu adevărat; eu nu. Chiar și cuvintele pe care le rostesc acum sună goale, ca un ecou.” [7, p. 81] Însă dragostea are abilitatea de a prelua ecoul din omul iubit și de a-l transpune în cel ce iubește, precum literatura are facultatea de a transmite trăirile personajelor – cititorului. Ruptura ce s-a petrecut în Miu este trăită de Sumire care, empatizând cu iubita sa, meditează asupra propriei ei existențe prin prisma celor simțite de Miu: „O iubesc pe Miu. Pe Miu cea de aici, bineînțeles. Dar o iubesc la fel de mult și pe Miu cea de dincolo. Când mi-am dat seama de asta, am simțit cum sufletul mi s-a rupt în două, cu un trosnet clar. Ruptura din Miu se prelungește în mine. O simt foarte acut și știu că nu am de ales. Mă întreb un singur lucru: dacă lumea de aici, în care se află Miu, nu este lumea reală (cu alte cuvinte, dacă aici e de fapt dincolo), atunci eu, cea care împart același timp și spațiu cu ea, eu cine sunt?” [7, p. 81-82] În așa fel, dualitatea lui Miu se transmite lui Sumire și sciziunea trăită de prima este re trăită de cea de a doua. Senzațiile circulă de la un personaj la altul și de la Sumire, acestea ajung la narator care trăiește și este o experiență extracorporală în momentul în care pășește pe urmele lui Sumire.

Textul se transformă și umple parcă toate tărâmurile posibile în mod simultan; e în realitate dar și în vis, în posibil, dar și în improbabil; este dinamic, spiralic. Evenimentele trec din domeniul realității în domeniul lumii oglinzilor și dublarea

personajelor devine cheia pierderii controlului asupra realității și pășirea în lumea cea de dincolo, exact așa cum a făcut-o Miu. Dublul, nefiind centrul atenției romanului, este totuși centrul compozițional ademenind conștiința „Sub razele lunii” [7, p. 86], loc unde trupul omenesc „își pierduse căldura, ca o statueta de ghips.” [7, p. 86] Odată balastul corporalității dispărut, după modelul fântânii descris în romanul *Cronica păsării-arc*, personajele traversează timpul și spațiul și au acces la o realitate paralelă, la lumea de dincolo. Subconștientul pare a fi cel care conduce acțiunile personajelor în acele momente și limbajul utilizat de autor pentru a reprezenta trăirile acestora este ceea ce numește Matthew Strecher în lucrarea sa *Magical Realism and the Search for Identity in the Fiction of Murakami Haruki* „imagini nostalgice”. Strecher explică această transpunere a dorințelor în realitate prin prisma subconștientului în felul următor: „In order to conceptualize for himself and readers how the conscious Self is informed by the unconscious Other, [Murakami] posits a specific nostalgic object of desire in his protagonist’s mind. He then „textualizes” it in the sense of creating a chain of linguistic connections between the object itself, usually the memory of a missing or deceased friend, and how it will appear to the conscious protagonist. Finally, he permits the narrator’s obsessive desire for the object to bring it magically from inside the mind out into the external world.” [8, p. 272] (Pentru a conceptualiza pentru sine și pentru cititor modul în care Eul conștient este informat de Celălalt inconștient, [Murakami] poziționează un obiect nostalgic râvnit în mintea protagonistului său. Ca urmare el îl „textualizează” transformându-l într-un lanț de conexiuni lingvistice între obiectul propriu-zis, de obicei memoria unui

prieten dispărut sau decedat, și reflecția apariției acestuia în mintea protagonistului. În final, el permite dorințelor obsesive ale protagonistului pentru acel obiect să-l aducă în mod magic din mintea acestuia în lumea reală ; t. n.). În cazul romanului *Iubita mea Sputnik*, protagonistul K își „textualizează” pierderea iubitei sale Sumire într-un timp paralel, unde o poate găsi cu puterea subconștientului său și recunoaște că aceasta era o acțiune dorită, căutată: „Eram prins fără voia mea în vârtejul acestui timp și nu puteam scăpa. Ba nu, nu era adevărat. De fapt, nu voiam să scap.” [8, p. 90] Textul ia forma Uroborus-ului, șarpelui care-și mușcă coada, poveștii fără sfârșit, în momentul în care, pe final, Sumire reapare, revine în viața lui printr-un simplu apel telefonic. Acesta reprezintă puterea proiecției realizate de protagonist și reapariția, din lumea de dincolo, a persoanei iubite.

