

ACADEMIA DE ȘTIINȚE A MOLDOVEI
INSTITUTUL DE FILOLOGIE

METALITERATURĂ

●
REVISTĂ ȘTIINȚIFICĂ
APARE DE TREI ORI PE AN
ANUL XV • NR. 2 (40) • 2015

●
DIRECTOR FONDATOR
Alexandru BURLACU

REDACTOR-ȘEF
Aliona GRATI

REDACTOR-ȘEF ADJUNCT
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. 2 (40) • 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

PAUL GOMA – 80 DE ANI

PAUL GOMA – 80 YEARS ANNIVERSARY

ALIONA GRATI

Femeia în romanele lui Paul Goma – surse de plăcere estetică 5
The woman in the novels of Paul Goma - sources of aesthetic pleasure

NINA CORCINSCHI

Paul Goma: est/etica viscerală a simțurilor 21
Paul Goma: visceral aesthetics/ethics of the senses

MARIA PILCHIN

Paul Goma și „Soldatul câinelui: note de lectură” 30
Paul Goma and „The dog’s soldier”: reading notes

FLORI BĂLĂNESCU

Paul Goma, un debut editorial de pe un secol pe altul 34
Paul Goma, literature debut

ISTORIA LITERATURII

HISTORY OF LITERATURE

ALEXANDRU BURLACU

Vsevolod Ciornei: autoficțiuni cu măști 38
Vsevolod Ciornei: auto fictions with masks

INGA SÂRBU

Jurnalul lui Alexei Marinat: între faptul brut și ficțiune 47
Alexei Marinat’s Journal: between raw fact and fiction

IGOR URSENCO

Grigore Vieru, agent cultural genotextual 55
Grigore Vieru, genotextual cultural agent

LITERATURĂ COMPARATĂ

COMPARATIVE LITERATURE

MIHAI CIMPOI

Unitatea culturii universale în reprezentarea lui Eminescu 63
The unity of world culture in Eminescu’s representation

ȘERBAN AXINTE	
Receptarea Noului Roman Francez în spațiul literar românesc.....	72
The reception of the French New Roman in the Romanian literary space	

TEORIE LITERARĂ

LITERARY THEORY

VIOLETA UNGUREANU	
Referențialitatea din perspectiva lumilor posibile.....	79
The referentiality from the perspective of the possible worlds	

MIROSLAVA METLEAEVA	
Percepția eminescianismului în traducerile ruse ale poemului „Luceafărul”	85
Ethno-linguistic and philosophical aspects off Eminescu „Luceafărul” Russian version	

FOLCLORISTICĂ

FOLK STUDIES

MARIANA COCIERU	
Dimensiuni ale spațiului folcloric în „proza rurală” din Basarabia între anii 1960 și 1980	92
Dimensions of the folklore space in „the rural prose” from Bessarabia during 1960-1980	

INTERVIU

INTERVIEW

Cartea din mâna lui Hamlet.	
NINA CORCINSCHI în dialog cu ANDREI ȚURCANU (II)	104
A book from Hamlet’s hand. The dialog between Nina Corcinschi and Andrei Turcanu (II)	

CRONICĂ

CRONICLES

ELENA PRUS	
Mit și ficțiune artistică în opera literară.....	111
Myth and art fiction in the literary work	

ALIONA GRATI	
Despre poezia unicat și a ei poetică a tăieturii	115
About „unique” poetry and its „cutting” poetic techniques	

PAUL GOMA – 80 DE ANI PAUL GOMA – 80 YEARS ANNIVERSARY

ALIONA GRATI
Institutul de Filologie al AȘM

FEMEIA ÎN ROMANELE LUI PAUL GOMA – SURSE DE PLĂCERE ESTETICĂ

ABSTRACT

What is noticeable even at first sight in the novels of Paul Goma is, in addition to the large number of women, the forms' variability and the vast register of colors which they acquire in carnivalesque aesthetics adapted to a personal style and consecrate their creator as a modern artist opened to the vanguard experiment. In the free play of the imaginary possibilities, the women get portraits by combining different poetic profiles, from that of a grotesque realism to the surreal one. The language describing the woman, the associations and the expressions showing the inside and outside signs, from the physical and psychical world, her soul signals, her fantasies, tone, pace and mobility will give rise to some strange configurations. The Romanian suite of round, abundant, corpulent, with elongated members, filiform, disassembled, sharpened, cylindrical etc. women are real aesthetic challenges. Memorable due to the strange physical and linguistic portraits, obtaining physiognomic distortions directly proportional with the deterioration of the history, the women from Paul Goma's novels compose an exceptional gallery of characters. Our demonstration will target mainly two of the writer's novels: *Roman intim* and *Bonifacia*.

Key-words: Paul Goma, woman, aesthetic pleasure, female character, vanguard experiment.

Când Paul Goma aplica creației sale formula – „Eu numai pe femei le scriu” – de fapt ne oferea cheia pentru o lectură extrem de productivă. Această temă este una preponderentă și conducătoare în toate cărțile sale, una care fructifică

o bogăție imensă. Exclamația din romanul *Adameva*: „Totul-totul-totul gravitează în jurul femeii” este o declarație de dragoste a scriitorului, revelația adevăratei iubiri pentru feminitatea care iradiază iubire, generozitate, maternitate, siguranță, naturalețe, senzuali-

tate, pe contrasens cu pasiunea furibundă a priorității intolerante, a acaparării agresive, a puterii brutale. Ceea ce e de remarcat chiar de la prima vedere în romanele lui Paul Goma este, pe lângă numărul mare de femei, variabilitatea formelor și vastul registru al culorilor pe care acestea le capătă într-o estetică carnavalescă adaptată la un stil personal și care îl consacră pe creatorul lor ca pe un artist modern deschis spre experimentul avangardist. În jocul liber al posibilităților imaginare, femeile „văzute-auzite-mirosite-palpite-gustate” capătă profiluri realizate prin combinarea unor poetici diferite, de la cea a unui realism grotesc la cea suprarealistă. Limbajul cu care descrie femeia, asocierile și expresiile ce numesc indicii de exterior și interior, din lumea fizică și psihică, semnalele sufletului, fantezmele, tonusul, ritmul și mobilitatea ei vor da naștere unor stranii configurații. Alaiul romanesc de femei-iluzii cu modulații înșelătoare, rotunde, abundente, corpulente, longiline, filiforme, dezasamblate, ascuțite, cilindrice, grele, păstoase, fărâmicioase, făinoase, lichide, lascive etc. constituie adevărate provocări estetice. Memorabile datorită ciudatelor portrete fizice și lingvistice, căpătând distorsiuni fizionomice direct proporționale cu deteriorarea istoriei, femeile lui Paul Goma compun o galerie de personaje de excepție.

În calidorul memoriei afective, a „ținerii-de-minte-cu-simțăminte”, personajele femei consemnează etape din biografia sa. Femeile care într-o măsură mai mare sau mai mică i-au marcat viața sunt evocate, (re)trăite, recreate. Unele s-au constituit în unități aparte ca surse de inspirație pentru o carte, precum *Justa*, *Sabina*, *Bonifacia*, *Castelana*, *Ela*. Obsesia căutării feminității protectoare și salvatoare este atotcuprinzătoare. Spre unitatea conceptuală *Magna Mater Deorum*

converg mai multe proiecții ale femeii în „oglinzile paralele” ale idealului și realului. Fascinanta incursiune în universul feminității urmărește prinderea în cuvinte a *stării de feminitate*, a naturaleții ei primordiale, care ar completa jumătatea sa și cu care ar fi putut să reconstituie androginul: „Aș fi vrut să aflu, nu neapărat ce gândește femeia despre bărbat în timpul cunoașterii-de-celălalt (gândul presupunând cuvinte; presupunând discurs; presupunând succesiune) – ci starea ei pe care, mai târziu, să încerc a o prinde în cuvinte. N-am reușit. Nici prin împrejurimi n-am pătruns. Cred că femeia nu vorbește aceeași limbă ca a bărbatului în timp ce se contopește cu dânsul. Nu, nu. Femeia ne vine de altundeva. Până la coborârea ei, noi ne înmulțeam prin polenizare încrucișată și consumam carne de 'urcă.” (*Adameva*, p. 139-140).

Perceperea feminității ca necesitate imuabilă are rădăcini în relația mamă-fiu, intensă în timpul copilăriei, adâncă la maturitate. Romanul *Din calidor* consacră figura tutelară a mamei de a cărei lume fiul rămâne legat „prin ombilicul intact”. Imaginea mamei iradiază infinite semnificații, ea înseamnă siguranța adăpostului, a căldurii și se suprapune pe înțelesul de pământ, glie. Totul începe și se termină cu ea. Relația mamă-copil transgresează actul fenomenal exprimând raporturile dinte individ și univers. Memorabilele scene dispuse teleologic din debutul și finalul romanului reprezintă *viața ca o stare în calidor*, în „acel vestibul deschis spre ambele părți, acel afară proxim și nu definitiv, acel loc la aer și lumină și umbră și căldură înăuntrică, supus agresiunilor, dar nu mortale: oricând pot face pasul înapoi, la adăpost”, *viața ca o stare de născut deja, dar ținut în poala protectoare a mamei*.

Copilăria este percepută ca o lume vrăjită de miroasele femeilor „bune, frumoase și

mustoase și parfumoase și!” „cu țâțoance adiind a pătrunjel”. Învăluite în aromele sublimului, fetele Manei („Ah, fetele”) par niște zeițe. Memoria decupează neapărat odoruri-semnale diferite: **Tuza** e „frumoasă și când e urâtă, adică toată vremea. Săraca de ea, pe lumină i se vede rău obrazul bine buburos. Și merge ca un bărbătoi. Și-i tare slabă, picioarele i-s ca fusele, încolo curu’ i-i destul de lărguț. Și are, cum se spune, un ochi la slănină – însă dacă te uiți la ea dintr-o parte, nu bagi de seamă făina”; **Tecia** e „Măruntică, frumoasă, de pică: părul negru-negru, cu ape albăstrui, ochii verzi-verzi, de mătă – nu de piscă, de mătă; verzi, cu stele de aur”, dar „ce dulce mă ținea și ce dulce-mi arăta și ce dulce era ea pe- peste tot. Mai ceva ca zahărul”. Văzută cu „ochii trupului”, **Duda** are mâna „aspră și fierbinte, pielegoloasă mirosind a calapăr, ca la noi, în bucătărie, înainte de, și după, la ei, cu ferestrele astupate, în umbra dulce și pipărată, când ea zicea să mă uit în sus, că nu se cade. Nu se cade să cazi în jos, de-aceea. Că, dacă o vezi, cade. Joasa ei cea nevăzută. Acum e ca atunci. Mă strânge ușurel-tăricel cu picioarele ei, toate și cu între fierbinte și pipărat și cărniat, proaspăt tăiat”. Și, desigur, **Bălana** are „părul galben-galben și ochii albaștri ca floarea inului...? (...) Are fuste frumoase, înflorate, barijuri la fel, pline de flori vesele” (*Din calidor*).

Adolescența e marcată de femeile sibiene, „cele mai frumoase, mai colorate, mai trupi-formate, mai parfumirosoare din lume”. „Nările” memoriei adulmecă, reproduc pe Șoricica de la Astra, „șoridulce”, pe **Cecilia** ce purta coadă „imensă, incredibilă, legendara ei coadă cânepie, atârnând până binișor dinjos de fostul curuleț, spre subgenunche – și care coadă o trăgea atât de insistent pe spate, încât în față îi țâșneau (ce timpuri!) ca niște coarne sânii, lubenițe obuzoidalnice...”

pe **Lotte**, fata de pe bicicletă cu „mirosurile și sunurile și gesturile ei, deduse” etc. Universul Facultății de Litere e un paradis al formelor și al mirosurilor feminine. Întâlnirea cu femeia ursită în perioada post-universitară constituie prilej de a compune simfonia „domestică” – romanul *Infarct*.

În continuare vom ilustra, în baza romanelor *Bonifacia și Roman intim*, felul în care Paul Goma, dar și *personajul său de marcă* – *basarabeantul răzvrătit în confruntare cu istoria* – își creează, pornind de la principiul feminității, propria lume, de alternativă.

Femeia – portret cu coajă și pe interior

Într-un dialog imaginar cu uriașul creator de personaje literare Dostoievski, naratorul *Romanului intim* îi replică, păstrând toată considerația, incapacitatea de a zugrăvi, de a prinde în forme esența intimă a femeii. Romancierul descompunerii umane s-a descurcat remarcabil cu personajele-bărbați care, odată intrați pe „mâna lui împenițată”, ajungeau analizați în toată ființa lor contradictorie, „storși, tocați, fără-râmițați”, „desfăcuți, scormoniți și borteliți”, apoi înviați, înființați dumnezeiește, și a rămas un inocent în fața personajelor-femei. De fapt, se face referință la un tip anume de femeie, „pierdută”. Sonia Marmeladova, spre exemplu, nu a avut norocul să prindă trup viu. Constrânsă într-o perspectivă „coloromantică” de Magdalena pocăită, deși este analizată exhaustiv din punct de vedere psihologic și al sentimentelor, ea rămâne fără vlagă, fără complexitatea interioară care i-ar da verosimilitate într-o proză realistă. Nici Tolstoi „n-a reușit intrarea în femei, deși nu se poate spune că nu le cunoștea”. În romanele sale cu femei și despre femei Paul Goma își revendică o scriitură ce completează această insuficiență („a cunoașterii

biblice”) printr-o cunoaștere mai aptă să depășească bariere prohibitive și să cuprindă în cuvinte femeia „așa cum a fost găsită ea în realitatea reală”, văzută din afară și pe dinăuntru, în puterea ei intimă niciodată exteriorizată și reprezentată în scris.

Roman intim decupează un segment istoric concret, bântuit de anomalii sociale – România anului 1953. Este anul morții lui Stalin, moment în care agenții socialismului comunist desfășoară mai abitir ca altădată programul de făurire a „omului nou” prin reeducarea și pedepsirea „dușmanilor de clasă”, prin coruperea femeilor având bărbați închiși la Canal sau rămase văduve, prin intimidarea tinerilor cu „dosar social nesănătos”. Este o lume fojgăită de securiști care reduc la maximum spațiul intim al individului impus să se adapteze la proiecte colectiviste și tratamente ideologice uniformizatoare. Realitatea este extrem de presantă în cazul individualităților puternice, cu spiritul libertății dezvoltat. Majoritatea clachează, se pleacă sub greutatea vremurilor, altele – excepțiile – răzbat, reușesc să-și păstreze fizionomia umană, plătind cu închisoare, moarte sau exil. În acest context se desfășoară viața unui adolescent „picat/neintrat/neprimit” la examenul de admitere la Institutul de Cinematografie din București și nevoit să accepte funcția de instructor superior de pionieri în satul Dacia, comuna Rupea. Condiția exclusului din lumea la care aspiră studenții, dar și a individului cu trecut dubios de elev reținut de Securitate pentru câteva notițe de jurnal intim, presupus „codificat”, îi provoacă acestuia niște reacții nonconformiste pe cât de neașteptate, pe atât de agasante pentru „cuviniunea colectivă”. Tânărul de optsprezece ani se apără de strânsorile vieții și de umilința istoriei așa cum obișnuia în copilărie, retrăgându-se imaginar în brațele

Femeii Ocrotitoare. Grație vârstei dezlănțuirilor hormonal-viscerale, acesta se lansează într-o activitate erotică bogată, devenind un vizitator frecvent al femeilor disponibile.

Materia primă a faptului autobiografic este folosită cum se poate de bine, alimentând un subiect incitant de roman. Sub penița unui scriitor *pus la zid*, beția febrilă de adolescent îndrăgostit devine expresia protestului și aspirației la intimitate într-o societate care impune colectivismul ca singură rugăciune. Un personaj ce împrumută „viața mereu holticăită, ne-normală, de excepție” a creatorului său nu poate avea decât o intimitate supradimensionată, exhibită, nu poate avea decât o experiență *tare*. Așa că proaspătul instructor de pionieri devine nici mai mult, nici mai puțin un *maniac al iubirii*, care simte rabelaisian, cu asupra de măsură, pe contrasens cu „misiunea” de executor docil al instructajelor, de piesă anonimă în mecanismul unei pedagogii „serioase” de reprimare a individului. „Nu eu sunt bufonul, ci societatea monstruos de cinică și naiv de inconștientă care pretinde că este serioasă numai pentru a-și ascunde mai bine nebunia”, zicea despre arta sa excentricul Salvador Dalí.

Femeia/femeile calde și primitoare, emanând senzualism acaparator, alcătuiesc pentru protagonist acel univers al evaziunilor compensatoare, al vindecării de nefericire, iar pentru scriitor obiectul plâsmuirilor artistice și al provocărilor la adresa sensibilităților pudibonde și mentalităților anchilozate deopotrivă. Romanul, conceput ca un jurnal intim, ca un caiet găzduind observațiile cele mai personale, abundă în descrieri de scene erotice cu femei, descrise cu cuvinte nude, pe alocuri inventate de autor de dragul îmbogățirii vocabularului erotic al limbii române. În acest sens, ro-

manul lui Paul Goma poate întreține un dialog fertil cu literatura unor scriitori de la Ovidiu până la Lawrence Durrell sau Henry Miller. Ca și aceștia, el sfidează puterea care l-a marginalizat, dezinhibarea lingvistică fiind un apel la libertatea personalității. Lui Paul Goma îi aparține însă ideea de a include într-un sistem comparativ această viziune care suprapune eroticul cu politicul și o viziune a scrisului ca topografie a femeii: „Eva e o aparte, e o unitate, e un roman!” Din prima perspectivă rezultă o critică socială acerbă a amoralității sistemului comunist care este asemuit femeilor depravate și prefăcute, care și-au vândut și sufletul, nu doar trupul. Cealaltă viziune se articulează ca o artă a scrisului intim, autentic. Este interesant jocul de idei (cu ecouri din psihanaliză) pe muchia asocierilor între experiența sexuală, cunoașterea femeii în profunzime și scrisul autentic care respinge orice falsificare. În lungile reflecții asupra artei scrisului, autorul își exprimă părerea că pentru a cuprinde în cuvinte acea forță magică, ocultă, magnetică, erotică, deci frumoasă, a femeii, e nevoie de întoarcerea ei „pe dos ca o mânășă”, contemplarea ei din interior, privirea ei *pe sub coajă*: „Dacă Tolstoi se străduia să se transpună într-un cal, eu tare aș fi vrut să mă mut, pentru o oră-două, într-o femeie. În trupul ei, mai cu seamă în psihologia fiziologiei ei.” Se poate vorbi de o artă poetică a jurnalului intim, ghidată de dorința de exteriorizare a „în-lăuntrului interiorului adâncului femeiesc”, adică a ceea ce sălășluiește în inconștient în contrast cu eul conștient: sentimente, intuiție, umoare schimbătoare. Arta scrisului este plăcerea de a contempla, „adulmeca” frumusețea femeii („Eu le vedeam, le pipăiam, le gustam”), a o iubi prin cuvinte, cuceri în scris, recupera în scriitură, înrudi cu alte personaje literare etc.

De la distanța timpului scriitorul simte femeia cu inima personajului său la vârsta primelor iubiri naive, sincere, debordante, năvalnice, cuceritoare, cu sensibilitate subtilă suficient de dezvoltată, dar îi creează portretul cu ochiul unui pățit în timp. Având la îndemână deopotrivă aceste două perspective ale naratorului (a *eului-adolescent*, răsfățat de dragostea pură a fetelor sibiene, traversând un punct crucial al erosului său și a *eului-matur*, având consumată experiența momentului istoric descris în roman), artistul fragmentează, bricolează și estetizează realitatea pentru a-și pune în practică ideile. Arta nu mai supraviețuiește decât acolo unde se neagă pe sine, acolo unde își salvează esența negându-și forma tradițională și, prin aceasta, negând reconcilierea: acolo unde ea devine suprealistă.

Experiența erotică îi aduce tânărului o schimbare de nivel a conștiinței obișnuite, inserându-i moduri de existență de tip profund. Deși are contact fizic cu femeile, acestea reușesc să prindă consistență doar în imaginația sa, ele se articulează ca structuri subiacente. În „Odaia-nnămolită de miroase de la vise” femeile sunt „visate”, „deduse”, „preștiute”, „iubite pe ale gândului aripi”. Orice gest al lor semnaleză ceva care doar se ghicește, se întrevede, orice vibrație a corpului lor sugerează secretul, taina, ființa nudă. Mirosul le dă individualitate, le unicizează, le face speciale: „Prietenii mei erau afoni la odorat, nu puteau să știe și-mai-cum sunt alcătuite fetele-femeile noastre. Eu le vedeam, le pipăiam, le gustam. Odori felurite (...): unele luminoase, altele grave, altele grele și păstoase, altele fărâmicioase, făinoase – dar cu toatele de neatins”.

Începute de naratorul-personaj, profilurile femeilor sunt corectate-completate de naratorul-scriitor care le trece prin examenul obiectivității, le „readuce și

repară în memorie”, le „scrie”. În ansamblul lor portretele amalgamează elemente care învăluie feminitatea în roz afectiv, sublim metafizic, dar și aspecte morbide, pe alocuri scatologice. Așa se întâmplă că nicio femeie din roman, cu excepția mamei, nu scapă de compromitere, purtând în carnația lor lăudată sâmburele decăderii și morții. Figurile lor se înfățișează paradoxale prin incongruența lor, surprinzând într-o viziune sinoptică atributele de *Magna Mater* și de curvă, hetairă generoasă și ființă înfiorătoare cu caracteristici mecanizate sau aparținând regnului animal. Trebuie înțeles că desfigurările, slujirile femeilor nu ridică probleme de ordin ontologic (deși nici poezia cu fior metafizic a acestor descrieri nu trebuie ignorată), ci etic. Nu practica în sine a prostituției îl oripilează pe autor, senzualitatea genuină a „picatelor” are la el ecouri din misterele antice de inițiere, ci compromiterea unora din ele, infirmitatea lor sufletească ca rezultat al îndoctrinării ideologice.

Lotte

Personajul la care scriitorul revine obsedant ca la un colac de salvare („Lotte era opera mea, romanul meu de elev eliminat...”), completându-l cu numeroase detalii estetice, adausuri, retușuri, chiar dacă îl fixează într-un singur cadru, fotografiat repetat: al plimbării cu bicicleta pe segmentul școală – prima intersecție, la care ea și protagonistul urmau să se despartă. Este săsoaică și profesoară de germană la clasa cu copii de aceeași etnie. Numele ei nu este întâmplător, făcându-se trimitere la protagonistul celebrelor romane *Suferințele tânărului Werter*, de Goethe, și *Lotte în Weimar*, de Thomas Mann. Referința intertextuală are

menirea să contribuie la instituirea, prin Lotte, a seriei de fecioare care cer sublimarea instinctului și trăirea celei mai profunde armonii a dragostei înălțate deasupra simțurilor: „îi era atât de recunoscător și atât de îndrăgostit, încât ar fi fost în stare să îngenuncheze în mijlocul uliței și să-i sărute farul”. Într-adevăr, femeia rămâne neatinsă de-a lungul romanului, producând scurtcircuitări erotice doar în imaginația tânărului pasionat. Relația – platonică – cu Lotte ar putea constitui un pandant la intensa lui experiență sexuală, dacă descrierea ei nu ar avea picanterii din belșug. Pentru că Lotte, ca și celelalte femei, în pofida atletismului ei viguros, transmite aceeași docilitate, spirit de supunere, capacitate de întâmpinare, disponibilitate profundă sau „rotunditate feminină” care îl atrag pe tânărul „fugarisit” din/de istorie: „avea... caninul stâng încălecat... care te invită, te cheamă în cealaltă parte, chiar dacă ea însăși nu-și dă seama că te îmбие, te roagă să-ndrăznești – dar nu asta ar fi taina lor?, a ei?: să ne atragă, fără să știe că în fapt ne sug, ne înghit ca șarpele boa, întregi, cu tot cu șepci și cravate roșii...”. Tonul comic, dezinhibat cu care este descrisă Lotte, produce disoluția ironică a valențelor mitice și a temelor literare consacrate de tradiție: „Trânțește-o, Doamne! Dă cu ea de pământ, Domnule – dar nu prea tare și, atenție, să nu nimerească în vreo balegă. Scutur-o din Pomul Bicicletei, doboar-o din Corcodușul Cunoașterii de sine, ca să mă cunoască pre mine, să am eu ce aduna, scutura, consola, mângâia, iubi tare-tare-tare...”.

Cele mai memorabile pasaje sunt acelea în care scriitorul îi descrie artizanal mișcărilor picioarelor, ale genunchilor. Lotte are un mod feminin, elegant, grațios de „folosire” a picioarelor, un port „sublim, liber, liberator” ce face ca ea să se miște ca „Regina sașilor”.

Mersul ei, „care la alte fete arăta colțuros, bărbătos, urătos, la ea e de o naturalețe încântătoare”. Această arătare naturală asamblată cu „solzi zugrăviți pe piele, ca ciorapii de mătase cu dungă. Calzi” și „foarte rotunzi ochi, ai zice de găină” produce fascinație, răspândește un miros „rotund, consistent”, „a copt: a Lotte. Desăvârșit, împlinit, lottit”. Dimpotrivă, mișcările stânjenite, prestabilite, dictate din exterior, precum ticul pudibond de a-și acoperi picioarele cu fusta scurtă, o urâtesc pe Lotte, pașii ei devin „mărunți, ’mplețiți, petrecuți unul peste altul și tic-to-căiți, micșorați, meschinizați și cu pupilele bulbucate de teamă: să nu i se dezlipească din mers, genunchii”. Viziunea se precizează, se conturează în imaginea obsedantă de-a lungul romanului a fustei lui Lotte, mai strămtă decât era cazul pentru mersul pe bicicletă. Impresia de stânjenală a mișcărilor genunchilor, sunetul stofei trecute peste cadrul bicicletei bărbătești („foșnetul, foșăitul, șuşuitul, aproape zumzetul... aproape scârțâitul”) și asocierea acestuia cu cel emis de părul slăbit al arcuşului în mâna unui lăutar bețiv dintr-un local obscur din Sighișoara, presupus Ignat, frate mai mic al tatălui, fost prim-viorist la Filarmonica stalinistă, distruge aura romantică a femeii. Derapajul produs de această revelație întunecată consună cu marile deziluzii din roman.

Gazda

Cea mai mare dezamăgire, cea mai dureroasă criză, trezire la realitate: gazda surpă din temelii acea legătură ombilicală cu „mama”. Inițial, matroana îi lasă tânărului impresia de revenire acasă, la adăpostul bunătații, iubirii și siguranței: „era numai lumină și zâmbet”, „ea era din vis și din mamă, din plăcere păcătoasă, cumplit de dulce în ispita lui vinovată”. Femeie din popor cu bustul îndesat, cu rotunjimi chemătoare,

„pui-puiești” de doică și cu miros de „femeie bine coaptă”, „buuuună de laaaap”, pieptul „mirosind a zer, a busuioc” și limbaj nostim, ea îi declanșează stări contradictorii și inexplicabile. Portretul ei se alcătuieste din descrierea gesturilor, urmărite sub unghiuri cu efect surprinzător de invitație, de atracție. Protagonistul are presimțiri proaste, dar rezistă cu greu ispitei, căci sub pânza pijamalei coapsele fac „cum vac țșac!, clac!, ba chiar și ciac, de parcă uite-acum ar...”. Toate acestea amăgesc însă, camuflează natura ei versatilă, demonică, periculoasă. Ceva din interiorul ei înspăimântă, uneori fizionomia ei interioară prinde contururi de hienă: „Femeia se uită la el cu gura căscată. Broboada de care tot trăgea ca să-și acopere obrazul i se deznodase, colțurile atârnavu strâmb, unul pe umăr, celălalt în față, pe piept. Acolo în umbră, sub broboadă, ceva licărea roșu: desigur piatra unui cercel. Femeia avea nasul fin, aproape tăios, însă gura enormă – poate fiindcă o ținea deschisă. Și părul blond, nu alb, cum crezuse. Se auzi ca un scheunat, dar buzele carnoase nu se mișcară. Și încă un geamăt subțirel”. Naratorul amână cât îi stă în putință catastrofa, viziunea sumbră se va proiecta teleologic în scena de final, în care Gazda își pune casa, propriul corp și „sufletul gol” la dispoziția activiștilor și milițienilor pentru orgii socialiste nocturne.

Vivi

Personaj episodic, dar de o importanță definitorie în roman. Este fetița de zece ani care ademenește cu insistență adultă soldații ruși, năvălind în casa bunicii ei pentru a-și culege trofeele de ocupanți. Autorul își numește personajul „unicat”, femeie cu comportament șocant și capabilă a provoca extaze ale interiorității. Nimeni însă „n-a însemnat-o, n-a săpat-o-n blocul de hârtie cu dalta condeiului”. Personajul cumulează

câteva identități. Privirea interioară o circumscrie spațiului de taină și de iluminare ontică: „Terifiantă puterea ei. Atomică, încă de pe timpul lui Adam!” În plan social simbolizează un „suflet curvit” prematur și de bună voie, în momentul în care a avut pentru prima oară revelația „puterii ei de femelă”. Recunoașterea acestei forțe mistice, „vivianești”, a „uite-așa-ului” în femei („Simt că în fiecare din fetele mele cele cuminiți zace un strop viviesc”) îi dă naratorului motiv de regăsire și înstrăinare, jubilație și suferință, pretext pentru poezie și angoasă.

Vivi reprezintă și inconștientul, sursa instinctelor, care așteaptă influența ordonatoare a conștientului. Iată un episod cu Vivi, meritând toată atenția, prin care Paul Goma își pune în scenă arta scrisului: „Vorbește și vorbește și vorbește (Vivi *n.n.*) (mereu vorbește de, iată, un an și aproape jumătate: mereu, mereu, proaspăt), iar eu sunt ceilalți doi; unul din capete se năpustește, aprins, după copchila ațâțată, ațâțoasă, hăituită și hăituid; celălalt este ea: arătând apoi fugind, arătând și fugind și tot arătând și trăgând după ea, cu adiul cățelandric – al treilea (fără el nu se poate; fără el nimic suntem) vine în urma tuturor cu stiloul.” Scrisul este urmărirea obsedantă a fantasmii sufletești care menține dorința, dar și scufundarea în ciclul orb al creației. La urma urmei, scrisul intim este o *topografie a femeii mai legate de sufletul lumii*; „Geografia (mama istoriei) nu există decât în măsura în care îmi istorisește mie despre o femeie trăitoare ori doar trecătoare pe aceste forme de relief, în această minunată topografie niciodată până la capăt explorată. Deci, atâta timp cât soarele are să rămână sus, pe cer, are să existe și istoria geografiei femeii. Iar eu povestitorul; istoricul geografiei; geograful măsurător, hotarnicul, omul-de-teren – al istoriei.”

În același timp, Vivi completează seria de femei ipocrite, dezumanizate de propaganda ideologică.

Anica

Este probabil personajul cel mai coerent și fără „ruptură” în roman. Ea simbolizează caracterul aproape irezistibil al impulsurilor vitale. „Anica. Opărica. Curva satului. Crăiță” are o frumusețe aproape mistică, atractivitatea ei ține de taină. Profilul îi este dedus, deslușit în licărul asimetric al ochilor, în glasul „negru de catifea”, de „resemnare dulce”, în „coapsele pline și albe și moi și ferme și cu pielea ca petala: coapse de-a curmezișul patului; coapsele alăturate atingându-se între ele abia simțit”. Profunditatea ei promițătoare, forță indusă magnetic declanșează dorința. Ea își oferă corpul ca pe o „haină de duminică”, îl dă cu împrumut ca pe o odaie caldă. Anica este peștera care păstrează focul viu al vieții, matricea, sălașul nemuririi.

Anica este frumoasă fiindcă nu-i prefăcută, exercitându-și meseria pe față. Spre deosebire de „colegele” ei cu alte profesii, nu reprezintă un pericol social. În spațiul odăii sale întunecate rămâne armonioasă ca însăși Mama-Natură: „Anica minte numai prin cuvinte: câtă vreme tace, este adevărată, dreaptă – și frumoasă; de cum emite sunete, altele decât cele naturale, totul se strică, ea întregă devine o stricată – din crăiță se preface în oafă”.

Eva

Personaj din categoria „fetelor-mari, a inocentelor” aflate la etapa de „castrare”, a diferențierii sexuale, suportând deviații în urma modelărilor dezumanizante ale sistemului. Numele nu este întâmplător: necunoscuta ungueroaică, întâlnită cândva la Făgăraș, „obraznic de frumoasă, de

inteligentă”, acoperă simbolic segmentul spiritual. Privirea pe exterior desenează armonios-îmbietor: „Îmi comunica ceva din privirea intensă și răspândită, speriată și posesivă, buzele ezitând între bună-primire și alungare”. Purtătoare de mesaje de început de lume, din „primul capitol al Facerii”, transmite concomitent cu coama ei sălbatică „cu luciri oțelii” zveltețe luminoasă, dar și stări „tulburi, neliniștitoare, rele”. Curbarea intervine numaidecât, zvonurile proaste ale băieților și mai ales deformările proiectate în inconștientul tânărului aruncă în hău frumusețea acestei femei: „injustiția naturii: un cap de madonă și picioare sudate”. Moralitatea îi este pusă la îndoială mai ales prin felul de a-și purta genunchii, fizionomia-i asimetrică înfricoșează: „mă chinuia gândul că, de cum își va dezlipi coatele de coaste, de la subțiori vor țâșni lilieci și salamandre, dintre genunchii în sfârșit despicați, va răsări o viperă, un boa constrictor, un balaur”.

Eva-Pasărea-Moartha este o „când așa, când așa: cu pete, când frumoase, când urâte, când iubire, când ură, când viață, când moarte”. Portretul ei se alcătuieste din incongruente, divulgând incapacitatea limbajului de a o articula ca o realitate simultană: „Eva nu este o fată, o femeie, o ființă dată, ci când-capul (superb, mândru, cu coamă sălbatică, de cal de puszta), când-membrele (la rându-le alcătuite nefiresc, din jumătăți independente, străine, incompatibile – lucru văzut la lipituri: coate și genunchi, iar mâinile, de la coate până-n vârful unghiilor, și picioarele, de la genunchi în jos, părând a fi ale capului...); când-torsul – superb, sublim, bine proporționat în cadrul petei lui, dar stricat definitiv de brațele sudate de coaste; de coapsele lipite prin genunchi”.

Sabina

Personaj care a dat titlul romanului anterior și care făcea cândva parte din lumea fetelor „mici, proaste, sublime”. Rememorarea Sabinei, ca și a altor fete/femei ale adolescenței sibiene, este o încercare de reinstalare a echilibrului psihic sub aripile feminității ocrotitoare: „...mărturisesc cinstit: pentru mine Sibiul este/sunt fetele mele, băieții mei, chiar necunoscuții bineștiuți, tot ai mei. Mai ales femeile – ah, femeile sibiene, cele mai frumoase, mai colorate, mai trupiforme, mai parfumirosoare din lume”. Altădată funcționând ca terapie de puritate și frumusețe, acum întoarcerea în timp proiectează declinul, diformul.

Șoricica

Personaj importat în romanul anterior *Astra*, Șoricica suportă aici metamorfoze nocive. Cititoarea de la biblioteca sibiană „Astra” însemna cândva puritate adolescentină, dragoste timidă și sursă de euforie („Beatrice a mea șoricidulce”), acum, cochetând cu un tip „țigăniu”, „mare gagicare, mandolinarone”, provoacă o altă mare deziluzionare.

Cecilia

Sibiancă care s-a deformat incredibil, grotesc, „în toate sensurile, se revărsase spre toate punctele cardinale. Semăna a mamă eroină, arăta a cucoană din asta nouă, nevastă de securist ori de activist care băga-n ea tot felul de zaharicale – chiar și ciocolată veritabilă!” De la Cecilia de altădată purtând „coadă, imensă, incredibilă, legendara ei coadă cănepie atárnând până nișor dârjos de fostul curuleț, spre subgenunche – și care coadă o trăgea atât de insistent pe spate, încât în față îi țâșneau (ce timpuri) ca niște coarne sâni, lubenițe obuzoidalnice” până la arătarea asimetrică de acum cu șolduri „nu

atât de mari, cât atârânânde, bălăbăninde” și „țâțele de capră ridicată în două picioare” se întinde o prăpastie imensă.

Olimpia

Personajul completează galeria de fete cu „topografie” schimbată: „mirosea (...) a fată care nu mai era ca pe timpul meu”. Coborâta cândva „din creierii munților, din satul ei de ciobani. Și ce rasată, oierîța, ai fi zis o Nefertitti – cea mai dințată și cu piele albă”, acum „Prințesa Dințată” era iremediabil „desfetiță”. Acum „corpul ei de liceancă se zbătea să iasă ca din crisalidă trupul ei de arzoaie”, de „apucătoare de jeratic: mur-sicătoare; cu flăcări pe nări”.

Otilia

Colega de liceu cu multe „pete-albe” traversează imaginarul tânărului în momentele în care acesta se simte neapărat, respins. Ca și celelalte „surori” sibiene, este gata oricând, în imaginar, „să-l consoleze, să-l ia în brațe, la sân, să-i de-a țâță”. În realitate însă este „atât de puțin expansivă. Atât de (aparent) indiferentă”, încât „odată ce ar fi gustat din măr nu l-ar fi lăsat neterminat, ar mai fi cerut, s-ar fi trezit adevărata din ea”.

Heidi

Fostă colegă de liceu, cu frumoase însușiri „potrivnic întâmpinatoare”, vrăjind cu felul ei „aburit, aiurit, înduioșător” de „soră”. Semnifică primele inițieri erotice. Scriitorul dedică scenei din baia liceului mai multe pagini, descriind-o într-un joc sclipitor de alternare a cuvintelor directe, nude și ocolitor-aluzive. Viziunea ce intervine mai spre finalul scenei, ca o presimțire simbolică, avertizează asupra pericolului de a zgândări zonele obscure, necunoscute: „Heidi nu mai era fata prelungă alungă fragilă fragedă neștiutoare angelică... haida-i

o scroafă. O scroafă guițoaagă... a înțeles că stârnise animalul de la începuturi”.

Mia Cerbu

Fata preocupată de viitoarele examene la Cinematografie, pe care le picase în câteva rânduri, determinând-o să-și aplice interdicții masochiste: „Mia nu se predeă – se zvârcolea, zbătea, gâfâia, horcăia, murea, se lăsa gustată cu gustul, gusta și ea”.

Diana

Fostă colegă de liceu la Făgăraș, actuală colegă de „instructorat-superior” de pionieri. Picată și ea la examene de admitere, pe de-asupra cu dosar „pătat”, este un fel de soră de suferință: „Fata asta masivă, cu forme de matroană la 18 ani, cu nas armenesc și piele de măslină grecească era numai bună de camaradă”. Diana „Narinescu are nări largi, fremătânde, palpitânde, de renoaică, armenoaică”, dar calitățile nu au acoperire pe interior, căci ea e „ascunsă în mai multe văluri, mantii, pături, ca să fiu în tonul lor. Ca ceapa. Ceapa nu ascunde nimic în mijloc”. Lipsa de sinceritate o urăște, Diana pierzând din farmecul și candoarea de altădată.

Lala și Nina

Fetele babei, curtezane care „nu au corp, ci trup: corpul face uneori alianță cu sufletul, trupul niciodată”. Mereu botoasă, acră, „o minerală”, „o statuie de ciment, Lala nu dădea nimic, primea, rece”. Comportamentul ei de manechin (Lala „nu are suflet, doar trup; și dorință: de a fi lăsată în pace”) instalează sentimentul de solitudine afectivă, golul ontologic. Personajul este menit a pune în evidență pericolul proiectului „omnoului” care naște monștri dezumanizați, reduși la statutul de entitate fără chip, fără viață și fără suflet, lipsiți de voință, demnitate și individualitate. Lala e pusă în comparație cu afectuoasa ei

soră Nina: „o adevărată dolofană, autentică totofașă, făcută din cuf și patifea”, „corpul trupulent, fesele bucoase, cureșe, ninești”.

Pionierele

Tinerele „vlăstare cu cravată roșie”, fantoșe ale „învățământului nostru progresist” cu „gâtlej roșu” se comportă perfect, „unanim roșcravatesc”. Actualmente sunt „pionierele puiculenice”, mergând în „cârd de rățuște numai puf pe-pesto-tot”, în viitor vor fi tovarășe îndoctrinate, cu roluri infailibile în montajul Puterii.

Secretara

Tipul de femeie coaptă, mămoasă din anticamera directorului de liceu din Făgăraș care l-a adăpostit pe tânăr după ce acesta a fost exmatriculat din mai multe licee din țară. Are miros „calm, de așezat, de doamnă trecută de vârsta zbânțuielilor”, „mirosea a ea și a începutul lumii”.

Cloșca

Colega de serviciu, profesoara de origine basarabeană, curioasă peste măsură: „ieșise în prag să vadă, să știe, să comenteze, să cloștească”.

Necunoscuta de la teatru

Pomenită o singură dată în roman în rememorarea unei întâmplări din trecut. Femeia căzută în brațele protagonistului din cauza spațiului mic dintre rândurile de scaune îi lasă în amintiri „forma mișcătoare, dogorâtoarea pulsabilă, mama capcăuna se face tot mai adevărată, mai coerentă, mai stăpânitoare (...) ventuza-harbuza (...), sugândă”.

Erzsi

Bolșevica, femeia-comisar, gen Ana Pauker, instructoarea de tovaroș din „orașul-Stalin” (Brașov) afișează o seriozitate

„cumplită”, „asortată cu fustele-i, două, șleampâte, sucite, mototoloite, pătate de mâncare, de malahie”. Încolo „nu-i deloc nasoală, ba capul i-i frumos-frumos; guriță cireșică, ochișori de cicorică – asta fiind taina: într-un corp de păpușă se ascunde un trup de curvă și o fire de bestie, fiara e activistă bolșevică... Sub țoalele de cerșetoare, o arzoaie: geamână de sens contrar Evei”.

Rodica

Profa de la întâia, fata „făcută numai din țate și nu doar de la piept”, „om bun, curat, o fată camarad, încolo foc de incultă și țoapă-foc, cred însă că am putea deveni prieteni ca între băieți... Ale sale forme diforme, reforme nu-mi spun nimic, nu mă atrag foarte”.

Corpul ei nedeșăvârșit, gol pe dinăuntru, lipsit parcă de coloană vertebrală, dă impresie de fragilitate de mumie: „Când se oprește în picioare, te temi că acum-acum are să-și piardă echilibrul și are să se răstoarne țeapănă: atât de într-un picior și atât de cu brațele strâns lipite de coaste rămâne; când șade pe scaun, chiar într-un loc adăpostit de priviri (masa Cancelariei), parcă s-ar afla îndărătul unei catedre defundate, în fața unei clase de tractoriști la seral”. Devitalizarea indică un grad sporit de dezumanizare, imobilitatea picioarelor – compromitere rușinoasă: „Coapsele, sub rochie, și-au pierdut forma, aproximativ cilindrică, atât de cu putere strânse una în alta, încât te întrebă de nu vor fi luat forma, în colțuri, a boabelor de porumb într-un știulete îndesat, bătut.” În cealaltă viață: dosită, ascunsă, Rodica este curva voluntară a tovarășilor.

Boltășița

Personaj contradictoriu, cu multe clijave care îi desfac portretul în plăci supra-puse, fără legătură: Boltășița construită de

imaginația protagonistului ca un ghem de amiroase și cea prezentată în scena finală cu „sufletul gol”. Numele cu irizări poetice, amintind spelunca, grotă, peștera, caverna, pânțele matern, o include în seria de semnificații ale femininului ascuns, tăinuit. Mirosurile o instalează în mister și inefabil: „miros de om-vechi: sudoare și bălegar, zer și fum, și pământ, și busuioc, păstrând o felie de biserică”. Lungul proces de adulmecare imaginară a femeii din boltă este justificat de îndârjirea de a nu lua în seamă semnele prevestitoare de rău: „Îmi place mirosul de boltă de țară – chiar când nu aduce doar a femeie; sunt bune, calde, vii și odorile celelalte, amestecate și venind pe rând: gaz și diftină; cremă de ghetete, praf de copt, sare (sarea începe să miroasă numai când se îmbibă cu umezeală – o fi «mineral», clorură de sodiu, însă în contact cu căldura jilavă animal-trupală din boltele frecventate mai cu seamă de femei, începe și ea cu trimisul moleculelor vii, iodate, ale trupului ei, sărățel – ca al femeii lui Lot...); hamuri, căpestre, curele, centuri – acestea adiind greu-gros, a untură de pește; și a femeie mânănd caii; și a vanilie, deci a cuptor fierbinte; a obraji încinși de focul plitei; și a bomboane acidulate, astea le plac fetițelor; a oțet și a ulei și a piper negru, boabe; și a; și încă a. Totul a – ai crede că lumea cumpărătoare și consumatoare e una fără bărbați – dacă și bărbatul miroase a femeie... Ba nu, invers: femeile miros a... ba nu, ba nu: oricât de bărbătite ar fi femeile, miros numai a ele – sublim; chiar atunci când nu; ori da, însă (oarecum) neplăcut. În fine, e bine, e bine la cooperativă, în pădurea-verde de mirosuri; în crângul de femei – plin de amiroase de femeie.”