În noapte (2002, traducere de Iuliana Oprina în 2007)

Cel de al treilea roman semnat de Haruki Murakami pe care îl vom examina prin prisma dualității este *În noapte* (2002) și, după cum indică titlul, dualitatea primară pe care a explorat-o autorul în acest text este ziua și noaptea. Acțiunea romanului are loc în noapte, perioada „after the lamps of logic have been snuffed and rationality has shut its eyes” (după ce lămpile logicii au fost stinse și raționalizarea a închis ochii; t. n.), după cum s-a exprimat criticul literar american Walter Kirn în recenzia la romanul intitulată *In the Wee Small Hours* [9] (titlul articolului fiind în traducere nu altceva decât „În zorii zilei”). În această perioadă de vagabondaj prin noapte, personajele se contopesc, limitările dintre ei estompându-se și dotându-se cu câte un alter-ego care este o reflecție atribuită nu doar conștientului și

subconștientului, ci și spațiului.

Și în acest roman, ca și în precedentele, spațiul reprezintă una din dimensiunile mobile în care personajele se transformă fie din prințesa adormită în studentă exemplară (cazul celor două surori Mari și Eri); fie dintr-un individ monstruos care măcelărește prostituate într-un soț exemplar. Personajele sunt plasate într-un decor hiper-urbanizat și insomniac din Tokyo trecând de la un restaurant fast-food într-un hotel ieftin sau dintr-un magazin non-stop într-un birou dezumanizat. Capitolele romanului, separate printr-o cronologie minuțioasă, nu doar compartimentează timpul și locul acțiunilor, dar mai și separă diferitele identități care emerg din personaje. Unul din personajele centrale, Takahashi, chiar dacă este lipsit de dualitate și pare a fi cel mai pământesc și real personaj din toate, este elementul inductor al acestui roman. El face legătura cu Mari pe când aceasta citea în singurătate în acel fast-food și tot el o leagă pe Mari cu Kaoru, o fostă luptătoare care acum administrează un hotel. Aceste două personaje, Mari și Kaoru, leagă prietenie și, după ce o ajută pe o prostituată bătută în una din camerele hotelului să-și revină, petrec o noapte, povestindu-și experiențele. Semănând cu o ședință de psihanaliză, această dublă confesiune nocturnă permite cititorilor să ancoreze în povestire și să aibă o imagine mai clară despre aceste două femei: Mari, copia mai puțin arătoasă, dar mai inteligentă a surorii sale Eri (având prenume similare, acestea reprezintă alteritatea fraternală perfectă – una fiind întruchiparea neajunsurilor celeilalte) și Kaoru – paznicul nocturn al prostituatelor maltratate.

Dualitatea evidentă în acest roman este relația dintre cele două surori Mari și Eri, prima în călătoria nocturnă prin Tokyo în lipsa dorinței de a merge acasă unde Eri, cea

de a doua soră, imagine a prințesei adormite, doarme de două luni. La o cină de familie care avuse loc cu două luni înaintea timpului narațiunii, Eri anunță că va merge să doarmă pentru ceva vreme dar de atunci nu a făcut decât asta: „She’s been sleeping ever since.” [10, p. 171] (De atunci – doarme ; t. n.). Somnul lui Eri este povestit de Mari ca o activitate statică, lipsită de legătură cu lumea exterioară decât în rarele momente când aceasta consumă mâncarea care-i este lăsată lângă pat. Dar Haruki Murakami a avut grija ca periplusul lui Eri să fie povestit cititorului și, în câteva capitole intercalate cu cele ce conțin povestirile lui Mari, poate fi urmărită deplasarea semi-somnambulă pe care o are Eri prin gaura de vierme formată din postul de televiziune din camera ei. Televizorul, care este pornit și în care, descriindu-ni-se cu lux de amănunte, stă cineva și o privește pe Eri care doarme, reprezintă canalul de trecere de la o lume la alta: dintr-o lume a somnului static în una a visului activ în care ești prizonier. Dualitatea în interiorul dualității - Eri din cameră versus Eri din televizor și Eri și Mari – acest labirint al ego-urilor și al lumilor - provoacă cititorului impresia că poveștile din interiorul poveștilor sunt infinite și că dualitatea simplă, binară, nu-și mai are loc în textele lui Haruki Murakami. Dualitate este ridicată de la nivelul tematic când doar una din multiplele aspecte ale romanului o constituie dublul, la nivelul de structură generală. De la obișnuitele personaje dublate se trece la lumi paralele și de la spații superpozabile, după modelul de matrioșka. Iar de la o temporalitate continuă, etajată, Haruki Murakami creează o temporalitate mixtă, reunind amintirile și perspectivele pentru a crea un timp infinit într-un mod cât se poate de firesc. Personajele plasate într-un astfel de cadru spațio-temporal du-

pliat dețin câte o proiecție în fiecare din ele. Locul cel mai propice pentru divizare și explorare fiind acela lipsit de constrângeri fizice – visul. Specificasem mai sus că spațiul visului lui Eri este și el unul dual în care două lumi sunt conectate prin intermediul televizorului. Aceste lumi, care se privesc una pe alta prin descrierile naratorului, creează un efect de oglindă, în care parca s-ar uita cineva încercând să se vadă din profil. „Eri Asai’s room. The TV is switched on. Eri, in pajamas, is looking out from inside the screen. [...] She presses her hands against her side of the glass and begins speaking in this direction. It is as though a person had wandered into an empty fish tank at an aquarium and was trying to explain the predicament to a visitor through the thick glass. Her voice, however, does not reach our side. It cannot vibrate the air over here.” [10, p. 160] (Camera lui Eri Asai. Televizorul este conectat. Eri, în pijama, se uită din interiorul ecranului. [...] Ea apasă cu mâinile sticla din partea ei și începe să vorbească în această direcție. Este de parcă o persoană ar fi închisă într-un acvariu și ar încerca să expună situația neplăcută în care se află prin sticla groasă unui trecător. Vocea ei însă nu ajunge în partea noastră. Ea nu poate face să vibreze aerul de aici; t. n.).

Eri visează și în vis încearcă să treacă de partea reală a televizorului, partea unde suntem „noi”, după spusele naratorului. Acest „noi”, această participare în visul cuiva este ceea ce Slavoj Žižek a definit ca un voyeurism împărtășit în articolul său *Is There a Proper Way to Remake a Hitchcock Film?* [12] „[...] the most elementary fantasmatic scene is not that of a fascinating scene to be looked at, but the notion of ‘there is someone out there looking at us; it is not a dream but the notion that ‘we are the objects in someone else’s dream...’” [11, p.

160] ([...] cea mai dezirabilă scenă nu este cea a unei scene la care este fascinant să o privim, ci una în care „este cineva care se uită la noi”; nu este visul ci noțiunea că ‘suntem subiectul visului cuiva’...; t. n.) Eri este privită de noi, și noi o privim pe ea. Suntem pe diferite părți ale ecranului televizorului (ale cărții), dar împărtășim terenul de pe care l-a delimitat Haruki Murakami.

Concluzii

Aceste trei romane semnate de Haruki Murakami prezintă, fiecare în lumină diferită, condiția personajului dedublat în spațiu și timp, în realitate și vis. Autorul acestor texte a știut să exceleze prin construcția extrem de sofisticată a textelor, prin supraetajarea diferitor nivele de redare a evenimentelor, de interpretare a semnelor și de raportare la realitățile personajelor sale. Murakami transfigurează dublul acordându-i un nou statut – cel de experiență universală prin transformarea dublului din tema recurentă în motiv omniprezent la toate nivelele în textele sale. Preluând contrarii clasice cum ar fi ziua-noaptea, veghea-visul etc., Murakami proiectează pe fiecare din ele câte o entitate diferită pentru fiecare personaj, în acest fel făcând o reflecție asupra diferitelor straturi ale conștiinței individuale și colective.

Referințe bibliografice:

1. Jay Rubin, *Haruki Murakami and the music of words*, London, Harvill Press, 2002.
2. Olga Gorshunova, *Tajik shamanism (Central Asia)*, în *Shamanism. An Encyclopedia of World Beliefs, Practices, and Culture*, vol.1. Santa Barbara, ABC-CLIO, 2004.
3. Mircea Eliade, *Șamanismul și tehnicile arhaice ale extazului*, București, Editura Humanitas, 1999.
4. Carl F Keppler, *Literature of the second self*, Tucson, University of Arizona Press, 1972.