Contururile Boltășiței se întunecă gradat, prin introducerea unor elemente de structurante și subversive, care întorc pe

dos, scot la vedere vrăjitoarea neagră din ea: „Băgase de seamă că glumeața-zvârcoleața toropitoare, mișcăuitoare, avea ochii negri strălucitori; și pomeții aprinși: de la focul plitei”. „Servea bine”, era „vie, cu tot aerul absent, adormolent”; „Gura, bărbia, gâtul, pieptul, pupilele negre: faine de tot; de muiare faineșă”. Avea uitătura „lichidă, aluatoasă”, o privire neplăcută de Cicloapă: „Va fi având, corespondentă, ciclopleoapă grea, acoperind jumătate sau mai mult din iris, din pupilă, din lumina adâncurilor. Tot așa va fi pândind, aparent somno-, dormi-, toropi-, moșăilentă, dar gata de înhăț!: haț!!! Ochi-sciocă, pleoapă capcană: rapace, carnivorace, uitătură privivoră: valvivulă, buzifagă, clytorlindică.” Boltășița se dovedește a fi una dintre depravatele sistemului, împărțășind cu Gazda, Rodica și alte femei rolurile de curve socialiste.

Femeia moartă, aruncată din camion

Personaj invocat într-o scenă sinistă, în care milițienii în uniformă descarcă din camion, în plină stradă, trupurile partizanilor, capturați la munte („Cuibul rezistenței antirusești”). De observat contrastul creat de reacția a doi privitori ai întâmplării. În timp ce o înrăită văduvă cu copii, susținătoare evidentă a actului de cruzime și de pângărire a femeii moarte, urlă ca o bestie: „Curvă-curvă-curvă! Așa-ți trebuie!”, protagonistul o vede ca pe o pasăre cu aripi albe, cu care spre final se identifică. Imaginea aripilor albe funcționează *anamorfic* asupra privitorului, focalizându-i atenția pe lumină. Aripile sunt expresia libertății și a depășirii condițiilor istoriei, starea de transcendere care alimentează forțele și dorința de reînviere a tânărului bătut și aruncat să moartă pe marginea râpei Oltului. Sintagma deviată din „Alexandru Lă-

pușneanu” instalează o viziune optimistă, salvatoare: „Și de am să mă scol – tot mă scol eu de aici – pre mulți am să scriu eu”.

Bonifacia – „ghem de amiroazne”

Scriitorul face din *Bonifacia* axa unui roman. Confesiunea studentului „întârziat”, înamorat de colega sa, constituie nucleul în jurul căruia se adaugă și alte întâmplări. Memoria reface retrospectiv povestea de dragoste, iar luciditatea caută motivații, explicații, sensuri într-un efort dramatic de clarificare. Amorul dintre cei doi este evocat pe fundalul social al României comuniste, fundal care se assemblează din realități istorice și pune în discuție câteva teme dominante în literatura lui Paul Goma: lumea universitară cu relații tipice între studenți și cadre didactice; șezătorile de la restaurantul Casei Scriitorilor și raporturile scriitorului cu Puterea, omniprezența agenților Securității și hărțuirea foștilor deținuți politici. Glisând între aceste planuri, reflecția naratorului dezvoltă un spectru larg de probleme, care vizează, în primul rând, consecințele nefaste ale instalării brutale a unui regim neprielnic intelectualității.

Descoperirea treptată, cu încărcătură erotică, a Bonifaciei se structurează prin reluarea obsesivă a refrenului: „Abia acum o descopăr”, referindu-se la Bonifacia, al cărei portret se dilată, căpătând, cu fiecare pasaj, tot mai multe trăsături și nuanțe. Structura romanului, deja consacrată de Paul Goma în cărțile anterioare, constă din trei părți, construite simfonic-circular pe schema „dus-întors”. Partea întâi și a treia, dispuse simetric, ne descoperă, odată cu dezvăluirile naratorului, două Bonifacii, reflectându-se reciproc ca două oglinzi paralele îndreptate una spre alta: femeia, „bogată în carne”, fiică de ștab, cu inteligență limitată, dar bună

și mămoasă, din prima parte, și reversul ei – tânăra slăbită de boală și dizolvată în societatea nomenclaturiştilor, din partea a treia. Partea a doua, de mijloc, face o buclă, se întoarce spre un alt trecut anterior acțiunilor din roman, la anii de domiciliu obligatoriu și constituie o variațiune pe tema femeii și a feminității în variatele ei semnificații, mai ales ca expresie a libertății și a dorinței de viață în condiții subumane de existență.

Memoria reînvie, în manieră proustiană, întâmplări de altă dată, dar conștiința selectează faptele și le înlănțuie într-o coerență interioară ce ar conduce la dezvăluirea adevărului. Pe un palier, cel mai evident, se urmărește evoluția sentimentului de la primii fiori până la momentul în care luciditatea și suspiciunile duc la stingerea și risipirea acestuia. Între revelații – „Abia acum o descopăr” și „Abia acum o descopăr; și-mi rămâne acoperită...” – se naște, se desfășoară și se încheie un ciclu erotic. Trăirea în universul intim al iubirii este, alături de cea în universul copilăriei, soluția predilectă a artistului Paul Goma de evadare din circumstanță și social, de apărare contra fatalității. De aceea, descoperirea Bonifaciei are loc într-un plan interior, narațiunea este aglomerată de introspecții, evocări asociative bogate în detalii, analize ale trăirilor erotice, monologuri dialogizate, întâmplări descrise cu încetinitorul. La un alt nivel, de descifrat, întâlnirea cu Bonifacia comportă semnificații intersectându-se cu cealaltă temă importantă a romanului: raportul scriitorului cu Puterea.

Femeia îi atrage atenția tânărului protagonist după un timp de indiferență convingătoare studențească cu ea în sălile de curs, din cauza a două evenimente care se suprapun. Fostul camarad de destin concentraționar, scriitorul Alec, îi solicită un

serviciu reprobabil, și anume să o curteze pe Bonifacia pentru a obține favoruri din partea tatălui ei, un ștab responsabil pe hârtia destinată editării cărților. Alec are nevoie de această hârtie pentru a-și reedita o carte într-un tiraj mai mare decât cel planificat. Nu acceptă, dar o întâmplare îl face să se apropie de fiica ștabului de la cenzură. Într-o pauză, pe culoar, Bonifacia îi dă de mâncare. Gestul îl emoționează atât de mult, pe el, studentul trăind din bursă și flămând mai tot timpul, încât se simte atins de fiorul dragostei. Din acest moment, „*Bonifacia-care-mi-dă-de-mâncare*” se schimbă în *Binefacia*, deschizând-i-se ca o floare multicoloră. Fluxul de gândire și narațiunea se racordează de acum înainte la „stăpâna semnelui, autoarea cadenței”.

Mecanismul de atracție-respingere pe care îl generează femeia se transpune într-o succesiune de ipostaze portretistice. Pentru Alec-profitorul, Bonifacia este o „Benemerenta (...) grasă, balenoasă, doarme la cursuri, mănâncă tot timpul (...) una murdară, împruțită, grasă!” În ochii personajului-narator defectele femeii se ameliorează și se transformă în calități antrenate într-un spectacol de linii și rotunzimi cu dinamici seducătoare: „Mă aplec deasupra pupitrului, răsucesc capul spre stânga și ușor către înapoi: în contre-jour se desenează profilul rotun-jiform, dolofănesc-bonifac; palpită domol mai cu seamă în regiunea bărbiei”. Formele îndesate ale „Ruminaciei ruminânde” devin pretexte pentru picturi imaginare de amploare: „Nu pot scrie pentru mine, nu pot lua notițe, așa că desenez corăbii cu pânzele umflate rotund; și corăbii-nouri – numai curbiformice, ca profilul bucliniu, palpitând domol, somnol, al Bonifalnicei”. Calificativele se colorează ironic, dar mai ales erotic. Genunchii femeii sunt „bolfoși, promontorici, stâncoși, monstroși – văzuți

de prea aproape și de prea jos; acolo, suuuus, pe o poliță neagră (or fo nourii – dar nu cei cu poartă): capul ceva rotund, micit de perspectivă, desigur cu, în loc de obraz, gușă. Atotdominantă”.

Ceea ce are Bonifacia „gâscănacia” cu adevărat savuros este limbajul, care îi completează portretul exotic de „țoapă bună”. Împingându-i un copan de pui fript și văzându-l nehotărât, femeia îl îndeamnă pe „babac”: „Băi ge, gă omu nu mănângă numai dă voame, maigă! (...) Zervește j'ză vii zănătos, de z' ne vie dă volos!” Trăncăneala idioată cu cascade neîntrerupte de sunete „îngușoșate” și poticnite, cu îmbinări de cuvinte neacordate și un lexic de mahala îi scot în vileag caraghioslăcul și țopenia genetică, de „clasmuncitoare”.

Ingenuitatea femeii cu gesturi spontane, cu expresii zburdalnice îl tulbură însă pe tânăr cu atât mai mult cu cât ea nu e conștientă de ele: „Cum de mă lăsasem pătruns, întirbușonat, învăluit, îmbobinocat de-o grăsană gustoasă fortătoare de purtă?; de-o toantă vărsată-n drum ca Bonifacia?” Femeia vrăjește universul cu privirea ei maternă și încurajatoare și tot ea recheamă, cu tâmpenie la „oareșcătușă ordine”. Liniile profilului se întreș într-o rețea complexă de fuzionare a datelor percepției. Suveranitatea o deține *mirosul*, capacitatea olfactivă. Odoarele dictează tonalitatea și ritmul deliciilor senzoriale. Aromele Bonifaciei îi trezesc bărbatului toate simțurile, universul lui interior și exterior își schimbă structura, se spiritualizează. Mirosul dă naștere nostalgiei, dezgroapă amintiri.

Expresia voluptății se spală de pudori și însumează toată gama de cuvinte: de la numirea fără ocolișuri a unor particularități, mai puțin punctate de tradiție, ale corpului femeii la investirea lor cu semnificații de epifanie. Descrierea pasională a corpului

„matriarharnic” al Bonifaciei (dar și al femeilor de la Lătești: monumentală, rabelaisiana lipoveancă Xenia, „pământoasă” Veta din Fetești-Gară, minuscula basarabeancă fără nume) conjugă lascivitate și pioșenie mistică: „S-a ridicat din pat, a pășit peste mine, a coborât. A zăbovit deasupra mea, cu mâinile-n șolduri, cât: trei secunde? Cinci? Oricum, mi s-a arătat: leită *cealaltă*, cu multă materie, dulce ordonată în ronduri, pe față, pe dos; un cum nu se afla mai plăcut vederii; desfătător la (iluzia) că o desfetezi pre ea – într-un cuvânt: o persoană pe care poți să te rezemi în viață, poți pune bază pe ea, la nevoie (se cunoaște), la sânul căreia găsești, nu doar țâță și povață, dar chiar și lapte – veritabil, de vacă naturală”. Dincolo de (auto)ironiile de suprafață, beția emoțiilor generează delicii senzoriale, dar și fiori metafizici. Paul Goma duce la extrem metafizica amoroasă, sacralizând nuditatea iubitei. Descrierea nudității nu are nimic licențios; ea păstrează, ca în proza lui Eminescu, sensul original, metafizic, de dezbrăcare de orice formă, reîntoarcere la primordial, la preformal. Erosul devine astfel o formă a libertății, iar nuditatea pură o condiție, o etapă dinaintea scrisului: „... Și picioarele; și pieptul; și tot-tot: m-am dezbrăcat pentru baie – sunt gata de scris (...) N-am închis ușa spălătorului și n-am de gând; n-am ce-ascunde. Am mâinile goale – libere. Am mâna tare. Și îngerii aproape”. Fraza încheie cercul, trimițând la începutul romanului, la starea de dinaintea scrierii acestuia.

Prima Bonifacie, luminoasă și ocrotitoare, poartă după sine o întregă lume a binelui și a frumosului feminin. Populată de femei, lumea Universității se dezvăluie ca un peisaj mirific cu sirene bune sau rele, frumoase sau diforme, inteligente sau semidocte, dar deopotrivă îmbietoare pentru

tânărul narator. Georgeasca, „nespăloata, adormoata (...) mustăcioasa, oioasa, rumegătoreasa, obrăznicăturoasa”, arată „ca o cușmă flocoșmă uitată pe pupitru. Nu-i căciulă și nu-i căne, nici măcar manșon de doamnă expropriată, e capul Fetei Popii”. Iată că-ți iese în cale „o studentă mai maturată, mai-aproape cuconiță, durduletă, pieptoșie, inelată, ’nmărgelată, parfumată-și-mpoșetată”, dincolo vezi „o studentă mustăcioasă peste tot, uscată, neagră”. Fetele fie că „somniază”, fie că „se întrecotcodocesc” sau râd „clopoțelnic”. De la catedră îți vorbește asistenta de spaniolă („o cadră”) în continuă schimbare, a cărei „spuma, transparența, galben-paiul (și ușurelismul libelulatic) din ’56 se copseseră: galbenul devenise mieriu, străveziu: translucid-chihlimbaniu, iar spuma – crustă, coajă prăjită, de ronțait”. Metamorfoze multiple, caricatural-grotești suportă imaginea conferențierei de slava veche. Jocul ingenios al numelui desenează o fizionomie cameleonică: „Otravaveche” cu ochi „găinoizi”, care „își curgăinește orifixa bucalică de slabăveche nedespăimântelenitică”, „Fata-veche”, „’Stipataverdică”, „Stearinolatra”, „Cadrălungata”, „Situățiaveche”, „Umilaveche”, „Slavaneroză”, „’Slavacomisarnica”, „Slavata”, „Slaviformantica”, „Tovărășavechica”, „’Mpenitaveche”, „Slavaderetro”, „capra de la capredă își pierde gălbejitoareala; se învinețegrește”, „bolborosind, forfotind, fierbând, îi zângâne capacul”.

Realitatea obstrucționează brutal acest univers al formelor perfecte, rotunde. Scene cu vizita conferențierei de slava veche la domiciliul protagonistului, oferindu-se, în schimbul unui comportament „îngăduitor” din partea acestuia, ca mediatore în soluționarea carierei lui de scriitor, aruncă umbre și pe relația cu Bonifacia. De-a lungul primei părți, naratorul va amuza cititorul cu „bonifăcisme”, care, până în momentul de

criză, provocat de îndemnul naiv al femeii de a-l determina pe tânăr să scrie „*literatură-nterzisă*”, niciodată nu decepționează. Trăncăneala ei „melitoacă” se transformă într-un fel de muzică cuprinzătoare, maternă, sensurile cuvintelor risipindu-se avantajos pentru ambii. În a treia parte a romanului, Bonifacia suportă o metamorfoză radicală, nimic nu mai rămâne din ceea ce o caracteriza la început: deschiderea maternă și comportamentul dezinvolt. Naratorul trăiește șocul întâlnirii cu un om necunoscut, diform. Această „Bonifacia Bis? Bonifacia Doi? ContraBonifacia?”, cu coapsele lipsă și genunchii lipiți aproape că nu mai vorbește. Ca o veritabilă exponentă a protipendadei comuniste, ea se integrează organic în grupul de scriitori de la restaurantul Casei Scriitorilor și, în final, dispare fără explicații, fiind suspectată că răspunde avansurilor lui Alec.

Sfârșitul relației înseamnă o expulzare din paradis în istorie: „Bonifacia întoarsă nu mă mai primea”. Deși povestea erotică se consumă dramatic, romanul se încheie pe o notă ridicată. În plan spiritual, salvarea e în cuvânt, în povestea povestită și scrisă. La o privire mai puțin aburită, romantismul amoros se risipește sub presiunea realității, iar oferta „Bonifacia-fiică de ștab și cu unchi la Justiție”, cu stare „socialpolitică” bună, bine alimentată și înveșmântată „cu blană d-asta, dăn popor; de!”, cântărește cât favorurile pe care le poate obține scriitorul, cu purtare „rezonabilă”, de la „Pălat”. Un final „împreună până la adânci bătrâneți” ar însemna, în această ordine de idei, „în-

cheierea pactului cu diavolul”, alinierea cu scriitorii care și-au rezolvat în dormitoare debutul, tirajele și recunoașterea.

Exploatând filonul romantic al forței afectului, cel realist al deziluziei și cel psihanalitic al explicației științifice, scriitorul a urmărit să reflecte în portretele femeilor manifestările esenței lor invizibile. A obținut spectacole care reprezintă simultan și global câteva niveluri de realitate: lumea interioară și exterioară, trecutul și prezentul, realitatea și ficțiunea. Femeile din acest roman articulează, ca într-o geometrie cubistă, atracția și respingerea, pulsiunea de viață și cea de moarte, moralitatea și amoralitatea, adevărul și falsitatea, seriozitatea și ludicul, precizia și indeterminarea, coerența și discontinuitatea etc. Prin jocul neîncetat între ficțiune și real, portretele femeilor reprezintă cum se poate mai bine maniera atât de specifică a artei lui Paul Goma de a imprima cuvintelor autenticitatea realității, pasiunea pentru adevărul profund uman, așezându-și mintea sub vraja frumosului.

Referințe bibliografice:

1. Paul Goma. *Roman intim* (ed. a III-a). Postfață de Aliona Grati, Chișinău, Editura GUNIVAS, 2015.
2. Paul Goma. *Bonifacia* (ed. a IV-a). Postfață de Aliona Grati, Chișinău, Editura GUNIVAS, 2015.

NINA CORCINSCHI
Institutul de Filologie

PAUL GOMA: EST/ETICA VISCERALĂ A SIMȚURILOR

ABSTRACT

The novels of Paul Goma, *Roman Intim* and *Bonifacia* configure an erotic code of sensation. By exploring the universe of sensations, Paul Goma's character attains to the secrecy of his intimacy and remains independent and free in a historical context of the violence, suspicion and coercion. The women are viewed and analyzed through the glasses of the sense's organs and acquire ethical and aesthetic configurations depending on how they are perceived by the smell, eyesight or hearing. The desire to merge with the other is metaphysical. The love is felt as a thermal state - an alternative to the void and cold of history. The body transmits the absolute desire of union with the other, in order to feel the warmth, the tenderness, the complete understanding not only of the senses, but also of the souls.

Key-words: sensations, warmth, perception, cold, excitability, eros.

Prima curiozitate pe care o suscită romanele lui Paul Goma, *Roman intim* și *Bonifacia* ține de configurația codului erotic, în care acestea își derulează reprezentările. Cât de legitimă ar fi calificarea lui Paul Goma, un autor analizat aproape exclusiv prin lupele politicului și ideologului, drept un întemeietor de o erotologie romanescă proprie?

Conceptul de erotism dispune de multiple aplicații hermeneutice, arondate sincron și diacronic diferitor contexte culturale. Iubirea e universală, dar sensul ei vine dintr-o percepție personală despre dragoste, diferită de la caz la caz. Oricare ar fi posibilitățile de trăire și interpretare a erosului, pentru o manifestare pleneră, din ecuația acestuia n-ar trebui să lipsească două

elemente fundamentale: *gestul* (desemnând metafizica sexului) și *cuvântul* (traducând simțirea în discurs sentimental), în împreună lucrare a lor [1, p. 4]*, sub semnul tandreței.

Ce ne interesează în acest eseu este felul în care conlucrează *gestul* și *cuvântul* și cum anume reușesc acestea să structureze spațiul intim în *Roman intim* și *Bonifacia*.

Poetica gestului

În *Bonifacia*, dar mai ales *Roman intim*, *sensul erosului* se revelează sub semnul gestului, consemnând acuplarea (reală sau doar rememorată/imaginată), dar și atmosfera predominant erectilă a narațiunii. Intimitatea este spațiul predilect în care personajul principal dezvoltă de la bun început un *cult*

al senzației. Dacă bărbatul este perceput lucid, necruțător, cu gândul, femeia suportă o transfigurare magică în universul senzorial al autorului, care o scrie cu pasiunea și ardoarea unei *senzorialități viscerele*.

Mai întâi, regăsirea dimensiunii senzoriale a existenței este șansa de eliberare creatoare a deținutului din penitenciare, a celui supus domiciliului forțat, a veșnicului naufragiat printre orașe și țări, a celui care este permanenta țintă a securiștilor, și, nevoit să ascundă *cuvântul*, se descătușează prin *gest*, prin autonomia senzației, prin *adevărul* nestingherit al simțurilor. Interiorizarea erotică, sub forma jurnalului intim, este omonimă „*literaturii-nterzise*”, singura capabilă de suflu creativ și de păstrare a umanității naratorului într-un regim comunist coercitiv.

Femeia, în romanele lui Paul Goma, are valoare inaugurală. Ea deschide personajului perspective nebănuite de revelații senzoriale. În apropierea reală sau doar imaginată a femeii, corpul este libidinal, un corp al dorinței, univers în care și gândirea se corporalizează, reabsorbindu-se toată în simțurile *olfactive, vizuale, tactile*. Corpul dorinței devine un veritabil „*filtru semantic*” [2, p. 205] al lumii femeii. Mecanismului senzorial îi revine facultatea de explorare a universului feminin, în datele lui esențiale. Din evanescența intimității profunde, femeile prind formă, sens, culoare, obțin conturul *autenticității*.

Fidelitatea față de sine, păstrarea *secretului intimității* este șansa sigură de prezervare a umanității din om. Personajul lui Paul Goma extinde această certitudine și asupra femeilor pe care le-a cunoscut. Femeile sunt autentice, în măsura în care rămân în zona ingenuă, deschisă spre metafizic a simțurilor, fără a trece pe terenul mistificărilor vocale, a cuvintelor capabile să manipu-

leze, să mintă, să falsifice, să comită acte de pornografie. Păcatul cel mai grav nu e pornografia trupului, „există alte forme de prostituție mult mai subtile și mai puțin spectaculoase, prezente pe trotuarele noastre interioare unde ne vindem în mod insidios”, scrie, dintr-o perspectivă biblică, Annick de Souzenelle [3, pp. 174-175]. Pentru Paul Goma, sufletul și conștiința sunt suspectate de viciul curviei, în niciun caz trupul, care se dăruie din plăcere.

Adevărul, în plan erotic, se regăsește în vocea nestingherită a simțurilor, contrapuse minții, care triază, cenzurează sau comite conjunctural cuvinte. „Îmi plac laudele Anicăi, dar nu-mi plac cuvintele. Anica: minte numai prin cuvinte; câtă vreme tace este adevărată, dreaptă, și frumoasă; de cum emite sunete, altele decât cele naturale, totul se strică, ea întregă devine o strică - din crăiță se preface-n scroafă”. În orchestrația simțurilor nu se admit prejudecăți, pudori fără sens, note contrafăcute. Pentru o arie perfectă, vocile simțurilor trebuie să funcționeze în unison. Personajul dezvoltă o armonie a receptorilor erotici cu Anica, „*curva satului*”, „*scurpătoarea, pisoarul, lagardul satului*”, pentru că e femeia care i se dăruiește dezinteresat și cu plăcere, îl primește cu înțelegere și căldură. „Deși străbătută, străpunsă; chiar dacă răzbătută, răzbită; și încă: penetrată dintr-o parte-n alta, apoi cale-ntoarsă, apoi cruciș, curmeziș, ascuțiș – ea tot neumblată, o găleată de apă aruncată pe-o față ar fi fost de ajuns s-o curețe; a doua pe dos – n-o fi chiar așa, oricum, când veneam eu, al nuștiucătulea, eram primit cald”. Nu e vorba de căldura măsurabilă cu termometru, precizează el, ci „*căldura mirosului, a mirosurilor*” primitoare, care adie a prospețime și vitalitate.

Dintre toate simțurile, la Paul Goma, centrul conductor al intimității este *miro-*

sul. Femeia nu poate fi cunoscută și prinsă în cuvinte, în totalitatea ei de mistere, dar „ceva-ceva din ea răzbate – prin mirozne”. Un explorator al senzualității în literatură, Stendhal, atribuia mirosului capacitatea de dezvoltării de lumi, datorate forței motrice, bestiale, de deschidere totală a nărilor. O deschidere în plan ontologic.

Miroznel, spune tranșant personajului lui Paul Goma, sunt „mai adevărate decât imaginea vizibilă, decât portretul sonor – acestea putând fi mai lesne pre-făcute, contrafăcute”. Nu ochiul revelează în universul feminin misticism și alură metafizică, ci *mirosul, amiroasele, miroznel*, implicând deopotrivă memoria și imaginația. Vocabularul olfactiv este uimitor de diversificat și original. Pentru a desemna cât mai nuanțat mirosul, cuvântul aglutinează și alte simțuri. Îndrăgostitul vede femeia, o pipăie, o gustă cu *mirosul*: „Prietenii mei erau afoni la odorat, nu puteau să știe și-mai-cum sunt alcătuite fetele-femeile noastre. Eu le vedeam, le pipăiam, le gustam. Odoari felurite. Bune și îndepărtate – chiar de treceau pe la jumătate de metru de nările mele – unele luminoase, altele grave, altele grele și păstoase, altele fărâmicioase, făinoase – dar cu toatele de neatins (...)”. Nările sunt înzestrate cu ochi și receptori tactili („se vedea, se pipăia cu pielea nărilor”), cu papile gustative („În urma ei mirosea „rotund consistent” (..) Miroase copt; a Lotte. Desăvârșit, împlinit, lottit”). Simțul olfactiv se află în relație direct proporțională cu imaginația. În *Roman intim*, gazda care-i propune chirașului „laptele ei” declanșează o imaginație libidinală, laptele căpătând fluiditatea și mirosul spermei, insinuând căderea femeii în fiziologia abjectă, lipsită de orice fior metafizic.

În preajma femeii, percepția *corporealizează sufletul* (Anica are „suflet trupin”). Metafizica iubirii e comutată în metafizica

corpului, fascinația în fața corpului feminin declanșează o anumită curiozitate fiziologică („cum o fi construită prin interior? cum e „când face facere”), conciliată într-o înțelegere a intimității raportate la imaginarul pe care Baudrillard îl prefera traducerii misterului în formule fixe: „...am impresia că trupul femeii nu-i un sistem pe care-l poți cerceta, cuprinde, ci altceva: un mister, o taină minunată, de acceptat ca atare – ori de refuzat, în niciun caz de prins într-o formulă”. *Secretul intimității* nu e palpabil așadar decât în cheie simbolică, în aburii indecși ai esteticului.

În aceeași logică a autenticității, nimic din ceea ce-i natural, organic, firesc nu-l supără pe protagonistul romanului lui Paul Goma. Armonia intrinsecă a corpului, mai curând simțită decât raționalizată, este cea cu adevărat cuceritoare. Femeia nu trebuie să fie neapărat frumoasă ca să-l farmece. Frumusețea este rezultatul percepției personale, care captează detalii semnificative, cu valențe de seducție. Lotte e draguță cu „caninul stâng încălecat”, „din pricina caninului încălecat fata dă impresia că e încrucișată, crușă, de la dintele poncișat vine impresia: când Lotte nu râde, ochii îi stau drepti, neabătuți, însă când unul din ochi pleacă, ești sigur că și ea ...ceva ...pentru tine...”. Inefabilul feminin ademenește, dacă conține sâmburele unei promisiuni *anume pentru el*, dacă e încifrat în misterul, ce pune-n mișcare mecanismul imaginației sale. Este privilegiată intimitatea legată nu de realitatea transparentă, de denotație imediată, ci situată în imaginar, în indicibilul clipocind de semnificații.

Privind-o pe Lotte mergând pe bicicletă, personajul este exasperat de faptul că fata n-a rămas în fusta largă și comodă, ci în una strâmtă care o obligă să facă mișcări masculine, îngrădindu-i naturalețea gesturilor.

„Albul strălucitor a pielii deasupra marginii ciorapilor”, dezgolit în mersul ei pe bicicletă nu i se expune excitant. Nepotrivirea femeii cu bicicleta bărbătească dă o impresie coercitivă, de forțare, de atentat la libertatea mișcărilor, aducând pe contrasensul atracției – senzația de respingere. Din întreaga imagine a lui Lotte pe bicicletă, percepția reține în mod definitoriu mirosul și sunetul fustei de stofă groasă și prea strâmtă, tocmai de aceea înfierbântată de cadrul bicicletei. Memoria simțurilor focalizează acest detaliu într-un contrapunct reluat: „vedeam, auzeam cu pipăitul, cu mirosul: foșnetul, şușuitul, aproape zumzetul stofei frecate de cadru”. Percepția identifică secvența cu sunetul ieftin al arcușului slăbit al violonistului, presupus a fi fratele tatălui său. Impresia de artificial, de nenatural a acestor două imagini în oglindă, îl îndepărtează pe tânăr tocmai prin răceala care se deduce dincolo de „gaura cheii”: „Cu asta, groasă, strâmtă, se aude foșnetul de dincolo de gaura cheii: un zgomot destrăbălat; chiar deșănțat – de-a dreptul crăcănat – al tivului frecat de cadru, cu aceeași mișcare de nefăcut de arcușul cu părul slobozit al presupusului (de tata) frate al său, Ignat”.

Dacă mirosul declanșează energia sexuală, văzul pune în funcțiune luciditatea reflecției. Felul în care femeile se mișcă e un indiciu pentru stabilirea portretului robot al moralității acestora, identificării „corpului social” pe care-l ascunde corporalitatea intimă. Femeile care se opun naturii, încercând să demonstreze contrariul a ceea ce doresc, *falsele mironosițe*, sunt detectate ușor cu radarul ochiului după cum merg, după cum își țin genunchii, brațele de la umăr până la cot, și considerate niște „pre-făcute”. Frumusețea Evei contrastează puternic cu mersul (dedus din felul în care-și ținea coatele) și picioarele „sudate” artificios.

Figura ei enigmatică, neliniștitoare, de atracție-respingere, de „când așa, când-așa” se „descifrează” prin „vocea” genunchilor, care, închizându-se, – au ceva de ascuns: „Am priceput când i-am auzit genunchii: nu i-i priveam, nu îndrăzneam să cobor privirea, dar i-i simțeam, le auzeam oscioarele încălecate trosnind de atâta strânsoare, de atâta închidere disperată; apoi coatele, bine lipite, ai fi spus: sudate de coaste...”. Problema Evei este deci „nu de dezlegat, ci de despicat”, genunchii și coatele semnificând, în plan sexual, himenul mental, închiderea în vulva ei mentală, dar și o închidere în planul conștiinței, refuzul dăruirii totale, sincere, netrucate.

Iubirea „pe la trup” e magică, sublimă, doar dacă e consimțită reciproc. Violul este forma brutală, agresivă a sexului, demonizată în *Bonifacia*, în care subtextul politic este mai puternic și mai la vedere. Realitățile penitenciarelor, atmosfera securistă revin impetuos, investind sexualitatea cu note barbare, de violență inumană. Basarabeanca violată în grup povestește despre experimente perverse terifiante, cum ar fi strânsul degetelor între bețe, în timpul actului sexual, durerea și umiliința fetei intensificând juisarea violatorilor. Fragmentul (și nu e singurul de acest fel în roman) repudiază instinctualitatea patibulară, morbidă a sexualității.

Est/etica discursului erotic

În *Roman intim*, personajul dezvoltă o hermeneutică personală a iubirii, angajându-se într-o căutare febrilă a semnificațiilor erosului. Filozofia erosului implică, într-o concepție aristotelică împărtășită de el, simbioza sufletului cu corpul: „și cu sufletul și cu trupul: pe la sufletul trupului, iubirea”. Concluzia, într-un monolog interior, este că n-a cunoscut unitatea armonioasă a acestor două: „Când era pe una, nu era pe a doua

– și invers: pe femeile iubite cu foc, cu dor, pe acelea nu le-ai cunoscut biblic; pe femeile pătrunse n-ai putut să le și iubești, fiindcă le aveai, nu mai trebuiau cucerite (oare?), erau ale mele, uite: le cotrobăiam între picioare, le umblam prin ce aveau ele mai de taină – le posedam, dar nu le aveam”. Promisiunea erotică vine din partea femeilor pe care „le-a avut” parțial: Sabina iubită pe la suflet (corpul ei refuzând actul carnal, prin configurația lui de „născut-băiat-ne-bine-tăiat”) sau Lotte reprezentând idealul erotic platonice, nerealizat în acuplare („întâmplător, Lotte se numește și personajul lui Thomas Mann, iubita lui Goethe”), dar și amorul ratat cu Bonifacia, descoperită succesiv în interioritatea ei și rămasă totuși *acoperită*, prin retragerea, în plan simbolic, a sufletului din corp.

Personajul lui Paul Goma demonstrează un potențial erotic uriaș, o viață interioară tumultuoasă, vibrând la detalii și gesturi semnificative, care-i animă imaginația. Tentativele sale de a cuceri femeia dorită se desfășoară impetuos, demonstrând un amalgam de simțiri, care scapă controlului rațiunii. Emoția bulversantă a îndrăgostirii pentru Lotte fracturează vocea eului într-un *monolog contradictoriu*, polemic, trădând zbaterea interioară: „El zise: – Când nu te duci la film, nu te duci la teatru, nici la baluri – unde dansezi walz cu, pe crupă, mâna lui Johantz – ce faci? Citești? Ce? Iar ai călcat în străchini, măi băiete – dup-aceea te miri! „Nu mă mir, dă-mă naibii!” „Bine, nu te miri – așteaptă-te să plece, fiindcă tu...”. Discursul pune la încercare limitele cuvântului de a reprezenta cât mai subtil realitățile sufletului. Stările interioare sacadează discursul, îl fragmentează, sau dimpotrivă, îl dilată în aglomerări de cuvinte, de sunete, de tăceri, care se revarsă epidermic în text: „Doamne-Dumnezeule Doamne Doamne

o-o-o- pe fata asta de mă doare inima dacă mi-ar pune acum mâna înmănușată pe ceafă m-ar de tot de tot”.

Naratorul/personaj nu cunoaște împlinirea prin iubirea totală (care ar include înțelegerea profund empatică a corpului și a sufletului) pentru o femeie, dar iubește deplin Femeia, e atras de promisiunea femeii în plan ontologic și urmărește cu netrucată uimire și fascinație enigma, vraja, magnetismul acesteia. În *discursul despre iubire*, factorul decisiv îl are imaginația împletită din dorință și amintire. Viziunea este predominant senzualistă, discursul sublimând cu delicatețe eroticul în transcendere metafizică. Sexualitatea femeii este considerată o forță primordială, uriașă, de anihilare a oricărei voințe care i s-ar opune. Ea deține „minunea lumii, floarea darurilor, nestemata”. „Terifiantă puterea ei. Atomică, încă de pe timpul lui Adam (...) Dacă am exagerat zicându-i: monstru, n-am greșit, femeia asta ar putea, dac-ar vrea, cu o săltare de poale, face, desface lumea, sparge ziduri, seca oceane, găuri pământuri...”. Și tot ea – telurică, potolitoare, „generoasă, stabilă, liniștitoare – ca un pat larg în care dormi și de-a curmezișul, nu numai în diagonală – dar totdeauna ți-e de-a lungă”. Până și în astfel de imagini puternic încărcate sexual, tandrețea personajului (venită din adâncurile lui egocentrice) se proiectează în feminitatea generoasă, caldă, care dăruiește dezinteresat și apropie protector la sânul ei, apărând ființa de frigul ontologic, frigul care „doare” (căldura este asociată cu mirosul îmbietor și cu protecția „dinlăuntrică”, frigul – cu afara, cu vânturile sorții).

Fetele iubite, dorite, visate, imaginate sunt toate *scrise*, transpuse într-un discurs profund personalizat, modelat din foneme semnificate în planul reprezentărilor erotice. Fascinația în fața femeii se transpune într-un

limbaj jocular, diminutival, din care răzbește ingenuitatea și bucuria exuberanțelor carnale. Cuvântul se dilată sau se divide, se flexibilizează imprezvizibil, pentru a exprima cât mai nuanțat traseele emoției, scăpărările imaginației. Dintr-un preaplin de tandrețe pentru femeie, limbajul lunecă spre zona simbolic-imaginativă a plăcerilor lexicale copilărești, în care predomină improvizatia, fantazarea în maniera dezinhbată, autentică a jocului: „– Așa i-a dat viață Doamne-Doamne lui Adam, așa o-nșuflețim noi pe Eva: puf-puf, suflu cald să călduim – mai întâi urechiușicele; puf-puf – piciorușicele; acum puf-puf locurile unde-or să crească țâțușicele; acum la pântecel, la buricel... Mai departe (cum scrie la carte): durulețul cel poponețos – îl pufpufim și trecem la țâțulica cea păsăricoasă. Și tot așa. Și înc-asa”.

Memoria erotică este vie, încărcată de nuanțe, e „ținere-de-minte-cu-simțăminte”. Părțile corpului dorit devin centri inefabili de voluptate ai imaginarului erotic, declanșează fluxuri poematice, „bucopoeme”, exuberante retorici ale poeziei carnale: „Dacă ar fi poet, ar scrie un întreg bucopoem în o sută unsprezece bucipărți; ar elogia, ar face bucelogiul buculenței, ar cânta bucarnea cu gust de bucaisă, ar lăuda bucalmul bucoapselor bucEvei – buciforme, bucialtfel, bucierele... – în fine, ar scrie Bucevanghelia după Ioana-Bucă de Aur, deși mai în ton: după bucevanghelistă BucIoana-CurDaurista ...și de ce cuvântul bucurie n-ar veni de la ceea ce dă, ceea ce oferă, fiind bucuria omului?”.

O particularitate remarcabilă a scrisului lui Paul Goma este alăturarea simțului critic neînduplecat, lucidității hipertrofiate, voinței monumentale – cu ardoarea, deschiderea frenetică a simțurilor, curajul de a simți halucinant, până la transă, vibrația ce respiră candoarea umanității. Voința autorului de a transmite nealterat, cu orice riscuri adevărul

creдинței și simțirii sale rămâne constantă și se subordonează unei viziuni complexe, extrem de nuanțate, asupra umanului. Cuvântul nu se mai supune logicii formale a gramaticii, se corporalizează, preia linia diafană sau densă a formelor umane, se îmbibă de miros, se pătrunde de culoare corporală. Cunoaște hipertrofieri anatomice, mlădieri ale senzației, care desfid convenționalul și glisează pe muchia estetică escaladată de Henry Miller sau Pascal Bruckner. Intenția autorului pare a fi atragerea lectorului într-un cod intim al lecturii ludice, ce mizează pe fantazarea cât mai dezinhbată, stimulative a libertății creative.

Emoția, în tandem cu imaginația, provoacă uneori discursul cu irizări suprarealiste, în care se întrevede involburatul spectacol verbal al simțurilor eliberate de rigori. Aliona Grati vorbește în postfața *Romanului intim* despre caracterul heteroclit, surprinzător de fantezist, al formelor feminine la Paul Goma, configurația acestora confirmând estetica carnavalescă a stilului său și deschiderea autorului spre experimentul avangardist. Iubirea corporală cu virgina Heidi, deși este consimțită reciproc, prin componenta violenței (fiecare act sexual deflorator este violent în sine) induce într-o proiecție negativă imaginea scroafei tăiate de Crăciun, spintecate cu cuțitul, prelungind suspinul Heidei în răgetul și grohăitul instinctului pur. Limbajul exprimă în registru suprarealist pulsuniile libidinale neîmblânzite din zona indicibilității *Se-ului* freudist:

„...o aud zicând Ja, ja, ja, cu glas al neei sau tot al ei, dar întors pe partea albă și aspră a lui heidi nu mai Heidi nu mai nu mai era fata prelungă alungă fragilă fragedă neștiutoare angelică haida-i o scroafă.

o scroafă.

o scroafă guițoasă”

Într-un imaginar erotic de o nepotolită exuberanță vitală, nimic nu e fixat, stabilit aprioric. Perspectiva asupra femeii este în continuă mișcare și supusă mereu schimbării. Femeia e percepută traseistic, sinusoidal, într-un joc al percepției, emoției, reprezentărilor imaginare, aflate în dinamică perpetuă. Esențialul e să știi să observi dincolo de aparențe, să sesizezi fiorii ascunși ai formelor, care se deschid neîncetat percepției în noi și noi nuanțe. Xenia e văzută mai întâi „grasă; groasă, corpulentă, trupeșă; apoi doar plină, împlinită, bogată, solidă; ai fi spus: vârtoasă, miezoasă – ba chiar zemoasă, harbuzoasă – și nutritivă; poate cam sățioasă. După aceea o simțea falnică, semeață; chipeșă, oarecum trufașă, dar fără exagerațiune, mai degrabă cu un aer impozant. Era o regină. Însă, cu cât te uitai mai mult în ea și pătrundeai mai înăuntru-i, înțelegeai cât de grațioasă; de fermecătoare, de drăgălașă – ai fi putut spune: mlădie, sveltie. Delicată”. Așadar, cu cât cresc dioptriile simțurilor, cu atât se amplifică și frenezia creativității. Luciditatea cedează în fața izvoarelor autentice ale creativității, descătuseate de puterile năvalnice ale instinctului.

Acea discontinuitate iminentă a indivizilor, despre care vorbește Bataille, crește într-o imposibilitate a comuniunii dintre ei, când corpul este cu totul incapabil de revelație. Deficitul de corporalitate (corporalitatea identificându-se cu senzualitatea) se insinuează acolo unde e presimțit golul, vidul din structura somatică a femeii. „N-aș scrie chiar totul, n-aș spune lucrurilor toate pe nume, aș scrie doar: fese, pentru buci (ce prostie, ce atentat, Anica are buci, fese purta domnișoara de chimie de la Făgăraș, nici nu-i mai țin minte numele, dacă va fi avut vreunul, vai de curulicului ei inexistent, din pricina asta nu-și va fi găsit bărbat, că dac-

avea și ea, acolo, o pereche de curi...; măcar niște buculicuțe – dar nimic: doar fese)”.
 Corporalitatea atinge registrul metafizicului, dar și a naturalismului frust, dizgrațios uneori. „Trebuie înțeles, scrie Aliona Grati, că desfigurările, slujirile femeilor nu ridică probleme de ordin ontologic (deși nici poezia cu fior metafizic a acestor descrieri nu trebuie ignorată), ci etic. Nu practica în sine a prostituției îl oripilează pe autor, senzualitatea genuină a «picatelor» are la el ecouri din misterele antice de inițiere, ci compromiterea unora din ele, infirmitatea lor sufltească ca rezultat al îndoctrinării ideologice.” [4, p. 385]. Doar corpul care poartă dangaua securistă, pecetea interesului politic, este expulzat din aura metafizică protectoare și aruncat într-o fiziologie sordidă a *trupului* (fără suflet). Imaginația frizează absurdul, diformul și caraghiosul, discursul avansează în tonalități iritate și scârbite: „nu vorbesc de bucele curului, ci de bucele-politrucele, de bucoaiile de la fâlc, de curii de la cefe, de șoldurile obrajnicilor – ai zice că vigilița li s-a urcat de la Naganul de pe burtă în burtoiiul gușii, în bândăhanele grumajilor, în faldurile frunții (pielea: groasă de trei degete – mai lipsesc carnele de bivol)”.

Intimitatea este o opțiune estetică, care raportează eticul la instaurarea corpului în autenticitatea viscerală a simțurilor sau la concilierile acestuia cu practicile venale, cu interesul de conjunctură, care-l decad ontologic.