5. Haruki Murakami, *The wind-up bird chronicle*, London, The Harvill Press, 1997.
6. Sigmund Freud, *Interpretarea viselor*, București, Editura Măiastra, 1991.
7. Haruki Murakami, *Iubita mea Sputnik*, București, Editura Polirom, 1994.
8. Matthew Strecher, *Magical Realism and the Search for Identity in the Fiction of Murakami Haruki*, în *Journal of Japanese Studies*, Vol. 25, No. 2, 1999.
9. Walter Kirn, *In the Wee Small Hours*, în *The New York Times* din June 3, 2007. <http://www.nytimes.com/2007/06/03/books/review/Kirn-t.html> (vizitat 02.03.2014)
10. Haruki Murakami, *After dark*, Londra, Harvill Secker, 2007.
11. Slavoj Žižek, *Is There A Proper Way To Remake a Hitchcock Film?* www.lacan.com/hitch.html (vizitat 02.03.2014).

Note:

1. Jorge Luis Borges a utilizat adesea tema dublului în textele sale, dar aceasta nu a fost decât un pretext pentru a accentua structura labirintică a scriiturii lui. Exemplu în povestirea *Celălalt* (<http://www.la-punkt.ro/2013/08/04/jorge-luis-borgescelalalt/>) din *Cartea de nisip*; întâlnirea dintre Borges actualul și Borges tânărul nu este decât un prilej pentru a construi un text despre texte (se face referire la Dublul lui Dostoievski și la *Demonii*, la *Don Quijote* și la versurile lui Victor Hugo) și despre pasiunea de o viață a lui – magicul.

2. Din engleză – scorțișoară.

3. Cuvântul „labirint” face trimiterea și mai ușoară dacă ne amintim că acesta este titlul unuia din volumele sale, publicat în 1962.

VITORIA LIPAN ȘI MĂTUȘA RUȚA ÎN GALERIA PERSONAJELOR FEMININE

ABSTRACT

The paper compares two female characters: the aunt Ruța from the song „The birds of our youth” by Ion Druță and Vitoria Lipan, from the novel „Baltagul” by Mihail Sadoveanu. We will demonstrate that they are a symbol of preserving the national values in the National Gallery of female characters.

Keywords: female character, ethical, artistic language.

Garabet Ibrăileanu, cu mai bine de un secol în urmă, afirma că subiectul principal sau cel puțin episodic al celei mai mari părți din literatură este femeia. În tipologia personajelor istorice, a personajelor de diverse origini sociale (țărani, intelectuali), de diferite profesii și vârste, adaptați (parveniți) sau inadaptați (ratați), personajul feminin, esențializat în ipostază de protagonist, rămâne, de regulă, cel mai fascinant prin natura, structura lui clasică, având un statut de „sfântă a sfințelor”, dacă e să ne referim la literatura noastră tradiționalistă în linia lui Ion Creangă, Mihail Sadoveanu, Ion Druță. Se știe că structura clasică presupune o anumită idealitate, obiectivitate, omogenitate, într-un cuvânt, un anumit echilibru, în timp ce, în prozele moderniste sau postmoderniste, protagoniste sunt metamorfozate în femei fatale, parvenite, depravate etc., etc. Pentru a ilustra structura clasică a personajului feminin, ne vom centra pe particularitățile de construire

a două personaje înrudite genetic, Vitoria Lipan și mătușa Ruța.

Referindu-ne la Mihail Sadoveanu, „cel mai mare poet dintre prozatorii români”, vorba lui G. Ibrăileanu, și la basarabeanul Ion Druță, considerat „înainte de toate, un mare poet” [2, p.29], remarcăm că maestrul și ucenicul au un cult aparte pentru femeia păstrătoare a spiritualității și demnității umane, înzestrată cu un farmec sublim, în țara bărbaților fiind plasată pe o treaptă superioară. Dat fiind faptul că bărbații sunt oarecum mai reci, mai puțin receptivi la anumite fenomene noi ale vieții, prozatorii intuiesc și descoperă în tipologia feminină structura clasică, marcată de un echilibru al valorilor, de o mai mare forță de rezistență, anume lor li se atribuie rolul de vestale, de păstrătoare a „focului din vatră”, ele exprimă într-o formă esențializată virtuțile neamului, anume lor

li se încredințează rolul de păstrătoare de suflet, de inimă, de noblețe.

În acest sens vitalitatea și actualitatea structurii clasice a personajului feminin, într-un mileniu al globalizării, al vitezelor exagerate, al noilor tehnologii, al gradului sporit de mobilitate a omului modern, își au rațiuni polemice. În contextul avansării rapide a civilizației, personajul feminin de structură clasică își sporește valoarea, capătă o nouă acuitate. Ca în orice „operă deschisă” (Umberto Eco), Vitoria Lipan, din „Baltagul” lui Sadoveanu, odată cu înaintarea ei în timp, redobândește o nouă dimensiune, o mai mare încărcătură și valoare simbolică, cu adevărat rar întâlnită în literatura română tocmai grație structurii latente a protagonistei, iar în descendența ei și mătușa Ruța, din „Păsările tinereții noastre”. Ambele ne cuceresc prin ceva imuabil în caracterul nostru național, apărătoare consecvente ale datinilor și tradițiilor străvechi, ele rămân expresia esențializată a românului de pretutindenii, care perpetuu „stă în fața soarelui cu o inimă ca din el ruptă”.

Ca exponente ale unei mentalități străvechi, specifice lumii arhaice, ele respectă cu sfințenie datinile, confruntându-se cu noul civilizator aflat, de regulă, în conflict cu normele etice verificate în timp, de unde și permanenta lor confruntare cu formele noi de viață. Neclintite în intenții și socoteli, hotărâte să ducă la bun sfârșit lucrurile, ele reprezintă tipologia femeii inadapate la noua civilizație, concepută ca una perversă, demolatoare a „omului din om”. Iată de ce ele nu vor renunța niciodată la adevărul și idealul lor, moștenit de la părinți, iar în felul lor de a fi, de a gândi și proceda, intuim o soartă în firea

lucrurilor, nepervertită la noile realități.

O îndelungă experiență a vieții le asigură o cunoaștere până în detalii a obiceiurilor și psihologiei oamenilor, oferindu-le posibilitatea de a percepe realitățile vieții, mai întâi de toate, cu ochii minții. Atât Vitoria Lipan, cât și mătușa Ruța înmagazinează experiența milenară a neamului, promovând valori general-umane ca: iubirea pentru aproapele tău, bunătatea sufletească, credința în Dumnezeu, grija pentru omul de alături, demnitatea umană, bunul simț. Ambele pun mare preț pe principiile etice, susținând cu toată certitudinea că „Sufletul e ca și cum ar fi un pământ oarecare și pe pământul acela nu va crește nimic mai bun până n-ai să ari și n-ai să semeni și n-ai să îngrijești semănătura ceea cu brațele tale...” [3, p.167].

Deosebit de important în contextul deznădăcinării omului modern, azi oarecum cosmopolit în esență, este conservatorismul personajelor care pledează, în primul rând, pentru menținerea și îngrijirea sufletului. Nu este vorba despre suflet în accepție biblică, ci despre viața spirituală, pentru că „omul nu trăiește numai cu pâine, cu mere, cu lapte sau vin, ci mai are nevoie și de o hrană sufletească, care să-i încarce viața cu energie interioară, să i-o facă mai deplină, mai armonioasă” [4, p.306].

La Ion Druță, ca și la Mihail Sadoveanu, remarcăm cunoașterea profundă a sufletului țărănesc care, contrar preceptelor semănătoriste, este complex și complicat, rătăcind în labirinturi și ascunzături aproape de nepătruns, dar cu energii pasionale nemărginite. Complexitatea sufletească a Vitoriei se evidențiază prin abilitatea și forța de a-și masca durerea atunci, de exemplu, la

Cruci, când după ce face frumoasa urare mirilor, ea se arată „veselă fața și limba ascuțită deși se cuvenea a fi scârbită, căci se ducea la răi datornici la Dorna” [5, p.85]. Gheorghită, fiul ei, o considera „farmăcătoare” [5, p.40], este uimit de înțelepciunea mamei și de știința vieții, iar Vitoria, la rândul ei, își disimulează cu abilitate inteligența, considerându-se o femeie simplă și neștiutoare, fapt ce scoate în prim-plan o altă calitate a ei - modestia. Ruța, de asemenea, retrasă între pereții unei case bătrânești nearătoase, lipsită de sentimentul confortului, posedă totuși o bogăție spirituală a casei, care se manifestă prin căldura vetrei, prin lumina aceluia lăcaș adevărat, ce poate fi înțeleasă doar cu sufletul. De o simplitate aparentă, Ruța este, ca și Vitoria, o fire complexă, cu un fond uman bogat, cu o grijă pentru suflet și pentru valorile simple ale vieții. O vedem, de obicei, în amurg, învăluită într-un semiîntuneric care aruncă o umbră ușoară asupra casei și a existenței ei. În acest semiîntuneric Ruța este surprinsă visând în felul ei, bucurându-se de oameni și de posibilitatea de a le fi de folos.