Iubirea ca stare termică

În romanele lui Paul Goma, concentrarea mistică asupra gestului erotic și forța imaginativă a discursului sentimental nu se întâlnesc simbiotic sub semnul tandreței pentru o anumită femeie, care s-ar constitui într-un eroticon al iubirii-pasiune. Iată de ce

femeia e înțeleasă *doar așa/ doar așa*, pe la suflet sau corp, lipsind empatia profundă a corpului simultaneizat cu sufletul. Dar peste tot este prezentă setea pentru căldură, adică pentru fuziunea, care să ofere personajului situat în vidul istoriei – alternativa completitudinii și vitalității prin celălalt, deschiderea altruistă spre umanitate. Un astfel de prototip este temporar Bonifacia, cucerind studentul de la Filologie prin naturalitatea ei, prin mesajul direct (exprimat într-o limbă comică), prin dăruirea și bunele ei intenții („Bonifacia care-mi-dă-de-mâncare”). Cunoscând-o mai bine, excitația psihică a bărbatului trece treptat în excitație fizică, inexistentă anterior. Puterea de fascinație a femeii crește, magnetismul erotic regăsește exteriorului ei gras, bondoc, „buciform” o relevanță poetică. Bonifacia se deschide „palpitândă, mustindă, adiindă”, iradiind bucurie și lumină. Sub ea personajul se simte „strivit dulce și pufos, înecat festiv în conținutul Cornului Bonificenței răsturnat peste mine, cel culcat pe spate, în pat (ii văd din trei-sferturi curul măreț și, în același timp, fragil, sunt convins că, dacă aș țuguia buzele și aș depune o sărutare castă pe buca dinspre om, aș pupa aerul)”. Spre finalul romanului, femeia parcurge o metamorfoză care reține din ea tocmai ceea ce avea mai cuceritor: magia dăruirii, puritatea adolescentină ascunsă sub grăsimea-i ispititoare. Bonifacia suferise o schimbare de exterior, devenise „frumoasă de pică”, dar și una de interior: nu mai era capabilă de o deschidere dezinteresată a simțurilor, de primire totală, nu mai era o peșteră în care te „adăposteșteri”. De la ea se transmiteau semnalele altui mod de primire, din *adăpost* devenise *tunel*. Carnea femeii zemuia, mustea, în așteptarea noilor, altor provocări. Adorata Bonifacie de odinioară, ce amintea de comuniunea corpului-suflet

al *Adelei* lui Ibrăileanu, nu mai putea și nici nu dorea să ofere protecție metafizică, corpul ei înfrumusețat insinuând un suflet urâțit în doar 3 săptămâni. În acest corp clivat, contradictoriu, personajul nu se mai poate regăsi, spațiul intimității este iremediabil perturbat.

Convertirea femeii la interesele politice, plierea pe sistem funcționează ca *impediment*, care în loc să devină stimul al iubirii (așa cum se întâmplă în eroticonul iubirii-pasiune), devine, pentru protagonistul vertical, anticomunistul convins, barieră fatală, distrugătoare a iubirii.

În ambele romane, autorul proiectează prin memorie și imaginație *starea de îndrăgostire*, expusă prin adulmecarea femeii, atingerea ei carnală, intrarea viscerală în adâncurile ei fiziologice, căutarea febrilă a „mierii de la fundul paharului”. Dincolo de exercițiul erotic, executat cu toată voluptatea, corpul transmite absolutul dorinței de contopire extatică cu celălalt, pentru a simți căldura, tandrețea, înțelegerea deplină, nu doar a simțurilor, dar și a sufletului, pentru a capta temelia ființială a alterității. Romane ale inițierii prin forme ale iubirii (carnale, idilice, platonice, Don Juanești etc.), *Roman intim* și *Bonifacia* proiectează trasele sinuoase ale *căutării de sine în celălalt*, personajul lor descoperind fragmentul cu promisiunea întregului și păstrând intactă speranța unității androgine, a iubirii-pasiune totale, transfiguratoare, care să răstoarne „ordinea, osia lumii”.

Referințe bibliografice:

1. Aurel Codoban. *Amurgul iubirii. De la iubirea-pasiune la comunicarea corporală*. Cluj, Idea Design & Print, 2004.
2. David Le Breton. *Antropologia corpului și modernitatea*. Traducere din franceză de Liliana Rusu. Cartier, 2009.
3. Annick de Souzaenelle. *Feminismul ființei. Pentru a sfârși coasta lui Adam*. Traducere de prof.

Gheorghe Popa. Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza”, Iași, 2013).

4. Paul Goma. *Roman intim* (ed. a III-a). Postfață de Aliona Grati. Chișinău, Gunivas, 2015.
5. Paul Goma. *Bonifacia* (ed. a IV-a). Postfață de Aliona Grati. Chișinău, Gunivas, 2015.

Note*

Aurel Codoban explică locuirea iubirii, prin gest și cuvânt, în semnificația, care face posibilă conectarea omului la Ființă: „Iubirea nu poate

fi nici experiență pur imaginară, delir liric, dar nici un erotism sexual, aerobic erotic, ci co-prezență a tandreței erotice contrabalansată de ceea ce este iubirea în manieră sentimentală sau semnificativă, ca experiență imaginară. Sexualitatea și sentimentalitatea sunt la fel de importante și importanța lor este legată de concomitența gestului și cuvântului, de împreună lucrare a lor: singure, nu înseamnă nimic; iar astăzi, ambii dacă împreună mai pot însemna ceva”.

MARIA PILCHIN
Institutul de Filologie

PAUL GOMA ȘI SOLDATUL CÂINELUI: NOTE DE LECTURĂ

ABSTRACT

This essay is an attempt to approach Paul Goma's novel „The Dog's Soldier”. It contains some of the author's impressions after the reading of the book: the exile's chronotop transposed into the chronotop of the writing, the topographic and mental dialectics of the subject (Bessarabia - Romania - France). The central idea of the essay is that the dictatorship expels and at the same time accompanies in freedom, undermining the last one. The absurdity of the life eclipsed by the totalitarianism – this is the great theme of the book and of this metatext.

Keywords: dictatorship, the exile's literature, the chronotop of the exile, the absurdity of the totalitarianism.

Tirania dictaturii în exil

Exilul parizian al lui Paul Goma, despre care s-au scris multe, apare în *Soldatul câinelui* ca fața și reversul existenței auctoriale: „nenorocului de a mă fi născut în Basarabia, în 1935, i se poate opune norocul de a fi ajuns (în 1977) la Paris; nenorocului de a fi intrat la închisoare, norocul de a fi ieșit din închisoare; în fine, nenorocului de a mă fi trezit cu o bombă între mâini – norocului de a nu fi atins de explozia acelei bombe”. Dicotomia celor două ipostaze este diicotomia dictatură – libertate, încarcerare – eliberare.

Aceasta este viața și lumea lui Paul Goma: un copil basarabean, căruia i se schimbă, printr-un necesar fals de acte, locul nașterii în România, care este expulzat de o dictatură roșie și din acel spațiu adoptiv,

pentru a ajunge la Paris, având statut de apatrid, de om care nu consideră că „ubi bene, ibi patria”. Astfel, Paul Goma, e omul fără de patrie, fără de patria basarabeană, edenică a copilăriei – Mana, fără de spațiul românesc și în sfârșit fără de orice patrie (una rămânându-i, totuși cea glotică). În „Basarabia” autorul mărturisește: „Orice întâmplare basarabeană mă face să intru în rezonanță și mă pornește a vibra”.

Cu atât mai mult impresionează, în acest sens, lejeritatea cu care se „circulă” ideatic în acest roman de la Mana la Paris dus-întors și iarăși dus. Or, literatura nu are nevoie de vămi, de granițe, de tratate și de *passaports*-uri. Parisul e un loc deloc mitologizat de Goma. E un spațiu ca multe altele în care s-a ajuns, căci s-a ajuns (și cuțitul la os!).

Doar că la Paris îl întâlnești pe Le Goff, așa cum îl întâlnești pe moș Iacob la Mana. Dar și acest fapt se întâmplă fără vreo brianță ieșită din comun.

Exilul din această carte este unul fractalic: „am în spate alte două sau trei exiluri. Primul, rămânerea pe loc în Basarabia, în 1940, dar înstrăinarea acasă; al doilea: refugiul din '44 – chiar dacă nu ne părăseam țara, nu tot printre străini eram? ; al treilea ar fi cel din '70: excluderea din literatură; și din prietenii... literari. Pe acesta din urmă, pe adevăratul exil din '77, nu-l pun la socoteală, nu-i adevărat; plecând mi-am luat cu mine patria: limba”. Un autor cu harta de cuvinte după el, iată cine este de fapt scriitorul și omul Paul Goma.

Și limba îl va salva în acel exil în care pe lângă libertăți și drepturi ale omului va conviețui cu reticența francezilor care citeau „Le Figaro” în care, la comanda securității române, scria că disidenții români sunt persoane suspecte, aceasta după câteva vizite la vânătoare în România ceaușistă făcute de către patronul ziarului francez. De aici și critica la adresa argentinianului Cortázar, care promova ideea unui președinte socialist cum era François Mitterrand. Un președinte socialist care în amintirea relațiilor istorice cu România nu dorea să le strice pe cele prezente, chiar dacă disidenții români erau atacați, bătuți și maltratați de securitatea română pe teritoriul francez. Or, dintr-un iad comunist se ajunge într-un „rai” occidental socialist, de aici și confuziile și marile frustrări ale disidenților comuniști din lagărul socialist și din URSS. În acest Par(ad)is, mâna securității va îndrăzni să atace pentru a pune „călușul pe care noi înșine ni-l îndesăm în gură”. Este vorba de călușul-frică, care e mai oribilă ca închisoarea.

„Noua generație de securiști, în vremea din urmă recrutați dintre «băieți cu facul-

tate (în unele cazuri chiar capi de serie)” – iată ce zguduie în această carte, poate cel mai mult. Zguduie un torționar inteligent, manierat și lecturat. Un lucru bucură aici și anume că eul auctorial se emancipează de această frică și de fobiile ceaușiste: „Am fost înainte ca Ceaușescu să se intereseze îndeaproape de mine; am rămas și după ce s-a ocupat de mine, o să fiu și după ce de el n-o să rămână nici amintirea”.

Noutatea scriiturii românești

Mihail Bahtin în studiul său despre cronotop menționa că acesta determină unitatea artistică a operei literare în raporturile sale cu realitatea. Astfel, în operă, cronotopul include întotdeauna în sine un element valoric, care poate fi evidențiat din ansamblul artistic al cronotopului numai în cadrul unei analize abstracte, în artă și literatură, toate determinările spațio-temporale sunt inseparabile și nuanțate întotdeauna din punct de vedere emoțional-valoric.

Or, legătura dintre spațiu și timp (forța cronologiei) în romanul *Soldatul câinelui* e una organică, de aici și valoarea emotivă a cărții. Timpul (politic) determină aflarea personajului într-un anumit loc (ales și el din considerente și viziuni politice). Anii '80 ai secolului trecut și Parisul constituie o complementaritate determinantă pentru trama romanescă conținută de copertele cărții. Din spațiul torționar și de detenție al romanelor precedente, cititorul consecvent e strămutat la Paris. Cronotopul drumului bahtinian e unul de *hic et nunc*: la Paris, în exil (un timp extins la infinit, în cazul Goma). Ultima noțiune se pare să fie un anti-*illo tempore*, o izgonire din paradis, de fapt din iadul care a luat locul raiului.

„Fântâna trecutului”, sintagma preluată din *Iosif și frații lui* de Tomas Mann, anunță și o altă proprietate cronotopică a textu-

lui, una ce ține de scriiturile moderne și postmoderne și anume cea de a parcurge un timp scriptural, pornind de la un timp lectural sau de la un mod de a recepta temporalitatea dintr-o scriitură secundă (citind cartea scriitorului german, naratorul trăiește un timp recurent: copilăria basarabeană, copilăria peste Prut, adolescența și întâlnirea cu acel comunism deloc „cu față umană”). Aici intervine și proustianul flux al memoriei, cu temporalitatea lui subiectiv-rememorativă.

Structura acestui text anunță un roman-jurnal *autonarant*. Dacă te detașezi de autor, să admitem ipotetic că cititorul nu știe că e vorba de o persoană reală, Paul Goma, atunci cartea e un roman în adevăratul sens al termenului, un roman ce „practică” un realism modern, expresie deloc oximoronică în acest context. Romanul autobiografic și stilul confesiv anunță modernitatea scriiturii, dar scriitura de jurnal fragmentar cu pasajele ei de documentare istorică te plasează în zona realismului literar și a realității istorice recente din care se trage și autenticitatea prozei. Ca și în *Basarabia* și în alte romane, autorul se povestește pe sine, de multe ori un Altul, un Celălalt, ca o detașare de eul prezent la producerea scriiturii.

Stilul cărții este unul care ține de o formă specifică de a construi universuri narrative și anume este vorba despre un mod repetitiv de a sublinia, impune un gând, o stare: „E bine seara, când te așezi la fumat, chiar dacă ceasul arată orele 21 și 14. (...) E bine în această seară de 3 februarie – și nu doar pentru că trecusem cu bine încă o vamă, ci bine așa cum e bine, seara după ce îți dezbraci și îți culci copilul adormit îmbrăcat și încălțat pe canapea. E bine, așa cum e bine când fumezi cu mama copilului, tăcând. E bine”. Același fragment se va repeta peste 16 pagini, doar că verbul anunță un timp

la imperfect: „Era bine”. Imperfecțiunea binelui ca și imperfectul țin de o poveste cu un atentat cu bombă.

Ironia cu care personajul și autorul Goma abordează lumea anunță totuși un tip nou de literatură, una detașată de patetic sau de plânsul și tânguiala mioritico-literară. În acest roman spațiul mioritic revine din acele timpuri, dintr-o lume de-a-ndoaselea: „noi înșine purtăm ghetete cărora li se desprinde talpa după o zi și două ceasuri, noi răsturnăm în cratiță o conservă promisă pe etichetă cu, de pildă, mazăre, dar conținând, de pildă, morcovi cu ceva cuie, ba uneori și cioburi de sticlă, nouă ne rămâne în mână clanța adineauri montată etc.”. De aici și ironia metaforelor și cea a epitetelor lui Goma: „în Țara lui Ciomag-Vodă, ciomăgiții ajunseseră să colaboreze cu ciomăgașii, să fraternizeze întru ciomăgeală, până la totala confuzie”. E și cazul calamburului cu „găina autoare-ouătoare”. Citind, ai uneori impresia că personajele încep a deveni persoane și o pornesc înaintea autorului, așa încât lui nu îi rămâne decât să le observe, să ia act de prezență a acestora în lume.

Romanescul acestei cărți depășește limitele realismului clasic cu personajele-tip ale acestuia. Goma aplică o analiză psihologică personajelor sale, care sunt, de fapt, niște fețe-cumulative: fugarii din iad și spiritele rele ce îi urmăresc, adică disidenții și securiștii care îi urmează în exil (exilul ca un purgatoriu în care ești secundat de demoni). Personajele lui sunt, mai degrabă niște personaje-idei ce vin din niște împrejurări-stări, constituind astfel o scriitură realist-reflexivă.

Putem afirma, astfel, că scriitura lui Paul Goma în romanul *Soldatul câinelui* este, în mare parte, realist-tradiționalistă, așa cum literatura-document doar așa poate fi produsă, dar și modernistă prin unele tehnici, procedee de scriitură care trădează un „tea-

tru al absurdului” în care s-ar (în)scrie un astfel de conținut, într-o redare proximală a universului ideatic, existând însă riscul de a încurca cine este și cine nu este Godot. Un fapt este cert, la Paul Goma, Ceaușescu

e un Godot care nu e așteptat, căci de venit a venit... E un Godot, care și mort, mai populează mințile unora și astăzi... Este o așteptare a lui Godot care să plece...

Flori Bălănescu

Institutul Național pentru Studiul Totalitarismului, București

PAUL GOMA, UN DEBUT EDITORIAL DE PE UN SECOL PE ALTUL*

ABSTRACT

The present text is a editorial note on Paul Goma's book, *Camera de alături*, edited by Editura Ratio et Revelatio, Oradea, 2015. Due to this publishing house efforts Paul Goma does debut, at his 80, in his mother tongue, which epitomizes mother-father-brother-sister-love- friend- motherland.

Keywords: Paul Goma, *Camera de alături*, short prose.

Redevenit student la 30 de ani, în urma unui nou examen de admitere la Facultatea de Filologie, deși legea i-ar fi permis (ca atâtor colegi de pușcărie politică) reînscrierea automată în anul III de studii, Paul Goma avea să constate după 11 ani de întrerupere cauzată de sistemul represiv că regimul comunist și-a schimbat doar părul, nu și năravul. Debutează în „Luceafărul” (iarna 1967), apoi publică sporadic în „Gazeta literară”, „Viața Românească”, „Ateneu”, „Neuer Weg”, „Cravata roșie”, reușind, nu pentru mult timp, să spargă zidul cenzurii de breaslă.

În primăvara anului 1967, aflat în redacția revistei „Neue Literatur”, Miron Radu Paraschivescu citește câteva pagini dintr-un fragment de manuscris, pe care Anemone Latzina și Dieter Schlesak îl traduceau în germană, și exclamă: „Dar băiatul ăsta e un Soljenițin român!”

Revelația de atunci a traversat deceniile, păstrându-se până astăzi ca un automatism, o etichetă definitivă nu totalmente dreaptă. Goma și-a urmat distinct destinul biografic și literar, la cote ce nu au mai fost atinse de vreun semen român. Are tot dreptul să fie Goma – pur și simplu. Stau mărturie marginalizarea, încercările de compromitere morală și profesională, puse în practică de Securitate (și cu ajutorul interesat sau gregar al cobreslașilor), ca și nerecunoașterea, minimalizarea, antisemitizarea cu care îl tratează până în zilele noastre vocile unor false conștiințe morale sau ale unor grupuri de interese.

Înainte de a debuta în volum, cu proză scurtă, Goma publicase fragmente din romanul ce va fi cunoscut cu titlul *Ostinato*, al cărui manuscris a fost trimis în Occident în vara anului 1967. Propus sub titlul *Moartea noastră cea de toate zilele*, volumul de

debut va apărea în librării cu titlul schimbat de Editura (de Stat) pentru Literatură (și Artă) (ESPLA): *Camera de alături*. Momentul apariției poartă încărcătura contextului politic din Lagărul Comunist: 22 august 1968, invadarea Cehoslovaciei de trupele Tratatului de la Varșovia. Acest unic volum apărut în limba română, în România, până în 1990, a suscitât doar atenția a doi critici, apoi a dispărut cu totul din zona oricărui interes de specialitate sau de public, mai puțin de vigența Securității și Cenzurii.

Așa cum își amintește însuși autorul în *Jurnal pe sărite* (vol. 1, Editura Nemira, 1997), pe 7 septembrie 1989: „Despre scrisul meu au dat seamă doar Raicu și Valeriu Cristea, am mai spus-o. În toamna anului 1968, în legătură cu *Camera de alături*. Au fost cronici în general elogioase, prevăzând un «viitor» autorului, însă, chiar atunci pe loc, resimțeam o surdă nemulțumire: *Camera de alături* nu era doar un pasaj obligat al meu, un prim volumaș cu care debutantul român își deschidea cariera, viața, scrisul – și numai după acea probă (sau vamă) putea trece mai departe, la «adevărat» roman, ci, din capul locului, un fals contract pe baza căruia făcusem o falsă muncă și promisem o falsă răsplată. Era o chestie inutilă, pe de o parte, pentru că, cronologic, prozulițele din volumul publicat erau ulterioare romanului *Ostinato*, pe de altă parte, nu mă simțeam deloc în largul meu în piesele de mici dimensiuni. Însă cedasem «cerințelor», mai degrabă sociale decât politice, adică «legii» potrivit căreia un prozator își face clasele și armele în proza scurtă – schiță – apoi trece la «o fază superioară»... și abia după ce dă dovadă la această *sui generis* muncă-de-jos are dreptul să... pună pe șantier un roman...”

Cronicile apărute în „România literară” și „Amfiteatru” nu au avut darul de a-i deschide scriitorului *nebamuite căi de afirmare*, așa cum

se obișnuia în epocă. Azi poate să pară ne-verosimil, însă, în timp ce *Camera de alături* pășea spre lumina tiparului, Goma era hărțuit de Securitate, care încerca să-l *influențeze*, să-l șantajeze pentru atragerea la colaborare. *Bătrânul* student Goma a preferat să renunțe la studii, regimul totalitar nu i-a permis să le încheie nici a doua oară. La 17 februarie 1968 scrie o „Justificare biografică”, în care își revede întreaga existență, face inventarul refugierilor, excluderilor, arestărilor, încercărilor de supraviețuire de după ridicarea restricției domiciliare din Bărăgan și până la readmiterea la facultate, 1962-1965: „fierar betonist la Buhuși”, „fotograf ambulant în raionul Rupea și Făgăraș”, „trompetist într-o orchestră – Făgăraș”, „controlor de calitate la uzina «Rulmentul» din Brașov”, „angajat temporar la I.G.O. Făgăraș (de trei ori câte o lună) ca proiectant la Serv. Tehnic, dar plătit de Serv... Salubritate, ca... necalificat...”. Și încheie, la zi, în 1968, cu: „Am 33 ani, sunt student în anul II, fac de două ori pe săptămână naveta la Domnești [unde era internată mama, Maria Goma], mă întrețin singur și vreau să fiu lăsat în pace.” Cu o astfel de biografie, un prozator cu talentul și cultura lui Goma nu putea să dea o literatură seacă, fabricată după norme și rețete.

Camera de alături a fost și a rămas o linie suspendată, într-un Curriculum Vitae de scriitor, CV întrerupt din start. Apariția romanului *Ostinato* la editura germană Suhrkamp, în 1971, îi va tăia orice posibilitate de a-și continua destinul de scriitor publicat și receptat în limba română, acasă. Pe lângă interdicția dreptului de semnătură ca scriitor, este interzis și ca traducător. Măsura punitivă se abate și asupra soției sale, și asupra socrului. Anul 1970 este ultimul în care sub semnătura lui Paul Goma apare o proză în spațiul editorial românesc: un fragment din romanul *În cerc*, în „România literară”

Latura etico-morală (*est-etică*) a lui Goma devine din ce în ce mai vizibilă și mai iritantă pentru regim și pentru breasla scriitorilor, pe măsură ce publică în presa occidentală articole libere de „cenzură, autocenzură și paraliteratură” și îi apar romane la edituri prestigioase, precum Suhrkamp și Gallimard.

Odată cu Mișcarea pentru drepturile omului, care-i poartă numele, este limpede că Paul Goma nu are nici un viitor ca scriitor în țara lui. O adresă a Securității, din toamna anului 1978, referindu-se la volumul *Camera de alături*, trimite în teritoriu „indicația de a fi prevenită citirea acesteia de publicul larg”. Micul volum, care nu fusese primit cu empatie colegială, era urmărit în 1978-1979 atât prin biblioteci publice, librării, pe tarabe, cât și în casele oamenilor. Agențura își face datoria să semnaleze Securității pe librării care mai comercializează această carte, scrisă de un element periculos pentru securitatea statului, sau pe civilii care au în biblioteca personală infamanta scriere. Lucrătorii Securității merg până la a construi legende pentru sustragerea cărții de la particulari. În urma notelor informative, date de vânzătorii de cărți neconforme ideologic, col. Ștefan Alexie a pus la 17 martie 1978, pe o astfel de notă informativă, următoarea rezoluție: „Am luat legătura cu Direcția I – col. Mihai Nicolae, pentru a dispune pe plan central de retragere a cărții”.

Ediția de față a fost culeasă fidel după singurul „manuscris” existent, anume ediția de debut, din 1968, de la E(S)PL(A), găsită după asidue căutări la un buchinist. Cele două părți: **I. De-a pământul** (șapte proze) și **II. Camera de alături** (zece proze) dau o lucrare consistentă: „Cartea de debut, deci. Un volum de proză scurtă. Carte care, de-ar fi fost să rămână singura, și tot îl legitima pe Paul Goma drept autor adevărat, măcar

prin câteva proze – întâmplător cu «miză» (condiție necesară, dar nu și suficientă) și realmente bine scrise (îndeplinind astfel și condiția esteticului). Și mă gândesc aici la «Ceea ce nu se spune» ori la «O, ce veste minunată...». În cea din urmă, ca să vezi!, toți cei care-l pot, totuși, citi pe Paul Goma, pot citi și «că problema a grea e cum te duci acum cu **adevărul** cine ți-l crede de ce doamne de ce bărbosule cum devine cu **dreptatea** aia a matale...». (Michael Astner, *Ceea ce se (mai) uită*, 2010). O carte care re-debutează la 47 de ani de la ieșirea sa timidă în lume, pentru a-și întâlni, în sfârșit, cititorii, carte în care „îl descoperi pe scriitorul deja format, imediat bun de tradus... cu temele sale preferate: libertate, adevăr, dreptate, iubire, experiența concentraționară, cu personaje vii, credibile, memorabile. Deloc surprinzător, *Camera de alături* poate fi citită prin grila neoreticii promovate de așa-zisul Grup μ de la Liège. Într-o zi, cineva o să vorbească aplicat despre forme precum afereza, sincopa, adjonctia, elipsa, zeugma, asindetonul, metasemem, metafore implicite, metonimie, antonomaza etc. la Paul Goma” (Jean Dumitrașcu, *O, ce veste minunată...*, 2010).

În 2015, contextul politic este altul, sperăm că și lectorul, așa încât să nu mai poată fi derutat, după aproape o jumătate de veac, de „receptarea ciudată a cărții. Constrâns să opereze cu criteriile neadecvate ale propagandei de partid, [cititorul ante-1989] ajungea la judecăți neconcludente de valoare, minimalizatoare. Așa se face că debutului literar, propriu-zis, i-a fost dat să se consume în deplin anonim. Direcția ideologică dominantă a avut tot interesul să dirijeze lucrurile la comandă și cu autoritate. Cartea nici n-a fost menționată pe vreun colț de ziar, deși autorul lucra în presă, avea colegi care puteau să-l ajute, cum se

obișnuiește. Dar colegii n-au fost colegi”, cu excepția celor doi, deja amintiți, pe care îi pomenește și autorul acestor rânduri, Petru Ursache, în *Omul din Calidor*.

Grație Editurii Ratio et Revelatio, Paul Goma poate *debuta*, la 80 de ani, în spațiul originar al limbii sale materne, limbă care

i-a fost și a rămas mamă-tată-frate-soră-iubită-prieten-patrie – *acasă*.

* Textul este Nota asupra ediției la volumul Paul Goma, *Camera de alături*, Editura Ratio et Revelatio, Oradea, 2015.

ISTORIA LITERATURII HISTORY OF LITERATURE

ALEXANDRU BURLACU

Universitatea Pedagogică „Ion Creangă”

VSEVOLOD CIORNEI: AUTOFICȚIUNI CU MĂȘTI

ABSTRACT

Vsevolod Ciornei is a sentimentalist which is hiding behind the mask of irony. He relies on the textual game, on the states of melancholy, playful and virtual exhibitionist impulses. His poetries, clustered in three plaquettes are intimate, ironic or sarcastic, polemic and full of verve. The poetic picture of the world in its sacred or profane elements takes protean forms. The buffoonery as a moderate form of reaction to the ancestors' poetry marks the beginning of the transition from modernism to postmodernism. The categorically difference between him and the '70s and '80s Bessarabian writers is the self-irony that gives an increase of authenticity to the poetic ego. The discourse of the poet takes heterogeneous forms, displaying a “Harlequin destiny” not only in biography but in auto fiction too.

Keywords: sentimentalist, poetic discourse, irony, buffoonery, textual game, auto fiction.

Vsevolod Ciornei este un sentimentalist care se ascunde după masca ironiei. El mizează, mai întâi, pe jocul textual, pe stări melancolice, porniri ludice și virtual exibiționiste. Versurile lui, adunate în trei plachete, sunt intime, ironice sau sarcastice, polemice și pline de vervă, uneori aproape clasice sau extravagante și bizare. Până la urmă, imaginea poetică a lumii, în

elementele ei sacre sau profane, ia dimensiuni voit deformate. Ambiția debutantului boem e ambiguă. Bufonada, adoptată ca formă de reacție moderat polemică la poezia onorabililor zilei, reprezintă începutul unei etape de tranziție de la modernism la postmodernism. Ceea ce îl distinge ritos printre șaptezecistii și optzeciștii basarabeni este autoironia, o marcă rezonabilă într-o au-

toficiune cât de cât voit autentică. Discursul poetului ia forme eterogene, fiind pe rând iconoclast, orfic, mesianic, rob flămând, centaur modern, indezirabil, pieton fără cap etc., ca până la un moment să declare că „dracu știe cine sunt”, etalând un „destin arlechinesc” nu numai în biografie, dar și în autoficțiuni. Poetul e un aventurier de soi atât în „cuvinte”, cât și în ispitele lumii, în ultimul timp, foarte elocvent în „tăceri”. În plan imaginar, eul, în gesturi arhetipale, se identifică în mai toate formele vieții, exaltând banalul cotidian, frumusețea urâteniei, nimicnicia ființială.

1

Faima lui Ciornei, cum observă Nicolae Leahu, a premers zgomotos opereii: „Devansându-l (ca buzduganul din poveste, care, lovind în poarta barocă, anunța zmeul de iminenta sosire a voinicului), legenda riscă să submineze impactul debutului editorial, amânat și el, dincolo de vârsta patimilor isusiace... Salturile imprevizibile, dintr-o barcă în alta (nu numai ale publicistului, desigur), cu toată savanta strădanie a disimulării echidistanței, vor dezorienta totuși, în cele din urmă, receptarea, împingându-i poezia într-o nemeritată marginalitate”. Este un adevăr incontestabil că Ciornei nu e „de loc singular în dorința de a concilia capra autonomiei esteticului cu varza bugetelor de partid...”, pur și simplu, această formă de coabitare ideologică are la el o configurație mult prea bombată pentru a-i ignora luciul”. (Nicolae Leahu, „Vsevolod Ciornei sau poetica escatologiilor comunicării (I)”, „Semn”, 2012, nr. 3, p. 45 - 46).

Placheta de debut a lui V. Ciornei *Cuvinte și tăceri* (1989) se deschide cu o artă poetică asumată de către un eu la plural: „Cavalerești, burlești, păgâni, / trăim cantr-un poem vetust, / spuși de câte-avem

de spus, / răniți de spini, arși de lumini. // Nimbați de aer și eroare, / aprindem stelele în grote, / suflăm ca-n flaute în floare / să punem mirosul pe note. // Iertăm greșiților greșeala, / iertăm iubitelor trădarea / și alți greșiți ne înconjoară, / alte iubite ne înșeală. // Dar cine-nșeală se înșală, / rămâne singur cel ce pleacă.../ se-nșiră cântecul pe coală, / curge nectar din piatră seacă, // ne intră în plămâni și doare / văzduhul respirat de mintă; / suflăm ca-n flaute în floare, / și floarea nu miroase. Cântă”. („Noi, cei contaminați de cântec”). Și se încheie pacifist, într-o construcție inelară, cu un poem în care e reiterat îndemnul de la început: „Să mai iertăm greșiților greșeala, / să mai iertăm iubitelor trădarea...” („Să întârziem”).

Este anunțat un alt fel de cântec capabil să metamorfozeze lumea, să scoată nectar din piatra seacă. Programul e ambițios: într-o lume fără șansa de a deveni mai bună, noii veniți, spuși de câte au de spus, nu au careva complexe și experimentează ca niște taumaturgi. Ordinea firească a lumii vetuste ar trebui schimbată prin conștiința și forța orfică a cântului, e o artă a magiei în care mirosul e pus pe note. Eul poetic e dezinvolt și lipsit de complexe alezilor de tot soiul (cavalerești, burlești, păgâni), dar din corul căroră, cel puțin în declarații, nu se desprinde. În realitate, prin esența artei sale este un iconoclast. Chiar dacă nu se desparte, de exemplu, de Grigore Vieru, cum o făcea Eugen Cioclea, sau de Ion Druță, cumirul său în politica de pe Bâc, efortul de împăspătare a cuvintelor este incontestabil.

Vsevolod Ciornei, alături de Andrei Țurcanu și Eugen Cioclea tulbură beatitudinea scrisului de aici, fapt care a dat apă la moara, vorba cuminte a lui N. Leahu, „corifeilor patriotismului prozodic basarabean”. Cu acest triumvirat, credem, începe democratizarea evidentă, ca să nu spun radicală a limbajului

poetic; pe urmă vin toți ceilalți moderniști și postmoderniști porniți să instituie o nouă ordine în poezia basarabeană. Este adevărat, toți aceștia anunță doar o schimbare de paradigmă, vorba lui Leo Butnaru, o „iluzie necesară”. „Cuvintele” și „tăcerile” lui Ciornei poartă toate semnele tranziției de la poezia șaptezecistă la cea optzecistă.

La început, Ciornei, ca și ceilalți colegi de breaslă, este „contaminat de cântec” în poeme de indubitabil rafinament stilistic:

„E iarba un fragil hotar
între ce-am fost și ce suntem.
Sunt rob flămând. Sunt mort și ar.
Sunt cel arat. Sunt viu și gem...

...Și-n ceru-acesta nesfârșit
ce-nvârte-o pâine și-un ogor –
sub noi sunt cei ce au murit
de-asupra lor sunt cei ce mor.

E iarba un fragil hotar
Dintre murinzi și-nmormântați.
Sub noi sunt cei care răsar.
Iar noi suntem cei semănați”
(„Hotar”)

Chiar și așa, programul arăta grozav, pentru scrisul basarabean, bineînțeles, la data apariției, total deosebit de scriitura șaptezeciştilor. Nostimă se arăta bufonada personajului din poezie, autoironia jovială. În prefața plachetei, Andrei Țurcanu remarcă insolitul imaginar și dezontologizarea lumii prin reificare: „... vine spre noi, cu întârziere, un tânăr pur și bizar, sentimental și lucid, un cavalier al Melancoliei, dar și un ironist auster și incoruptibil ca un spin într-un ochi acoperit de albeață, un Mesia *sui generis* în blugi moderni, exhibiționist, „cu un ceainic bălăbănuindu-se stupid la piept”, cu respirația mirosind a medicamente, mare băutor de

cafele, făcându-și supliciuul căderii în păcatul „banalității” cu aceeași neînduplecată ardoare, cu care primii creștini își biciuiau carnea trecătoare a trupului, sau consemnând într-o adâncă resemnare melancolică ireductibila, dramatica neantizare a erosului însetat de purități și căldură umană. Sunt două ipostaze poetice – de exteriorizare și interiorizare – ale eului cuprins de febra exorcizării unui vid cosmic”.

Într-o etalare a modului de a fi în poezie, personajul poetic cuvântă ritos cu intenția că: „Voi ieși în stradă cu un ceainic / bălăbănuindu-se la piept / cu o pereche de blugi cârpiți în loc / de steag, / fâlfăindu-mi de-asupra / capului / și voi striga, bălbănuindu-mă / de ciudă și deznădejde: / lăsați-mă în pace să mă joc de-a acel / care nu-mi este dat să / fiu niciodată”.

Jocul de-a poetul și de-a poezia este nițeluș ridicol, chirițesc sau extravagant, dar e în acest joc un farmec bizar, necunoscut poeziei aflată, în bună parte, în contra-timp cu spiritul veacului: „Voi striga: admirați aceste frunze / stupide / de tinichea galbenă / cum cad la pământ ca niște cărți de / joc / sărace în puncte. / Voi mai striga: tot așa or să cadă / bancnotele voastre slinoase / dintre degetele voastre asudate, / inutile ca o închisoare pentru aer, / Dar în toiul acestei ninsori / cu bancnote murdare, scrobite cu jeg / eu mă voi juca de-a acel / care-aș fi vrut totdeauna să fiu / cu foile de hârtie pictate / cu arabescuri savante / se vor topi pașii mei de copil / întârziat la ghișeu cu maturitate. / Vor curge pâraie de roz, de cerneală, / tranzacții de călătorie, păcate / iar eu voi lansa pe undele lor impure / corăbioare făcute din ziare în care / scrisesem cândva reportaje / despre soarele dispersat / în stropi de sudoare frumoasă pe / fruntea țăranelui fericit. // Și soarele mă va privi trist / ca un eunuc debutant / și se va dispersa

în pupilele mele / a la' Charlie Chaplin. /
 Rechini bolnavi îmi vor citi / reportajele, /
 crocodili ipocriți își vor face siesta, / îmbă-
 tându-se cu metafore / găzetărești / iar voi
 derutați, vă veți iubi gratis. / Gratis! / Asta
 am să vă strig. / Și voi improviza la ceainic
 / un bluz obosit, / deschiat la doi minori
 de sus / și de undeva dintre voi, / dintre
 spaimele voastre ridicole / va ieși iubita mea
 subțire și suavă / și îmi va zice: / Te iubesc,
 totuși, / de ce te superi din fleacuri, / să
 mergem la o înghețată sau la o cafea, / îmi
 va zice. / Și o voi urma-o supus și umil /
 cu un ceainic bălăbănuindu- / mi-se stupid
 la piept" („Exhibiție”).

Ciornei își pune cu o falsă plăcere masca
 de histrion, deseori pentru a-și salva dis-
 cursul superludic. Ridiculizarea poncife-
 lor din poezia artelor poetice e excesiv de
 spectaculară. Dar cuvintele nu trebuie luate
 și înțelese *ad litteram*, pentru că ele sunt
 amăgitoare, adevărate baloane de săpun.
 În același timp, nelipsite de sens, altfel ce
 ar sugera ipostaza poetului „răstignit pe o
 literă” („Literă”), dacă nu mai multe sensuri
 în relații antitetice deopotrivă de grăitoare,
 anunțate programatic în titlul cărții („cu-
 vinte” și „tăceri”). Răstignirea pe o literă
 ar echivala cu sacrificarea sau profanarea
 actului de creație, având concomitent două
 ținte în mișcare: cunoașterea lumii prin iu-
 bire, ca la Blaga, sau parodierea puzderiei
 de crucificați prin autoironie. Într-un regim
 ambiguu al comunicării confuzia dintre poet
 și poezie, în cazul dat, dintre poet și lite-
 ră alunecă în definiții interogative insolite:
 „Sunt răstignit pe-o literă. / Se răstește la
 mine / fiecă bulgăre, fiecă gândac. / Fiecă
 nimic mă scuipe. // În fond, a fi ceva / oare
 nu înseamnă / a permite nimicului / să se
 răstească la tine? // ...În fond, a fi literă /
 nu înseamnă oare a fi cruce / lovită de sân-
 gele îndărătnic / plimbat prin carne? // O

fi așa, mi-a răspuns femeia / răstignită pe
 propria-i umbră / și mi-a întins, să-i sărut,
 / genunchiul ca o literă O”.

E în lirosafia lui Ciornei un mod per-
 sonal de a fi, de afirmare prin negare sau
 negare prin afirmare. Modalitatea nu e ca-
 racteristică întregului volum. Gesticularea
 compromite teatralitatea la modă, dar, în
 exprimarea adevărului, Ciornei experimen-
 tează, fără timiditate, cu cuvinte mute și
 tăceri elocvente: „Tăcerea ta înlătură dovezi
 / ca moartea unui martor decisiv, / cuvinte-
 le par veștede livezi, / schelete vegetale de
 naivi; // Și-n ceru-acest cu stele exilate / nu
 zboară păsări, ci înoată pești, / iar ploile sunt
 palide și plate / și, oarbe, cad pe-alături de
 ferești; // Scriu vorbe care nu pot fi citite /
 și adevăruri ce-s de necrezut - / când bu-
 zele îți sunt nedezlipite, / cuvântu-i mut și
 adevăru-i mut; // ascult - n-aud. Vreau să
 aud și cred / că-n grai-și îmbracă vanitatea
 peștii, / ci-n versul meu, eres cu sens secret, /
 blestem incert - tăcerea - rătăcește...” („Eres
 cu senc secret”).

E și un fel de a-și bate joc de sensul se-
 cret al cuvintelor, al vorbelor care nu pot fi
 citite și al adevărilor de necrezut, salutând
 „tăcerea” filosofică. Logica tăcerii reflectă
 noul raport al „gâlcevii” cu artele poetice
 ale predecesorilor, de unde și revelația că în
 grai își îmbracă vanitatea peștii, un *modus
 vivendi* cu lumea sărită de pe fix. După răs-
 turnări de sensuril și cuvinte, eul poetic ar
 alege tăcerea ca suprem argument. Jocurile
 și exersările textualiste mențin „cuvinte-
 le” și „tăcerile” într-un regim perpetuu de
 „mutații”, schimbări, permutări, modificări,
 metamorfozări etc., etc., tot așa cum se în-
 tâmplă și cu măștile bufonului.

Ceea ce încântă și irită în poemele lui
 e libertatea de a fi așa cum nu s-a mai în-
 tâmplat în lumea absurdă de aici. Existența
 complexă e tratată ca un paradox al zbaterii

între lumină și întuneric. E condiția tragică a ființării noastre obsedată de presentimentul că „cenușa marilor iluzii a eșuat în scrumiere”. Senzația e că „fumăm” și „restructurăm lumea”. Eul poetic e un Sisif, care, paradoxal, în loc să răzbească la lumină, este iritat de ea: „Iritat de prea multă lumină / ferestrei îi pun un oblon / și-n oblonul cel nou tai - / obosit de atâtă întuneric - / o altă fereastră, după ce / îi pun și ferestrei acesteia un oblon / și-n oblonul cel nou mai tai / o fereastră. Tot așa, tot așa / până pun un oblon atât de mic / încât nu mai pot tăia / o fereastră în el. // Atunci aprind lumina. // Iritat de atâtă lumină / îi pun becului un abajur. / Și-n acest abajur tai - / obosit de atâtă-ntuneric - / o fereastră pentru lumină, / pe care apoi o astup cu-n oblon, / în care... / Tot așa, tot așa / până când ... / ... / ... până când ce?” („Sisif”). Absurditatea și singurătatea existențială (amintind de „Iona” lui Marin Sorescu) din rațiuni de strategie artistică, în cheie epică, e doar în aparență gratuită. Senzația locuirii într-un spațiu închis al unei lumi artificiale („aprimdem stelele în grotă”) este intensificată de iritarea de „prea multă lumină”, de iritarea „de atâtă (în gradație descendentă) lumină” și de oboseala permanentă „de atâtă întuneric” din intimitatea odăii. Aluziile sunt inteligibile pentru cei care fumează „transparența” și „restructurarea”.

Iubita din epitalamurile biblice e, la Ciornei, etern schimbătoare: „madona... în blugi”; sau: „Julietă întârziată și absurdă”; sau: „falsă Afrodită înveșmântată-n catifea” etc., iertându-le, minulescian, trădarea. Textul trebuie citit, în permanență, cu alte texte. Cea mai elocventă este apetența erotică a personajului liric, în dialog intertextual cu Eminescu, George Bacovia, Lucian Blaga: „E-atâta liniște pe lume / și-atâta iarnă printre noi / și sânii tăi așa-s de palizi - /

ca două palide lămâi, / și-atât de singuri sunt pereții / aceștia muceziți și goi / că-ți pare-absurdă bănuiala / că ai putea să mai rămâi” („Atâta liniște”).

Autodefinirile într-un singur poem sunt făcute, de regulă, într-o modalitate neortodoxă: „Sunt trist ca un portret renescentist / ce-acoperă o oală cu iaurt”; „sunt inutil ca un copac pictat / pe scoarța unui alt copac, în care / un fruct nefericit s-a spânzurat / de-un ram bătrân cutreierat de carii”; „Sunt cabotin ca semnul de-ntrebare / încondeiat în glumă pe-o lozincă. // Grotesc precum un semn de exclamare / perfid intercalat în necrolog, / sunt inutil precum o alergare / în visul sterp al unui ins olog” („Moment”). Poezia lingvistică devine treptat o normalitate în placheta de debut.

Poetul manevrează cu dezinvoltură cuvintele, are o capacitate extraordinară de a extrage din ele tăceri inefabile. Heidegger definea poezia ca un „glas al ființei”, „limba este un adăpost al ființei”, „omul locuiește în cuvânt”. Sentimentul abisurilor ființei e tulburat de raportul complex dintre viață și moarte, între ființă și neființă, între cuvinte și tăceri. Autoficțiunile se întâlnesc pretutindeni: „Cuvinte vând, cuvinte potrivesc, / cuvinte-mbrac, mă satur de cuvinte” („Mamei mele celei de toate zilele”); „Ce să-ți mai spun despre tăcerea mea? / E-un fel de-a fi al neființei mele...//...Ce să-ți mai spun când toate s-au fost spus, / când orice monolog e-o bâlbâială...//...În care rug să mă arunc s-aleg / focul de scrum și flacăra de zgură? // Nimic să-ți spun. Nimic să fac. Nimic. / Căci, vezi, glorificând nimicnicia, / din ochiul hrăpărețului ibric / mă urmărește moartea cafenie” („Un fel de-a fi”). Tăcerea e un fel de a fi al neființei sale, definirea oximoronică, paradoxală devine astfel o modalitate de a convești cu moartea.

Mereu deghizat, poetul adoptă limbajul,

viziunea, angoasele unui sau altui personaj literar pe care îi face contemporani cu noi. Ceea ce impresionează pe N. Leahu e „un extrem de insolit model al *autoreprezentării instanței elocutorii*”. Poezia e impregnată de referințe culturale, reminiscențe textuale, uneori indicate cu caractere cursive (Shekasppeare, M. Eminescu, I. Minulescu, N. Labiș, Cervantes), altele deduse din sintagmele celebre ale savanților, compozitorilor și filosofilor clasici (Ravel, F. Liszt, I. S. Bach, Mozart, Beethoven, Chopin, Șchumann, Isaac Newton, Socrate, F. Nietzsche, I. Kant, Sisif, Adam, regele Lir, Socrate, Paganini, Van Gogh, Kafka, Picasso, Tolstoi, Guarnieri, Vasile Iovu, Gr. Vieru, I. Druță, moș Vasile etc.), e populată de regi și domnitori, cavaleri și bufoni, regele Lir, de sisifi, Adam care nu mai tace, Maria și Iisus..

La el totul e jucat. Singurătatea, pare și ea jucată: „Trec printre oameni sau ei / trec pe lângă mine / dar sunt atât de singur / încât râd / ca masca bufonului / lipită de lacrimi? // De fapt, mai este / și o femeie alături. Dar ea se uită-n oglindă” („Singurătatea și o rochie nouă”); „sunt veșnicul înfometat de sens, / umil vasal unei umile spețe, / mă-mpart egal între-aforism și sex, / banal ca o formulă de tristețe” („Între troieni și greci”). Autoironia e colacul de salvare al autoficțiunilor debitate non-stop: „Sunt răstignit pe minutar / mă mișc încet spre nemurire”; „Sunt răstignit pe-un ac de ceas, / pe-un arc de pat, os de femeie / din steaua mea doar o scânteie / să pâlpâie a mai rămas” („Sărutul”).

Uneori încearcă și haina barocă („Globala justificare”, „Circ”, „Ușoară, bruma”). Paradoxul acestei scriituri e în poemul care a dat și titlul cărții „Cuvinte și tăceri”: „Cuvintele sunt niște / amintiri ce nu-mi aparțin // Doar tăcerea este totalmente a mea / pentru că este a fiecăruia // O tăcere de-o

clipă este imensă, / un discurs de o oră este minuscul // Un cuvânt este media / între tăcere și discurs // Le auzi, iubito, cum se gudură / pe lângă senzuri, / mediocrele mele cuvinte? // Printre ele, imense tăceri / mai oferă un rost oarecare / respirației mele / mirosinde a medicamente... // Doar acest miros agasant / îmi mai aparține, / Cuvintele nu, / Cuvintele – nu...”. Jocul riscant cu cuvintele e un fel de bravadă a poeziei militante, cu mesaj.

2

V. Ciornei părea să aibă imunitate la anacronismul, provincialismul, stilistica uniformă și alte epidemii simptomatice ale generației „ochiului al treilea”, dar premoniția se dovedi înșelătoare. Cu *Istoria geloasă* (1990) poetul, mișcându-se „încet spre nemurire”, încearcă un alt gen de poezie, în consens cu vremea, de inspirație patriotardă. Locul artei poetice îl ia „Urme de sânge”, un triptic despre evenimentele din România ale lui decembrie 1989, pe care le-am trăit cu sufletul la gură:

„Durerile nu știu geografie
și nu sunt cu istoria de-acord
în sânge-mi se răscoală România
cea care-mi lipsește-n pașaport”
(„Urme de sânge. Triptic”)

În noile poeme eul poetic, cuprins între dileme, încearcă mantia de profet – „Să mă năimesc, iubito, cronicar / la țara ce-și omoară cronicarii / sau să înham minciuna la nectar / și vorba să mi-o vând pe demâncare? // Să fiu profet și să mă sting profet / stârpit de cei ce nu au drept să vadă / sau din cuvânt să convertesc profit / și-arginți murdari să-ngrămădesc în ladă?” – are certitudinea că „Se sinucide-n trupul meu profetul”. Se pare că vocea personajului

liric se vrea confundată cu spusele celor mulți:

„Avem cu toții suflet, trup și minte.
Avem același cer și-același soare.
Vom fi cu toții lut și oseminte.
Dacă-i așa – ce împărțim noi oare?”
(„Umbra soldei”)

Confesiunile unui amărât creștin sunt și ele definitorii pentru naivii aspiratori la libertate și adevăr, obosit să bată mătănii în fața „slugilor poporului”:

„Crezu-i ridic la lumină,
caut bănuțul în ou.
Nu văd – stăpânul sau sluga –
glorificată-i în șea.
Am obosit de mătănii.
Dar bat mătănii din nou.
Zei se schimbă la față...
s-au și schimbat, nu-i așa?”
(„Zei”)

Deseori versurile lasă impresia unui jurnal liric în care intră fapte brute, reportaje ritmate și rimate și orice comentariu e de prisos: „Sub brazii comitetului central / pe iarba tunsă scurt de navetiști, / tu ai ieșit, popor patriarhal, / să-i demonstrezi elitei că exiști” („Duminică”).

Viața e, la urma urmelor, un carnaval tragicomic în care orice ordine e bulversată: „Pe scena râsului homeric sunt trași pe sfoară / tragedienii ce uitară că rostul lor este să moară...” („Destin arlechinesc”); lumea e pestriță în care: „Juletele îmbătrânite sărută cu exces de zel” („La operă”); e vânturată de „bărbați cu fețe arlechine”, iar „Mioara nu ne mai vorbește. Noi învățat-am a o vinde” („Tot ce moare mare”); ne trezim cu gândul că „ce-am vrut e fum, e scrum ce am visat”; sau: „E mult vacarmul în tăce-

re și mult e haosu-n sistem” („Întuneric”); sau: „putoarea ce se-mbracă-n parfum de trandafir” („Tăcere de aur”); iar mai sus de bălci și de agora / stă Iuda cel ateizat, / ne măsoară vorba și ogorul / și ne scoate duhul la mezat... // Fă-mă, Doamne, vierme-n dud cuminte / Să depăn din trecătoru-mi corp / numai pentru frații mei cuvinte. / Tari. Să-și rupă clanțul orice corb” („Rugă de tăcere”); sau: „Îți scriu scrisori. Curtez cutii poștale, / ci trupul tău de-alături nu-l observ... / Iubito, ce-i cu simțurile tale / de-mi lasă-n pace resemnatul nerv?” („Parol!”); „ispitei spiritui-i rezistă / și răsfoim ca somnifer / literatura realistă / ca vid în loc de adevăr” („Stirpe adormită”). Constatarea e amară: existența noastră ca neam e în minus, totul se vinde și se cumpără:

„Se ia, se dă, se bate-n cifre,
furați de pluși, uităm de minuși –
ce-a fost un neam, acum recif e
condus de vitregi fii de Minoși,

...Cotcodăcissimus, amice,
la suveranul cucurig
ce nu-ndrăznește să abdice,
căci fără tron la cur i-i frig!”
(„Comerț”)

„Istoria geloasă” conjugă la modul obiectiv necesitatea de a conștientiza că țărișoara e scoasă la mezat, iar în poezie a început să intre masiv cotidianul tranziției, din care se extrage substanța brută a unui delir colectiv.

3

Se spune că evoluția unui poet o marchează a doua carte. Din câte se vede astăzi, „Istoria geloasă” l-a făcut să se întoarcă la poezia din placheta de debut. Cea de a treia cărțulie, *Cuvintele dintre tăceri* (2002), poate fi asemuită cu cel de-al treilea cântec

de cocoș, căci poetul pare să se fi „lepădat” de poezie. Argumentul e chiar în această artă poetică:

„Ai obosit să-ți porți frumusețea
 prin târgul locuit de orbi
 S-au evaporat alifilele care să-ți
 camufleze lehamitea
 O cursă o pierzi, în alta cazii Dormi
 cât trece prin libertate metempsihoza
 amului

Întoarce-te la visul inițial De acolo
 întoarce-te în realitatea din care
 nu mai ai unde te-ntoarce
 Vei obosi din nou să-ți tot fluturi
 pletele-n vânt
 în târgul locuit de negustori de foarfece...”

Oboseala din „Metempsihoza hamului” are legătură directă cu efortul sisific de a lua totul de la început: „Zei de ieri sunt prin muzee Zeii de azi / mă înscriu la capitolul carne de tun” („Procesul verbal al speranței”); „De la o vreme te roade-un vierme. / Fără să-i pese că mai respiri” („Apropo”). Poetul reia materia din placheta de debut: „Libertatea trebuie să existe Dar de unde oare să fie / când ieși din ou și intri în colivie?” („Libertatea trebuie să existe”). Disperarea e totală: „Miturile în care am crezut de propriii lor satiri / au fost violate”.

Erosafia e cea din prima tinerețe: „Însă noi existăm între masă, calorifer și pat / și mormăim amozând și ne ursificăm treptat” („Între calorifer și pat”); sau: „Ea zicea: «Dvs ați scris extraordinara poezie cu/ Iubește-mă. Sunt foarte obosit?»/ și eu ziceam: hî-hî... dî-nî-sî... (adică, dns, de-nese)/ Și mi-am dat seama că abia acum am obosit și că ducă-se/ dracului ea cu tot cu minijupa ei pân-la gât / Las-că cu altă ocazie, îmi ziceam, las-că poate cumva, / poate

eventual... frate penise / Vorbeam degeaba... / Eram într-adevăr obosit și fratele respectiv / n-avea nici o pretenție...” („Romanța unor stări incompatibile”); sau: „Sunt prea sărac, prea mic, prea slab, însă insist să am dreptate. / Ești prea frumoasă ca să-ți placă acest prozaic paradox. / Memorizează-mă sau uită. Cum uită iute deputatul / că promisese paradisul și-și duce țara-n para-dos...” („Adio și n-am cuvinte”).

Ineditul plachetei stă în poezia poeziei: „Cuvântul nu-mi mai coincide cu ceea ce spun”, în alt context cuvintele „nu sunt decât o tăcere răcnită”. Exemplare sunt facerea și prefacerea poeziei postmoderne, însuși mecanismul de „producere” a textului:

„Nu citi ceea ce va fi scris mai jos
 Dacă totuși insiști și nu vrei
 să mă ascuți și citești
 află că nu trebuia s-o faci
 pentru că nu aveam de gând
 să scriu nimic
 acum însă trebuie să scriu ceva
 pentru tine așa cum ești

Dacă ai ajuns cu cititul până aici
 iartă-mă Nu mai scriu în afară
 de rimă nici o silabă

Nici!”

(„Nici!”)

Em. Galaicu-Păun, entuziasmat de bijuteria dată, vede, în acest gen de scriitură, un salt calitativ al criteriului poeticității: „Nu «cuvântul ce exprimă adevărul», ci «cuvântul (care) nu-mi mai coincide cu ceea ce spun», iată, în două «cuvinte...», un posibil rezumat al evoluției limbajelor poetice și, implicit, a atitudinii creatorului față de scris. Adio, inefabil! Bine ai venit între tăceri...” (Em. Galaicu-Păun, „Poetul pertu cu Petru”, „Contrafort”, 2002, nr. 7-8,

p. 8), iar N. Leahu identifică aici un model al „discursului poetic postmodern, în care *golul semantic* se reflectă în transparența convenției formale (a ființei de hârtie) a poemului”. Deosebit de relevant este finalul plachetei:

„...Riscul este imens când refuzi
 să mai taci –
 când vorbește tăcutul s-ar putea
 să tacă profetul
 Pustiul cel mic a crescut Oaza-i doar
 o sculptură în piatră
 Arde-i o daltă și tu, să precizezi
 vreo nuanță
 Poemul mic (la-nceput) a crescut
 și se pare că e cam prost,
 dar nu sunt sigur dacă asta are
 vreo importanță

Probabil că are Însă odată scris,
 Dumnezeu cu el. Păcatu-i spălat
 de Christ
 Poetu-i ca Petru. Trei cocoși numărați
 pân-la ziuă.
 Iartă-mă, scrisule cel necitit. Adio”
 („Trei cocoși numărați pân-la ziuă”).

Vsevolod Ciornei a pariat aproape exclusiv pe măștile autoficțiuni, pe criza limbajului poetic, pe criza societății în derivă, fără îndoială, însemne certe, cum demonstra Alexandru Mușina, a poeziei moderne, dar își ia adio de la experimentul său nelipsit de relevanță, probabil, nu numai din convingerea că *riscul este imens când refuzi să mai taci* sau motivat de *scrisul cel necitit*. Să fie un impas al „anti-manifestului” „Nici”?

INGA SÎRBU
Institutul de Filologie al AȘM

JURNALUL LUI ALEXEI MARINAT: ÎNTRE FAPTUL BRUT ȘI FICȚIUNE

ABSTRACT

This article examines excerpts gleaned from the diary, „The world and I” for which Alexei Marin had been imprisoned for seven and a half years in GULAG. The diary includes first-year philology student’s notes. Chronologically they coincide with the starvation time between 1946 and 1947. Beyond the language awkwardness, a constant effort to ponder facts of the young 23-year-old fellow who is native from Transnistria and a former war participant is noticed, an effort to try to understand what he sees, hears, and feels. However, the innocent notes are of great interest not only from the political, social, ideological, and cultural points of view, but also from the literary point of view. The article focuses on the relationships between the raw fact and fiction. The author insists on the tragic realities recorded by the diarist, on the artistic transfiguration of the truth of life retracted by the officials and by the Stalinist regime dogmatic literature.

Keywords: Alexei Marinat, personal diary, raw fact, fiction, non-fiction literature, organized starvation, totalitarian regime

Despre jurnalul lui Alexei Marinat „Eu și lumea” cititorul află abia în anii '90, când în prim-planul vieții literare încep să apară jurnalele și memoriile, care, la noi, nu-și estompează actualitatea nici chiar după mai bine de două decenii. E un lucru curios că de la Declarația de Independență a Republicii Moldova (27 august 1991) memorialistica se impune, conjunctural și abuziv, în prim-planul vieții literare, pe când, în condițiile unei normalități elementare, jurnalele și memoriile ar trebui să ocupe locul ce li se cuvine în „raftul cu himere”.

În pofida acestei situații oarecum anormale, literatura non-fictivă continuă să prezinte interes din mai multe puncte de vedere: politic, social, istoric, ideologic, cultural, dar și din punct de vedere al metamorfozelor narrative, al evoluției mentalităților literare. Un ochi grăbit ar putea trece lejer peste consemnările searbăde, lipsite de strălucirea unui limbaj elevat.

Supranumit Soljenițan basarabean, Alexei Marinat excelează în genul diaristic și proza documentară. În precuvântarea la suita de povestiri „Pe traseul siberian”, scriito-

rul mărturisește: „Zilnicele intitulate „Eu și lumea”, sau jurnalele intime, cum le-aș mai spune, au fost concepute încă din tinerețe, pe când eram pe front, dar carnetul în care-mi făceam notițele și pe care-l țineam în buzunarul tunicii mi-a fost confiscat de către căpitanul Mureasov, șeful Serviciului Contraspionaj „SMERȘ” al brigăzii 2 separate de artilerie antitanc, din care făceam parte, fiindu-mi interzis de a face orice fel de notițe personale, întrucât mă aflam pe linia întâi, și, adică, puteau să nimerească la inamic. Am fost strict prevenit să încetez, altfel...”

Timp de mai bine de șase decenii, cu mici intermitențe, fostul deținut politic meditează asupra unor evenimente și fenomene, înregistrează experiențe, întâmplări în jurnale intime ale căror secvențe văd lumina tiparului spre sfârșitul carierei sale de creație, odată cu transparența și „perestrioka” lui Mihail Gorbaciov, în procesul căreia s-a implicat activ Uniunea Scriitorilor, alte uniuni de creație. Cu remarcabil curaj se manifestă Marinat, mai cu seamă, în publicistica literară, în care se disting jurnalele intime și care, de la bun început, nu erau destinate să fie publicate, cândva, ca o „literatură de sertar”, de altfel, o „rara avis” în spațiul dintre Prut și Nistru.

Câteva fragmente din jurnalul „Eu și lumea” apar pentru prima dată în revista „Nistru” (nr. 3, 1988), o mică parte a lor, după anii 90. Volumul „Scrieri alese” (1991) include mai multe spicuiuri din caietele „Eu și lumea”, recuperate mult mai târziu, abia după reabilitarea sa politică deplină. Consemnările cuprind o perioadă scurtă de timp (30 decembrie 1946 – 27 mai 1947) de pe timpul aflării sale la universitatea din Chișinău, unde tânărul transnistrean, participant la război și proaspăt demobilizat, se înscrie la filologie. În scurt timp studentul anului

întâi este arestat iar manuscrisele, confiscate.

Din destăinuirile scriitorului aflăm că : „a doua zi am fost arestat de către organele de securitate din Chișinău. Au fost făcute percheziții în camera unde am trăit la gazdă. Au fost găsite cele 3 caiete ale jurnalelor intime „Eu și lumea”, au fost pe loc numerotate și specificate: „Jurnalul nr.1 – conține 158 pagini scrise, jurnalul nr.2 – 107 pagini, jurnalul nr.3 – 192 pagini” – fapt pe care a trebuit să-l confirm pe loc cu propria semnătură. După felul cum s-au făcut perchezițiile am înțeles că prganele de securitate știau de jurnalele mele. Pe urmă am aflat că au fost și fotografiate. Mi-au fost restituite toate cele 3 caiete ceva mai târziu după eliberarea din lagăr, abia când am devenit membru al Uniunii Scriitorilor și am cerut prin mai multe instanțe să mi se restituie, ca fiind pe deplin reabilitat”.

Jurnalul „Eu și lumea” este opera unui scriitor trecut prin școala crâncenă a vieții și constituie produsul unor suferințe enorme. Este dificil să admitem, fie și pentru un moment, că fragmentele, adevărate „felii de viață”, ar purta pecetea unor excepționale răsturnări de perspectivă. Jurnalul rămâne un model al genului, cel puțin, acesta trebuie lecturat ca o alternativă la experiențele egocentriste, la ficțiunile artistice inventate și defazate. Însemnările lui Marinat, pe alocuri dezarmant de naive, nu au absolut nimic din auto-iluzionările meschine caracteristice provincialismului vanitos (cum e în cazul unui student „pe vremea rinocerilor”). Marinat nu e interesat de micile adevăruri personale, ci de realități cu semnificații suprapersonale. În ultimă instanță, „Eu și lumea” e o replică lucidă și curajoasă la politica și ideologia regimului totalitar: „Profesorul ne citește (ne ține, n.n. – I.S.) lecția despre politica actuală. Mă toropește somnul. Lecția e pe tema: propunerea de-

legației sovietice la Organizația Națiunilor Unite, la New-York, despre reducerea totală a armamentelor. E o chestiune delicată. Mă îndoiesc că s-ar putea rezolva repede această problemă (30 decembrie 1946)”.

În același timp, considerațiile, alimentate de mentalitatea și starea de spirit specifică unui „homo sovieticus”, nu sunt totuși lipsite de devotament patriotic, de atitudini fie critice, fie reflexive la inițiativele inspirate de regimul de ocupație. Note cu asemenea conținut sunt exemplare pentru felul de a fi, de a privi lumea dintr-o perspectivă egocentristă a unui tânăr născut și educat în societatea sovietică și trecut prin „malaxorul stalinist”. Mult mai târziu avea să-și amintească: „Tatăl meu era contabil, avea gospodărie frumoasă, în timpul NEP-ului a luat în „nadel” 10 hectare, avea cai, boi, vacă și i s-a propus – pentru că avea casă frumoasă – s-o dea în colhoz; tata a refuzat. În februarie 1930, o „comisie” înarmată ne-a aruncat în drum și le-a interzis sătenilor să ne primească în casă. Mama mea dreaptă, Catrina Săndulescu, era gravidă cu al cincilea copil și a născut pe zăpadă. Frate-meu a trăit, dar mama a murit. În '37, l-au ridicat pe tata și enkavediștii i-au cerut mamei noastre de-a doua să divorțeze de tata, ceea ce ea a refuzat să facă. În '39, tata a fost reabilitat” („M-a salvat fundamentul moral moștenit de la părinți”. Interviu cu Alexei Marinat realizat de Rodica Mahu, „Jurnal de Chișinău”, 20 mai 2005).

Weltanschauung-ul diaristului cu școală pedagogică, trecut prin război, călit în experiențele unui copil de „dușman al poporului”, este, în viața studentească, a unui activist responsabil, datat, se pare, cu trup și suflet, sistemului: „La universitate, în mod grabnic, decurg pregătirile pentru serbarea Anului Nou. Rectorul m-a numit responsabil de serata de revelion. Adică, va trebui să răspund

de cei care vor bea un pahar în plus. Dar dacă am să vreau să beau și eu un pahar de vin, cine o să mă păzească pe mine? Cine o să răspundă? (31 decembrie 1946)”.

Ceea ce caracterizează pe diarist este vocea sincerității, miza pe comportamentul etic corect. În genere, interesul pentru literatură documentară de inspirație autobiografică are mai multe explicații. În planul confruntării individului cu lumea, faptul real, „realemele” de multe ori surclasează ficțiunea: „M-am trezit o dată la ora 5 dimineața, a doua oară – la ora 6. Ne-am îmbrăcat repede și am ieșit din casă. Afară era un ger de 26 de grade. M-am dus cu Vania la piață să vindem porția de pâine pe care am primit-o ieri. Picioarele ne-au degerat, nu le mai simțeam. De urechi – nici vorbă. Principalul e că am câștigat câte 20 ruble. Iar aceasta înseamnă că avem cu ce trăi 2 zile. La piață o pâine costă 130 – 140 ruble. O cutie de țigări – 10 ruble. Un kilogram de slănină – 200 ruble. Bursa e de 200 ruble. La 21 ianuarie am examen la limba latină. Dacă am să-l susțin, plec acasă... Dar ce mă așteaptă acasă? Acasă – nici o bucătică de pâine, nici o lingură de lapte, cât despre grăsime – nici vorbă. Și totuși, am să plec. Voi împărtăși necazurile cu frații (4 ianuarie 1947)”.

„Istoria oficială” a sovieticilor nu a recunoscut cauzele obiective ale organizării foamei pe teritoriul „eliberat”. Nimic despre foamea organizată în presa timpului, dar crimele regimului de ocupație s-au întipărit în memoria și literatura populară orală, în destinele și folclorul deținuților politici. În opoziție izbitoare cu rezistența conștiinței naționale românești, poezii timpului semneau ode și imnuri închinare partidului și lui Stalin, „tatăl popoarelor”. Puțini dintre scriitori au încercat timid, mult mai târziu, se evoce realitățile atroce ale foamei, apelând

la alegorii și sugestii deduse printre rânduri. Exponențială pentru transfigurarea artistică a foamei rămâne romanul „Povara bunătății noastre” (1963 – 1968) de Ion Druță.

Alexei Marinat înregistrează materialul brut, conștient sau inconștient, care, pentru scrisul său de mai târziu, va constitui materialul de construcție al romanului „Urme pe prag”, în care identificăm mai multe „biografeme” sau „realeme”. Revelatorii în acest sens sunt paginile romanului despre Mihail Delasari și Octavian Panuș, Sanda Panuș și Serghei Delasari, un subiect reluat în povestirea „Arțarul uscat”, zilnicul ținut de mama Sandei Panuș etc.

Este adevărat, observațiile la data înregistrărilor erau, în primul rând, niște exerciții de supraviețuire. Un argument în acest sens este adresarea animată către jurnal: „Salutările mele, caiet verde! Tot tu ă salvezi câte odată, pentru că mă lași să-mi descarc sufletul: toate greutățile mele ți le împărtășesc ție. Și, totuși, nu-ți pot destăinui esențialul și-mi pare rău”. Ciudat lucru, dar și într-un jurnal intim, un cenzor interior îl atenționează: „Sunt ochi care pândesc, servind pe înfățișătorii legii, iar legea limitează drepturile omului și tare mă tem ca el să nu nimerească pe mâinile mitocanilor și ale formalștilor de tot felul” („formaliști” este un termen consacrat în lupta ideologică inițiată de Jdanov, I. S.). În continuarea destăinuirii, primele atitudini tranșant disidente: „Deseori mă întreb: am să pot oare să trăiesc ușor pe lumea asta? Dacă așa fi indiferent față de tot ce se face în jur, s-ar putea să trăiesc mai ușor, dar atunci ar trebui să nu văd nimic, iar văzând să fiu un nesimțit și să nu dau nici o atenție. În lumea aceasta, unde la fiecare colț de stradă sunt îngropate drepturile omului, demnitatea omenească, unde la fiecare pas sunt încălcate legile, unde se strigă despre legi,

dar nu se respectă, unde totul se vinde și se cumpără, unde sunt batjocorite și statul, și legea, este greu să nu strigi: reprezentanți ai legii, de ce mai purtați uniformă?!” (26 martie 1947).

Aceste exerciții de supraviețuire, dincolo de inocențele care sare în ochi la fiecare pas, denotă atmosfera de groază, de urmărire generală într-un sistem torționar. Desigur, răbufnirile strangulate ale protestatarului nicidecum nu erau menite nici prietenilor intimi. Unicul confident rămânea jurnalul. Foarte sugestive, exacte și necruțătoare sunt cugetările despre ipocrizia sistemului: „... orice stat are două ipostaze ale existenței sale. Una – este fața, și alta – dosala. Nu încapă nici o îndoială că așa stau lucrurile. Statul are grijă de fața sa: și-o arată, o propagă cu toate mijloacele disponibile – presa, radioul, literatura.

Dar cât de mult se deosebește dosala de ceea ce numim față! Dosala sunt subsolurile, închisorile, lagărele, activitatea miliției, a „NKVD”-ului și a tuturor organelor de securitate cu anchetările, bățiile, schingiuirile, torturile, celulele, carcerile, omorurile premeditate...” (24 aprilie 1947).

Între multe altele, despre un coleg notează: „Cu degetele tremurânde, culege fărâmiturile de pâine, se apleacă sub masă și linge hârtia în care a fost învelit oleacă de magiun. Foamae a pus stăpânire pe toate mișcările și gesturile lui. Îl văd bine - șede în rândul de dinainte. Suntem la lecția de filozofie. La recreație o să încerce să mă convingă că nu partea materială stă la temelia vieții, ci ideea, arta, nesfârșita tendință spre frumos, iubirea. Vrea numaidecât să mă convingă, cu nesfârșita ei tendință spre frumos, e mai puternică decât foametea. Dar de ce se bagă sub masă să lingă hârtia în care-și învelise magiunul? (5 ianuarie 1947)”.

Treptat, odată cu însăilarea altor na-

rațiuni, prinde contur un cronotop diaristic „reificat” în serii de fapte brute, de evenimente și imagini temporale, care se intersectează cu seriile de imagini spațiale edificând o lume total diferită de idilele și utopiile realismului socialist, unica metodă de creație propagată și oficializată în literatura sovietică. De remarcat că acest construct spațial-temporal este organizat în jurul unui eu unic în literatura noastră, cu un acut sentiment al adevărului în confidențele sale cu lumea și cu sine însuși. În acest sens, ilustrative sunt situațiile, comparațiile ca modalitate de structurare a textulețelor, dar și scenele, rezumatele narrative. Chinurile foamei sunt depășite metodic, cu „ingeniozitate” bine calculată: „Situație: mănânc o dată pe zi, la masă – 500 grame de apă chioară în care, conform normei, ar trebui să plutească 20 grame de crupe – dar câte grame plutesc, nimeni nu știe! – ar trebui supă să conțină 5 grame de grăsime de care mă îndoiesc că sunt prezente: poate doar a cincea parte le sorb și le gust. Pe lângă toate, combinația aceasta de nimicuri mai e și nesărată! Hojma cer sare de la bucătăreasă! Iar pâine – câte 600 grame pe zi. Ca să nu ne chinuie stomacul la lecții, mă scol cu Vania la 5 dimineața – când tensiunea curentului electric e mai bunicică - și fierbem la plita electrică un fel de terci, însă răuț de tot (aceste momente sunt o mare fericire pentru noi, fiindcă nu totdeauna avem crupe). Iar seara ne gândim că totuna avem de dormit și ne culcăm cu stomacul gol și cu nădejdea că somnul va birui stomacul... și ne vom visa la o masă mare, plină cu bucate gustoase, - pâine și slănină, în primul rând! – unde vom mânca pe săturate... și-ți vine să dormi și să tot dormi, și să nu te mai trezești niciodată (14 ianuarie 1947)”.

Odată cu acestea, primele însemne ale ficțiunii se întrevăd în utilizarea rezumatu-

lui narativ, modalitate eficace în ordonarea observațiilor: „Jeri-diminează am condus-o pe soră-mea la gară. De-acolo m-am întors cu Vanea pe jos. Pe strada centrală am dat de un om care ședea culcat la pământ, în nemișcare. Vania l-a ghiontit, vrând să afle ce-i cu el. Dar era țepăn-cremene. Murise de foame. Dar de ce nu era umflat? Noi doar știm care-s semnele foametei! Acesta a murit, se vede, nevrând să mai aștepte semnele (23 ianuarie 1947)”.

În alte însemnări dăm de probleme sentimentale, raporturi intime, relații de dragoste păstrate discret: „Astăzi am aflat că Ea s-a împrietenit cu V.R. La serata de încheiere a semestrului ei au fost împreună. M-a durut. Atât de mult îmi place! Aș vrea tot timpul s-o văd, aș vrea tottimpul să-i aud glasul... Nu cred să se îndrăgostească de el. Dar mai știi? Dacă încerci să alegi pe unul dintre noi doi, el are mai multe avantaje. S-o luăm de la cap: el poartă o cușmă frumoasă, eu – un „cartuz” de vară de pânză ieftină; el e îmbrăcat în palton bun, eu umblu în manta militară, găurită; el are câteva costume degală (ce și le schimbă mai în fiecare zi!), pe când eu port aceeași tunică militară, pe care n-am cu ce s-o schimb. El se duce în ospetie în pantofi cu galoși, pe care îi lasă în prag, iar eu dau busna în cizme soldățești. De aceea el e mai deștept decât mine. Și mai frumos. Și mai dorit. (29 ianuarie 1947)”.

Mizeria existențială e fără margini și se face evidentă în toate formele vieții cotidiene. Obsesia degradării morale îl urmărește pretutindeni. Notândându-și observațiile, fostul militar, participant la război, din care țara ieșise învingătoare, vede lucrurile cu ochii unui învins. Instrumentul la care apelează, de regulă, e comparația, în care faptul brut e concurat de apetența diaristului pentru descrierea perspicace și detaliul

revelator. Iată o încercare de reprezentare a unei scene, am putea afirma, de o anumită semnificație arhetipală, în contextul literaturii „obsedantului deceniu”, nelipsită de valoare artistică: „Azi am fost în oraș în apropiere de piața Ilie. Femei se duceau la târg cu mâinile goale, veneau de la târg cu coșurile goale. La intrarea în piață am fost martor al unei scene. S-au întâlnit doi bărbați. Unul din ei – după îmbrăcăminte – trebuia să fi fost un funcționar de la vreo instituție înaltă: purta păsle siberiene, era îmbrăcat gros, se vedea că ține un post bun. Celălalt – în bocanci. Primul avea pe el și o blană scumpă, în jurul gâtului se încolăcea de două ori un fular călduros, un capăt al căruia cădea pe umărul stâng; pe cap își pusese o cușmă de piele „cu urechi”, având deasupra două linii: una arăta direcția înainte, iar alta – înapoi. Celălalt era îmbrăcat într-o manta de postav kaki englezesc, dar, fiindcă nu era cusută pe măsura lui, poalele i se târau din urmă ca o coadă lată de oaie. Eram înclinat să cred că e un om nevoiaș, dar nu și pușlama.

În întâmpinare le venea o femeie de vreo cincizeci de ani, poate că mai tânără, se vedea că viața trecuse nemilos peste ea și a tupilat-o, încât acum puteai să-i dai cu vreo zece ani mai mult. Era greu să înțelegi de unde începe și unde i se termină îmbrăcăminte, în ce este îmbodolită, pentru că hainele ei, din cap până-n picioare, erau numai ațe. Avea o față pământie, aș spune. Și frigul, și foamea – ambele nevoi îi apăseau greu chipul. Căuta cu ochii ceva, cerșind de la toți, dar fără să întindă mâna.

Când băbuța s-a apropiat de bărbați, cel îmbrăcat bine l-a întrebat pe cel în manta:

Cât o să mai umble băbuța asta așa?

Omul fără să se gândească mult, i-a răspuns:

Atâta timp cât tu vei umbla cu geanta

cu geanta asta de șef în mână!

Primul a mutat geanta în mâna stângă.

Al doilea n-a întârziat să-i comenteze gestul cu ironie:

Crezi că astfel se schimbă ceva în situația ei!” (30 ianuarie 1947).

Este dificil să atestăm careva afinități cu situația și personajele din nuvela „Grasul și slabul”, dar modelul lui Cehov e foarte transparent. Marinat mărturisește în repetate rânduri că a lecturat pe maestrul îndrăgît chiar și aflându-se pe front. Oricum, însemnările acestea sunt ceva mai mult decât simple notițe de jurnal, ele denotă veleități de scriitor. De fapt, el nici nu ascunde că a venit la filologie cu intenții bine definite. În însemnările datate pe 14 februarie 1947 el notează: „Ne-am adunat tinerii scriitori și poeți începători la ședința cenaclului universității. Este prima ședință literară a cercului nostru. Vom citi nuvele, povestiri, vom da glas poeziilor. Fiecare a stors din sine tot ce a avut. Fiecare vorbea ca să se evidențieze din capul locului, să se arate cine-i, fiecare voia să spună ceva nou, în stil nou. Toți doresc să devină poeți cu renume, toți vor să fie scriitori consacrați... Dorința nu e rea, dar să vedem ce putem.

Pare-mi-se, am dat de câțiva care au talent. E posibil, cu vremea, să devină și scriitori consacrați. Unul din ei este I.O., chiar din grupa mea, mititel de statură, cu părul cărlionțat, dar tare slăbuț la trup – cade de pe el mantaua de licean... Cunoaște bine limba. Și de ce să n-o cunoască: a învățat aici, în limba maternă, probabil că îi plăcea literatura încă din școală, a citi mult...

Sunt mulți tipi cărora le place să critice. Avem foarte mulți critici literari! Cine știe, poate că ei, în afară de a critica, nu-s în stare să facă nimic altceva?

În literatură trebuie să intri totuși cu ceva al tău, trebuie să ai o concepție a ta.

E bine să vii ca un oaspete și să rămâi ca un stăpân. Iar să apari cu mâinile goale și să aștepti să-ți pice ceva pe dinte nu face. Nu strică să ai și un bagaj de cunoștințe și niscaiva experiență de viață. Și dacă ai ieșit în arenă, trebuie să stai, înfipt ca un stâlp de piatră, să nu te zboare vântul. Oricât de cumplit ar fi el”.

Reflecțiile tânărului aspirant la gloria literară cuprind, în esență, un crez, fără a exagera, un ideal pe care nu l-a trădat și pentru care a îndurat ani grei de detenție. Este cazul să accentuăm că, mai cu seamă în primul deceniu postbelic, în RSSM politica de deznaționalizare a luat proporții dramatice. În lipsa modelelor de literatură română clasică, cenaclistul caută să se limiteze la „corifeii” autohtoni ai realismului socialist, de care se apropie cu destulă înțelegere, dar și foarte critic. De exemplu, despre o povestire de Ion Canna, el reține: „Povestirea e bună: fiecare mișcare e fixată, fiecare fir de gunoi, adunat într-o grămăjoară, e arătat în toate amănuntele, se întâlnesc foarte des expresii din popor. Este accesibilă povestirea pentru cititorul de rând, mai ales pentru oamenii de la țară, dar mă întreb: ce-mi dă ea mie? Nu găsesc în ea nimic ce mi-ar atrage atenția și mi-ar pune să o citesc până la capăt: din primele rânduri știu cu ce se va sfârși. Ar trebui să avem și noi, tineretul studios, în limba noastră, povestiri mai cu idei. Să nu se creadă că, dacă este vorba de un om simplu – fie el țeran sau muncitor, nu se poate scrie interesant. Fie eroul și omsimplu, dar dacă el tinde spre un ideal – devine ideală povestirea. Mai puțin ne interesează exteriorul: pantofii și colțunii. Vrem să cunoaștem lumea interioară a eroului, sufletul, vrem să știm ce-i place, de ce s-a săturat și de ce i s-a făcut dor, spre ce tinde, cu ce nu se poate împăca și fără ce nu se poate trăi; vrem să urmărim lupta eroului pentru ideal și vrem

să știm cât mai concret care este idealul lui. Aceasta ne interesează în primul rând” (9 aprilie 1947).

Meditațiile autocritice vădesc o ardoare mare de a deveni scriitor: „Vreau să mă apuc de toate odată: și de literatură, și de istorie, și de limbă. Îmi vine să lucrez mult asupra limbii. Dacă aș avea condății materiale și învățatori buni, aș pute să fac câte ceva pentru literatură. Dar cine ar putea să mă ajute acum? Poate cândva mă vor susține, dar deocamdată alunec – după ce am urcat pe o înălțime - și nici un salvator! Fir-ar să fie de viață! Încearcă s-o schimbi pe alta mai bună!” (7 mai 1947). În pofida multiplelor complexe literare care îl copleșesc, veleitarul în ale scrisului are presentimentul că „în imaginiție îmi licăresc niște personaje, se înnoadă ceva, se înfiripează tema, devine tot mai clară ideea. S-ar putea să încep să scriu, dar, mai întâi să susțin examenele și colocviile. Până la 1 septembrie 1947 voi izbuti, poate, să scriu măcar câteva capitole. Dar un lucru mă îngrijorează – limba. O lucrare de proporții cere o cunoaștere profundă a limbii, iar eu limba n-o prea știu, și din cauza asta voi fi nevoit să-mi îngustez aria de interese. Păcat!” (16 mai 1947).

În contextul confruntărilor cu realitățile imediate, Marinat se întreabă: „... cum va fi literatura în comunism? Știu că acum statul îl încadrează pe scriitor la înfăptuirea planurilor partidului și guvernului. Scriitorii nu se simt liberi de a scrie ceea ce vor și cum vor. Ei se supun politicii statului... De aceea se simt strămtorați, ca și cum ar fi strânși în menghină, sunt obligați să scrie ce le dictează partidul.

Dar ce-ar fi oare să li se dea scriitorilor libertatea din secolul XIX?” (22 aprilie 1947).

Cele mai multe subiecte sunt centrate pe istoriile despre infernul existențial al lui 1947. Relatări despre faptele concrete ale

vieții cotidiene par a fi desprinse din filme de groază: „Astăzi mi s-a povestit cum pregătesc oamenii mâncare în satele Moldovei. Dezgroapă mormintele de animale, scot oasele. Le taie în bucăți mai mici, le macină și le fierb cu sare. Felul doi: crupe fierte, făcute din hlujeni de păpușoi. Taie încălțăminte, opincile, în bucăți mai mici, și le fierb. Taie copaci, fac rumeguș și îl fierb...” (24 martie 1947). O altă consemnare despre o întâmplare înfiorătoare: „Colegul meu de grupă I.O. mi-a povestit că în sat la ei o mamă tânără și-a mâncat copilul. Primul său copil!” Ficțiunea și comentariile sunt neașteptat de revelatorii: „S-a stins focul mării dragoste dintre mamă și copil. Milioane de femei ar trebui să se cutremure auzind de această întâmplare. Toate femeile de pe tablourile cred că s-au îngrozit în acea clipă. La ce limită a conștiinței a ajuns omul în zilele noastre, în ce situație este pusă o femeie care merge împotriva instinctului său de mamă? Dar nu ea e canibală. Canibali sunt cei care mănâncă astăzi pâine albă. Canibali sunt cei care mănâncă două feluri de bucate la masă. Sunt canibali cei care au adus-o pe tânăra mamă la starea de a-și mânca pruncul. Blestemul va cădea asupra lor! Și judecata se va săvârși tot asupra lor!” (26 februarie 1947).

Turnat la securitate, este arestat pentru îndrăzneala de a ține un jurnal intim și, mai cu seamă, pentru astfel de mărturisiri. Aceste tip de secvențe fac parte din mult prea săraca noastră „literatură de sertar”. Desigur, tânărul A. Marinat nici nu gândea, în condițiile regimului stalinist, că însemnările ar putea vedea lumina tiparului.

În același interviu cu scriitorul, realizat de Rodica Mahu, A. Marinat mărturisește: „... mi-a spus unul dintre cei patru anche-

tatori ai mei că, adică, am avut de gând să le vând la „Intelligent Service”. Eu nici nu știam ce-i asta. Și-i întreb: pentru ce să le vând? Ca să fie publicate în Occident! Zic, e o idee bună, cum de nu mi-a venit și mie?!” Dincolo de această ironie amară sesizăm un destin dramatic, care se distinge favorabil și categoric de biografiile colegilor de breaslă. Trecut prin infernul GULAG-ului, condeierul are conștiința că „nici un scriitor – oricât de talentat ar fi – și nici un fantast n-ar putea să aranjeze lucrurile în felul în care le aranjează viața. Am fost arestat ca student. Eram urmărit de un maior Golovcenko, care patrona universitatea. După ce m-au eliberat, am luat cu chirie un apartament în preajma redacției „Tinerimii Moldovei” la care eram angajat. Vine într-o zi poștașul și întreabă dacă e sau nu acasă dna Golovcenko. Vă imaginați că văduva lui stătea acolo! Ajunsesse consilier al președintelui RDG, Vilhelm Pik... Am rămas trăsmit, și eu care o învățam alfabetul deținuților!”

În concluzie, destinul lui Marinat a avut un impact decisiv asupra întregii sale creații. Chiar dacă e deficitară sub aspectul limbii literare, „literatura de sertar” a scriitorului prezintă interes în planul sublimării unei biografii exemplare. Mai multe însemnări cu privire la evenimentele și faptele brute din jurnalul „Eu și lumea”, unice în literatura noastră, vor sta la temelie celor mai inspirate opere, între care se remarcă nu numai romanul „Urme pe prag”, dar și povestirile „Damen-vals”, „Prânzul anchetatorului”, „Ziua „X””, „Taina primei nopți”, „Împăratul Manciuiei”, „Armeanul”, „Amiralul și poezia”, „Albgardistul” ș.a., la care vom reveni pentru a ilustra metoda de creație a lui Alexei Marinat.

IGOR URSENCO
Universitatea „Petru Maior”, Târgu Mureș

GRIGORE VIERU, AGENT CULTURAL GENOTEXTUAL*

ABSTRACT

The present communication aims at the creation of the Bessarabian poet Grigore Vieru in the broader context of the unique phenomenon of intertextuality disseminated along the Romanian literature. The very genotextualisation thus appears as an unhackneyed poetical corpus, the cultural mechanism of which necessarily includes various psychoanalytical elements of domestication and foreignisation.

Keywords: intertextuality, Grigore Vieru, domestication, forenisation, genotextualisation.