O calitate definitorie a eroinelor este înzestrarea lor cu arta comunicării, cu un limbaj artistic puternic individualizat. Prin urmare, ne delectăm cu personaje care manevrează reușit „cu vraja poetică a discursului, selectarea și clătirea în apele sufletului a cuvintelor folosite, expresivitatea și muzicalitatea acestora, apelul frecvent la frazeologia și idiomica populară, explorarea virtuților figurative, lirice și umoristice ale graiului matern” [2, p.46]. Scriitorii, de cele mai multe ori, se identifică stilistic cu modul de exprimare al eroinelor. Între stilul scriitorilor, în relatarea obiectivă, și felul de a gândi și de

a vorbi al personajelor lor, este neîncetat o corespondență perfectă.

O altă latură comună pentru ambele personaje este comuniunea cu natura, care le copleșește existența. Ruța, de exemplu, poate aștepta ore în șir până când dintr-un izvor dat uitării se va scurge o picătură de licoare dătătoare de viață. Uneori se întâmplă să procedeze intuitiv, într-un fel pe care nici ea aproape că nu-l poate explica. În atitudinea ei față de natură nu există o tendință de protejare de acele forțe naturale ale existenței umane, ele (forțele naturale) fiind, în unele cazuri, niște stihii ale constrângerii în fața cărora omul natural devine neputincios. De aici se realizează o contradicție de nedezlegat în poziția de viață a Ruței, care, fiind o apărătoare a neîmpotrivirii și a neconstrângerii, cedează totuși în fața forțelor naturii capabile să transforme apărarea omului în pedepsirea acestuia. Iar Vitoria, aflându-se în așteptarea soțului, trage niște concluzii reieșind din semnele remarcate în mediul înconjurător: „- Nu vine, zice iarăși, aprig, Vitoria. Cucoșul dă semn de plecare” [5, p.17]. Prin schimbarea stării naturii, e anunțată de o eventuală tragedie căreia i-a fost victimă soțul: „Vitoriei i se păru că brazii sunt mai negri decât de obicei” [5, p.13].

Pentru ambele natura e în consens cu firea lor impunătoare. Cerul, norii, izvoarele, ierburile, pământul etc. sunt pentru ele pilonii vieții, care mențin, revigorează și împlinesc sufletul omului. Toate aceste elemente semnifică viața rurală care este una pașnică și cuminte, reliefează legăturile omului cu pământul pe care s-a născut și a crescut.

Eroinele se disting favorabil de alte personaje feminine printr-un anumit tip

de sensibilitate, de inteligență, de înțelepciune și o impresionantă structură sufletească. Ele dau prioritate lucrurilor și valorilor pe care se axează existența umană și sunt mulțumite atunci când văd că de acestea se ține cont. Remarcăm chipul Ruței, emanând bunătate și satisfacție, la nunta Dochitei, unde ea le orânduiește pe toate după legile frumuseții, pe care le cunoaște mai bine decât alții, în felul acesta devenind nucleul satului în care locuia de atâta vreme. Vitoria este aureolată de inteligență când reface drumul lui Nechifor. Ea cunoaște bine automatismul bărbatului ei. Fiind tenace și calculată, urmărește fiecare detaliu al investigației sale. Deși sensibilă și afectată, căci mărturisește inițial „dacă a intrat el pe celălalt tărâm oi intra și eu după dânsul” [5, p.51], găsește suficiente resurse pentru a se vedea eliberată de întuneric.

Pentru ambele personaje viața este o valoare supremă, comunicarea, un principiu fundamental, iar acestea la un loc constituie pentru ele un element inestimabil în relațiile lor cu oamenii. Astfel sătenii vin la mătușa Ruța ca la spovedanie, vin să le aline durerile, să le insuflă puteri și credință. De fapt o surprindem pe Ruța că vindecă atât cu ierburi și vrăjitorii, cât și cu sfatul și voia bună, cu elixirul spiritual. Marea forță pe care o posedă este cunoașterea sufletului omenesc și, nu în ultimul rând, capacitatea ei de a-i înțelege pe alții. Înțelegându-le necazurile, așteptările, îndoielile, ea le întinde o mână de bunăvoință, dăruindu-le lumină și înțelepciune. Sfaturile Ruței consolează durerile străine, anihilându-le într-un fel. Deseori o vedem pe Artina, ori Paulina apelând la magia cuvântului mângâietor

al acestei femei bune și înțelepte, care este aptă să împărtășească și să perceapă durerea altcuiva.