Despre creația poetului basarabean Grigore Vieru continuă să se vorbească preponderent cu o anumită doză de „susceptibilitate semănătoristă / pășunistă” plauzibilă. În același timp, așa-zisul tradiționalism funciar propriu creației sale ilustrează prin excelență definiția contradictorie a liricii în general, o „intersecare a ceea ce scrie de secole cu ceea ce încă nu a fost vreodată spus” [2]. Pentru a fi onești până la capăt, nu altfel se întâmplau lucrurile și cu predecesorii săi, pe unii dintre care poetul basarabean șaizecist i-a frecventat cu pasiune uneori devotă. De exemplu, poezia *De-aș avea* – debutul oficial al tânărului Mihai Eminescu în revista orădeană „Familia” (9 martie 1866) – de departe e recunoscută drept imitație după una dintre *Doinele* culese de seniorul Vasile Alecsandri, și ea o pașișă a unui text folclo-

ric rămas anonim. Motiv tocmai bun să-i dăm dreptate unei excelente cunoscătoare a liricii europene cum este Lidia Ghinzburg: „transformarea cuvântului are loc doar într-un *context* poetic. (...) Anume contextul este cheia pentru receptarea cuvântului; e cel care îngustează cuvântul, propulsându-l, dinamizându-i unele calități în detrimentul altora și, în același timp, extinde cuvântul impregnându-i straturi de asocieri nebănuite. (...) Contextul este o structură, pe când poemul se desfășoară în timp. Valorile sale sunt concrescute, semantica se dezvăluie treptat” [2]. Iată de ce putem afirma, în urma cercetătoarei ruse, că „slova lirică este un concentrat de poeticitate” doar în măsura în care suntem de acord că forța acesteia „se pregătește îndelung, uneori pe parcursul unor secole de receptare a poeziei. Înafara tradiției nu există artă, dar nu există niciun

alt fel de artă în care tradiția să fie atât de intensă, refractară și persistentă așa ca în domeniul liricii” [2].

Preluând din opera lui Dante Alighieri noțiunea de „timp” înțeles ca „act sincronic”, poetul evreu de expresie rusă Osip Mandelștam merge mai departe pentru a afirma că „poezia nu este parte a naturii, – fie și cea mai bună, selectată metodic – ci cu o uimitoare *autonomie* se strămută într-un câmp de acțiune nou, extradimensional” [3]. Or, starea aceasta era surprinsă, deja pe teren românesc, de către Nichita Stănescu în poezia sa *Lecția de citire*:

„Încerc să recompun o frază
dar timpul meu preschimbă scrisul”.

La această observație trebuie adăugată și evidența că nu doar Grigore Vieru se pomeneste în arhetipala „situație Baudelaire” [6], pe care *Paul Valéry* o remarcă în prefațarea cărții *Les fleurs du mal*: „Poeții iluștri și-au împărțit demult cele mai bogate provincii ale domeniului poetic între ei. În consecință, eu am de gând să fac altceva”. Cu alte cuvinte, pentru a-și crea propria estetică artistul pornește de la o limită culturală colectivă pentru a depăși un taboo autoimpus.

Și aici pare să intre în acțiune așa presupusa luptă valabilă pentru toate egourile lirice, indiferent de timp și spațiu, și pe care propun să o denumim „Domesticare *versus* forenizare genotextualizată”. Așa cum poetul rus Vasily Jukovsky, congener cu Aleksandr Pușkin, afirma fără niciun pic de ambiguitate legat de „natura creativității proprii”: „La mine totul e preluare și, cu toate acestea, totul e al meu”. Potrivit unui comentator atent al clasicului rus, „Pușkin nu se opunea doar unui anume dintre contemporani, ci multor dintre acești, tinzând la modul general să umbrească orice poet al generației sale. Creația pușkiniană reprezintă o alternativă la toate alternativele care

existau în poezia romantismului rusesc din perioada 1820-1830 în varianta opțiunilor individuale și a idiosistemelor disponibile” [5]. Acest rol de *primus inter pares* asumat conștient, după opinia lui Igor Smirnov „îi atribuie lui Pușkin în jocul intertextual (al literaturii ruse – *n.m.*) rolul de hăitaș sau de vânător mereu pe fază la apariția unui text străin. Pușkin nu a fost atât de mult vestitorul noului, al fără precedentului, cât a perfectat cele scrise deja (legat de romantismul rusesc și internațional) [5].

Fără a insista neapărat pe „complexul castrațional” sugerat de cercetătorul rus, în schimb putem afirma că Grigore Vieru se pliază plauzibil portretului-robot făcut de acesta: „Optimizându-și sursele de inspirație, Pușkin lărgeste metodic volumul realității deja modelate de către predecesori și, de regulă (dar nu întotdeauna) operează modificări mult mai complexe pe *conținutul intențional* al textelor străine (mai exact raporturile dintre obiectele reprezentate)” [5]. Pentru a ne convinge e suficient să comparăm pentru început cele trei poeme anterioare (semnate, respectiv, de către doi poeți predecesori și unul contemporan) ce abordează, polifonic-intertextual, tema creștină a „Maicii cu Pruncul”, accesibile se pare lui Vieru deja la ora când se hotărâse cum să pună pe hârtie propria variantă artistică (vezi tab. 1).

Așa cum se vede și cu ochiul neînarmat (estetic vorbind), anume Vieru iese câștigătorul confruntării estetice dintre „arhaiști și inovatori” (Iury Tyneanov), chit că „mitul cristic” elaborat la poetul șaizecist în cheie autobiografică atinge valențe artistice lipsă în creația autorilor emulați de acesta.

Propun să urmărim mai jos o altă bătălie câștigată, artistic și ideologic, de către Vieru în fața congenerului său ieșean Labiș. Deși ambii poeți apelează la un imaginar incon-

Tabelul 1

George Coșbuc, În seara de Crăciun	Octavian Goga, <i>Mama</i>	Ioan Alexandru, <i>Mama</i>	Grigore Vieru, <i>Autobiografică</i>
<p>Afară ninge liniștit, În casă arde focul; Iar noi pe lângă mama stând, Demult uitarăm jocul. E noapte, patul e făcut, Dar cine să se culce? Când mama spune de Iisus Cu glasul rar și dulce. Cum s-a născut Hristos în frig, În ieslea cea săracă, Cum boul peste el sufla Căldură ca să-i facă. Cum au venit la ieslea lui Păstorii de la stână Și îngerii cântând din cer, Cu flori de măr în mână.</p>	<p>E plin în jur de noi muzeul, Și pare-un templu minunat, În care mii de robi ai vieții Vin să se spele de păcat. Sunt călători din largul lumii, Ce-au pribegit pe ocean, Să-și scalde ochii în lumina Din pânzele lui Tizian. Stau toți cu mintea-ngenuncheată Și-i mut cucernicul popor, Eternitatea prinsă-n cadre Își poartă sfântul ei fior. Învins de taina mare-a clipei, Se-nchină sufletul supus În fața veșnicei icoane Cu răstignirea lui Iisus. Ce blând se uită chinuitul De sub cununa lui de spini, Lumina resemnării mute E scrisă-n ochii lui senini. Nu-L dor piroanele din carne, Zâmbește pașnic, iertător, El știe că de veci învie Acei ce pentru alții mor.</p> <p>La poala crucii e Maria, Și-n chipul ei, nespus de trist, A zugrăvit un chin sălbatic Penelul meșter de artist. Ea-și frânge mâinile și geme, În gândul ei a-ncremenit: Nu Dumnezeu, care-nvie, Copilul ei, care-a murit. O văd și mă întreb, pe gânduri, De rostul nepătrunsei firi: De ce și chinul unei mame E-n prețel unei mântuiri? O văd și simt în suflet patimi Din traiul nostru măsurat, Toți răstignii mici ai sorții Pe rând, în minte, mi s-abat... Și stau pierdut... În jur de mine Se schimb-al oamenilor val... (...) Ce-o fi făcând acum o mamă Acolo-n satul din Ardeal?</p>	<p>Măicuță scumpă-aș vrea în jurul tău Să fac un țarc de milă și lumină Să bat în aur palid chipul tău Ca în Ardeal de-a pururi să rămână</p> <p>Valeria martira din Bizanț Lăsatu-ți-a un nume pe măsură Cu ochi căprui și mari încercănați Și-un grai blajin în cuvioasa gură</p> <p>Frunte înaltă păr cărli- onțat Pe sub năframa neagră transilvană În spate porți perechea de desagi Cu-o prescură-n ei și cu-o icoană În luminișul codrului te văd Într-un amurg de toamnă pe cărare Spre satul tău de baștină grăbești Cu-n prunc de mână și cu-o lumânare</p> <p>Un vultur te-a vestit în țintirim Că tata-bun e pregătit de cale Și stăruie nainte de-a pleca Să odihnească-n lacrimi- le tale.</p>	<p>Mama mea via- ța-ntreagă A trăit fără bărbat. Singurei eram în casă Ploi cu grindină când bat. Mama mea via- ța-ntreagă, Stând la masă, ea și eu, Se așază între mine Și Preabunul Dumnezeu. Oh, și crede-așa într-însul, Că-n albastru văzul ei Chipul Lui de pe icoană Se străvede sub scânteii. Și eu țin atât la mama, Că nicidecum nu îndrăznesc Dumnezeul din privire Să mă vâr să-l măzgălesc.</p>

știent similar (Condiția Maternității, simbol al „Grădinii Veșnice”/ „Fecundării Perpetue”), narațiunea lirică adoptată de primul în marjă cosmică ocupă toate locurile de pe podium. Dacă ar fi să vizualizăm filmele celor două texte, la final am putea rămâne convinși că ambele Mame parcurg calea

reversibilă a Tinereții. Doar că scenariul lui Vieru beneficiază în plus și de încadrarea fizică a Naratorului care își alterează negativ configurația fiziologică (îmbătrânește, de exemplu), compensându-i astfel tinerețea mamei, moment artistic imposibil la poetul Labiș (vezi Tabelul 2).

Tabelul 2

Nicolae Labiș, Mama	Grigore Vieru, Mi-e dor de tine, mamă
<p>N-am mai trecut demult prin sat și-mi spune Un om ce de pe-acasă a venit Cum c-a-nflorit la noi mălinul Și c-ai albit, mămuică, ai albit.</p> <p>Alt om mi-a spus c-ai stat la pat bolnavă. Eu nu știu cum să cred atâtea vești, Când din scrisori eu văd precum matala Din zi în zi mereu întineresci.</p>	<p>Sub stele trece apa Cu lacrima de-o samă, Mi-e dor de-a ta privire, Mi-e dor de tine, mamă. Măicuța mea: grădină Cu flori, cu nuci și mere, A ochilor lumină, Văzduhul gurii mele! Măicuțo, tu: vecie, Nemuritoare carte De dor și omenie Și cântec fără moarte! Vânt hulpav pom cuprinde Și frunza o destramă. Mi-e dor de-a tale brațe, Mi-e dor de tine, mamă. Tot cască leul iernii Cu vifore în coamă. Mi-e dor de vorba-ți caldă, Mi-e dor de tine, mamă. O stea mi-atinge fața Ori poate-a ta năframă. Sunt alb, bătrân aproape, Mi-e dor de tine, mamă.</p>

Iată și un exemplu similar din literatura rusă (ce abordează tema „Poetului”), cu mențiunea că imitatorul (Aleksandr Pușkin) avea să devină peste ani „Clasicul”, pe când maestrul pastişat (Dmitry Venevitinov) va rămâne un anonim pentru majoritatea publicului cititor rusofon (vezi tabelul 3).

Trebuie de menționat că, în alt context cultural, evenimentele ontologice similare (cu motivul „mama văduvă”, „fiul plecat

ireversibil” etc.) identificate într-un text pastişat (Ucenicul Vieru *versus* Maestrul Coșbuc) declanșează „situații arhetipale” dintre cele mai diferite. E de observat cum Naratorul-Adult la Coșbuc e umbrit de Naratorul Triplu la Vieru: Adult, Adolescent și Copil (o materializare artistică plauzibilă din perspectiva „analizei tranzacționale” [1]) (vezi Tabelul 4).

În mod evident, repartizarea textului pe

Tabelul 3

Дмитрий Веневитинов, «Поэт» (1826)	Александр Пушкин, «Поэт» (1827)
<p>Тебе знаком ли сын богов, Любимец муз и вдохновенья? Узнал ли б меж земных сынов Ты речь его, его движенья? — Не вспылчив он, и строгий ум Не блещет в шумном разговоре. Но ясный луч высоких дум Невольно светит в ясном взоре. Пусть вокруг него, в чаду утех, Бунтует ветренная младость, — Безумный крик, холодный смех И необузданная радость: Все чуждо, дико для него, На все безмолвно он взирает. Лишь что-то редко с уст его Улыбку беглую срывает. Его богиня — простота, И тихий гений размышленья Ему поставил от рожденья Печать молчанья на уста. Его мечты, его желанья, Его боязни, ожиданья — Все тайна в нем, все в нем молчит В душе заботливо хранит Он неразгаданные чувства: Когда ж внезапно что-нибудь Взволнует огненную грудь, — Душа, без страха, без искусства, Готова вылиться в речах И блещет в пламенных очах. И снова тих он, и стыдливый К земле он опускает взор, Как будто б слышал он укор За невозвратные порывы. О, если встретишь ты его С раздумьем на челе суровом, — Пройди без шума близ него, Не нарушай холодным словом Его священных, тихих снов! Взгляни с слезой благоговенья И молви: это сын богов, Питомец муз и вдохновенья!</p>	<p>Пока не требует поэта К священной жертве Аполлон, В заботы суетного света Он малодушно погружен; Молчит его святая лира; Душа вкушает хладный сон, И меж детей ничтожных мира, Быть может, всех ничтожней он. По лишь божественный глагол До слуха чуткого коснется, Душа поэта встрепенется, Как пробудившийся орел. Тоскует он в забавах мира, Людской чуждается молвы, К ногам народного кумира Не клонит гордой головы; Бежит он, дикий и суровый, И звуков и смятенья полн, На берега пустынных волн, В широкошумные дубровы...</p>

coloana din dreapta poate părea subiectivă, dar ceea ce contează în materialul de față este complementaritatea genotextuală care luminează mecanismul intertextualității psi-

hanalitice. Or, în cazul lui Grigore Vieru „complexul înaintașilor” este unul benign, de vreme ce poetul își asumă în mod public crezul estetic („Locuiesc la marginea unui

George Coebuc, Mama	Grigore Vieru, Casa mea
Pe malul apei se-mpletesc Cărari ce duc la moară - Acolo, mamă, te zăresc Pe tine-ntr-o căscioară.	Și vei tace lung cu mine Cu văz tulbur și durut, Casă văduvă și tristă De pe margine de Prut.
Cu tine două fete stau Și torc în rând cu tine; Sunt încă mici și tată n-au Și George nu mai vine.	Grigore Vieru, Cămășile A fost război. Ecoul lui Și-acum mai este viu. Cămăși mai vechi, mai noi Amară amintire de la fiu. De-atâtea ori fiind Pe la izvor spălate S-a ros de-acum uzorul Și, alb, bumbacul S-a rărit în spate Și nu le-a îmbrăcat de mult Feciorul. Cămăși mai vechi, mai noi A fost război.
Un basm cu pajuri și cu zmei Începe-acum o fată, Tu taci și-ascuți povestea ei Și stai îngândurată.	Grigore Vieru, Cântecul pușorului de melc S-a stins soarele cel bun, Eu mă culc, povești îmi spun. Dar nici una nu-i frumoasă... Greu e singurel în casă!
... O, nu ! Nu-i drept să te-ndoiești! La geam tu sari deodată, Prin noapte-afară lung privești - - „Ce vezi?” întreab-o fată. - „Nimic... Mi s-a părut așa!” Și jalea te răpune, Și fiecare vorbă-a ta E plâns de-ngropăciune.	Ci maica lui De ani prea lungi de-a rândul Tot vine la izvoare: Ea și gândul.
Într-un târziu, neridicând De jos a ta privire: - „Eu simt ca voi muri-n curând, Că nu-mi mai sunt în fire... Mai știi și eu la ce gândeam? Aveți și voi un frate... Mi s-a părut c-aud la geam Cu degetul cum bate”.	Și iar luând cămășile în poală, De cum ajunge sâmbăta, Le spală.
Dar n-a fost el!... Să-l văd venind, Aș mai trăi o viață. E dus, și voi muri dorind Să-l vad o dată-n față. Așa vrea poate Dumnezeu, Așa mi-e datul sorții, Să n-am eu pe băiatul meu La cap, în ceasul morții!	Căci mâine Fac băieții horă-n sat, Și fete multe-s: Câte-n flori albine. Și-atunci băiatul ei, cel drag băiat, Cu ce se-mbracă, bunul, Dacă vine?

cântec”) în urma lui Lucian Blaga („Locuiesc într-un cântec de pasăre”) sau Nichita Stănescu („Locuiesc într-un ochi de pasăre”), să zicem. Pentru contrast, invocăm mărturisirea scriitorului vâlcean Felix Sima [7]: „după ce citeam un grupaj de poeme semnate Nichita Stănescu, nu puteam să mai scriu câțva timp nimic. Scrisese el, acolo, tot ce aș fi vrut să scriu și eu... Îmi secau versurile toate/ Ca dintr-o capră fără lapte. Orice cuvânt rostit sau scris despre Nichita Stănescu – devenea Poezie. Aripile Poeziei sale erau, de pe atunci, mult mai întinse decât aripile înșeși ale Vieții”.

Trebuie să admitem că mecanismul de domesticare și/sau forenizare genotextualizată la Vieru cumulează valențe inedite, de vreme ce presupusa intimidare devine ... intimitate creatoare pură. În exemplul ce urmează – rămânând la tematica maternă – se remarcă nu doar similitudini la nivel tematic, lexical sau onomasiologic (de la semn la semnificație), ci inclusiv prozodic (piciorul metric identic și ritmul asimetric din ultimul vers) la cei doi poeți congeneri de pe ambele maluri de Prut (vezi Tabelul 5)

Câtă vreme nu devine obsesie estetică, emularea în artă depășește tentațiile plagia-

Tabelul 5

Nichita Stănescu, Cea mai scumpă de pe lume	Grigore Vieru, Mama
Spune-mi care mamă-anume Cea mai scumpă e pe lume?	Foicică dulce poamă Toată lumea are mamă,
Puii toți au zis de păsări, Zarzării au zis de zarzări, Peștișorii, de peștoaică, Ursuleții de ursoaică, Tigrișorii de tigroaică, Mânjii toți au zis de iepe, Firul cepii-a zis de cepe, Nucii toți au zis de nucă, Cucii toți au zis de cucă, Toți pisoii de piscă, Iară eu de-a mea mămică.	Melcul, iedul, ursulică, Puiul cel de rândunică. Fuge noaptea și dispare La tot puiul bine-i pare Că din nou e dimineață Și-și vede mama la față.

tului și poate fi un bun fertilizator cultural pentru orice talent organic. Ca dovadă e și relatarea editorului revistei chișinăuiene pentru copii *Alunelul* legată de concursul „Scriem poezii cu Grigore Vieru”. Ideea celor zece începuturi de poezii marca Vieru a atras după sine (sic!) 1.700 de finaluri semnate de elevi basarabeni cu sensibilitate estetică [4]. Iată câteva mostre:

Pe cel pod

Pe cel pod – pe curcubeu –
Cine trece?
Dumnezeu?

Trece Dumnezeu cu cinste

Să ne spună vorbe sfinte.

(Diana Răilean, cl. 3, comuna Cotova, raionul Drochia),

Dacă florile

Dacă florile-ar umbla
Ca și noi la școală,
N-ar purta fundițe, zău!
Le au de la Dumnezeu.

(Vlada Ploșniță, cl. 3, comuna Talmaz, raionul Ștefan-Vodă),

Nimic nu se amână

Nimic nu se amână –
Mama, Limba cea Română.

Și niciunul din dușmani

N-o să ni le ieie iar.

(Marin Habuleac, cl. 3 „Pas cu pas”, comuna Cuhureștii de Jos, raionul Florești).

O lecturare și superficială a textelor relevă sudura aproape perfectă a conținutului și formei, dar nu rezultă, cum era de așteptat, cu un dialog polifonic. Dimpotrivă, cititorul familiarizat cu stilul recognoscibil al lui Grigore Vieru nu poate ignora o anumită doză de uzură stilistică și abordare fenomenologică vetustă, perpetuată acum iată printr-o generație poetică în creștere. De unde și pericolul major pentru experiența inedită trăită de tinerii condeieri: să se canteze într-o tematică impersonală, ce nu îi caracterizează ca individualitate distinctă, ori să creadă necondiționat în realitatea mitului creat în jurul lui Grigore Vieru în calitatea sa de „Făt-Frumos născut din lacrima neamului” [4]. Or, de aici și până la cultul personalității nu e decât un pas, iar așa-zisa „justiție eminesciană”^{**} invocată de însuși poetul vizat să revină implacabil ca un boomerang chiar asupra emițătorului.

Bibliografie generală:

- Berne, Eric, *Analiza tranzacțională în psihoterapie*, București, Editura Trei, 2011
- Гинзбург, Лидия. О лирике (О преемственности поэтических задач и устойчивости поэтических традиций), **Москва-Ленинград, 1964**, издание второе, дополненное, Издательство „Советский Писатель”, Ленинградское Отделение, Ленинград, 1974
- Мандельштам, Осип, *Разговор о Данте*, http://rvb.ru/mandelstam/slovo_i_kultura/01text/01text/13.htm
- Prohin, Victor, *Ca un Făt-Frumos*, <http://limbaromana.md/index.php?go=articole&n=275>
- Смирнов, Игорь, Психодиахронологика: Психистория русской литературы от романтизма до наших дней, http://www.e-reading.club/chapter.php/1022841/25/Smirnov_-_Psihodiahronologika_Psihoistoriya_russkoy_literatury_ot_romantizma_do_nashih_dney.html#n_72
- Valéry, Paul, *Variety: Second Series*, New York: HBJ, 1938, http://supervert.com/elibrary/charles_baudelaire/the_position_of_baudelaire
- Vatra Veche*, Serie veche nouă, Anul VI, nr. 3(63), martie 2014.

* **ACKNOWLEDGEMENT.** The research presented in this paper was supported by the European Social Fund under the responsibility of the Managing Authority for the Sectoral Operational Programme for Human Resources Development, as part of the grant POS-DRU/159/1.5/S/133652

** Antologicul său crez „De avem sau nu dreptate/ Eminescu să ne judece!” provoacă, pe bună dreptate, reacții adverse, chiar dacă între timp a reușit să devină refrenul popular al unui cântec patriotic basarabean.

LITERATURĂ COMPARATĂ COMPARATIVE LITERATURE

Mihai Cimpoi

UNITATEA CULTURII UNIVERSALE ÎN REPREZENTAREA LUI EMINESCU

ABSTRACT

The Acad. Mihai Cimpoi shows in his study that Eminescu knew the whole world culture since antiquity to the historical period in which he lived and worked. Having an *organicist* conception of the world, society and state, he conceived it as an *organism*, as a *unity*, similar to that Goethe has spoken of the existence of *Weltliteratur*. The concentric circles of the national cultures form the Big circle of the world culture, the most representative authors - and their fundamental works - Homer with *the Iliad* and *the Odyssey*, from which translates the *Rug-vedas*, knowing them in the original, Dante, Shakespeare, Goethe, Rafael, Praxiteles and Phidias in plastic arts (all mentioned in the articles' cycle of *Old and new Icons*), authors of ancient and classical tragedies, the „popular” writers from all the centuries - express a general intellectual, ethnic and linguistic human fund. Every nation affirms its culture on the great „building scaffolding” (scene) of the humanity, as he says in a publicistic article.

Key-words: universality, organic structure, globalism, circle and concentric circles (culture), the psychology of peoples (*Völkerpsychologie*), I/ the other, influences, the world's Book.

Eminescu concepe cultura universală ca o unitate în spiritul *goetheenei Weltliteratur*, despre care autorul lui *Faust* îi vorbește lui Echemann în 1827. Conceperea unei totalități a literaturilor particulare semnifică o depășire a îngustimii prejudecăților naționale.

Activitatea literară a lui Eminescu datea-

ză dintr-o perioadă marcată de începuturile preocupărilor stăruitoare de *literatură comparată*.

Primele reflecții eminesciene asupra unității culturii universale le găsim în însemnările manuscrise studențești, adunate sub genericul *Fragmentarium*: „Niciun fel de materie nu e cugetabilă, care să nu poată

constitui un element al culturii: fiindcă ea nu urmărește un scop obiectiv, de aceea nu are niciun teren anumit pe care să-l împle... Și nu numai că ea nu-i mărginită la un anume teren, ci *universalitatea* (subl. în text – *n. n.*) e chiar semn distinctiv al culturii, cel puțin fiecare al ei se măsură după măsura universalității, în care ea se mișcă” [1, p. 47].

Ca și Goethe, Eminescu concepe cultura universală ca pe o *unitate*.

Multe însemnări din *Fragmentarium* vorbesc despre *universalitatea* culturii, asociată cu știința și rațiunea, și despre configurarea ei ca un sistem complex de cercuri concentrice care formează un Mare cerc, concepție înșușită evident de la profesorii de la Universitățile din Viena și Berlin.

Reflecțiile asupra *culturii* din cronicile dramatice și din articolele sale publicistice dovedesc o concepție unică organicistă, alimentată constant de reprezentarea ei ca *organism*, ca *organizare* unitară pe un centru și sub formă concentrică sus pomenită. Culturile comunică pe baza unui fond general uman și al unor „simpatii” de natură intelectuală, etnică, lingvistică.

În arta dramatică se conturează o unitate în mod pregnant, fiindcă în toate epocile înfățișează *aceleași* caractere și *aceiași* fond sufletesc, fapt explicat prin „construcția sistemului nervos omenesc de a reproduce în mii de oameni simțămintele ce se petrec într-adevăr în unul singur” (cronică la înscenarea pieselor lui Henry Murger sub genericul *Orfelinele*).

O dovadă a fondului general-uman, exploatat în arta dramatică și în proză, este categoria tipologică a *scriitorilor populari*, atestabili în toate epocile și la toate popoarele. Ei formează o serie categorială, din care fac parte Homer, la germani Fritz Reuter, la americani Bret Harte, la unguri Petöfy, la ruși Gogol, iar la noi Creangă, Slavici

și Anton Pann. Piesa lui Gogol *Revizorul general* este mai mult *epică* decât dramatică, „căci toți scriitorii populari sunt mai mult epici, de la Homer începând și până la Fritz Reuter” [2, p. 197].

Europa apare ca un *organism* (la fel ca lumea, universul, societatea, statul), cultura ei unitară, bazată pe *rațiune* și știință (ca în *Fragmentarium*) îl determină pe poetul-publicist să recurgă și la un instrumentar de gândire, la un *Organon* de tip aristotelic pe care îl descrie într-un articol în care consemnează prelegerile de la „Junimea” ale lui T. Maiorescu.

Categoriile – o singură carte a cărei autenticitate este controversată, dar a cărei teorie este desigur aristotelică.

Despre interpretare – tot o singură carte, ca și precedenta, controversată ca autenticitate de formă, dar ca teorie desigur aristotelică.

Analiticele – opt cărți, autentice, opul, principul, împărțit în două părți, *pars prior*, *pars posterior* (în mod obicuit opera aristotelică se citează în latinește).

Topicele – opt cărți și

Despre falsitatea sofismelor [3, p. 276].

Tot în *Fragmentarium* Eminescu vorbește despre faptul că ceea ce interesează în poezie e caracterul ei „nemijlocit” și fondul general uman „A reproduce scheme, coaje vechi, este sărăcie, poezia adevărată e nemijlocită. Ponce esinorum. Găsim cu toate astea un cuprins adânc. Metal curat fără de lamură. Heine. Lyrică, Shakespeare în contul timpului. Sceneria este romantică. Cuprinsul: pasiunea, mișcările vieții sunt în Shakespeare. – Byron. Înălăturarea superstițiunii. Trebuie ca scriitorul să fie servitorul credințelor populare. Goethe (: *Faust* – p. II) Originalitate și originalitate. Naturalitate potențată și veridică” (*Fragmentarium, op. cit.*, p. 97-98).

Eminescu vede culturile particulare ca niște cercuri interactive care constituie un Întreg: un Mare Cerc. *Cartea Lumii*, și *Cartea Vieții* (cei doi topoi pe care-i întâlnim la el aparține tuturor marilor poeți), la care interesează în primul rând tot ce e *general uman*, marca stilistică a *universalității*.

Asupra culturii omenirii ca un Tot intelectual și moral se pronunța și în alte editoriale din *Timpul*. Conceptul unității culturale e delimitat tranșant de modul de a înțelege cultura ca o acumulare de capital.

Întregul se păstrează conform statorniciei viziuni organiciste eminesciene prin transmiterea ei de la înaintași la urmași, prin apropierea „prin o nouă muncă intelectuală, prin studiu”. Relaționarea dialectică *părinți-copii* asigură continuitatea, funcționarea ca o curea de transmisiune: „Cultura omenirii, adică grămădirea capitalurilor în bani. E drept, că cei ce trăiesc astăzi se folosesc de rezultatele dobândite de alți cugetători înaintea lor, însă acele rezultate ei nu le capătă de odată ca o strânsură părintească, ci trebuie să și le aproprieze prin o nouă muncă intelectuală, prin studiu”.

Remarcând că civilizația omenească „se începe oarecum din nou și din fundament cu orice generație nouă”, deci ciclic și prin câștigarea cunoștințelor „prin propria memorie și judecată”, Eminescu sugerează și modalitatea de a realiza această redobândire de bunuri culturale: lărgirea cercului de oameni culti care sunt în stare să conducă societatea și să și aproprieze suma de cunoștințe grămădite de părinți și angajarea celui care-i mai mare al publicului cult „care poate să priceapă – și să aprecieze munca învățaților fără însă de-a produce pe acest teren”.

Un adevărat pericol îl prezintă „masa de oameni sau incultă sau pe jumătate cultă, lesne crezătoare, vanitoasă și lesne de amăgit, pe care oamenii cu cunoștințe jumătățite,

semidoctii sau incultii cu totul, caută a o asmuța asupra claselor superioare a căror superioritate consistă în naștere, avere sau știință”. „Cultura oricărei nații e împresurată de-o mulțime oarbă, gata a recădea în orice moment în barbarie”, conchide Eminescu. Din această categorie fac parte cei crescuți nu la țară, în condiții normale, ci la oraș, în condiții nefavorabile și crescuți – prin urmare „închirciți fizicește și intelectual”.

Editorialul relevă factorul determinant pe care se axează modul eminescian de înțelegere a culturii. Încă în însemnările manuscrise studențești ea era definită ca *suma a întregii vieți spirituale a unui popor*, constând în: „aspirațiunile și făptuirile sale în artă și știință, moravurile și obiceiurile sale și gradul de cultură al poporului”, „produsele vieții spirituale și a toatei vieți intime create de învățați, artiști, legislatori, oameni de stat, însă nu *numai* și nu întotdeauna oameni culti”.

Al doilea factor este ceea ce poetul denuște cu un termen din economia politică, familiară lui, *aproprierea*, fără – însă – conotația negativă consemnată de L. Șăineanu: a-și însuși (pe nedrept), a-și apropria faptele mari.

Sensul pe care îl dă poetul termenului este: însușirea întregii culturi a omenirii pe un teren individual sau național.

Universul cunoștințelor omenești și al elementelor vieții spirituale este privit ca un cerc imens cu părți mai aproape sau mai departe de centru. Cercurile se constituie într-un ansamblu de cercuri concentrice, mai mari sau mai mici, din care câte unul se arată nu ca un cerc simplu, ci ca un cerc de cercuri. Istoria ar putea fi reprezentată schematic ca un cerc format din diferite cercuri configurând istoria politicii, culturii, literaturii, religiei ș.a.m.d. [1, p. 37].

Printr-o astfel de conlucrare a cercurilor

un popor nou, tânăr își apropiază rezultatele intelectuale ale unui popor îmbătrânit care servește doar drept *punct de plecare* în cadrul progresului general al omenirii.

Poetul nostru are convingerea fermă, consemnată și în cronicile teatrale, că în fiecare organism omenesc sunt „potenția” coardele omenirii întregi, ceea ce explică uimitoarea coincidență în pasaje ba și în cugetările organice întregi a autorilor celor mari”. Glosatorilor și explicatorilor proști le scapă rațiunea acestui „plagiat”, căci fiecare regăsește sâmburele, care asigură fondul general uman al literaturii universale. O însemnare din manuscrisul 2287 (12 și 12v) atestă faptul indiscutabil că poetul avea conștiința unei atari unități: „De ce cândva cineva (oricare ar fi) citește biografia unui geniu, cearcă a găsi, incifrează chiar trăsături ale individualității sale în acele trăsături mari ale unui bărbat însemnat. Fiindcă într-adevăr în fiece organism omenesc sunt potenția coardele omenirii întregi. Nu vorbim de treaptă – acestea sunt infinite. Poate că de acolo se explică plăcerea ce oamenii o găsesc în operele poezilor – și de acolo coincidența cea adesea uimitoare în pasaje, ba în cugetări organice întregi a autorilor celor mari. Este *același* (subl. în text – *n. n.*) om, care trăiește în toți – și naturi inferioare cred cum că s-au plagiat unii pe alții, pe când poate că nici nu s-au citit. Și fiindcă fiecare regăsește sâmburele individualității sale în cei mari, crede de datoria a reda în comentarii și ramificațiunile individuale ale aceluia sâmbure, de aicea apoi se nasc diferiții glosatori și explicatori cari de cari mai proști ai autorilor mari” [1, p. 54].

George Munteanu considera, pe bună dreptate, că Eminescu intuise uimitor de timpuriu că produsele artistice, precum și cele ce țin de domeniul științelor exacte și filosofiei au, „dincolo de statutul relevant, și o dublă determinare extrinsecă: cea a insului

care le-a creat, participant la ontologia umană generică, dar și cea înglobând umanul, supradeterminându-l – adică social-istorică, oriținând de alcătuirea naturii celei mari”. „De ce aceasta?” se întrebă criticul, răspunzând că „opera – artistică, științifică, filosofică – își este suficientă sieși (ontologicește vorbind) numai prin materializarea ei grație unui anumit sistem de semne. Semnele însele trimit însă la cel ce le-a selectat din imensa zestre a firii (prima determinare ontologică extrinsecă) și la felul cum le-a orânduit, le-a putut orândui, spre a comunica prin intermediul lor ceva ce transcende structura propriu-zisă a operei (a doua determinare ontologică extrinsecă)” [6, p. 77].

Unitatea culturii universale, percepută de oamenii culti care vin în contact cu ea, dă viață unui *text unic*, atestat de o coincidență a „pasajelor” și a „cugetărilor organice”, ar consta (ca să vorbim cu un termen al poetului însuși) în simbioza a doua ontologii: cea a *universalității* și cea a *individualității*.

În editorialul primului număr al revistei *Fântâna Blanduziei* (din 4 decembrie 1888), în care extrasele din lucrarea lui Max Nordau (Max Simion Sudfeld) *Die conventionalen Lügen der Kulturmenscheit* sunt însoțite de considerații proprii, Eminescu se referă la necesitatea de a evita „boala psihologică a scepticismului” „ce muncește pe oamenii culti din mai toate țările” prin restabilirea unei legături organice cu Antichitatea și cu Evul Mediu latin: ale cărei autori erau „plini de adevăr, de eleganță, de idei nemerite” – arta acestor epoci fiind lipsită „de amărăciune și de dezgust”, fiind „un refugiu în contra grijelor și durerilor”.

Adăpostul împotriva realităților marcate de neajunsuri politice și economice poetul îl vedea în romantismul german, „care descrie veacul de mijloc cu culori atât de strălucite precum în realitate nu le-a putut avea” și

școala romantică din Franța, „fiică a școlii romantice germane și a disprețului byronian pentru lume” [4, p. 178].

În amintirea artei antice, „care făcea asemenea minuni”, s-a dat și numele de *Fântâna Blanduziei*, numele izvorului ce rășărea, de sub un stejar în vecinătatea orașului Tibur, izvor care întinerea și despre care Horațiu spune (în piesa d-lui Alecsandri): „Fântâna Blanduziei!”/ Vei deveni tu încă/ Celebră-ntre izvoare când voi cânta stejarul/ Ce-nfuge rădăcina-i adânc în altă stâncă/ Din care ieși vioaie și vie ca nectarul”.

Fântâna Blanduziei este, bineînțeles, izvorul cu valoare arhetipală care întinerește arta tuturor popoarelor și servește drept „remediu în contra regresului intelectual”: *creația populară*).

(Elena Văcărescu va identifica mai târziu în arta populară un factor al unității culturii universale, alegând-o ca subiect de discuție pentru un congres al Societății Națiunilor. Ea, arta populară, este, în concepția ei, „mai mult decât națiunea”: „ea este internațională”; „se colorează prin cântul strămoșilor noștri, dar ele se ivesc din vasta matrice internațională din care a țâșnit însuși idealul uman”.)

Eminescu își exprimă tranșant părerea că adevărata metafizică „nu se ocupă de chestii practice de ordine secundară”, ci „de soluțiunea unor probleme universale” (*Ibidem*).

Numeroase referințe la raportul *specificitate națională/generalitate universală* se conțin în textele transcrise în *Fragmentarium* amintite de noi mai sus. Ele nu aparțin propriu-zis lui Eminescu, dar constituie obiectul permanent al textelor publicistice, al articolelor sale cu tematică culturală, în special din perioada colaborării la *Curierul de Iași*.

Un pasaj din *Noua literatură dramatică* a lui Rudolf Gottshall fixează ideea valorii universale a tragediei: „Geniul istoriei uni-

versale e întâi de toate tragedia, el nu e de conceput fără vină și ispășire” [4, p. 1127].

Într-un fragment despre specificul francez se consemnează faptul reprobabil al alunecării unei actrițe germane Glistinger „din simțămintele general umane în așa numitul ton general” (*Ibidem*).

Textul care transcrie studiul programatic al lui Lazarus și Steinthal *Einleitunde Gedanken über Völkerpsychologie als Sprachwissenschaft* (*Reflecții introductive privind psihologia popoarelor*) conține un număr mare de considerații despre unitatea popoarelor, limbilor, literaturilor care se relevă dincolo de anumite trăsături particulare, ce le diferențiază.

„Forma de conviețuire a umanității este tocmai separarea ei în popoare, iar dezvoltarea genului uman este legată de multiplicitatea popoarelor”, iată un principiu programatic al textului transcris [4, p. 939].

Se vorbește și despre „marile idei generale care își întind forța asupra mai multor popoare”.

Psihologia popoarelor (*cea istorică, etnologica, politica, psihoetnologica*) trebuie să țină cont de „modul în care toate formele și produsele esențiale ale vieții obștești a umanității, cum sunt familia, statul, religia, literatura ș.a.m.d. iau naștere una lângă alta și una într-alta, stimulându-se reciproc și, de asemenea, inhibându-se reciproc” [4, p. 953-954].

Relațiile limbilor una cu alta nu urmează aceeași cale cu relația dintre popoare, ținând mai degrabă de optica subiectivă a unui popor, de spiritul lui, de conștiința identitară. Diferitele elemente obiective, precum limba, religia, sunt diversele forme și trepte ale conștiinței de sine a acestui popor.

Se impune totuși o anumită comunitate originară a limbilor și popoarelor sanscritice și, în ciuda factorilor diferențiatori, o uni-

tate culturală. Aceasta se relevă, bunăoară în drama populară (cu un fond ludic manifest la păgâni, și păstrat până astăzi), în proverb și în fabulă, ambele găsimu-se la toate popoarele pământului.

Apare și o reflecție tipic eminesciană, pe care o vom întâlni frecvent: „În primul rând prin cultură și civilizație își formează individul orizontul său în jurul unui centru specific, care, ce-i drept, trebuie să se înscrie întotdeauna în interiorul circumferinței naționale (universalști)” [4, p. 90].

Deși formele literare sunt diverse, reflectând felul de a fi al unui popor, se atestă o comunicare cu o altă substanță culturală.

O asemenea comunicare are loc atunci când poporul posedă o bogăție de idei și forță spirituală „care să-i dea posibilitatea să găsească *formule de echivalare* proprii pentru ideile și relațiile străine”.

„Așa cum un individ poartă în sine imaginea altuia, tot astfel un popor se concepe pe sine în raport cu celelalte popoare, încât trebuie de văzut ce conștiință de sine are și ce natură au aceste relații” [4, p. 980].

Prezente și în textele publicistice, unde sunt reprezentate de asemenea prin schema grafică a unui *cerc de cercuri* (concentrice), urmând și o dispunere diacronică, reflecțiile eminesciene anticipează actualele dezbateri despre relațiile dintre culturi, literaturi și despre raportul fenomenologic Eu/ Celălalt.

După cum îi mărturisește și lui Iacob Negruzzi într-o scrisoare trimisă de la Viena în ziua de 4/ 16 septembrie 1870, tot ce se întâmplă cu un individ sub aspect psihologic (e vorba de schimbări, de devenire, de „ruptură psihică”, de „antitezele de simpatii și antipatii” care se produc în sufletul studentului Eminescu, marcat de ceea ce se întâmplă cu nemții ce se fac nesuferiți – *n. n.*): „În fine, schimbări de acestea psihologice să nu credeți că se-ntâmplă numai sporadic, ici

coala, în individul cutare sau cutare, ea cuprinde cu friguri popoară întregi – și avem exemple din nenorocire, exemple atât de evidente și de atât de apropiate” [4, p. 607].

În fragmente răzlețe din *Cultură și știință*, găsim două pasaje care reprezintă indiscutabil și un punct de vedere a lui Eminescu: „Nici un fel de materie nu e capabilă care să nu poată constitui un element al culturii, fiindcă ea nu urmărește un scop obiectiv, de-aceia nu are nici un teren anumit pe care să îl împle. Și nu numai că ea nu-i mărginită la un singur teren, ci universalitatea e chiar un distinctiv al culturii, cel puțin fiecare grad al ei se măsoară după măsura universalității în care ea se mișcă”; „Se cată a pricepe, din punctul de vedere al misiunii sale individuale, cum că nu e nimic alta decât un inel în Cântul cel mare al tendențelor și aspirațiunii omenești și, prin cultura generală, capătă privirea mare în totalul și generalitatea întregului în comemorarea sa” [4, p. 265-266].

Într-un fragment din Albert Möser care apare în ediții cu titlul „*După Aristotel*”... dăm de asemenea de o considerație revelatoare pentru modul în care Eminescu înțelege cultura universală. Pornind de la principiul aristotelic „cauza are un plus asupra urmărilor ei”, constată „că și toate operele poeziei și ale artei nu sunt decât emanațiuni parțiale din comorile spirituale mult mai bogate ale poezilor și artiștilor” [4, p. 872]. „Ce respect, continuă textul, trebuie să avem așadar înaintea bogăției spirituale a lui Michelangelo, Goethe, Beethoven ș.a.”

În articolul *Echilibrul (Federațiunea, III, din 4 mai/ 22 aprilie și 11 mai/ 29 aprilie 1870)* se face o delimitare între „trebuițele popoarelor” și elementele străine, Eminescu admitând, însă, *influența pacinică*, adică ceea ce se poate impune „prin superioritatea

demnă de recunoscut a individualității sale, cum de ex., au impus Francezii românilor” [5, p. 18].

Se mai vorbește în articol și de un al doilea mod de impunere firește inaccesibil: „e acela de a face din principii transcendente, din credințe ale omenirii mijloace pentru scopuri de o altă natură. E cazul preoțimii Evului Mediu care explicau Evanghelia astfel încât popoarele să îngenunche și jugul unui rege rău.” E și cazul similar al Românilor pe care credința cea adâncă despre unitatea Austriei și către tron „i-a făcut să primească făcând, cu o rezistență mai mult pasivă, umilirea dualismului”.

Al treilea mod „e cel mai simplu, deși cel mai greu și mai nedrept”: arogarea cu insolență a drepturilor altuia și susținerea în proprietatea lor prin puterea brută, proprie sau străină.

Eminescu propune să se vadă care din aceste trei puncte poate fi „rațiunea atitudinii excepționale a Ungurilor din Austria”, „ce le dau în mână domnia asupra unor națiuni total diferite de a lor, tot așa de mari la număr și numai înapoiate în cultură”. „Întâia rațiune, prin care un popor poate egemoniza pe altul, e *superioritatea morală*”, conchide publicistul.

Publicistul continuă prin a expune condițiile civilizației unui popor.

Prima este limba – „o limbă sonoră și aptă de a exprima prin sunete noțiuni, prin șir și accent logic: cugete, prin accent etic sentimente”.

Cea de-a doua – „dezvoltarea acelor aplecări umane în genere”.

Una dintre condiții este ca „științele (afară de ceea ce e din domeniul public) să reprezinte lucrări proprii ale națiunii prin care ar fi contribuit la luminarea și înaintarea omenirii. Artele și literatura frumoasă trebuie să fie oglinzi de aur ale realității

(transsubstanțiere a poetului în spectator „Privitor ca la teatru” – *n.n.*) în care se mișcă poporul, o coardă nouă, originară, proprie pe bina cea mare a „lumii” [5, p. 20].

Bina este un germanism care înseamnă „scenă”.

Astfel se conturează, în cadrul imaginării eminescian, patru mari reprezentări metaforice:

- lumea ca teatru (*theatrum mundi*);
- bina (scena) cea mare a lumii și roata lumii;
- cultura universală ca cercuri în (marele) cerc;
- lumea ca o carte, ca Text.

Eminescu construiește o *lume posibilă* (în termenii lui Umberto Eco), structurată esențialmente dintr-o *lume teatrală*, o *lume culturală* (circulară) și o *lume textuală*.

Or, *teatralitatea* și *circularitatea* reprezintă *globalitatea*, dovadă în acest sens fiind arhitectura antică.

În *Icoane vechi și icoane nouă* (cap. III *Bătrânii și tinerii*) Eminescu consemnează că viața consistă din mișcare, precum de-a pururea în mișcare este și adevărul social: „Ceea ce azi e adevărat, mâine e îndoielnic, și pe roata acestei lumi nu suie și coboară numai sortile omenești, ci și ideile. Ceea ce stă pe loc e numai arta care „nu e în folosul oamenilor ci ceea ce este spre petrecerea lor”.

Urmează un adevărat *breviar* al valorilor culturii universale: „Citim azi cu plăcere versurile bătrânului Omer, cu care petreceau odată neamurile de ciobani din Grecia, și imnele din Rig-Veda, pe care păstorii Indiei le îndreptau luminii și puterilor naturii, pentru a le lăuda și a cere de la dănele iarbă și turme de vite. Tot așa privim cu plăcere plâsmuirile celui mai mare poet pe care l-a purtat pământul nostru, plâsmuirile lui Shakespeare, și ne bucurăm de frumusețea lor atâta, ba poate mai mult încă de cât

contemporanii lui, și tot astfel privim statui lui Fidias și ale lui Praxiteles, icoanele lui Rafael și ascultăm muzica lui Palestrina. Tot astfel ne bucură și portretul pe care-l face Grigore Ureche Vornicul lui Ștefan Voievod cel Mare, cu cât simțim și azi plăcere citind ce vrednic și cu virtute Român a fost Măria sa” [5, p. 117-118].

De ideea *unității culturii universale* au fost preocupați și alți scriitori români; bunăoară, Al. Vlahuță în conferința ținută la Ateneul Roman în seara zilei de 7 martie 1983: „Omenirea merge pururea înainte, și intră din ce în ce mai în lumină. Neliniștea ei, dornica ei întindere de brațe, după un ideal se oglindește cu mult mai limpede în munca cinstită a marilor ei artiști și-n durerile lor de creare. Poetul, în căutarea perfecțiunii arată foarte bine întreaga evoluție a omenirii, a vieții în genere, spre ecva îndepărtat, care cheamă, atrage ca un vis frumos, și farmecă poate tocmai prin această depărtare. Desigur, nu-i vorbă deșartă că în inima poezilor bate mai tare dorul întregii omeniri” [9, p. 93-94].

Putem constata în chip conclusiv că:

Eminescu privește cultura universală dintr-o perspectivă globală, holistă; o conține, prin urmare, ca un Întreg.

Asemenea lui Goethe, este convins că „poezia e un bun al întregii omeniri și că ea se manifestă pretutindeni și în toate timpurile, în sute și sute de oameni; cu singura deosebire că unul știe s-o facă mai bine decât altul și se menține mai îndelungat deasupra apei decât altul” [8, p. 226].

Ca și autorul lui *Faust*, el intuiește că vine o *epocă a literaturii universale*. Aceasta e pregătită de cosmopolitismul creștin și cavaleresc al Evului Mediu, cosmopolitismul umanist al Renașterii, cosmopolitismul

clasic și filosofic al luminismului și cosmopolitismul romantic și istoric.

Toma Nour, personajul romanului de tinerețe *Geniu pustiu* meditează asupra fenomenului, considerându-se *cosmopolit*.

Așa cum lumea se naște dintr-un punct genezic („cel dintâi și singur” – *Scrisoarea I*) și toate lucrurile apar dintr-o Mamă a Pământului, cultura universală are și ea un nucleu genezic: cultura grecească – „Civilizația s-a statornicit, scrie poetul în *Timpul* din 9 august 1880, și a crescut acolo unde ea a fost altoită în pomul culturii antice”. Cultura clasică are calitatea determinantă de a *crește*, de a educa, spune el într-un articol privind starea învățământului. Ea se caracterizează printr-un „adânc spirit de adevăr, de pregnanță și de frumusețe, printr-o „simetrie intelectuală”. „Spiritul Antichității e regulatorul statornic al inteligenței și al caracterului și izvorul simțului istoric”.

De remarcat că Edmund Husserl era de părere, expusă într-o conferință „*Criza umanității europene* ținută în mai 1935 la Viena, că Europa culturală se naște în Grecia secolelor VII și VI î. Cr., care impune o cultură axată pe știința universală a idealității spirituale”, pe o știință a vieții denumită „iubire de înțelepciune” [7, p. 355].

Gândirea poetică este o gândire originară, cu rădăcini în „lumea ce vorbea în basme și gândea în poezii”. Mitul e suportul ei genetic.

Eminescu ne propune – teoretic și practic, în discursul său mitopo(i)etic – o proiecție ontologică asupra culturii. Ea participă, heideggerian vorbind, la jocul Ființei, jucat pe Scena Lumii.

Omul eminescian este „omul etern”, este ființa „nemuritoare” ce se manifestă „ca un punctum saliens care apare în mii de oameni, dizbrăcat de timp și spațiu, întreg și

nedespărțit, mișcă cojile, le mână una-nspre alta, le părăsește, formează altele nouă, pe când carnea zugrăviturilor sale apare ca o materie, ca un Ahasfer al formelor, care face o călătorie, ce pare vecinică” (*Archaeus*).

Cultura, în viziunea lui Eminescu, se constituie în temeiul unei influențe globale a unei literaturi asupra altei literaturi, dar și al influențelor particulare: *radiante* (în termenii lui Paul van Tighem), adică de mode și curente internaționale, de similitudini fără influențe concretizate, *catalitice* și *modelatoare* (în sensul lui Blaga). El își construiește adesea operele și își plăsmuiește personajele după anumite modele din literatura universală: în *Dodecameronul dramatic* din tinerețe recunoaștem modelul shakespearian, în *Memento mori* modelul hugolian, în poemul dramatic *Andrei Mureșanu* modelul goethean. *Archaeus* are o structură similară cu *Morella* lui Poe, tradusă de Veronica Micle după textul francez al lui Charles Baudelaire, *Sărmanul Dionis* valorizează sugestia oferite de Théophile Gautier, iar *Geniu pustiu* considerațiile despre roman ale lui Al. Duma. *Scrisorile* trimit la *Satirele* lui Horațiu.

Găsim la Eminescu personaje-cheie – „radiante”, prototipale ale literaturii universale: Orfeu, Hyperion, regele Lear, diferite figuri mitologice, *topoi* caracteristici antichității sau Evului Mediu, precum *lumea ca teatru* (*theatrum mundi*), *cartea lumii*, *fortuna labillis*, miteme și simboluri existențiale (viață/ moarte, disperare, melancolie, suferință ș. a.).

Cultura universală se prezintă ca un Macrotext constituit din microtextele autorilor ce înfățișează diferite popoare și epoci. Marile figuri emblematice, sub forme concretizate de genii, apar la distanțe de secole, denumite de el *divine*: Homer, Dante, Shakespeare. Aceștia, ca și Rafael, Michelangelo, Beethoven, Darwin, Newton sunt culmi valorice în epoci în care „zeii n-au murit”. Ei contribuie la *Cartea Lumii*, pomenită în *Memento mori* și *Andrei Mureșanu*, în care poetul se căznește să afle „cifra vieții cea obscură”.

Toate acestea demonstrează că Eminescu a promovat – în creația poetică, în textele publicistice, în corespondență, în transcrierile și considerațiile din *Fragmentarium* – *Ideea unității culturale a lumii*, a *Culturii universale ca Întreg*.

Referințe critice:

1. M. Eminescu. *Fragmentarium*, București, 1981.
2. M. Eminescu. *Articole și traduceri*, București, 1974.
3. M. Eminescu. *Opere*, V., *Publicistică*, col. „Opere fundamentale”, București, 2000.
4. M. Eminescu, *Opere*, VII, ed. de D. Vatamaniuc, București, 2011.
5. M. Eminescu, *Scrieri politice*, ed. de D. Murărașu, Craiova, 1981.
6. George Munteanu, *Eminescu și emienscianismul*, București, 1987.
7. George Popa, *Eminescu și spiritualitatea greco-latină*, Iași, 2009.
8. Iohann Peter Eckermann, *Convorbiri cu Goethe*, București, 1965.
9. Al. Vlahuță, *File rupte*, București, 1911.

ȘERBAN AXINTE

Institutul de Filologie Română „A. Philippide”
al Academiei Române – Filiala Iași

RECEPTAREA NOULUI ROMAN FRANCEZ ÎN SPAȚIUL LITERAR ROMÂNESC

ABSTRACT

The romanian spiritual matrix emerged from a long and strong pillar in time and space – the peasants. From the ontological point of view, these have their origins from the birth material and spiritual culture.

The peasant and his neighboring elements – village, parental hearth, nature, customs and ancestral traditions, family rituals, mentality, people philosophy etc., quantitatively and qualitatively, have always been in the center of the written literature in different important moments of obsolescence, of rehabilitation of the ethic and the ethos. The image of peasant grows only in his world where he and his troubling thoughts are spinning the living. He can't be separated from his natural habitat, as this would break the border of the world that maintainshim. It is known that those isolated from the spiritual matrix and forced to transformations of urban order, was not permanently removed from the roots, but constantly sought to return to them. Therefore, the rehabilitation of the ethic and the ethos, which knows the true about „return springs”, in Bessarabia, in the postwar period generated the writers closeto the village's problems, to reliving the transformations of the country man.

Keywords: Rural prose, rusticity, space folk, folk customs and traditions.

„Un fenomen contradictoriu”

Presa literară românească din anii '60 acordă spații generoase analizelor ce privesc numeroasele „experimente” românești rezultate în urma unor teoretizări prealabile. Romanul românesc crește din marile modele europene, dar nu manifestă obsesia de a fi la zi. *Noul Roman* e privit ca pe o curiozitate, ca pe un joc inteligent, superior, dar care nu pare să întrunească toate calitățile pentru a deveni un model demn de urmat. Totuși

numele unor Alain Robbe Grillet, Nathalie Sarraute sau Michel Butor apar frecvent în comentariile criticilor și scriitorilor dornici să-și expună concepțiile despre roman. *Noul Roman Francez* pare o extensie teoretică ce poate fi integrată într-un circuit al ideilor ce propun și conturează totuși o cu totul altă viziune de manifestare potențială în zona practicii scrisului.

Silvian Iosifescu atribuie *romanului experimental* calitatea de „fenomen contra-

dictoriu”. Datele ce compun acest fenomen sunt deduse din analizele sumare ale unor romane semnate de Michel Butor și Alain Robbe-Grillet. Așadar, *Noul Roman Francez*, numit și „roman experimental”, „roman alb”, „roman al obiectelor”, este cel mai adesea o scriere ce „sună” atemporal, în ciuda faptului că datarea evenimentelor nu lipsește, fiind chiar foarte precisă. Atitudinea față de realitate e fie notație rece și impersonală, care „împinge spre vag faptul discontinuu”, caracterele nemaifiind caractere, ci „stare psihică”, „privire”, fie căutare, parcurgere de etape în sensul abstractizării. Rupt de realitatea timpului său, autorul tinde să devină un „comentator infinit”. Parcurgerea evenimentială nu e altceva decât modificare de conștiință, romanul devenind astfel un prelung monolog interior. *Romanul experimental* e cumva dependent de critică. Fiind experimental, hipersimbolizant și derutant pentru cititor, el are nevoie de o „călăuză critică”. Această călăuză indispensabilă poartă în Franța diferite nume: Gaëtan Picon, Maurice Blanchot, Claude Mauriac ș.a.

De multe ori, firul epic se deduce indirect și fragmentar de mai multe ori dintr-un „solilocviu” al personajului. În cazul lui Michel Butor, un solilocviu la persoana a doua. Personajul e alcătuit, constituit dintr-un monolog interior net controlat și echilibrat. Acest solilocviu e uneori întrerupt de faptele prezentului. Realitatea e cel mai bine redată prin mobilitatea epică și prin interconectarea unor cadre aparent fără legătură între ele. Din acest motiv se simte totuși o „anemizare” a contactului cu realitatea „reală” ce devine realitate „cerebrală”. Preocuparea de a crea simboluri are drept efect o diminuare a consistenței faptelor ca atare. Abstractizarea conduce inevitabil la „sterilizarea romanului de germenii vieții”.

Așadar, în cazul *Noul Roman Francez*

„nu mai avem de-a face cu ficțiunea verosimilă, în sens aristotelic, cu plăsmuirea care nu e viață, nu cuprinde fapte petrecute, ci doar posibile, dar în care crezi, pentru că reflectă esența vieții și îi reproduce concretețea. Ficțiunea verosimilă a artei realiste devine aici echivalentul a ceea ce omul de știință numește ipoteză de lucru. [...]. Nu mai avem epică propriu-zisă, ci doar acumulare de notații disparate în jurul unei teme abstracte: suprimare simultaneității și a individualității unei zile” [1].

Tot despre paradoxurile romanului experimental vorbește și Ov. S. Crohmălniceanu. El pornește de la observația că un șir întreg de forme narative caută căile prin care să se dispenseze complet de persoana autorului, cititorul devenind în acest caz „martor nemijlocit” al unor fragmente de viață cărora să le poată el restabili coerența pentru sine fără ajutorul nimănui din afara sa. E cazul romanului-document, romanului-dosar, romanului-confesiune. Parafrazându-l pe Roger Callois, Crohmălniceanu constată că epicul și-a diversificat posibilitățile prin intermediul procedeele cinematografice: eliminarea completă a analizei psihologice și înlocuirea ei cu descripția amănunțită doar a comportamentelor fizice, înregistrarea simultană a tot ce se petrece în câmpul vizual, istorisirea prin prezentarea succesivă de instantanee, decupajul, montajul etc.” [2].

Criticul sesizează două tendințe contrarii în cadrul acestui proces. Prima, reducerea la minimum a convenției literare, cu scopul de a amplifica la lectură senzația vieții trăite, nu reflectate narativ; a doua, aceea de a împiedica romanul să emită judecăți în legătură cu obiectul asupra căruia se oprește. Este convins că romanul-document alunecă într-o eroare estetică atunci când își transformă propria formă în scop. Totodată, se face poziția că nu primează atât preocu-

parea de a i se induce cititorului sentimentul că este implicat în întâmplările povestite, cât grija de „a-i oferi un material cât mai inform, cât mai incoerent și mai haotic sub pretextul deplinei obiectivității. Nu i se cere romancierului să creeze ființe atât de vii, încât îndărătul mișcării lor dezinvolve să i se uite prezența, ci să dispară cu totul din scenă, să demisioneze din funcțiile sale. Ia naștere astfel într-o specie prin excelență inventivă un straniu proces de obnubilare. Romancierul visează să dobândească indiferența opacă a aparatelor de înregistrare automată”. *Noul Roman* pare o reflecție asupra actului narativ, fără ca această reflecție sau acest act să conțină și o judecată asupra lumii. Fără imaginație, fără ca spiritul să poată organiza impresiile disparate.

Ov. S. Crohmălniceanu consideră că „abordarea exclusiv tehnică a problemei” este o eroare. Din dorința de a se crea impresia unei autenticități superioare, se evită convențiile literare, deoarece i-ar anula încrederea că lucrurile ce-i sunt prezentate sunt exact așa, se petrec în realitate. Dar, se întreabă retoric criticul, „autenticitatea e oare o problemă formală?” răspunsul e conținut în însăși concepția lui Crohmălniceanu conform căreia romancierii preocupați excesiv și unilateral de tehnica artelor ajung să eludeze însăși specificul literaturii: „*Noul Roman* hrănește o himeră. Niciodată convenția literară nu va putea fi înlăturată cu desăvârșire. [...]. Oricâtă capacitate ar avea romanul să reproducă o experiență omenească trăită, acolo unde s-ar confunda cu ea, însăși rațiunea lui de existență ar dispărea. De ce am citi niște scrisori, care n-ar face decât să ne repună în condițiile noastre obișnuite de viață? Literatura înseamnă experiență umană potențată. Și aceasta presupune, oricum am suci lucrurile, interpretare și organizare a datului senzorial”.

Experiența personală e comunicată în *Noul Roman* sub forma unui discurs despre „dificultatea de a scrie” în loc să se constituie într-o operă literară de sine stătătoare. Până la urmă, ieșirea din scenă a autorului este o ficțiune a autorului. O ficțiune teoretică ce-și află consecințele ultime în prejudecata unui tip particular de realism. Întreaga strategie auctorială de a se autodizolva în tot felul de perspective contradictorii, informale și haotice e o încercare imposibilă a obiectului de a-și construi multiplele puncte de vedere din care este observat simultan. Dar, Ov. S. Crohmălniceanu afirmă: „din orice punct se poate construi imaginea unui obiect. Reciproca nu e însă valabilă. Un caz presupune deducția, pe când celălalt o operație inductivă. Teza că o reprezentare oricât de deformată a realității e reductibilă mental la alta exactă, dacă i se cunoaște cheia, nu stă în picioare. [...] A fi consecvent realist înseamnă a păstra o maximă luciditate în investigarea realității exterioare și interioare” [3].

Irina Mavrodin se întreabă dacă dezbaterele animate ce au ca subiect *Noul Roman Francez* sunt o creație artificială, întreținută artificial din nevoia de inedit. Înainte de a-și răspunde acestei întrebări, cercetătoarea subliniază și ea un fapt cunoscut și recunoscut. Scriitorii *Noului Roman* sunt de fapt teoreticienii *Noului Roman*. Ei încearcă să stabilească un acord, o sincronicitate a ideilor între literatură, pe de o parte, și filosofie și științe, pe de altă parte. Acest cocktail experimental preparat fără prea mult „har demiurgic” în scopul revoluționării literaturii nu-i pare Irinei Mavrodin să-și fi atins obiectul atât de înalt. Cercetătoarea restituie succint experimentul literar-teoretic. Se dorește, așadar, înregistrarea prezențelor, a existențelor; e scoasă din joc întreaga literatură de semnificații sociale și istorice, psihologice, metafizice, aceea care

ar oferi „sentimentul semnificației în fața unei realități ciudate, incomprehensibile, amenințătoare”. *Noul roman* intenționează să comunice tocmai „realitatea haotică” percepută ca o înlănțuire arbitrară de „stări accidentale”. Autorul și cititorul manifestă aceeași conștiință, „silabisesc” împreună aceeași „realitate fără cheie”. *Noul roman* „se constituie ca realitate fetișizată, în sine și pentru sine, înjghebându-se în spațiul vid, dincolo de orice valorificare umană, -- individuală sau socială. În această lume impenetrabilă și enigmatică, închisă ca o scoică asupra secretului său, obiectele și gesturile sunt pur și simplu, cu alte cuvinte rămân pure, vide de orice semnificație”.

Totul ar trimite până la urmă spre un naturalism extrem, numit însă „realism prezumțios al zilelor noastre”. Teoria nu ar fi nici nouă, nici extrem de productivă. Din contra. Fiecare tehnică luată separat are un istoric al ei clar determinat, recognoscibil. Noutatea ar consta doar în relaționarea acestora astfel încât să nu comunice altceva decât incomunicabilul, bruiajul sterilității. Totuși, conchide Irina Mavrodin, din efortul de a fi înțeleasă o epocă paradoxală și contrastivă rămân: „un gest de frondă, câteodată bine venit atunci când vizează anumite scleroze literare: perfecționarea și punerea în circulație a unor tehnici care, eliberate de unilateralizări și absolutizări abuzive, pot deveni eventual utile romanului contemporan”.

Cam aceleași idei apar și într-un articol al lui Ștefan Aug. Doinaș despre Nathalie Sarraute. Doar că trăsăturilor pregnante ale poeticii romanului nou le este identificată cauza: uriașa criză morală survenită după cel de-Al Doilea Război Mondial, o criză aflată în relație de interdependență cu conștiința obsedant de lucidă a singurătății umane absolute. De aici, nevoia de intrare în dialog, de solidarizare, de „luare de contact”. Toate

acestea duse până dincolo de limita lor tragică. Un dialog între singurătăți, dublat de o legătură dintre planurile fărâmițate ale realității sau de o relație între esențele vide. Din păcate, crede Ștefan Aug. Doinaș, pornind de la amintita situație morală și persistând între limitele ei, „romancierii francezi tineri n-au încercat rezolvarea acestei probleme în planul conținutului care, prin sine, și din sine, să provoace noua formă” [4].

Tot despre o criză și tot cu referire la teoriile despre roman ale lui Nathalie Sarraute vorbește și Lidia Bote într-un articol din „Cotidianul” [5, p.3]. Ea se referă la acea criză a definirii și realizării personajului romanesc ce nu mai poate rămâne fixat în scheme. Se cer înlocuite printr-o tehnică literară novatoare atât analiza psihologică, cât și notația obișnuită a dialogului. „Documentul trăit” nu ar putea fi atins decât printr-o „sondă aruncată și mai adânc, la limita conștientului și subconștientului”. Toate „stările vagi”, nedefinibile, concentrate s-ar traduce printr-un „vagabondaj mental, schițând cuvinte, gesturi, acțiuni, rămase toate în stare larvară și pentru care eul lucid constituie un simplu spectator”. Obiectivul *Noului Roman* ar fi „descoperirea, pe mici porțiuni, dar cât mai în adâncime, a realității, fragmentul de viață izolat, nu subsumat unui tip și nici unei acțiuni. Deci autenticitate, discontinuitate, viziune amorfă a realității, fără ligamente, fără legi, fără scheme, o pulverizare a percepției, la extrema opusă a marilor sinteze psihologice și sociale”.

Conformismele radicalității

Toate aceste verdicte – clare și imperurbabile – au fost posibile în primul rând deoarece criticii ale căror puncte de vedere au fost prezentate mai sus au luat *ad litteram* tot ce au spus „noi” romancierii și teoreticieni francezi. Aceștia au fost pur și simplu crezuți pe cuvânt.

Au fost detectate, astfel, o serie de stereotipii ale ideii de înnoire cu orice preț ce conturează un anumit conformism al radicalității. *Noului roman* i s-a reproșat deci „sunetul atemporal”, notația rece și impersonală, lipsa oricărui contact cu realitatea timpului său, aspectul de monolog interior descarnat, hipersimbolizant și derutant, anemizarea mutației nefirești de pe realitatea reală pe realitatea cerebrală, „extirparea germenilor vieții”, transformarea epicului într-o simplă acumulare de notații disparate, dispensarea completă de persoana autorului, transformarea formei romanești în scop al romanului, lipsa oricărei judecăți asupra lumii pe măsură ce romanul s-ar reduce doar la o reflecție asupra actului narativ. Cu alte cuvinte, acestui „cocktail experimental preparat fără prea mult har demiurgic” i s-a reproșat eludarea specificului literaturii.

Nu mai puțin adevărat este faptul că aproape toți criticii și scriitorii care s-au exprimat despre roman au încercat și o situație, relativ la noile teorii ale romanului existente în spațiul european, în concordanță cu necesitățile și specificul literaturii noastre. Foarte des au fost enunțate aserțiuni de genul: „în literatura română nu pot exista condițiile de înflorire a acestui «nou roman». Romancierii n-au sleit încă, nici pe de parte, toate posibilitățile romanului de construcție «clasică». Tipologia românească, de mare tradiție literară, nu s-a mumificat încă în scheme, care să tiranizeze creația tinerilor romancieri. O presiune a unei tradiții sclerозate nu se constată nici pe departe. Și apoi, obiectivism, fragmentarism rece, impersonal, este diametral opus reflecției artistico-ideologice a realității. Aceasta singură poate da coeziune, sens și valoare masei de percepții, fără semnificații și generalizare, iremediabil amorfe, la nivelul căruia se oprește «noul roman»” [5, p.3].

Negația radicală, cealaltă față a realității tangibile

Totuși, atât Alain Robbe Grillet, Michel Butor și Nathalie Sarraute propun în textele lor teoretice o concepție extinsă a ideilor de realitate, reprezentare și biografie, idei înțelese doar parțial de opozanții *Noului Roman*. De pildă, Alain Robbe-Grillet nota într-un articol din „Cotidianul” (probabil preluat din presa franceză) faptul că descrierea literară are ca scop nu să facă văzut desenul imaginat, ci să ia din el cutare element pentru a-l face să se nască, să se dezvolte din cuvânt, să se miște, să se bifurce, să-și schimbe dintr-odată sensul, să se multiplice, să se îndepărteze, într-o mișcare continuă, care este de fapt aceea a scriiturii și pe care lectura o va reproduce cu exactitate de fiecare dată când cineva va relua cartea. (...). Fraza scrisă reprezintă o negație radicală a lumii noastre tangibile cotidiene” [6, p.5]. Iar negația radicală nu e decât cealaltă față a realității tangibile, nu o anulare a ei, pentru că, prezența ei se ghicește în efortul de respinge. Despre contactul romanului cu lumea reală, contact catalogat drept inexistent sau anemizat după cum s-a văzut mai sus, Alain Robbe-Grillet face unele precizări și într-un interviu din 2002 acordat Rodicăi Binder. El susține că nu poate fi vorba despre un singur sens al unei cărți, ci doar sensuri posibile, cititorul fiind singurul în măsură să impună un sens dominant pentru sine. Din acest motiv „romanul ca și lumea reală are un fel de permeabilitate față de sensuri. (...). Există semnificații multiple care traversează cartea în direcții diferite, la fel cum se întâmplă în viață. Aveți dreptul să urmăriți firul autobiografic dar eu pretind că există o mulțime de alte fire... poate mai importante” [7].

Privirea creatoare

Nicolae Balotă asociază *Noul Roman* cu ideea de înnoire radicală în sensul ei mai larg. „Experimentul inovator” la care a recurs întreaga pleiadă de „noi romancierii” a condus într-adevăr, crede Nicolae Balotă, la o înnoire a artei romanului, cu toate că, sau mai bine zis, pentru că, noua formulă romanescă valorifică își verifică achizițiile de natură experimentală ale artei românești în genere. Deci, înnoire radicală, fără ruptură radicală, în ciuda „radicalismului” reclamat de „noii romancierii”.

Criticul stabilește în mod convingător filiații subtile între operele unor Alain Robbe-Grillet, Michel Butor, Claude Simon, Nathalie Sarraute și Robert Pinget și modelele lor nemărturisite. Aici ar intra acele opere care minează formula romanescă tradițională și încearcă să se constituie într-un organ de percepție și interpretare a realității cât mai insolit. Pentru *Noul Roman Francez* înnoirea pare mai mult decât o reformă: „A inventa romanul, a crea noi relații între om și lume, a re-crea omul, sunt obiective care conferă romancierului răspunderi și demnități demiurgice” [8, p. 163]. Pornindu-se de la formula romanului „care se reflectă pe sine”, se ajunge la o „hipertrofiere a conștiinței reflexive”. În acest fel se încearcă „accesul direct” la lucrurile ce nu conțin semnificații psihologice, morale, metafizice, social-politice, rămânând simple obiecte pure: „Această poziție a noului romancier este, de altfel, determinată tot de voința de a reinnoi lumea însăși. Găsim aici tendința de a îndepărta orice concepție asupra lumii, orice organizare ideatică prealabilă a universului și, totodată, intenția de a construi, ori măcar de a descoperi o lume nouă, virgină”. Aș adăuga, a privi lucrurile ca și cum nu ai ști nimic despre ele, ca și cum le-ai percepe pentru prima oară, suprimându-l în tine

chiar și pe acest „ca și cum”. Autorul *Euphorionului* verifică însă acest deziderat. Pune sub semnul întrebării nu neapărat valoarea scrierilor ca atare sau acuitatea gândirii teoretice, ci coerența dintre operele românești și poeticele lor explicite.

Romanul îl transpune pe cititor într-o *simili-realitate*. Asta deoarece chiar și în situația în care o scriere este lipsită de acțiune, *ceea ce este* se poate totuși povesti, deci relaționa – prin trimiteri presupuneri, aluzii – cu o lume dinainte reprezentată. Deși cititorul acceptă în mod natural pactul ficțional, *Noul Roman* își arată minciuna cu degetul, o transformă în realitate în sine. Studiind ficțiunile și teoriile *Noului Roman*, Nicolae Balotă observă o dublă tendință. Prima vizează realismul radical, a doua trimite spre imaginarul care se propune pe sine în absența relației cu realul. Așadar, „între un absolut al realului și un absolut al ficțiunii, scriitorul noului roman oscilează”.

Lucrurilor le este necesar a li se restitui existența autonomă. Obiectele sunt în afara omului și așa trebuie să rămână. Nu trebuie să mai capete „instrumentalitate”. Alain Robbe-Grillet refuză antropomorfizarea lumii, elimină metaforele, analogiile ce ar putea exprima comunicarea dintre om și obiecte. Lumea reală este pusă între paranteze, ea nemaifiind existență, ci simplu fenomen: „textele noului roman nu trimit la nici o realitate exterioară. Ele se referă în schimb întotdeauna la imagini ale realității. Contrar filmului care trimite la o realitate « filmată », noul roman trimite la un fel de film al realității”. Cu alte cuvinte, imaginea realității primează asupra realității reale. Pentru a verifica coerența dintre opera romanescă și teoria ei explicită, Balotă pornește de la observația că „haosul inform” și „ordinea perfectă” pot fi considerate două extreme, iar *labirintul* o „situație intermediară”, „po-

sedând caracterul enigmatic al dezvoltării haotice, dar prezentând posibilitatea de a fi străbătut, descifrat, ca orice construcție ordonată. *Labirintul* este un haos care în urma unei acțiuni de străbateră, de descifrare, se preschimbă într-o ordine”. Iar din câte se poate observa la lectura romanelor „noi”, labirintul în sine constituie o viziune asupra lumii, în ciuda eforturilor autorilor acestora de a desemnifica toate prezențele.

Atitudinea filosofică fenomenologică rămâne o constantă a teoriei și practicii românești pentru că semnele labirintului implică fatalmente „un raport între om și lume”: „Ceea ce rămâne în urma acestei puneri în paranteză este, pentru filosof, eul său « transcendent » fenomenologic, iar pentru scriitor un eu asemănător, acela al *privitorului transcendent*. Noul roman utilizează [...] un procedeu descriptiv care e, de fapt, o aplicare a metodei descriptive fenomenologice. Acest procedeu aplicându-se faptelor empirice tinde spre esența lor, spre principiile lor”. Așadar, sugerează Balotă, nu s-ar putea vorbi chiar despre un refuz de a participa la viața reală deoarece, chiar dacă naratorul rămâne eliminat, romancierii nu-și pot refuza actele fundamentale ale conștiinței, nu se pot dispensa de înglobare, proiectare, alegere, ordonare, chiar dacă termenul de *conștiință* este înlocuit cu cel de *privire*, care „organizează lumea și o proiectează”. Iar Ochiul este profund uman și subiectiv. Lucrurile se nasc sub privirea lui: „Ochiul noilor romancieri devine un eu care vede și povestește”.

O breșă într-un sistem închis

În acest fel este demonstrat un anumit comportament disident al genului românesc, cel care, pentru a rămâne viabil, are nevoie să-și suspende toate regulile generale. Cel puțin în intenție. Pentru că, așa cum s-a

văzut, atunci când se neagă, el automat se afirmă cu o putere de convingere sporită. Cu mijloace noi. Tinde spre o realitate nouă pe care o modifică doar pentru a o face mai intensă, mai percutantă. Eliberată de fatalitatea inerțiilor de orice fel. Sigur că radicalizarea e mai mult o proiecție, un deziderat. Întreaga experiență românească nu are cum să nu intre și ea în jocul agoniei și reînnoirii. De fapt în acest sens reflectarea poeticii Noului Roman a fost utilă literaturii române. Indiferent de gradul de acceptare sau de respingere a acestor teorii, important s-a dovedit a fi efectul simulativ, atât la nivel teoretic, cât și din punctul de vedere al creației românești propriu-zise. Nimic nu rămâne la fel prin mișcare, prin confruntarea cu alte determinări spațio-temporale sau politico-ideologice. Dacă ideile modifică și recrează contextul, aceasta nu înseamnă niciodată uniformizare, ci intensificare a diferențelor. Ideile se materializează în urma unui proces ce implică o coordonată polemică, include un conflict, o rezistență. Translația lor înseamnă de cele mai multe ori o breșă într-un sistem închis.

Bibliografie:

1. Silvian Iosifescu, *Romanul experimental. Între teorie și practică*, „Gazeta literară”, nr. 45 (1963).
2. Ov. S. Crohmălniceanu, *Romanul fără autor*, „Gazeta literară”, nr. 35 (1963).
3. Irina Mavrodin, *Romane fără autor?*, „Gazeta literară”, nr. 20 (1964).
4. Ștefan Aug. Doinaș, *Nathalie Sarraute despre arta romanului*, „Gazeta literară”, nr. 20 (1964).
5. Lidia Bote, *Nathalie Sarraute și teoria „Noului roman”*, „Cotidianul”, nr. 15 (1965).
6. Alain Robbe-Grillet, *Antinomia filmului și romanului*, „Cotidianul”, nr. 22, 1967.
7. Alain Robbe-Grillet în dialog cu Rodica Binder, *Cât de viu este încă Noul Roman?*, „România literară”, nr. 21, 2002.
8. Nicolae Balotă, *Euphorion*, București, Editura pentru literatură, 1969.

VIOLETA UNGUREANU
Institutul de Filologie al AȘM

REFERENȚIALITATEA DIN PERSPECTIVA LUMILOR POSIBILE

ABSTRACT

This study is an attempt to dwell on the reference's problem against the possible worlds. Starting from the assumption that there are several versions of reality, the so-called worlds of imagination, of fiction and myth were conceptualized, worlds where the referential identity is more difficult to establish. Various solutions have been proposed to identify the referent in the possible worlds. It is certainly that the theory of the possible worlds broaches the reference in terms of modal logic so that its object of research is the modality as logic, philosophical and linguistic phenomenon. In terms of modality, there is no certainty that what is said is really so in all the possible worlds, in other words we can't speak of referential identity in all the cases.

In the article a particular attention is given to the difference between the referentiality of proper names, of names of classes and species on the one hand, and of the fictional names, on the other hand. The firsts signify even without a sense, because they appoint the same object in all the possible worlds. The fictional names designate different objects in different possible worlds, and nonexistent objects. Therefore their identification is made on the basis of specific features.

Keywords: reference, possible worlds, fiction, referential identity.

Există o lume trăită și una gândită. Lumile posibile sunt cele în care orice e cu puțință, sunt lumi ale imaginației, ale ficțiunii și ale miturilor, lumi care nu sunt nimic mai mult decât gândurile cuiva despre lucruri inexistente. D. Lewis, de exemplu, considera că există alte lumi

decât cea în care trăim din întâmplare. Este cu siguranță adevărat că lucrurile pot fi altfel decât sunt. Deci sunt și alte moduri de existență ale lucrurilor și aceste moduri ar reprezenta lumile posibile.

Există mai multe puncte de vedere în ceea ce privește noțiunea de lume posibi-

lă. Conceptul de lume posibilă a fost propus de G.W. Leibnitz, care era de părere că există mai multe versiuni ale realității sau lumi posibile în mintea lui Dumnezeu. Numărul lumilor posibile este infinit. Din acest infinit de lumi posibile lumea cea mai bună are posibilitatea să devină reală. Ideea de lume posibilă este preluată de la G.W. Leibnitz de logica modernă, dar aceasta îi va da o utilizare cu totul independentă de considerațiile lui filosofice și teologice. Noua teorie îi aparține lui S. Kripke care a pus la baza ei câteva elemente: lumi posibile, lume reală, relația de posibilitate, necesitate și accesibilitate între lumi. Astfel, o propoziție poate fi adevărată într-o lume posibilă, dar e falsă în alta. [1, p. 22]

Într-o accepție mai recentă, considerată semantică, conceptul de lume posibilă reprezintă adevărul unei propoziții în relație cu realitatea, adevăr actualizat prin referință, care reprezintă relația dintre cuvinte și lume. În Dicționarul enciclopedic de pragmatică, se precizează faptul că raportul dintre cuvinte și lume nu este întotdeauna identic, conform anumitor teorii, cum ar fi teoria lumilor posibile care reprezintă un aspect metafizic al problemei referinței. [2, p.143] Relevantă este, în această ordine de idei, perspectiva de abordare a problemei referinței în raport cu lumile posibile. Dacă există mai multe circumstanțe alternative, referențialitatea ține de un număr infinit de situații și lumi. Aceste lumi permit atribuirea de valori semantice atât termenilor referențiali, cât și celor nonreferențiali. Teoria lumilor posibile abordează referința din perspectiva logicii modale. Astfel, această teorie este de natură logico-filosofică, iar obiectul ei de cercetare îl constituie problema modalităților. Din acest punct de vedere, se folosesc conceptele de necesitate și posibilitate care stau la baza propozițiilor modale. „Realitatea imaginată”

a lumilor posibile poate fi actualizată prin construcții condiționale, verbe modale, verbe de imaginație, de dorință etc.:

*„De-ar fi să vii,
Aș crede că visez,
De-ar fi să vii,
Ce ne-am mai spune oare...”*

(Mihaela Runceanu)

Enunțurile modale sunt cele în care se spune că e posibil ca lucrurile să stea într-un fel, deși nu stau așa acum, sau că unele lucruri stau cu necesitate în felul în care stau etc.

În această ordine de idei, apare problema identității referentului în lumile posibile, problemă ce a prezentat interes pentru filosofi, logicieni, dar și lingviști. Problema în cauză a constituit o provocare pentru cercetătorii care au propus soluții diferite în funcție de acceptarea sau respingerea noțiunii de identitate în diferite lumi posibile. Majoritatea cercetătorilor consideră că există mai multe motive ce demonstrează faptul că e dificil a vorbi de existența lucrurilor în mai multe lumi. Un motiv important ar fi și cel invocat de A. Plantinga care denotă lipsa unui criteriu unic sau a unei proprietăți „empiric manifestate” care ar ajuta la identificarea unui lucru în trecerea lui dintr-o lume în alta. Concluzia la care se ajunge este că „obiectele nu există, în lumile posibile cum există cărțile într-un raft, ele sunt condiționate în existența lor de existența acestor lumi.” [3, p.36]

În problema identității referentului se disting concepții radicale care consideră că nu există identitate între lucrurile din lumi diferite, ci există doar o relație de corespondență. (Lewis). În conformitate cu această concepție lucrurile sunt similare, dar nu identice.

Referitor la lucrurile abstracte, de exemplu, proprietăți, se consideră că acestea există de sine stătător și nu aparțin nici la o lume. Aici se clasifică și simbolurile, mai ales cele în viziunea artiștilor plastici. De exemplu, Constantin Brâncuși a pus esența lucrurilor în sculpturile sale, imprimând unor lucruri statice proprietăți acționale, cum ar fi: zborul, sărutul, cântecul cocoșului.

O altă poziție ocupă cercetătorii, în frunte cu S. Kripke, concepția cărora se bazează pe logica modală. Din această perspectivă se operează cu noțiunea de identitate în diferite lumi posibile, respectiv se acceptă varianta existenței aceluiași lucru în mai multe lumi. Deci dacă N /obiect aparține unei lumi reale A și unei lumi posibile A_1 , care este alta decât A , atunci N aparține ambelor lumi în calitate de același obiect, nu obiect diferit.

În funcție de identitatea/nonidentitatea obiectului în diferite lumi posibile se face o distincție de natură lingvistică între expresiile referențiale (Kripke), prin introducerea a două concepte: *designatori rigizi* și *designatori nonrigizi*.

Designatorii rigizi sunt cei care desemnează același obiect în toate lumile posibile. E vorba de numele proprii, care au referință directă și nume de clase și specii. Acestea, după cum s-a remarcat în literatura de specialitate, „semnifică și în absența unui sens sau conținut descriptiv”. [4, p. 36] E vorba de o legătură ce se stabilește în urma unui botez inițial, iar legătura dintre nume și referent devine necesară și nu poate suferi nici o modificare în funcție de împrejurări. De exemplu: Socrate, Platon, Aristotel și altele asemenea lor. De aici vine și teoria causală a numelor proprii și a referinței cauzale. E vorba de o legătură causală între nume și purtătorul lui.

În teoria lumilor posibile referitor la denotația numelui s-au dezvoltat două

direcții: una consideră că numele propriu are semnificație. E vorba de teoria Russell-Frege care se bazează pe concepția că un nume poate funcționa ca un simbol ce desemnează un individ, dar în același timp poate și descrie individul. De exemplu, *Ion Creangă, scriitor român, autorul „Amintirilor din copilărie”, prietenul lui M. Eminescu.*

O altă teorie, cea care poartă numele de teoria Mill-Kripke, consideră că numele proprii au referent, dar nu și semnificație „ele nu indică sau implică vreun atribut ca aparținând acestor indivizi”. [4, p.34]

În legătură cu cele două teorii descrise mai sus este relevantă problema *contextelor opace* considerată ca fiind o problemă principală cu care se confruntă teoria lumilor posibile referitor la numele proprii. Această problemă reprezintă riscul de modificare a valorii de adevăr în cazul de substituire a unui nume propriu cu altul.

Pe lângă numele proprii, pot fi considerate designatori rigizi și numele de specii și fenomenele naturale. Apropierea dintre acestea este de natură semantică. Și în cazul acestora din urmă li se poate aplica teoria lanțului causal. Pe baza enunțurilor ecuaționale teoretice de tipul: $A_{pa} = H_{20}$ [2, p.160] S. Kripke demonstrează că un lucru desemnează în toate lumile posibile în care există și respectiv este un designator rigid. Astfel, „fixarea referentului se face printr-un enunț ecuațional (nonteoretic) care se bazează pe una sau mai multe proprietăți ale obiectului, proprietăți ce pot fi contingente”. (*idem*)

Designatorii nonrigizi sunt descripțiile definite și numele de entități ficționale. Apar numeroase dificultăți referitoare la întrebuițarea noțiunii de lume posibilă la discursul ficțional. Printre acestea ar fi: caracterul indeterminabil al adevărului în narațiunile ficționale, inconsistențe logice,

natura contradictorie a ficțiunilor (evenimente imposibile, obiecte cu proprietăți contradictorii). Asta pentru că designatorii nonrigizi indică obiecte diferite în diferite lumi posibile. De exemplu, descripția definită *satelit al pământului* poate desemna *luna* în lumea reală, dar se poate referi și la un alt satelit într-o lume posibilă. În această ordine de idei, Cătălin Constantinescu menționează că „teoria lumilor posibile creează condițiile unei noi concepții despre ficțiune, pentru că pluralitatea sistemelor de realitate face posibilă utilizarea noțiunilor de lume posibilă și lume actuală în caracterizarea ficțiunii.” Cercetătorul, (referindu-se la realismul modal al lui Lewis, prezintă conceptul lui Lubomír Doležel referitor la construirea lumilor posibile din perspectiva lumii narrative ce au la bază câțiva constituenți: indivizi posibili, acțiuni posibile, acțiuni posibile pe care indivizii posibili sunt capabili să le întreprindă. [5]

Entitățile ficționale țin așadar de imaginarul universal și în general sunt reprezentări ale forțelor benefice sau malefice. Numele entităților ficționale reflectă apartenența la o categorie sau alta în baza indicilor de trăsături ce caracterizează entitatea. Astfel, numele eroilor din basme, de exemplu, ilustrează paradigma referențialității pornind de la manifestarea unor stări sau calități. Nume de genul: *Gerilă*, *Setilă*, *Ochilă*, *Flămânzilă*, *Muma- Pădurii*, *Baba-Cloanța*, *Zmeoaica-Pământului*, *Zâna- Zânelor*, *Scutură- Munți*, *Strâmbă- Lemne*, *Sfarmă-Piatră* etc. reprezintă o caracterizare compactă a raportului funcție-identitate și se înscriu într-un sistem de reprezentări simbolice.