O bună cunoscătoare a sufletului uman este și Vitoria Lipan, care „se dovedește o iscusită detectivă. Și, ca orice detectiv, ea este și psihologă” [1, p.629]. Mergând înspre munte, discutând cu diferiți oameni despre soțul său, ea proiectează încetul cu încetul itinerariul lui. Aceste calități o ajută să găsească cadavrul bărbatului și să identifice, în cele din urmă, ucigașii. În această ordine de idei, George Călinescu menționează că „Vitoria este un Hamlet feminin, care bănuiește cu metodă, cercetează cu disimulație, pune la cale reprezentațiuni trădătoare (în cazul de față înmormântarea și praznicul), și când dovada s-a făcut dă drum răzbunării” [1, p.629].

Atitudinea eroinelor în sistemul de relații cu oamenii este una fermă, ele menținându-și verticalitatea în orice ipostaze și situații ale vieții. Nedreptățile în adresa lor, uneori fac să se resimtă în comportament o doză de distanțare de evenimente, de oameni. Mătușa Ruța, neiertătoare, dar de felul ei corectă, nu pregetă să dea pe alocuri replici tăioase interlocutorului, cum ar fi în discuția cu Andron, iar Vitoria nu are încredere în autorități și singură conduce cazul de determinare a vinovăției celor care i-au omorât soțul, punând la cale o adevărată confruntare a criminalilor cu mortul.

Atât Mihail Sadoveanu, cât și Ion Druță prin aceste personaje feminine au intuit, evidențiat și transformat artistic conflicte de importanță vitală, conflicte care nu țin de factorul personal și care ies din cadrul psihologiei particulare. Sunt conflicte generale, introducând cititorul în sfera cunoașterii filosofice a contradicțiilor vieții, conflicte

dintre om și lume, în care e abordată artistic fapta omului și răspunsul la ea.

Importanța acestor personaje, anume într-un nou context cultural-istoric, este etalată prin sensibilizarea lumii interioare a ființei într-un timp al pierderilor legăturilor cu valorile sacre ale neamului. Prin intermediul personajelor feminine, de structură clasică, (Vitoria Lipan și mătușa Ruța) sunt puse în discuție despărțirea de tradiții, renunțarea la fundamentul sensibilității, la matricea spiritului național. În dialog cu noile realități identificăm la Vitoria Lipan și la mătușa Ruța un caracter distinct al permanenței și continuității noastre, ele întruchipează tipologia femeii puternice, protagoniste cu o pronunțată complexitate sufletească, purtătoare de datini și tradiții, care, deși intră în subiecte cu probleme, dureri și amintiri concrete, au un comportament echilibrat specific idealului clasic al ființei în

timp, devenind simboluri ale verticalității, ale fidelității, plasându-se printre chipurile ideale în galeria personajelor feminine din literatura română a secolului trecut.

Referințe critice:

1. George Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, București, Editura Minerva, 1986.
2. Mihail Dolgan, *Farmecul lirismului druțian*, în culegerea de articole *Aspecte ale creației lui Ion Druță*, Chișinău, Editura Știința, 1990.
3. Ion Druță, *Păsările tinereții noastre*, în *Scrieri*, vol.4, Chișinău, Editura Hyperion, 1990.
4. Andrei Hropotinschi, *Problema vieții și a creației*, Chișinău, Editura Litera, 1998.
5. Mihail Sadoveanu, *Baltagul*, București, Editura Ion Creangă, 1995.
6. Zaharia Sângeorzan, *Mihail Sadoveanu: teme fundamentale*, București, Editura Minerva, 1976.

MARIA PILCHIN

Universitatea de Stat din Moldova, Chișinău

LECTURI PE FURIȘ:
CAZUL DUMITRU CRUDU

ABSTRACT

The book “Stealthily views” by Dumitru Crudu contains the metatextual approach in which the author “tells” how he reads literature. The verb “tells” is the right one. The prose writer Dumitru Crudu sees in books of his colleagues of the guild a pretext for the critical narrativity. The metatext in this case, taking the form of some book reviews (presentations), of some small literary essays, is a form to live literature from the “garden” of other writers. The book title “Stealthily views” confirms this statement. Reading books of many authors belonging to different generations, Dumitru Crudu demonstrates that reading does not require generation criteria, but the quality and impact. Thus this book is certainly recommended in the chapter: “how do writers read between them”.

Keywords: metatext, generation, quality, impact.