Ștefan Oltean consideră problema numelor ficționale ca fiind o problemă complicată, deoarece asemenea nume au un statut neclar, deși au trăsături comune cu numele proprii. [6, p.78] Nume precum Don Quijote, Sher-

lock Holmes, Hamlet trimit la indivizi ce nu au o existență reală și nu pot fi identificați. În legătură cu ceea ce denotă complexitatea problemei este noțiunea de *termen singular* și apartenența acestor nume la *clasa termenilor singulari*. De aici derivă și deosebirea dintre numele proprii și numele ficționale.

Să luam un enunț selectat din romanul „Mara” de I. Slavici: *A rămas Mara, săraca, văduvă cu doi copii, sărăcuții de ei, dar era tânără și voinică și harnică...Aici referința numelui ficțional Mara este vidă, respectiv enunțul nu are conținut propozițional. Numele propriu Mara ar fi un designator rigid în lumile în care ar avea denotație, în care o persoană cu numele respectiv ar avea doi copii și ar fi văduvă. Deci propoziția ar fi adevărată într-o asemenea lume, dar falsă în alte lumi. De asemenea, în literatura de specialitate, numele ficționale sunt considerate asemenea unor variabile legate de cuantificatorul existențial, în sensul că ar exista mai multe lumi, ce ar fi compatibile cu povestirea respectivă, lumi în care ar exista cineva ce are aceleași proprietăți, care poartă același nume, face aceleași activități. În cazul dat, este importantă înțelegerea unei povestiri nu identificarea referentului, deoarece în lumi diferite și în funcție de lumea selectată vom avea de a face cu persoane diferite. Astfel, descrierile stau la baza semnificației numelor ficționale, deci e vorba de o abordare descriptivistă a acestora.*

În ceea ce privește numele ficționale, e necesar să distingem numele obiectelor nonexistente. Dacă vom compara nume precum *Dracula* și *Superman* vom vedea că acestea trimit la referenți ce nu stau pe același plan ontologic. În primul caz, avem de-a face cu un personaj istoric real, în celelalte cazuri avem entități ficționale sau o ficțiune narativă. Astfel, obiectele ficționale sunt create print-o narațiune și sunt introdu-

se prin descripții de care depind din punct de vedere ontologic. Descripțiile funcționează în calitate de semn sau simbol prin intermediul căruia este introdus obiectul în discurs.

Problema numelor ficționale poate fi priorită și din perspectiva intenției vorbitorului care comunică interlocutorului ceva de care e convins că e adevărat. Un nume ficțional astfel întrebunțat „funcționează ca un *fascicol de descripții definite*”, [idem, p. 82]. Cu toate acestea, este considerat designator nonrigid, deoarece la utilizarea acestui nume se au în vedere descripții diferite, fiecare cititor poate interpreta descripțiile în felul său, diferit de intențiile autorului. Un aspect interesant ce ține de nume în opere literare e cel al numelor veritabile cu statut de designatori rigizi. E vorba de nume care au referință și trimit la referenți „care transgresează frontiera dintre realitate și ficțiune.” [idem, p. 83] Referenții sunt persoane reale, personalități istorice: Ștefan cel Mare, Mircea cel Bătrân etc. Totuși după cum menționează Ștefan Oltean „aceste enunțuri (ficționale) nu sunt aserțiuni, pentru că ele sunt produsul unor acte de ficționalizare prin care autorul caută să îl implice imaginativ pe cititor.” [idem] La fel ca autorul, cititorul aparține lumii reale, dar „activitatea sa este una deosebit de complexă, departe de simpla decodare referențială a mesajului: el citește romanul, îi reprezintă faptele și personajele descrise, se implică afectiv” [7, p.1]

Și problema adevărului în lumile posibile este una definitorie.

Adevărul ca referință a propoziției este considerat de unii cercetători o noțiune ce derivă din convențiile uzului lingvistic nu ca o relație dintre expresii lingvistice și lumea reală. Acest punct de vedere este împărțit de cercetătorii care consideră că „funcția referențială a limbii se actualizează doar în

cadrul enunțului. Elementul lexical izolat nu are referință, ci doar un sens/ intensiune și denotație/extensiune, referința fiind o funcție rezervată uzului limbii în discurs. Acest punct de vedere este susținut de Ludwig Wittgenstein, Robert de Beaugrande, Gillian Brown, Elena Paduceva etc.

O altă poziție este ocupată de cercetătorii care consideră discursul ca reflectare a unei reprezentări mentale, nu a unor stări de lucruri din realitate. E vorba de poziția constructivistă propusă de Teun A. van Dijk. [8, p. 77–89]

Referitor la lumile posibile și tipurile de propoziții, în literatura de specialitate se constată faptul că acestea pot fi *analitice* și *sintetice*. [6, p. 86] Propozițiile analitice sunt adevărate în toate lumile posibile, indiferent de structura lor lingvistică și sensul cuvintelor din care se compun. După S. Kripke aceste propoziții sunt adevărate în mod necesar, iar „cunoașterea adevărului lor este *a priori*, ea precedând experiența sau fiind independentă de aceasta”. (idem) Drept exemplu ne servesc propoziții de tipul:

„*Dacă a furat ceva, este hoț.*”

Dacă i-a murit soțul, este văduvă.

Un burlac este un bărbat necăsătorit.”

Stabilirea adevărului în cazul propozițiilor sintetice se face după sensul elementelor componente, dar și după modul de corespundere cu lumea. De exemplu, *Florile au înflorit, copacii au înverzit* etc. Sunt adevărate propozițiile sintetice de tip matematic, dar și cele ce au o valoare informativă, dacă acestea sunt adevărate în anume lumi și false în altele. Din perspectiva semioticii textuale, noțiunea de lume posibilă denumeste „o totalitate de individualități înzestrate cu proprietăți”. [9] În această ordine de idei, cercetătoarea Tatiana Ciocoi într-un studiu de analiză a operei lui Umberto Eco, precizează, pe bună dreptate, următoarele:

„Cum însă unele dintre aceste proprietăți sau predicate sunt acțiuni, o lume posibilă poate fi văzută și ca un șir de evenimente. Dar întrucât acest șir de evenimente nu este real, ci posibil, el depinde de atitudinea propozițională a celui ce le afirmă”. [9] Lumea posibilă este percepută ca o *construcție culturală*, astfel, prin raportare la lumea reală care se caracterizează prin același concept de construcție culturală.

Ținând cont de diversele perspective de abordare, am putea face o prezentare schematică a statutului ontologic al lumilor posibile și al obiectelor pe care acestea le conțin. Astfel, în cazul realismului conceptualist (Leibniz) obiectele posibile exista ca idei în mintea lui Dumnezeu, la nominalism (Russell, Quine), obiectele posibile sunt entități lingvistice), ideile conceptualiste (Stoicii, Descartes, Kant, Brentano), prezintă obiectele posibile ca entități mentale iar la realiști (Meinong) obiectele posibile există independent de limbajul și gândirea noastră.

Astfel, conceptul de lume posibilă este fundamental pentru explicația corectă a felului în care ne reprezentăm lumea în

actele și atitudinile noastre propoziționale și reprezintă o punte de plecare pentru mai multe dezbateri posibile.

Referințe bibliografice:

1. Iancu Lucia, *Studiu introductiv*. În: *Alvin Plantinga. Natura necesității*, Editura Trei, 1998.
2. Moeschler J., Reboul A. *Dicționar enciclopedic de pragmatică*. Editura Echinox, Cluj, 1999.
3. Plantinga Alvin, *Natura necesității*. Editura Trei, 1998.
4. Munteanu Mihaela, *Semantica textului și problema referinței nominale*. Ed. Accent, Cluj-Napoca, 2006.
5. http://www.academia.edu/962701/Perspectivemodaleindezbaterealumiiposibilevs_lumi_fictionale
6. Oltean Ștefan, *Lumile posibile în structurile limbajului*. Editura Echinox, Cluj-Napoca, 2003.
7. Obae (Dinu) Maria-Cristina, *Temă și referință. Progresie și structuri tematice*. În: *Le bel immonde de Valentin Yves Mudimbe*. În: http://halshs.archives-ouvertes.fr/docs/00/34/72/41/PDF/Cristina_Obae-Tema_tematizare.pdf
8. Oltean Ștefan, *Lumi posibile și realități ficționale*. În: *Dacoromania*, serie nouă, XIV, nr. 1. Cluj-Napoca, 2009.
9. Ciocoi Tatiana, *Teoria lumilor posibile și arta romanescă a lui Umberto Eco*. În: *Limba română*, nr.1-3, anul XV, 2005. În: <http://limbaromana.md/index.php?go=articole&n=1915>

MIROSLAVA METLEAEVA
Institutul de Filologie, AȘM

PERCEPȚIA EMINESCIANISMULUI ÎN TRADUCERILE RUSE ALE POEMULUI „LUCEAFĂRUL”

ABSTRACT

The present article is devoted to the issue of adequate and precise translation of a given Romanian poetic masterpiece. The author focuses on poem *Luceafarul* by Mihai Eminescu. She surveys *Luceafarul* perception in Russian-speaking space and researches its 5 translation versions with linguistic and stylistic equivalence in view. The author argues that some moments of inadequate translation are mainly caused by translators' inefficient awareness of Eminescu's cultural background and philosophic views. In her opinion, long-term "iron curtain" between Russian (Soviet) cultural space and universal one has a deep negative effect on translation process. The article draws our attention to various aspects of artistic vision and its adequate transmission.

Keywords: *Luceafarul*, Mihai Eminescu, adequate transmission, linguistic and stylistic equivalence, philosophic basis.

Fiecare popor își găsește reflectarea imaginii sale autentice, în primul rând, în propriul ei univers lingvistic. Modul genial în care Eminescu a încorporat limba română în opera sa a constituit punctul de pornire al dezvoltării literaturii artistice de calibru universal și al aprofundării gândirii în spiritual național. Trebuie totuși să notăm că calificativul „genial” se legitimează în cazul unei opere doar atunci când aceasta depășește specificul național și se deschide spre universalitate, într-un dialog valoric. Cert e că, percepția universală a lui Eminescu s-a manifestat în traduceri și studiile operei sale.

Receptarea creației lui Mihai Eminescu în spațiul rusofon conturează, după opinia academicianului Mihai Cimpoi, o „sinusoidă capricioasă” cu zboruri și căderi, cu dezamăgiri pe orizonturile așteptărilor cu surprize [1, p. 440], care prezintă mărturii numeroase de evaluări și puncte de vedere, de fantezii culturologice, de abordări hermeneutice foarte diverse ale mitului eminescian.

Critica contemporană reinterpretează poemul potrivit unor tendințe mai moderne. Ea nu împărtășește perceptul estetic posthegelian conform căruia opera de artă ar fi o simplă ilustrare a unei idei anterioare,

concepute într-un alt limbaj; el devine provocare hermeneutică, adresat receptorilor fiecărei epoci în parte.

Traductologia rămâne îndatorată hermeneuticii, care își asumă rolul de mediator în activitatea de traducere. Prin definiție și esență, traducerea reprezintă comuniune și/sau parcurs hermeneutic între doi interlocutori, două discursuri, două culturi.

Păstrarea identității culturale în cadrul transferului pe care îl presupune traducerea este determinată de relația care se stabilește între *propriu* și *străin*. Raportul dintre cei doi termeni ai ecuației, modul în care interacționează și rezultatul acestei interacțiuni sunt analizate pe larg de gânditorii hermeneutici. Baza mecanismului de ajustare dintre două modele cognitive diferite este descrisă în detaliu de Umberto Eco (2004), de Hans Georg Gadamer (2001); teoriile despre modul în care se realizează transferul între propriu și străin sunt formulate de Paul Ricoeur (2005), preocupat în mod special și de problema traducerii.

Mai mult decât atât, transmiterea ca atare a unei identități culturale, în vederea cunoașterii sale ca alteritate care se delimitează de noi și se opune prin specificitatea sa, traducerea înseamnă primirea culturii străine în sânul propriei culturi. Schimbul care se produce între cele două comunități culturale care intră în interacțiune prin intermediul traducerii, în cazul fiecărui contact cu o nouă individualitate, nu are ca rezultat un simplu transfer, ci duce la o primă vedere, la o sporire. Pe plan mai profund, reversul acestei sporiri ce se produce la nivel lingvistic, conceptual și cultural, este disoluția: limitele se abolesc reciproc, iar cercul pe care îl descriu este continuu lărgit, conducând la o vidare progresivă. Nicolae Râmbu în articolul său „Barbarie a interpretării. Reflecții despre hermeneutica

lui Schleiermacher” notează: „Este evident că o operă se îmbogățește cu interpretările ei, cum a demonstrat-o Gadamer în *Wahrheit und Methode*, însă nu trebuie să facem abstracție de faptul că valoarea aceleiași opere poate fi diminuată sau chiar distrusă printr-o barbarie a interpretării. Este suficient să ne gândim la faptul că oricât de bine ar stăpâni cineva o *ars poetica*, dacă nu s-a născut poet nu poate deveni poet, ci doar versificator, «înșirând cuvinte goale ce din coadă au să sune», cum spunea Eminescu” [2, p. 212].

Cercetătoarea din România Elena Loghinovski în cartea sa *Eminescu*, editată la București în anul 2000, scrie: „Tradus în limba rusă cu o întârziere de mai multe decenii, *Luceafărul* și-a croit cu destulă greutate drum spre sensibilitatea noului cititor” [3, p. 212].

Pentru formarea acestei situații au fost câteva motive, semnalate de Virgil Cândea:

„În anii regimului comunist chiar în România au fost interzise nu mai puțin de 38 de ediții ale operelor lui Eminescu apărute între 1893 și 1946, între care ediția academică a lui Perpessicius și o serie de traduceri în engleză, germană și franceză.

Eminescu „păcătuisese” anticipat față de ideologia totalitară prin Doina, articolele politice din *Timpul*, lupta lui pentru drepturile românilor din Basarabia și Bucovina și, până la urmă, prin mai toată gândirea sa, prea idealistă și prea românească” [4, p. 6].

2) Și dacă înainte de revoluție în Rusia au fost publicate primile traduceri ale operelor lui Eminescu, care au apărut în timpul vieții sale, și el a fost apreciat ca un poet român de valoare egală cu Pușkin, iar în revista *Russkaia mysl* (N4, 1891) el a fost pus într-un rând cu Musset, Heine și Baudelaire; începînd cu 1905 și până la mijlocul anilor 50 al veacului XX, cu rare

excepții, a început o epocă de mușalmalizare a creației sale. Problemele lingvistice, care au devenit o parte a politicii și ideologiei, au împiedicat venirea capodoperei lui Eminescu – poemul „Luceafărul” – în atenția cititorului rus.

3) Marea ruptură temporară de la primile publicații ale traducerilor în limba rusă de la sfârșitul secolului al XIX până la mijlocul anilor 50 al secolului XX și zguduirile social-politice ale acestei perioade istorice n-au putut să nu influențeze abordarea modului de a traduce poemul „Luceafărul”.

Pornind de la faptul că nu era acces direct la sursele literare despre datele biografice ale lui Eminescu și continuând cu penuria izvoarelor științifico-filozofice esențiale privind știința și teoria literaturii occidentale, se poate constata că aceste lacune limitau posibilitățile traducătorilor pentru apropierea adecvată de capodopera eminesciană.

4) Discuțiile îndelungate despre specificul național și lingvistic în spațiul basarabean tot nu au contribuit la studierea detaliată a creației eminesciene, la cunoașterea cercetărilor științifice ale savanților din România în privința operei poetului.

Din cinci traduceri ale poemului Luceafărul trei au fost făcute la Moscova și două – la Chișinău.

Înainte de a vorbi despre versiunile Luceafărului în limba rusă trebuie să notăm „stânci submarine” (obstacole), pe care traducătorii încercau să le ocolească. Stilul lui e un stil sugestiv, cu ambiguități de receptare pentru un vorbitor al altei limbi.

1. Formarea concepției despre lume de la început era sub influența limbii și literaturii, filosofiei, istoriei și științelor naturale germane. Datorită acestui fapt, Eminescu s-a inițiat în toată plenitudinea în cultura universală. A continuat studiile la univer-

sitățile din Viena și Berlin. Cunoscând foarte bine germana, Eminescu a tradus din și în germană. De exemplu, „Critica rațiunii pure” a lui Kant, tratatul lui Enric Theodor Rotscher despre arta dramaturgiei; poezia și aforismele lui Goethe, Schiller, Lenau, Keller. G. Călinescu și alții cercetători au descoperit legături tematice dintre Eminescu și Novalis, Holderlin, Heibel, Eihendorf, Heine, Brentano. În caietele poetului, textele în germană ocupă un loc semnificativ.

2. Filozofie. Cea mai românească notă pe care Eminescu o aduce în filosofia artei, în stabilirea statutului ei ontologic este punerea acesteia sub semnul unei rații naturalis. Întoarcerea la natură (în sensul lui Rousseau) este și un imperativ al limbii literare. Filosofia eminesciană a stilului derivă din organicismul său gnoseologic general. În Dicționarul Enciclopedic „Mihai Eminescu” Mihai Cimpoi subliniază că: „În plan filozofic, Eminescu căuta, ca și Heidegger, drumul de ieșire din labirintul contradicțiilor, împăcându-se chiar cu ele, adâncindu-le, depunând eforturi de a le reuni într-o unitate. Filozoful aplică serios metoda genetică, căci trebuie să vadă cum se naște formă din formă, cugetare din cugetare, maximă din maximă. Istoria e știința pură și, totodată, știința practică, presupunând teoretizare și trăire, captare în «cugetări sintetice» asemănătoare cu cele ale lui Kant, Hegel și Schopenhauer, și o supunere impulsurilor vieții, mișcărilor sufletești” [1, p. 437].

Cunoscând operele idealistilor Fihte și Schelling, poezilor Goethe și Schiller și filosofilor naturaliști, concepția lui despre lume, ca rezultat al acestei influențe, a fost panteistă. La Eminescu observăm ceva mai mult decât simțul naturii, la dânsul acesta devine revelație cosmogonică, sentiment al singurătății nemărginite, „extaz panteist”,

cum notează G. Călinescu [5, p. 426].

3. Sursele și evoluția „Luceafărului”. Manuscrisele lui Eminescu ne demonstrează că ideea poemului a obsadat gândurile poetului încă de la anul 1869, găsindu-și reflecția în proiecte dramatice, povești, poeme, de unde vedem că, direct sau indirect, poetul a lucrat pentru înfăptuirea capodoperei sale toată viața lui creativă. Altfel vorbind, „Luceafărul” este o sinteză a operei lirice eminesciene, în care să regăsim toate temele, categoriile și simbolurile existențiale. Om politic și scriitor german Rihard Kunisch în urma călătoriilor sale publică în anul 1861 volumul *Bukarest und Stambul*, unde au fost incluse basmele valahe *Das Madchen im goldenen Garten* – Fata în gradina de aur și *Jungfrau ohne Korper* – Fecioara fără trup care au fost valorificate de Eminescu, constituind suportul tematic al poemului „Luceafărul”. În perioadă 1874-1876, Eminescu a scris două versiuni proprii pe tema legendei: *Fata-n grădina de aur* și *Miron și frumoasa fără corp*. Și totuși el vedea ceva mai mult în fabula acestei creații folclorice. Mult timp a rămas necunoscută o însemnare manuscrisă a poetului în care el explică geneza și semnificația alegorică a poemului său: „Aceasta e povestea. Iar înțălesul alegoric ce i-am dat este că, dacă geniul nu cunoaște nici moarte și numele lui scapă de simpla uitare, pe de altă parte însă, pe pământ, nu e capabil a ferici pe cineva, nici capabil de a fi fericit. El n-are moarte, dar n-are nici noroc” [citât după 1, p. 227].

Prima versiune în limba rusă a poemului a apărut în culegerea din 1958, *Stihi*. „Elaborată de doi autori cu experiența artistică inegală și având concepții diferite despre traducere – I. Mirimski, un vestit tălmăcitor cu reușite remarcabile în domeniul traducerilor din limbile romanice (și care realizează, concomitent, mai multe versiuni din creația

lui Eminescu) și I. Kojevnikov, cunoscător al limbii lui Eminescu și admirator al poeziei sale, dar aflat abia la începutul drumului său de traducător. Versiunea din 1958 a *Luceafărului* ni se prezintă astăzi ca o variantă de compromis, în care s-au reflectat și șovăiala primilor pași și inoportunitatea – în cazul de față – a muncii colective” [3, p. 212].

Cu toate acestea, deși operă de pionierat, versiunea lui Kojevnikov și Mirimski a jucat, fără doar și poate, un anume rol în istoria recreării poemului în limba rusă: ea a edificat structura prozodică, a descifrat unele „locuri obscure” pentru cititorul străin, a definit caracterul „personajelor lirice”.

A doua versiune rusească a *Luceafărului* a fost elaborată în anul 1968, cu ocazia apariției unei noi culegeri a poeziilor lui Eminescu. Îngrijitorul ediției, David Samoilov, semnează și noua versiune a marelui poem.

Tălmăcirea lui D. Samoilov poate să concureze și astăzi cu cele mai izbutite traduceri din Eminescu în limba rusă. „Desigur, un rol important îi revine aici și traducerii brute făcute, fără îndoială, cu multă grijă. Totuși, cheazășia succesului rămâne intuiția strălucită a lui Samoilov, poet de mare și autentic talent” [3, p. 218]. Cunoștințele universale, inteligența sclipitoare și Intuiția – condiția sine qua non a talentului autentic de traducător – au jucat în acest caz un rol principal.

După cum era de așteptat, poemul a atras, în anii următori, atenția scriitorilor care cunoșteau limba română. Primul dintre aceștia a fost Grigore Perov, autor la acea dată al versiunilor rusești ale nuvelor lui Creangă și Caragiale, ale liricii lui Negruzzi și Eminescu [3, p. 225].

Și totuși, „lipsa de unitate artistică a textului nu îi asigură versiunii lui Perov decât un loc modest în complexul proces al devenirii *Luceafărului* rusesc [3, p. 226].

În același sens – ca o etapă în drumul anevoios, dar ademenitor, spre reîncarnarea Luceafărului pe solul rusesc trebuie privit, după părerea noastră, și textul semnat în 1979 de Iuri Kojevnikov.

Noua versiune, făcută de Alexandr Brodski apare în culegerea de la Chișinău din anul 1981. Aceasta versiune se bazează „pe reproducerea plenară a tuturor registrelor stilistice, a căror contopire armonioasă plămăiește parcă o nouă ipostază a sonorității simfonice a originalului. Este echivalată formula inițială, marcând caracterul de basm al poveștii ce va urma” [idem, p. 230].

Traducerea lui Brodski este orientată, deschis și ferm, către un receptor anume – cititorul rus din secolul al XX-lea, care „și-a însușit”, în mare, literatura europeană din secolul trecut, dar îl cunoaște încă prea puțin pe Eminescu.

Tocmai aceasta atitudine liberă și temerară conferă muncii traducătorului un caracter cu adevărat creator și transformă a cincea versiune rusească a Luceafărului într-un text modern, capabil să satisfacă exigențele unui cititor de la finele secolului al XX-lea [3, p.238].

În articolul lui Dumitru Balan „Luceafărul eminescian în două versiuni rusești”, publicat la București în ediție „Luceafărul. Centenar. Sesiune jubiliară 1883-1983” în anul 1984, cercetătorul a confruntat soluțiile oferite de I.Kojevnikov – I. Mirimski cu versiunea lui Alexandr Brodski și a ajuns la concluzia că în multe cazuri „o mai mare fidelitate față de text poate fi semnalată la A. Brodski” [6, p. 9].

Analizînd traducerea poemului Luceafărul în spațiul rus, vedem evoluția interpretării textului conform capacităților lingvistice, spirituale, cunoașterii limbilor, istoriei și culturii populare în forme fascinant-arhaice, chiar și influențelor ide-

ologice, de la simpla imitație a manierei arhaice a basmului românesc în tradițiile folclorului rus (traducerea lui Grigore Perov, 1975), la amestecarea formelor romantice occidentale cu includeri străine (traducerea Mirimcki-Kojevnikov, 1958, continuată în a doua versiune a lui Iurie Kojevnikov, 1979), continuînd cu o încercare a interpretării poemului în mod mai profund psihologic, dar nu eliberat de clișeele liricii sentimentale ruse ale secolului al XIX-lea (traducerea lui David Samoiloș, 1968), suplimentată de realismul și naturalismul sceptic contemporan (traducerea lui Alexandru Brodski, 1975).

Natura mobilă capodoperii se confirmă prin modul traducerii textului în legătură cu înțelegerea codului Eminescu – codul unui geniu.

Existența diferenței dintre recipientul originalului și recipientul traducerii este un fapt care nu trebuie dovedit. Fiecare grup de comunicanți aparțin limbii și culturii proprii, adică posedă o anume mentalitate, psihologie etnică, concepție despre lume și percepție personală. Scopul principal al traducerii este evidența divergenței percepției a unuia și același text din partea purtătorilor diferitor culturi, participanți a diferitor situații comunicative.

Poate prima dată aducem la iveală un fapt interesant, care constă în aceea ca în mult prețuita traducere de pionierată de largă circulație în România a duetului Mirimski-Kojevnikov n-au fost traduse două strofe din Eminescu, înlocuite de redactor cu traducerea sa cuvânt în cuvânt. Facînd comparație cu versiunile mai tîrzii, ne-am convins că acest fapt nu era întîmplător, luînd în considerație înaltul grad de profesionalism al traducătorilor.

Ulterioarele versiuni ale lui Kojevnikov, Perov, Samoiloș și Brodski au arătat că aceste două strofe eminesciene au fost o adevărată

piatră de încrecare din punctul de vedere nu numai al polisemantismului cuvântului eminescian, ci și de ruptură dintre spiritul contemporan pozitivist de leagănul mitic și poetic omenesc.

Fiecare din aceste traduceri prezintă un mare interes pentru studierea procesului de transferare a textului original pe un alt sol național și lingvistic. Rezultatul depinde nu numai de fidelitatea lingvistică și stilistică a originalului, ci și de erudiția traducătorului, de capacitățile lui creative, de independența concepției despre lume, de luarea în considerare a specificului etnic, a următorilor factori:

1. Orice capodoperă nu e o formă permanentă. Ea să transformă într-un mesaj, plutind în timp și spațiu, generând în mod independent semnificații și găsind posibilități pentru propria sa reprezentare în oricare epocă prin dialogul cu orizonturile de așteptare corespunzătoare.

2. Natura mobilă a capodoperei literare se manifestă și în traducere cu relațiile sale de reciprocitate a codului propriu cu cel al autorului.

În anul 2012 a apărut Dicționar enciclopedic „Mihai Eminescu”, o lucrare fundamentală a academicianului Mihai Cimpoi, în care se subliniază ca „La sfârșitul secolului al XX-lea și începutul secolului XXI eminescianismul s-a impus prin dimensiunea ontologică a operei poetului” [1, p. 436]. Rosa del Conte remarcă în studiul ei „Eminescu o dell Assoluto” (Roma, 1958), la Eminescu, „un idealism ontologic care îngăduie o privire asupra realității obiective a Universului”, „o proiectare în imens și abstract a Ființei” [citată după 1, p. 436].

Cartea Svetlanei Paleologu-Matta din Elveția Eminescu și abisul ontologic (1988), îl raportează pe poetul român la fenomenologia lui Heidegger și Husserl, precum

și la axiologia modernă, în special la Max Scheler, la care persoana se identifică spiritului în drumul lui spre Absolut [citată după 1, p. 439].

Remarc faptul că o nouă traducere a poemului *Luceafărul*, traducere care aparține secolului XXI, am realizat-o eu, luând în considerare schimbările din toate domeniile vieții societății contemporane din ultimul sfert de secol. Posibilitățile de a face cunoștință cu studiile consacrate ale lui Eminescu și publicate în România și în alte țări europene, care înainte n-au fost în circuitul științific, m-au determinat să privesc într-un alt mod creațiile înaintașilor mei și mi-au dat curaj pentru propria interpretare a poemului *Luceafărul*.

În primul rând, am vrut să atrag atenția cititorului contemporan asupra fondului existențial al poemului, care constă în trăirea la limită a întregii experiențe a cunoașterii: dragoste, proiectare în altul, aruncare în aporii și antinomii – real/vis; viața/moarte; ființa/neființa, înger/demon; om/zeu; individual/general.

Am încercat să mă distanțez de clișeele traducerilor precedente în reprezentarea tuturor protagoniștilor poemului. Scopul meu era să păstrez clauza fidelității cu originalul. Sunt sigură că acest poem va suscita ambițiile și altor traducători în viitor, care vor încerca să pătrundă în tainele acestei capodopere de valoare universală.

Întotdeauna *Luceafărul* va rămâne o tristă poveste a scindării interioare a omului contemporan, turnată într-o formă înșelătoare a basmului străvechi.

Referințe bibliografice:

1. Mihai Cimpoi, *Mihai Eminescu – Dicționar enciclopedic*, Ch., Gunivas, 2012.
2. Nicolae Râmbu, *Barbarie a interpretării. Reflexii despre hermeneutica lui Schleiermacher*, în revista *Limba Română*, nr 7-8, 2008.

3. Elena Loghinovski, *Eminescu universal. Spațiul culturii ruse*. Ed. a 2-a, rev., București, Editura Vinea, 2000.
4. Virgil Cândea, *Eminescu – peste nemărginirea timpului* (cuvânt înainte), Ch., Litera; București, David, 2001.
5. Gheorghe Călinescu, *Opera lui Mihai Eminescu* 11, București, 1969.
6. Dumitru Balan, *Luceafărul eminescian în două versiuni rusești*, în *Luceafărul. Centenar. Sesiune jubiliară 1883-1983*, București, 1984.
7. <http://limbaromana.md/index.php?go=articol&n=428>
8. Михаил Эминеску, Лучафэр. Переводы на русский язык Ю.Кожевникова, Г. Перова, Д. Самойлова, А.Бродского, Кишинев, «Литература артистикэ», 1989.

MARIANA COCIERU
Institutul de Filologie al AȘM

DIMENSIUNI ALE SPAȚIULUI FOLCLORIC ÎN „PROZA RURALĂ” DIN BASARABIA ÎNTRE ANII 1960 ȘI 1980

ABSTRACT

The Romanian spiritual matrix emerged from a long and strong pillar in time and space – the peasants. From the ontological point of view, these have their origins from the birth material and spiritual culture.

The peasant and his neighboring elements – village, parental hearth, nature, customs and ancestral traditions, family rituals, mentality, people philosophy etc., quantitatively and qualitatively, have always been in the center of the written literature in different important moments of obsolescence, of rehabilitation of the ethic and the ethos. The image of peasant grows only in his world where he and his troubling thoughts are spinning the living. He can't be separated from his natural habitat, as this would break the border of the world that maintains him. It is known that those isolated from the spiritual matrix and forced to transformations of urban order, was not permanently removed from the roots, but constantly sought to return to them. Therefore, the rehabilitation of the ethic and the ethos, which knows the true about „return springs”, in Bessarabia, in the postwar period generated the writers close to the village's problems, to reliving the transformations of the country man.

Keywords: rural prose, rusticity, space folk, folk customs and traditions.

Literatura română din Basarabia în perioada „dezghețului hrușciovist” a fost marcată de diverse predilecții și orientări artistice. Căutările maeștrilor de condei erau satisfăcute de încercările de

simbioză a „elanului romantic cu notația realistă” [1, p. 12] a elementului liric cu cel epic, a metaforei cu vocabula folclorică, a analiticului cu psihologicul, a observației sociale cu monologul interior, a experimen-

telor moderne cu practicile tradiționale. În urma acestor căutări s-a dezvoltat „proza lirică de respirație rurală” (*Ibidem*), care s-a transformat într-un puternic curent artistic, cu implicații tipologice de „sămănătorism” și „neosămănătorism interbelic”, avându-l ca promotor pe scriitorul I. Druță, urmat de V. Vasilache, V. Beșleagă, N. Esinencu, V. Ioviță, D. Matcovschi, N. Vieru etc.

Criticul Ion Ciocanu, unul din cei care a apelat cel mai mult la termenul de „proză rurală” ca instrument de lucru, ajunge la concluzia că respectivul, „folosit în chip abundent în critica literară de odinioară, nu trebuie evitat în mod categoric” [2, p. 319].

Și în România termenul de *proză rurală* pare să-și ocupe locul său, dovadă fiind studiul *Realismul romanului rural românesc* de Valentina Marin Curticeanu, în care se evidențiază că „romanul românesc rural are șansa să-și recapete contemporaneitatea pierdută și să devină, la fel ca romanul citadin, o mitologie necesară” [3, p. 39], dar și *Ipostaze ale modernizării prozei rurale* de Nicolae Bârna, în care, prin argumente concludente, se demonstrează că o proză modernă poate fi creată și în baza uzitării elementelor lumii rurale (folclorice). Raționamente în favoarea intensității pe care a exercitat-o cultura populară asupra afirmării prozei rurale din Basarabia ca mijloc immanent de expresie evidențiază același exeget I. Ciocanu: „În străduința lor de a exprima realitatea specifică satului, scriitorii apelează neapărat la mijloace și procedee din *creația orală* a sătenilor, la felul de a folosi resursele lingvistice, specific oamenilor de la sat, la alte particularități ale manifestării personajelor plătuite de scriitori pe baza contemplării și studierii exponenților populației rurale” [2, p. 321].

Prezentând sfera de răspândire a termenului de *proză rurală*, observăm că cercetă-

torii M. Cimpoi, I. Ciocanu, E. Botezatu, M. Dolgan, A. Burlacu, T. Butnaru, A. Ghilaș ș. a., într-o măsură mai mare sau mai mică, utilizează termenul sub diverse denumiri în studiile lor: „proză lirică de respirație rurală” – M. Dolgan; „tematică rurală”, „ruralism” – E. Botezatu, M. Cimpoi; „lirică rurală”, „viziune rustică” – T. Butnaru; „proză rurală” – I. Ciocanu, A. Burlacu, A. Ghilaș.

Prin urmare, cele expuse mai sus justifică utilizarea termenului convențional de „proză rurală”, nu ca pe o expresie arbitrară, ci întemeiată, folosită din perspectiva unui instrument de lucru.

Investigând transfigurarea spațiului de sorginte folclorică în proza rurală, vom reite-ra un moment esențial și pentru o cercetare etnologică, care presupune determinarea spațiului prin stabilirea și delimitarea hotărului ca „margină a unui spațiu cultural” [4, p. 18]. Odată structurat sau delimitat, spațiul devine unul simbolic, cu atât mai mult că este perceput ca obiect al unei organizări în care se înscriu celelalte înfățișări ale sistemelor sociale (în concordanță cu ritualurile, credințele și superstițiile, tradițiile, datinile acestui popor). Cu referire la aceste imagini exegeta Varvara Buzilă va atrage atenția asupra faptului că „multiplele prescripții și interdicții, promovate prin intermediul ritualurilor, obiceiurilor, datinilor, dar și a unei moralități și a etichetei consecvente au conturat «un comportament social cosmotoc, prin performarea căruia omul spațiului etnofolcloric și-a definit psihomental raporturile sale cu teritoriul de obârșie»” [5, p. 42].

Prin urmare, spațiul folcloric este perceput și astăzi de către societatea antropologică românească drept o verigă esențială în investigarea culturii tradiționale. Lumea rurală, fiind încă strâns legată de pământ, țară, natură, semeni, păstrează cu sfințenie

relațiile cu moștenirea materială și spirituală a neamului. Afirmarea și esențializarea fenomenului de *proză rurală* în literatura scrisă, prin invocarea habitatului tradițional, a motivat descrierea satului și a țăranului în ipostaza lor fenomenologică (natură, atmosferă, cadru rustic, personaje, limbaj, vestimentație, ocupații specifice, obiceiuri și tradiții etnofolclorice, mentalități etc.). În universul creator al scriitorilor români din Basarabia, după cum menționează T. Butnaru, „satul esențializează, el aprofundează ideea continuității, a permanenței, a legăturilor originare cu pământul, cu problemele sociale și morale ale vieții omenești” [6, p. 23]. Maeștrii de condei înșiși reit erau acest adevăr – pentru ei spațiul rural e „acea eternă lecție de colectivitate, acel suflu al întregului”, „e întrupare, rod și saț, pâinea noastră cea de toate zilele, vinul de pe masă, cântec și joc, tradiții noi și obiceiuri de când lumea, nod al șoselelor asfaltate și loc al șezătorilor, unde mai răsună bătrânescul murmur al baladelor” [7, p. 12].

Analizând procesul literar din perioada anilor 1960-1980, exegeta T. Butnaru observă că „experiența dramatică a acestei generații de scriitori a determinat ca drumul lor în literatură să fie deseori urmărit de obsesia satului. Ceea ce L. Bлага confirmase anterior, [că] «veșnicia s-a născut la sat», corespundea într-un totu dispoziției lor interioare și structurii sufletești. Deși, după precizarea lui E. Manu, că tipologic ei nu mai sunt «țărani, ci intelectuali», nostalgia satului îi însoțește, revărsându-se în confesiuni lirice vibrante. Reconstituirea atmosferei rustice vine direct prin prisma creației populare. «Satul din suflet» care trăiește în intuiția lor scriitoricească nu le-a permis să se depărteze prea mult de folclor, nici atunci când o senzație de «saturație folclorică» se întrezărește la orizontul contemporaneității, iar

tendința spre reflexele poeziei moderniste deveniseră o modă” [7, p. 9].

Academicianul M. Cimpoi surprinde în transsubstanțierea estetică a spațiului folcloric nu doar „o orientare tematică, ci substanța organică a literaturii basarabene, dimensiunea ei ontologică fundamentală”. Satul devine pentru scriitori „o oglindă a universului”, o „imago mundi”, o „realitate absolută”. Criticul va evidenția un adevăr consemnat și de alți exegeți: „Satul basarabean se identifică mai degrabă cu spațiul suferinței; istoria îl terorizează din toate cele patru părți ale lumii, îl transformă într-un «nod» tragic. Marcat de «fatum», agresat de civilizație, se ține, însă, de «obiceiul pământului» și supraviețuiește” [9, p. 217].

Prozatorii ruraliști, enunțând satul și problemele lui, își însușesc trăsătura esențială a creatorilor anonimi ai capodoperelor folclorice și utilizează în operele lor personaje, mijloace, procedee de origine indigenă, ceea ce-i permite cercetătoarei Ana Ghilaș să investigheze procesul literar din Basarabia din perspectiva modelului *bonus pastor*. „Trimiterea la *rusticitate*, afirmă exegetul Dan Mănuță, devine obligatorie în orice scriere care aspiră la un statut cât de cât literar” [10, p. 41], mai ales, când prozatorul încearcă să explice universul în totalitate, inclusiv pe cel urban, ca pe un mod de apărare împotriva haosului social-politic. De aceea „cercetarea spiritualității rustice ne-ar putea reda umanitatea, un univers pluridimensional care să ne elibereze din capcana orizontului plat în care *homo videns* navighează, unde omul plat își pierde clipă de clipă dimensiunea profund umană” [11]. Prin urmare, reabilitarea umanității, dar și rezistența în fața vitregiilor istorice au fost ancorate de către scriitori în valorificarea simbolurilor mitico-folclorice: pământul, drumul, izvorul, hora, cimpoiul, fluierul, bu-

ciumul, cornul, doina, casa, pragul, focul din vatră, peștera, biserica, elementele de port național, păsările, păstorul, toiagul, mama etc. Astfel, folclorul nu este doar un izvor de inspirație pentru prozatori, ci o legătură strânsă cu tradiția, cu psihologia populară despre existența umană.

Bonus pastor reprezintă un model narativ, este expresia întoarcerii către energizantul cămin pastoral, către sorgintea folclorică. Acest tipar românesc reprezintă o valoare estetică, al cărui instituire semnaleză învingerea unor frustrări. *Bonus pastor* este rezultatul unei simbioze a factorilor deosebiți, printre care se înscrie și pierderea valorilor. Acest moment contemplează individul doar în raport cu colectivul. Investigațiile folclorice de ultimă oră s-au străduit să stabilească rolul colectivității și al individului în crearea, păstrarea și transmiterea folclorului. Ceea ce este nou pentru individ, capătă rezonanță în colectivitate doar dacă consună tradiției și devine un bun asimilat. Prin urmare, caracterul colectiv al creației populare mizează pe raportul dintre creatorul popular și colectivitatea căreia aparține, precum și relația dintre tradiție și improvizatie. În mod evident, modelul *bonus pastor* reprezintă un simbol al etniei.

Aducem un argument în plus în favoarea acestei afirmații, urmărind logica investigațiilor întreprinse de cercetătorul Nicolae Cojocaru cu referință la balada *Miorița* și *Bunul Păstor*: „Influențat de imaginea religioasă propovăduită și de Biserică, chipul *Bunului Păstor* a fost asimilat în conștiința românească, care l-a țesut pe baladă, probabil dintr-o legendă neversificată, azi pierdută, ca și în cazul temei *Mănăstirii Argeșului*” [12, p. 348]. Prin urmare, imaginea păstorului care se jertfește pentru lume, pentru mântuirea ei și renașterea în favoarea unei noi credințe, într-un singur

Dumnezeu atotputernic, ne demonstrează că modelul *bonus pastor* ne vine pe calea creștinismului. Iar poporul român, după cum afirmă majoritatea studiilor teologice, a fost primul popor încreștinat de către apostolul Andrei din Betsaida, sanctificat cu numele *Sf. Andrei – cel dintâi chemat* [13, p. 91-92]. Instituit astfel în cultura românească, păstorul reprezintă „jertfa pentru un neam întreg de păstori, pentru continuitatea în-deletnicirii” [12, p. 348]. Nu în zadar ne-au fost atribuite calificativele: *popor mioritic, păstoresc*, iar motivul păstorului, precum și alegoria moarte-nuntă au devenit teme extravalorificate de scriitorii români.

Pentru a elucida factorii care participă la sensibilizarea artistică a prozei rurale să urmărim ce reprezintă spațiul și timpul în mentalitatea țaranului român. Timpul pentru individul de la țară este legat de spațiul folcloric, rural, cel al satului și se pretează judecății din două perspective: „timpul ca fenomen pozitiv, <...> legat de știința pozitivă populară <...> inseparabil de observarea obiectivă a cerului și timpul – fenomen mistic, <...> legat de credințe și obiceiuri, inseparabil de observarea strictă a rânduieilor colective magico-religioase [14, p. 8]. Astfel, chiar pentru a creiona personaje specifice mediului rural, prozatorii sunt îndemnați să dea pondere timpului și spațiului în concepție populară. Timpul, reprezentat de marea trecere existențială, necesită din partea maeștrilor de condei conștientizarea elementelor indispensabile unei atare derulări temporale. Probabil din aceste considerente, proza de respirație rurală transsubstanțiază constituentele etnofolclorice în strânsă legătură cu cadrul ritualico-magic de desfășurare a acestora. Timpul în viziune folclorică se desfășoară în strânsă corelație cu viața spirituală a mediului sătesc, de aceea „nu apare anormal

și ciudat, ci organic, plin de sens și firesc” [14, p. 14]. Dacă pentru omul modern timpul este unul cantitativ, abstract și succesiv, atunci pentru țăran acesta este mai dezvoltat, în strânsă legătură cu trecerea și eternitatea lucrurilor: „țăranul gândește, lucrează și simte timpul într-un ritm și într-un sens aparte care îl duc la o reprezentare concretă și calitativă a perioadelor, a momentelor care vin, se duc, revin în altfel și curg mereu cu înțelesuri proprii” [14, p. 16]. Eternitatea este încrederea în existența după moartea fizică, iar acest fapt este legat de spiritualitate, de credința în Dumnezeu: „Lumea începe și sfârșește în Dumnezeu; omul începe și sfârșește tot în Dumnezeu” [14, p. 26]. E accepția unui „timp sacru”, mitic și a relevării individului „homo religiosus” (Mircea Eliade). Și la ora actuală supraviețuirea lui „homo religiosus” în cercul protector al culturii se datorează aspectului de acomodare a gândirii mitice la noile condiții sociale prin restructurarea mitologică a imaginilor și conduitelor profane. Cât privește spațiul folcloric, doar țăranul e avizat să-i dea acestuia esență, valoare și pondere, deoarece în fond „țăranul nu pleacă nici de voie, nici de nevoie. El n-are unde să-și mute sărăcia, pentru că, smuls de pe ogorul lui, ar fi osândit să piară ca un arbore smuls din rădăcini. De aceea țăranul e pretutindeni păstrătorul efectiv al teritoriului național. <...> pentru țăranul nostru, pământul nu e un obiect de exploatare, ci o ființă vie, față de care nutrește un sentiment straniu de adorație și de teamă. El se simte zămislit și născut din acest pământ ca o plantă fermecată care nu se poate stârpi în vecii vecilor. De aceea pământul e însuși rostul lui de-a fi. Pământul nostru are un glas pe care țăranul îl aude și-l înțelege. E «sfântul pământ inspirator» care ne-a modelat trupul și sufletul, care prin soarele și apele,

și munții, și șesurile lui ne-a dăruit toate calitățile și defectele cu care ne prezentăm azi în lume” [15].