Cartea „Priviri pe furiș” (Bibl. Municipală „B.P. Hasdeu”, Tipografia „Fox-trot”, Chișinău, 2014) pare, în primul rând, să anunțe un manifest al criticului și eseistului literar Dumitru Crudu. Paginile volumului conțin o scriitură pe care unii o vor considera un corpus de texte critice, alții le vor declara eseuri literare, care pornesc de la lectura unor cărți, noi le vom numi metatexte, pentru a evita confuzia și po-

lemica de multe ori proximă snobismului terminologic departe de știință și mult mai apropiat polemicii de cafea.

Pe lângă faptul că își propune să completeze peisajul criticii literare cu unele flash-uri metatextuale ancorate în prezent, autorul are drept scop și revizitarea trecutului nostru literar sovietic și cel de dată mai recentă. Dumitru Crudu scoate din anonim nume (Serafim Belicov),

revine la cele consacrate (Grigore Vieru) și le redescoperă în altă cheie, insistă pe dialogul dintre generații, dând la o parte resentimentele de gașcă și de generație care încă mai domină literele oricărei literaturi. Or, autorul nu își propune să o facă pe „celestina” literară între găștile scriitoricești, Cruđu anunță sus și tare necesitatea „revizuirii critice a literaturii scrise până acum” și nu putem să nu îi dăm dreptate aici.

Place felul aproape jurnalistic al autorului de a-și întitula aceste texte. Retorismul întrebărilor și al frazelor de final anunță o stilistică aparte și o poetică inedită a discursului metatextual și a opiniilor netrucate al acestuia. Dar sunt evitate din plin acele simulări de raționamente și elaborări de care abundă critica azi. De savurat însă sunt incisivitățile, colții critici arătați, acele momente care incită în mod deosebit, așa cum sunt și un atelier de lectură critică, un model de bătaie a cărților din mințile noastre. Cruđu evită considerațiile neutre, acele operații mărunte aplicate pe text: banala descriptivitate, citarea masivă, narativitatea simplistă și stilul prețios. Totodată, de remarcat este colocvialitatea acestor cronici, așa de parcă autorul îți povestește tezele sale critice de la tribuna literaturii, doar că tribuna e scoasă din universitate, academie, muzeu, bibliotecă etc. și este pusă în mijlocul unui trotuar, de unde criticul își perorează ideile ca într-un Hyde Park, abandonând demonstrațiile cu pretenții științifice.

O altă dimensiune a acestor pagini este franchețea criticului care la o cotitură a cărții, public, își „toarnă cenușă în cap” pentru că s-a grăbit să desființeze un autor. În acest sens, cartea este și un fel de *critic performance*, un fel de spectacol teatral în care criticul literar

iese la rampă în diferite ipostaze, unele răsturnând pe precedentele. Și aceasta nu poate să nu trădeze talentul, dexteritatea, seriozitatea, experiența estetică și cea sensibilitate autentică a literatului pe care o citim aici. Criticul scoate măștile de pe alții și de pe sine (a se citi cu juisare „Fracturism și barbarie”).

Nu poți să nu constăți maturitatea analitică și sintetică a metascriturii lui Dumitru Cruđu, care, chiar dacă nu face paradă de instrumente teoretice, trădează o bună școală sau mai bine zis o bună școlire literară, care presupune și un umor de bună calitate a absolventului. Personal am fost un voyeur care a tras cu ochiul, pe furiș, la felul în care Dumitru Cruđu îi rade și îi laudă pe scriitori (uneori pe aceeași). Savurezi cât de atent este la mijloacele stilistice ale cărților și ale pieselor de teatru care țintesc aiurea, trecând pe lângă conceptul artistic, dar și pe lângă contextul sociocultural și politic al receptorului literar. Caută în cărți latura ce aspiră să creeze o credibilitate care nu este necesară, adică elaboratul, neautenticul, chiar falsul. Nu exemplificăm, așa cum considerăm că această cronică va fi citită la modul cel mai firesc și linear al lecturii și anume ca un text postlectural, un fel de coadă pe care șopârla oricând o poate abandona, dar de amintit și-o va aminti mereu...

Am învățat câte ceva din această carte, iar o carte care te învață o poți considera ca și a ta. Iar fiindcă este și a mea, țin să reamintesc că arta borgesiană este una înaltă, dar totodată și împotriva oricărei dictaturi și a oricărui autoritarism (a se vedea „O nouă pledoarie pentru arta angajată”), dar aceasta este deja o altă discuție care ar putea poate să încapă într-o carte scrisă la patru mâini...