Definirea spațiului din perspectivă etnologică necesită axarea pe două segmente importante: a) reconstituirea spațială a lumii și b) natura și formele spațiului. Cu referire la primul segment, filozoful Ernest Benea propune investigarea schemei spațiale a lumii ca produs al spațiului terestru și a formei și ordinii cosmice. Aici se precizează „modul cum poporul român își reprezintă spațiul și datele obișnuite ale lumii înconjurătoare, adică ce înseamnă loc, ce înseamnă drum, cale, ce înseamnă sens, direcție” și se reconstituie „modul de reprezentare a spațiului prin definirea punctelor cardinale, a noțiunilor de sus și jos, <...> a poziției satului în lume” [16, p. 19]. Cel de al doilea segment cercetează „natura intimă și modurile în care apare spațiul în mentalitatea comunităților rurale tradiționale” [16, p. 19].

Respectarea credințelor și a superstițiilor cu referire la efectuarea unor activități demonstrează, indiscutabil, faptul că timpul și spațiul au o importanță majoră în viața țăranului. Profanarea unor interdicții are consecințe nefaste în concepția populară. Cele mai multe din ele sunt legate de ritualurile existențiale, dar și de cele calendaristice. Drept exemple ne servesc următoarele conduite morale: respectarea celor 40 de zile a lehuzei, trei zile în cazul înmormântării unui defunct, a interdicțiilor temporale cu referire la consumarea unor alimente, fiind permise la anumite sărbători; a penetrării spațiului sacru, ritualic de către femei, fiind considerate impure, în anumite momente specifice, de exemplu după naștere („Femeia lehuză, până nu are moliftă, să nu calce jos, căci arde pământul” [17, p. 133]), sau dacă practică vrăjitoria („Fărmăcătoarele pe unde calcă, iarba se usucă și arde pământul de 7

stânjini” [*Ibidem*]); la edificarea unei fântâni („femeii care a născut, nu i se permite a se apropia de fântână sau izvor timp de 40 de zile <...> [deoarece] „*fuge izvorul*”, „*seacă fântâna*” și poate să rămână locul fără apă pentru totdeauna [5, p. 34], a unei case etc.); neacceptarea la horă (ca spațiu al celor inițiați) a tinerilor „nescoși” oficial la joc; îngroparea defuncțiilor sinucigași în afara cimitirului sau la periferie, în afara spațiului admis, cultural; excluziunea de a intra în altar a persoanelor de gen feminin etc.

Refractar a unui mediu genuin, nealterat, tradițional, a unui fel de „rai patriarhal” modelul respectiv de proză inițiază o opunere vehementă față de noile evenimente sociale, destinate să distrugă conceptul spațial de „sat-cetate”, izolat, autonom și rebel la orice contact din afară.

Aproape în toate operele literare ale perioadei respective este evocat un sat aflat undeva la periferiile spațiului urban, mai adesea izolat de păduri și ape, de regulă, așezat pe deal, sau între dealuri, cu prescripția bine determinată de a fi ferit de diverse intruziuni. Delimitarea strategică a spațiului prin hotare oferă scriitorilor posibilitatea de a crea o altă imagine a înșingurării. Momentul este relevant, deoarece permite concentrarea unui prilej de a opune rezistență stabilă noilor implicații ale transformărilor sociale și tehnice parvenite din mediul urban. Oponența creată permite cititorului să surprindă în detaliu valorile morale și spirituale ale satului, acesta reprezentând „cu adevărat o unitate socială românească organică. Tot ce ne aparține mai deplin și este crescut mai viu în sat se află. Minunea istorică a poporului românesc în fața căreia istoricii străini și români stau nedumeriți o pot afla tot aici. Vechea noastră civilizație este o civilizație sătească, despre care putem spune că a fost odată cu neamul” [18, p. 16].

Prin urmare, și personajele de sorgințe folclorică, inspirate din mediul rural ca Onache Cărăbuș, Horia Holban, mătușa Ruța, Vasiluța, Gheorghe Doinaru, păstorul (I. Druță), Toader Lefter, moș Pătrache (I. C. Ciobanu), badea Lisandru Povară, mătușa Vera (D. Matcovschi), moș Căprian (V. Ioviță), Lion, Anton Horodincă (G. Meniuc), Serafim Ponoară, mama Ileana, Ileana Râpoaica (V. Vasilache), Isai, Ignat, Ana, Filimon, Alexandru Marian (V. Beșleagă) etc. sunt niște singuratici, inadaptabili, care prin modalitatea lor distinctă de reacție la problemele existențiale se evidențiază din colectivitate.

Specifică personajelor respective este și crearea unui spațiu izolat în interiorul celui rural, exprimat de sat. Astfel, și casele acestora reprezintă un topos singularizat. Onache Cărăbuș își ridică casa pe un deal, casa păstorului chiar dacă e în centrul satului seamănă mai mult a stână, Toader Lefter, dar și moș Pătrache își au bordeiele lor la care nu vor să renunțe, moș Căprian are casa cocoțată pe malul celei mai adânci râpe, Ileana Râpoaica trăiește într-o văgăună, mama Ileana – pe un deal galben în niște ponoare, Serafim Ponoară ajunge, în cele din urmă, să aspire și el la un perete alb-siniliu proptit într-un ulm: „Iată de-amu mă simt ușor-ușor, parcă sunt văzduh! Am lăcaș... Aici am să rămân, sub ulmul ista, sub streășina lui” [19, p. 187]. Arhetipurile create sunt păstrătoare ale credințelor acestui neam, purtătoare ale înțelepciunii seculare a strămoșilor, apărătoare ale tradițiilor și valorilor etice eterne.

E reflectarea unui spațiu pastoral, a unui „habitat claustrat”, din care personajele respective nu încearcă să evadeze, ba se închid și mai mult, îngustându-și existența până la cea a vetrei, cu conștiința veridică de a păstra viu focul din vatră. Aspectul de

„bonus pastor” este explicat plenar și de Constantin Noica: „În țăranul nostru coexistă azi și precumpănit altădată *un suflet de tip pastoral*. Dacă tipul agrarian ar defini pe țăranul român, cum s-ar explica cultura noastră populară? Toate formele superioare ale culturii populare țin de singurătatea pastorală: dorul ca și jalea, doina ca și basmul” [20, p. 3].

Pentru Mircea Eliade fenomenul pastoral al izolării spațiale este în strânsă legătură cu păstrarea identității noastre naționale și culturale: „Păstorii – acești «marinari pe uscat», cum îi numește Constantin Noica – au alcătuit din cele mai vechi timpuri o prediasporă românească. Purtându-și turmele din Carpații păduroși până în Dobrogea <...>, ei au contribuit nu numai la menținerea unității graiului și obiceiurilor românești, dar au alcătuit totodată un element universalist în plămada culturii populare” [Apud 21, p. 152].

Astfel, resuscitarea literaturii române din Basarabia prin „întoarcerea la izvoare”, perceput ca o revenire la spațiul mitic, a permis exegetei A. Ghilaș corelarea unor importante concepte menite a rezolva problema reabilitării identității naționale: „relația tradiție – contemporaneitate, *ethos popular – ethos general-uman, entitate națională și entitate individuală*” [22, p. 16]. Sincronizat cu procesul literar din dreapta Prutului, cel din Basarabia cunoaște o reabilitare a eticului și esteticului prin invocarea unor teme primordiale: tema mamei „ca un principiu cosmic, ca o **Magna Mater**, ca un simbol al continuității” [9, p. 165]; tema mioriticului ca „o dimensiune esențială a conștiinței românești din Basarabia cu tot complexul ei geopsihic de situare **hic et hunc** sub semnul unui fatum universal, dar și sub semnul vetrelor securizate ce asigură continuitatea” [*Ibidem*].

La începutul afirmărilor sale, proza rurală din Basarabia ia forma unor narațiuni-cronici, apropiate modelelor folclorice, în care „faptele, întâmplările timpului, personajele” sunt introduse în țesătura textului, „decât văzute și plăsmuite ca generatori activi ai fenomenelor descrise” [23, p. 18]. Revelația estetică ia amploare prin romanele-cronică ale lui I. C. Ciobanu și continuă până la cel de „analiză psihologică” inițiat de I. Druță.

Din perspectiva celor formulate prezintă interes operele: *Codrii* (1954), *Podurile* (1961), *Cucoara* (1975), *Podgorenii* (1982) de I. C. Ciobanu; *Caloian* (1967), *Disc* (1968), *Anton Horodincă* (1970) de G. Meiniuc, *Zbor frânt* (1966), *Ignat și Ana* (1972-1973, 1997), *Acasă* (1963-1973), *Viața și moartea nefericitului Filimon* (1970) de V. Beșleagă, *Povestea cu cocoșul roșu* (1966) de V. Vasilache, *Singur în fața dragostei* (1966) de A. Busuioc, *Frunze de dor* (1955), *Ultima lună de toamnă* (1963), *Povara bunătații noastre* (1961-1967, 1985), *Biserica Albă* (1975-1981, 1986-1987), *Clopotnița* (1972), *Horodiște* (1975), *Toiagul păstoriei* (1984) de I. Druță; *Duda* (1973), *Bătuta* (1975), *Toamna porumbeilor albi* (1979), *Focul din vatră* (1982) de D. Matcovschi; *Râsul și plânsul vinului* (1965), *Se caută un paznic, Fântânarul, Magdalena, Raiul lui Vistian Pogor* din volumul *Dincolo de ploaie* (1979), *Un hectar de umbră pentru Sahara* (1984) de Vlad Ioviță etc. Pe parcursul anilor 1960-1980, odată cu deschiderea hotarelor și pătrunderea civilizației urbane în mediul rural, cu destabilizarea socială, prozatorii „recurg tot mai des la simbol, la mit, la legendă, la parabolă și la alte mijloace convenționale care îi permit scriitorului să creeze o lume imaginară în opoziție polemică cu cea reală, care îi contrazice idealul său” [24, p. 130].

După mai multe investigații observăm

că accentele interacțiunii folclorului cu proza rurală s-au realizat prin excelarea baladescului și dramaticului, prin sugestiile alegoriei și parabolei, prin ponderea elementului convențional și mai ales a celui de poveste și legendă, a timpului și spațiului de sorginte folclorică.

Analizate în parte și confruntate, prozele scriitorilor români din Basarabia dezvăluie individualitatea creatoare a autorilor lor, dar și aspectele comune. Bunăoară, romancierul I. C. Ciobanu a cunoscut în folclor momente ale experienței și înțelepciunii poporului, a preluat învățămintele ascunse în zicala și proverbul popular (segment explorat și de Vladimir Beșleagă, Vasile Vasilache, Ion Druță), a folosit pe larg elementul rustic pitoresc, a apelat nemijlocit la filozofia și etica populară, la „descrierea plastică și atrăgătoare a obiceiurilor populare, a nunțiilor, a Paștelui etc.” [23, p. 25], a surprins „rădăcinile spirituale ale poporului, legătura lui sufletească cu pământul și natura, valorile lui morale”, fiind apreciat de critica literară „pentru reproducerea fidelă a anumitor dimensiuni ale vieții satului moldovenesc” [25, p. 160]. În prozele *Codrii*, *Podurile*, *Cucoara*, *Podgoreni* scriitorul I. C. Ciobanu își focalizează acțiunea în jurul redării spațiului rural al singurenilor, cucorenilor, oameni înfrățiți cu pădurea, cu codrul până la o contopire spirituală. „Aici la codru” zic țărani lui Ciobanu, puși în diverse situații de a-și motiva statutul de codrean, în fața câmpenilor sau a celor străini, de a-și identifica și delimita spațiul terestru.

Prozatorul V. Vasilache pe un fundal „cvasifolcloric”, creează narațiuni moderne, cu elemente ale postmodernismului, prin procedeul mimării ba a naivității unui candid, ba a șireteniei țărănești, prin „abordarea constantă și îndrăzneță a modalităților narative de proveniență folclorică” [23, p.

26], „dând o expresie subtextuală unei vițiuni absurde și fataliste pe un substrat de analogii și sugestii mitice” [24, p. 131].

D. Matcovschi pentru a reda spațiul liric, cadrul naturii de la țară ponderează atmosfera de poezie în proză prin elementele lirice și epico-lirice populare, creionând astfel o narațiune lirico-rapsodică, prin invocarea cultului rădăcinilor, al pământului, al casei, al focului din vatră, al pragului, al părinților, al arborelui etc. Continuând linia poetică de omagiere a *pământului* ca spațiu folcloric, D. Matcovschi în romanele sale îl invocă cu sensul de „baștină a pământenilor” [26, p. 74] (pământean – „omul locului”), străduindu-se să-i valorifice elementele. „Cultul rădăcinilor, originilor, solului, casei, pragului, vetrei” este evocat prin permanentul dor de casă a lui Sârbu, Pavel (*Bătuta*), aflați în străinătate; a lui Valentin (*Toamna porumbeilor albi*) stabilit la oraș; a lui Grigore Ciobanu (*Focul din vatră*), fiul rătăcitor ce revine în sat după moartea mamei; a tușei Vera (*Focul din vatră*) aflată la spital, care ca o adevărată țărancă nu vroia să moară departe de casă: „Du-mă acasă, Grigore, – i-a răspuns într-o dimineață feciorului, – nu mai am mult de trăit. Du-mă acasă, să mor acasă, să mă îngropi în cimitirul nostru, între oamenii noștri, pe care i-am cunoscut și care m-au cunoscut, să fim ai noștri și dincolo, cum am fost aici, pe această lume” [27, p. 11].

Ion Druță demonstrează în operele sale o rezistență verticală în fața terorii istorice, a regimului totalitar impus, prin recuperarea sacrului, umanului, naționalului. Bazate pe baladesc, lucrările prozatorului dezvăluie o formulă narativă lirico-simbolică, cu personaje bine creionate, venite direct din moștenirea culturală a poporului român, cu un topos de tip folcloric, legat de elemente spațiale specifice mediului rural. Ion Druță

este preocupat de trecut, de „valorile morale netrecătoare ale țărânimii, exaltă obiceiuri populare ca poeticele colinde de care își aduce aminte Nuța” [23, p. 26] etc. Prozatorul dezvoltă imaginea satului până la cea de spațiu sacru, a unui spațiu de „casă mare” în care se păstrează doar lucrurile de valoare. Iar părăsirea spațiului sacru „se soldează cu un eșec pe planul realizării existențiale a omului. Sacrul permite perspectiva cea mai înaltă asupra lucrurilor și faptelor umane, de unde se văd clar binele și răul, frumosul și urâtul, esența și aparența, adevărul și minciuna, sublimul și mediocritatea, absolutul și relativul, deci lumea în categoriile ei distincte” [9, p. 181].

Criticul literar M. Cimpoi afirmă că pitorescul și culoarea locală apar conturate și la Vlad Ioviță – „cultivatorul de formule narrative moderne”, acestea determinând modul de gândire „a intelectualului basarabean, care ține ferm la tradiție” [28, p. 482], la obiceiurile populare. Cât despre mediu, prozatorul însuși relatează: „Avem un spațiu peisagistic aproape fără spațiu. Adică, avem un peisaj, deși variat, frumos, împodobit și foarte intim, dar cu un orizont în care dai adesea cu fruntea. Altul e, să zicem, orizontul de stepă, dar n-o avem... Și fiindcă ne-am născut și trăim într-un peisaj cu orizont de *casă mare*, ca să-i zic așa, imaginația noastră artistică sapă în sus și în jos, în jos și în sus” [29, p. 43]. Peisajul evocat de Ioviță e asemănător celor din baladele și poveștile populare în sensul limitelor de acțiune a personajelor. În nuvele întâlnim fântâni la răscruci de drumuri, care trebuie îngrijite; păduri situate între sate, râuri cu ape imense, care la un moment se revarsă inundând sate, înghițind biserici, case și insule (*Un hectar de umbră pentru Sahara*); drumuri de inițiere pe care circulă personajele în căutare de răspunsuri. Cercetătoarea Viorica

Stamati-Zaharia analizând lumea satului „năzdrăvanilor” lui Ioviță va sublinia că este „aceeași lume țărănească, dintotdeauna și de pretutindeni, purtând, bineînțeles, pecetea timpului și locului” [30, p. 46].

Pentru prozatorii români din Basarabia este specifică invocarea unui spațiu folcloric prin excelarea unor toponimii cu denumiri sugestive, însoțite uneori și de legende: Valea Ursului [31, p. 262], Valea Rece [31, p. 27], Valea Bourașului [31, p. 151]; Valea Ilenei [19, p. 9], Ponoare [Ibidem], Cinci Movili [19, p. 71], Ulm [Ibidem], Valea Petrei [Ibidem], Trei Fântâni [19, p. 79]; Dealul Morilor [32, p. 138], Dealul lui Cucoș [32, p. 200], Dealul Căprii [32, p. 371]; Dealul Cornului [33, p. 11], Ciotce [33, p. 13], Râpa satului [33, p. 16], Dealul fetelor [33, p. 42]; Cubolta [34, p. 15], Râpa Pacheloaiiei [34, p. 25], Drumul Movilăului [34, p. 50], Fântâna Corbului [34, p. 100], Valea celor Trei Iazuri [34, p. 209], Hârtoape [34, p. 338], Gura Balaurului [35, p. 293], Dealul Căprienei [35, p. 380], Izvorul Roșu [36, p. 5], Mori [36, p. 15] etc.

Prozatorii sunt cei care creionează spațiul folcloric invocând și elemente recognoscibile ale cadrului rustic: Singureni, Cucoara, Codrul, Răut (Ion C. Ciobanu); Trei Iezi, Șapte Măguri, Turturica, Cucuieți, Cotcodaci, Nistru, Răut, Marea Neagră, Bălți, Codrul, Pădurea, Izvorul, Primăvara, Mătușa Iarnă etc. (Spiridon Vangheli); Dunărea, Marea Neagră (George Meniuc); Nistrul, Duda (Dumitru Matcovschi); Nistru, Moartea (Vlad Ioviță); Ponoare, Bortari sau Necununații Vechi, Necununații Noi (Vasile Vasilache); Câmpia Sorocii, Ciutura, Nuieluși, Pământeni, Zgurița, Horodiște, Arionești, Ghica-Vodă, Nistru, Răut, Cumpăna Veche, Valea Răzeșilor, Sălcuța, Ocolina, Biserica Albă, Clopotnița, Dumbrava Roșie, Moldova, Bucovina, Petreni, Câmpia Bălților,

Codrii, Căpriana, Mătușa Odochia (Ion Druță) ș. a.

Transfigurat artistic, spațiul folcloric ia forma unui *axis mundi* de care te simți legat prin anumite legități nescrise: „Ca și în cazul vecinătății, nu este indiferent dacă aparții unui sat sau altuia. Casă, vecinătate, sat sunt tot atâtea locuri de un cuprins tot mai larg, cărora omul le aparține și prin care el într-un anume fel există și se definește. Aceasta face ca mentalitatea generală a satelor tradiționale să nu îngăduie părăsirea nu numai a casei și vecinătății, dar nici pe aceea a satului din care omul își trage substanța, care îi dă putere și sănătate, mai mult decât atât, îi dă libertate și certitudine” [16, p. 41], de aceea personajele plătuite de prozatori se simt bine, asemeni țăranilor noștri, în locurile de obârșie: „Satul tău e locul tău. În satul tău te simți mai bine și ești mai tare. În alt sat te simți mai strâmtorat și ești mai stânjenit. Vezi că nu e locul tău; de ți-ar da toate bunătățile și nu te simți bine; lipsește duhul lui, de te-a crescut” [inf. Bratu Elisabeta. Apud 16, p. 41]. Metonimic, casa și locul pe care este ridicată aceasta obțin formula unui spațiu sacru, benefic, grație tradițiilor moștenite din moși-strămoși. „Dacă locul casei este bun, rodnic și sănătos, aceasta se pune în seama înaintașilor ce au trăit acolo și care i-au transmis în acest fel o seamă de valori din care prezentul se alimentează. «Noi așa am pomenit și casa, și locul; dal n-ai dreptul să le strici, nici să le lași în părăsire, că vezi, ele vin din părinți». «Casa are și ea locul ei, ca orice lucru. În băutura casei toate să fac parcă mai bine. Locul casei e loc bun, e loc ferit; orice-ai pune rodește, orice-ai face e frumos. Asta vine așa din duhul strămoșilor»” [inf. Țântea Ion Staicu. Apud 16, p. 36].

Transsubstanțierea acestor legități în proza scrisă din Basarabia o vom exemplifica în

demersul respectiv doar printr-un episod identificat în romanul *Zbor frânt* de V. Beșleagă. Aici, casa e punctul terminus la care aspiră și revine bunelul lui Isai după peregrinările sale în Galiția: „a scăpat de toate și a venit acasă și numai dorul de casă l-a dus și l-a ajutat – dorul de casă. Iar când era acolo departe, uneori prin trăsnetul împușcăturilor și asurzenia tunurilor i se năzărea că aude cum curge Nistrul, cum fâșâie și grăiește apa lui și atunci dorul de casă îl strângea mai tare de inimă și nu putea sta. Iar la urmă după ce mântuia de povestit întindea picioarele înainte, se uita la dânsle și se gândea că, așa slabe cum sunt, dacă ar trebui să vie de la marginea pământului tot ar veni acasă, ar veni aicea să moară, că prin străini n-ar putea să moară” [37, p. 35-36]. Dorul bunelului de casă, dar și dorința nestăvilită de a muri acasă poate fi explicat din punctul de vedere al unui principiu ontologic ancestral: „Inițial, locurile de înhumare erau sub casă sau în apropierea casei pentru ca spiritul strămoșului să ocrotească în continuare familia și gospodăria” [38, p. 38]. Prin urmare, bunelul e determinat ca după trecerea în lumea cealaltă, să fie cel care va avea grijă în continuare de nepoții săi pentru care a fost ca un tată: „Ce avea dădea la băieți, lui Isai, lui Ile, că le rămăsese ca și tată și trebuia să aibă grija de ei. Numai acasă vroia să moară. Că, zicea, în casa asta m-am născut, din pământul ista am crescut, cu apa asta m-am adăpat — și tot în pământul ista vreau să mă duc și să mă fac nimic. Iar când ziceau băieții că, vorba ceea, în natură nimic nu se pierde <...>, bunelul mijea ochii și grăia în șagă: «Dacă-i așa, apoi cineva, vreun strănepot dintr-al zecelea rând are să beie ori are să mănânce din țărâna mea și are să mă viseze și dacă are să se ducă și el pe undeva departe prin lume, prin străini, negreșit are să simtă că-l trage acasă și are să vie și el ca mine, măcar

șchiop, pe jos are să vie acasă și așa nu ni s-a stinge neamul niciodată...” [37, p. 36], astfel împlinindu-se o „reîncărcare a bateriilor energetice», în vederea unui nou început, a unui nou ciclu, a unei noi evoluții (*regressus ad uterum*, întoarcerea la pământul-mamă, întoarcerea «acasă» etc.)” [38, p. 81].

În concluzie, vom atrage atenția asupra faptului că fiind descendenți ai lumii rurale, prozatorii au reinterpretat și transfigurat elementele spațiale de sorginte folclorică în funcție de mentalitatea și gândirea filozofică a poporului, evidențiind de fiecare dată un adevăr ontologic ancorat în matricea spirituală a neamului: „Suntem și vom fi totdeauna neam de țărani. Prin urmare destinul nostru ca neam, ca Stat și ca putere culturală, atârnă de cantitatea de aur curat ce se află în sufletul țaranului. Dar mai atârnă, în aceeași măsură și de felul cum va fi utilizat și transformat acest aur în valori eterne” [15].

Referințe bibliografice:

- Dolgan Mihail. În loc de argument. În: *Literatura română postbelică. Integrări, valorificări, reconsiderări: manual-studii pentru școala universitară și cea preuniversitară*. Chișinău: Tipografia Centrală, 1998, p. 7-16.
- Ciocanu Ion. *Autenticitatea „ruralismului” în „Povestea cu cucușul roșu”*. În: *Literatura română postbelică. Integrări, valorificări, reconsiderări: manual-studii pentru școala universitară și cea preuniversitară*. Chișinău: Tipografia Centrală, 1998, p. 319-326.
- Curticeanu Valentina M. *Critica și modelul: Însemnări critice*. București: Eminescu, 1986.
- Buzilă Varvara. *Hotarul și semnele de hotar în satul tradițional*. În: *Buletin științific, Muzeul Național de Etnografie și Istorie Naturală*. Tom 14. Chișinău, 2004, p. 18-55.
- Buzilă Varvara. *Fântânile în sistemul de valori al culturii populare*. În: *Buletin Științific, Muzeul Național de Etnografie și Istorie Naturală a Moldovei*. Volumul 5 (18). Chișinău, 2006, p. 29-45.
- Butnaru Tatiana. *Orientări folclorice în poezia postbelică din Basarabia (anii 1960 – 1980)*. Chișinău: S.n., 2004.
- Damian Liviu. *Îngânduratele porți: Secvențe*. Chișinău: Cartea moldovenească, 1975.
- Butnaru Tatiana. *Viziuni ei semnificații mitico-folclorice în poezia contemporană (anii 1960-1980)*. Chieinru: S. n., 2011.
- Cimpoi Mihai. *O istorie deschisă a literaturii române din Basarabia*. Chișinău: Arc, 1997.
- Mănuță Dan. *Lectură și interpretare: Un model epic*. București: Minerva, 1988.
- Cassian Maria Spiridon, *O cale către România profundă*. În: *Chronos XXI: Platformă intelectuală a Democrației creștine: Civism, Atitudine și Responsabilitate*, 2 decembrie 2012. <http://www.chronos21.ro/2012/12/o-cale-catre-romania-profunda/>
- Cojocar Nicolae. *Miorița și Bunul Păstor*. În: *Mentori și discipoli. 85 de ani de la nașterea Profesorului Dumitru Pop (1927-2006)*. Editori: Ion Cuceu și Maria Cuceu. Cluj-Napoca: Editura Mega, Fundației pentru Studii Europene, 2012, p. 341-349.
- Obiceiurile și folclorul sărbătorilor de iarnă (Tipologie. Corpus de texte etnografice și folclorice)*/ Alcătuire, introducere, îngrijirea textelor, comentarii, glosar de Nicolae Băieșu. Partea I. Chișinău, Tipografia Centrală, 2014.
- Bernea Ernest. *Timpu la țaranul român: Contribuție la problema timpului în religie și magie*. București: Tipografia „Bucovina” I. E. Toroușiu, 1941.
- Rebreanu Liviu. *Laudă țaranului român: Discurs rostit la 29 mai 1940 în ședință publică solemnă cu răspunsul d-lui I. Petrovici*. București: Monitorul Oficial și Imprimeriile Statului, Imprimeria Națională, 1940. <https://pongogonzo.wordpress.com/2013/06/14/liviu-rebreanu-landa-taranului-roman/>
- Bernea Ernest. *Spațiu, timp și cauzalitate la poporul român*. Ed. a 2-a. București: Humanitas, 2005.
- Niculiță-Voronca Elena. *Datinile și credințele poporului român adunate și așezate în ordine mitologică*. Vol. I. Iași: Polirom, 1998.
- Bernea Ernest. *Civilizația română sătească*. București: Vremea, 2006.
- Vasilache Vasile. *Povestea cu cucușul roșu*. Chișinău: Hyperion, 1993.
- Noica Constantin. *Pagini despre sufletul românesc*. București: Humanitas, 1991.
- Benga Grațiela. *Mircea Eliade. Căderea în istorie*. Timișoara: Hestia, 2005.
- Ghilaș Ana. *Romanul anilor 60. Modelul bonus pastor (material științifico-didactic)*. Chișinău: CEP USM, 2006.
- Ciocanu Ion. *Romanul „rural” postbelic în perspectivă estetică*. Referat pentru obținerea

- titlului de doctor habilitat în filologie (în baza lucrărilor publicate). Chișinău, 2000.
24. Gavrilov Anatol. În căutarea de noi repere pe drumul gândirii: Studii, articole, comunicări, prelegeri, fragmente. Chișinău: S. n., 2013.
 25. Cimpoi Mihai. *Alte disocieri*. Chișinău: Cartea moldovenească, 1971.
 26. Botezatu Eliza. *Poezia și folclorul: Puncte de joncțiune*. Chișinău: Știința, 1987.
 27. Matcovschi Dumitru. *Focul din vatră*. Chișinău: Literatura artistică, 1982.
 28. Cimpoi Mihai. *Istoria literaturii române din Basarabia (compendiu)*. București: Litera Internațional, Chișinău: Litera, 2003.
 29. Saca Serafim. *Aici și acum: 33 confesiuni sau profesii de credință*. Chișinău: Lumina, 1976.
 30. Stamati-Zaharia V. *Eseu despre proza lui Vlad Ioviță*. Timișoara: Augusta, Artpress, 2007.
 31. Meniuc George. *Răvașul ploilor: Proze*. Chișinău: Literatura artistică, 1986.
 32. Vangheli Spiridon. *Măria sa Guguță: Proză, poezie*. Ed. a II-a. Chișinău: Literatura artistică, 1989.
 33. Ciobanu Ion C. *Întâlnire cu eroul*. Chișinău: Cartea moldovenească, 1962.
 34. Druță Ion. *Scrieri în 4 volume*. Vol. 1. Chișinău: Literatura artistică, 1989.
 35. Druță Ion. *Scrieri în 4 volume*. Vol. 3. Chișinău: Hyperion, 1990.
 36. Ciobanu Ion C. *Codrii: Roman*. Chișinău: Lumina, 1989.
 37. Beșleagă Vladimir. *Zbor frânt. Ignat și Ana: Romane*. Chișinău: Litera, 1997.
 38. Evseev Ivan. *Dicționar de simboluri și arhetipuri culturale*. Timișoara: Amarcord, 1994.

CARTEA DIN MÂNA LUI HAMLET. NINA CORCINSCHI ÎN DIALOG CU ANDREI ȚURCANU (II)

ABSTRACT

The literature of '60 years of the Republic of Moldova is more than a generationist movement. It is a cultural phenomenon, involving the entire Romanian culture of Bessarabia, all the arts, including literature, journalism, science, education etc. The writers of '60s are distinguished in all the art genres, not only in literature, for their elements as the supremacy of the individual, of the specific referring constantly to *the human identity of the literature* as anarchistic form of revelation of the human essence in all his diverse existential manifestations, to *the national identity* as an expression of the national life in its concrete forms of historical, social and geographical habitat, of sensitivity and vision of the world and to *the aesthetic identity*.

Key-words: the literature of the '60s, identity, national specificity, aesthetic value, proletcultism.

N.C. Cum se explică meritul șaizeciștilor de a se constitui, cum ați spus Dvs., în singura generație credibilă? Contextul, în comunism, nu părea a fi mai prielnic șaizeciștilor decât grupărilor literare ulterioare, urmărite de același ochi vigilent al cenzurii. Tot șaizeciștii au excelat în poezie, mai ales, dar și în proză. De unde elanul acestor creatori, în sensul literar cel mai autentic?

A.Ț. Șaizecismul, cred, este mai mult decât un curent generaționist. E un fenomen.

Unul remarcabil pentru întreaga cultură românească din Basarabia, pentru toate artele, inclusiv pentru literatură, jurnalistică, știință, învățământ. După întunecatul deceniu postbelic, cu presiunea sa coercitivă totalitară, în timidele deschideri de libertate de după moartea lui Stalin se întrezăreau și în literatură unele note distonante față de marșurile oficiale. Sporadice și întâmplătoare, acestea lasă să se manifeste o energie ascunsă ce irupe din straturi străvechi de sensibilitate colectivă. Dogma cu toate

restricțiile și normările ei severe este încă infailibilă și atotstăpânitoare. Dar – absolut surprinzător! – în „schemele ei de har”, pe ici – pe colo, din niște adâncimi necontrolate de „rațiunea dominantă”, răbufnește o linie melodică uitată parcă, dar atât de autentică și de proaspătă în murmurul ei imemorabil. Un exemplu edificator ar putea fi acel preludiviu liric cu care se deschide romanul lui Ion C. Ciobanu „Codrii”, o scriere în întregime tributară preceptelor dogmatice sovietice. Incipitul folcloric de jale amară și de tângă socială contrastează violent cu restul narațiunii înscortoșată de normele ideologice și îndesată într-un limbaj de lemn. Frapante pentru spiritul epocii sunt și unele trăsături de mentalitate rurală, îndârjirea țărănească a unor personaje din chiar primele schițe ale lui Ion Druță, expresie a unei psihologii și a unei etici tradiționale inflexibile, care mai târziu înclină spre un romantism folclorizant specific, cu rezonanțe baladești tot mai accentuate.

N.C. Așadar, firul rezistent al prozei moldovenești a pornit prin satul evocat de Druță? Ce traiectorie a luat acest fir al Ariadnei?

A.Ț. Vasile Vasilache spunea odată într-un interviu că proza moldovenească a ieșit din „Sacul mătușii Irina”. Este în această butadă un mare adevăr, dacă ne gândim la calupurile indigerabile cu „dimineți” și „deșteptări” revoluționare de până la minuscula și sprințara plachetă „La noi în sat” apărută în 1953. Deși adevărata răsturnare de perspectivă, în proză, se produce totuși peste câțiva ani, cu „Frunze de dor”, „Balade din câmpie” și nuvelele „Ultima lună de toamnă”, „Sania”, „Murgul în Crimeea” etc. Abia aici, în erupțiile lirismului instinctual, primar, încondeiat și îndulcit de halourile

unei poeticități rustice patriarhale, semnele identitare naționale, dar și semnele unei identități estetice „naturale”, organice (alta decât cea impusă de „principiile” mortificatoare ale ideologiei comuniste) se arată distincte, inconfundabile. Stihia lirismului druțian învăluie totul, inclusiv personajele sale. Acestea, închise într-o „inactuală”, ciudată încăpățănare de caracter („Rubanca”, „Sacul mătușii Irina”), cuprinse de o sublimă pasiune a dăruirii de sine creației și frumosului („Sania”) ori jertfindu-se cu îndărătnicie și dramatism rostului firii („Balada celor cinci motănași”), s-au regăsit într-o deplină rezonanță cu nevoia literaturii și setea cititorului de firescul uman. Fie și „prea uman”, vorba lui Nietzsche.

Mult mai târziu se va descoperi că hălăduirile lirice prelungite, „prea umanul” sufocat de propriile efuziuni au și un revers distructiv, pot ușor să se prefacă într-o forță îngrăditoare, un obstacol cu efecte degenerative, de stagnare a gustului estetic, de atrofiere a sensibilității și retardare a mentalității publice. Azi, cred, am fi într-o grea dilemă dacă am vrea să ne dumerim asupra corelației ce există între literatura basarabeană și cititorul basarabean, cu (toată) intelectualitatea noastră cultural primitivă, închistată într-o sentimentalitate rudimentară, văităreață, folclorică. Este oare, am putea să ne întrebăm, acest cititor rezultatul acțiunii culturale și educaționale de mai multe decenii al unui anumit fel, specific, de literatură/artă/cultură impusă de unele și aceleași autorități „mioritice” ale neamului, de mass-media și programele școlare fixate selectiv doar pe unele și aceleași structuri liricoide și exemple de expresie estetică? Sau, dimpotrivă: nu cumva literatura/arta/cultura autohtonă, așa cum se arată ea unui ochi critic – impregnată de o toropitoare, solemnă și somnolentă lipsă de vlagă – este

expresia fidelă a felului particular, provincial și întârziat, de a simți și a gândi al colectivității moldovenești? Personal înclin să cred că, în epoca de restaurație stalinistă de după 1970, stihia lirică șaițecistă a fost abil dirijată de către instituțiile ideologice comuniste într-o comodă, inofensivă împăcare în lirism, o variantă basarabeană a ceea ce Alexandru Ivasiuc a remarcat în literatura din Țară din aceeași epocă și a definit drept „împăcare în pitoresc”. E ușor de ghicit preferințele unui sistem totalitar pus în situația să aleagă între plânsul în surdină, efuziunea amnezică, pe de o parte, și, pe de altă parte, fulgerările gândirii austere și necruțătoare, disecțiile incoruptibile ale analizei, notația rece. Dar aceasta s-a întâmplat, ca un fenomen de involuție programat și dirijat de forurile ideologice de partid, *după consumarea fenomenului șaițecist*, mai exact, după ce șaițecismul a fost pus pe butuci prin restrângerea la clișeu și substituirea factorilor săi originali, subversivi de creație cu simulacre dulcege și insipide.

N.C. De aici începe un nou tip de literatură la fel de sovietică, dar cu altă tonalitate, cu alte modulații ale vocii?

A.Ț. Doar către jumătatea a doua a anilor '70, mai exact, după 1974-75, lirismul prozei basarabene devine un fel de cal troian al ideologiei comuniste, stereotip confortabil acceptat de sistem într-un aranjament tacit de reciprocă indulgență cu literatura. La începuturi însă, atunci când scriitorii încearcă să se rupă (cumva) din strânsorile dogmatice care au făcut ravagii în scrierile obsedantului deceniu postbelic, forța lirismului drușian, proaspătă și revigoratoare, se afla în consens deplin cu alte (multe) semnale de libertate de creație. Surpriza cea mare în epocă a fost „Mea culpa” de Andrei Lupan,

poetul care anterior „a rifmuit”, vorba lui Nichita Marcov, multe dintre „lózungurile partidului”, cele mai multe în stilul orali-zant-popular parodiat câțiva ani mai târziu de Petru Cărare. Pe atunci Petru Cărare încă nu suportase avaria care i-a despicat limba (ca la șarpe, îi plăcea să spună el după ce și-a mai revenit din vătămările accidentului). Dar poetul avea suficient venin în ea ca să împrăște copios acolo unde credea că e nevoie. Și nici curajul nu-i lipsea ca să încerce a tămădui molima falsului caracter „norodnic”. Mai ales acesta făcea ravagii în literatură, inclusiv în poezia lui Andrei Lupan pliată pe mimarea rusificării de limbaj și pe reproducerea, după filmele lui Părev despre cazacii de pe Don, a unor scene rurale de abundență și fericire colectivă. „În oblostea norocului e bine de trăit” era titlul unei poezii-parodie după alte catrene, mai nevinovate, de felul: „Șede Gheorghe pe-o sidelcă și-nvârtește de-o mutelcă”. La imaginile idilice, sărbătorești, de o neînteruptă bucurie, a iarmarocului rural (cam acesta era „satul nou”, sovietic, cu toamne doldora de trăsăuri și Grăchine emancipate, în opoziție cu „satul uitat” românesc), parodistul răspunde cu sarcasm: „Se duc țărani noștri./ Se duc cu usturoi./ Ajung pân-în Siberia/ Și vin și înapoi”. Dar până la aceste „dezbrăcări” malițioase de către altcineva, Andrei Lupan a avut el însuși revelația unei impietăți comise față de poezie, a trădării vocației de poet, sentimente pe care le-a lăsat în „Mea culpa” să se reverse într-un tumult înverșunat și plin de năduf: „Îs vinovat pentru tributul/ ce l-am plătit la nătărăi/ c-o stihuire mai limbută/ și c-un glosar ștampat de ei//...când am bătut timid măsura/ în tactul strâmb al drâmbei lor,/ când am stâlcit literatura/ și l-am jignit pe cititor./ Când a oftat cu fruntea-n palmă/ vrun biet student nedumerit/ și-a-nchis

jurnalul c-o sudalmă/ pentru poetul său iubit,// iar eu tăceam mocrnit în sine,/ că altul chior și încrezut/ mă prețuia cu nota bine/ pe neștiut, pe nevăzut.// Rușinea asta arzătoare/ la ce-aș ascunde-o în deșert?/ Chiar dacă toți mi-or da iertare,/ eu unul nu pot să mi-o iert.” În accesul său torturant de sinceritate culpabilizatoare, poetul își flagelează slăbiciunea de a fi cedat presiunilor unor „nătărăi” și de a fi acceptat tiparele literare impuse de aceștia. Dar „nătărăii” – puzderie! – formând grupări și grupuscul de putere, mânați de interese meschine și jocuri oculte, porniți mereu cu aceeași nedezmănițită dușmănie comunistă (zisă „tovărășească”) unii împotriva altora, mizând în spiritul doctrinei „luptei de clasă” și „dictaturii proletariatului” doar pe suprimarea adversarului, nu erau doar niște ființe abjecte moral, cum lasă să se înțeleagă Andrei Lupan. Și nici culpa poetului nu e una ce ține numai de încălcarea eticii stricte de om al scrisului. Prin aderență, slujire, și, nu în ultimă instanță, prin accesul la beneficiile oferite, și poetul, și „nătărăii” cărora le-a dat ascultare făceau corp comun cu sistemul comunist totalitar, cu legile și cutumele sale. Piulițe sărguincioase ale unei mașini perfecte în înverșunata sa mecanică inumană și mizerie morală, am putea spune că fiecare în parte și toți la un loc *erau chiar sistemul de zi de zi în funcțiune*. Că unii se angajaseră din convingere iar alții din oportunism nu mai conta. Toți se aflau sub presiunea permanentă a *spiritului de vigilență*. Fiecare era „ostaș al partidului”, luptător pentru temeliile ideologice, politice, etice și estetice ale sistemului. Și fiecare se simțea obligat (din datorie, frică, oportunism, spirit gregar) să participe la o „revoluție permanentă”, un război al tuturor împotriva tuturor. Un fel de război pentru pace, vorba unei anecdote sovietice, care nu lasă în

urmă piatră pe piatră. Cu atât mai mult că „pietrele” în această încăierare totală erau oamenii, obiecte ce nu valorau mare lucru în lupta pentru biruința finală a comunismului pe pământ. În rest, faptul că pentru cineva slujirea însemna asumarea unui cod de idei, iar pentru altcineva un mijloc de parvenire și căpătuire nu avea nici o relevanță. În fond, cu toții până la urmă erau cuplați la unul și același, *unicul-sistem-de-slujire-retribuire*, servind aceleași tipare dogmatice, răsplătiți din aceleași porții ale nomenclurii și, în consecință, condamnați să plătească aceleași vămi ale „pactului cu diavolul”. În aceeași culegere „Meșter faur”, în care a fost inclusă „Mea culpa”, regăsim și o bogată producție „de folosință ideologică”, ca să mă exprim în limbajul epocii. Interesant e că poetul revine și mai târziu la romantica ilegalistă, continuând în paralel să republice fără oprire în cărțile ulterioare și opurile scrise în deceniul postbelic după tiparele „nătărăilor”. Acest fapt mă face să cred că un adevărat rechizitoriu de conștiință Andrei Lupan nu și-a făcut vreodată. Nu putem ști dacă la mijloc au fost doar convingerile de stânga din tinerețea sa de la „Școlarul roșu”. În poezia cu pricina, am impresia, el și-a vărsat mai degrabă umorile adunate ani la rând împotriva „colegilor” de condei veniți din stânga Nistrului, a „șantiștilor”, cum li se spunea în mod curent, care în cadrul Uniunii Scriitorilor alcătuiau o facțiune de penițe rudimentare, agresivă și fără scrupule: Ion Canna, I.D. Ceban, Lev Barski, Iacob Cutcovețchi, Fiodor Ponomari ș.a. Unii dintre ei, I.D. Ceban, Lev Barski, „căliți” la proba de sânge a anilor de teroare de până la război, aveau o practică veche de delațiune, profesând-o, prin continue denunțuri publice, cu aceeași râvnă și cu aceeași virulență bolșevică până hăt încoace. Prin 1966 Petru Zadnipro a fost nevoit în

cadrul unei adunări a Uniunii Scriitorilor să domolească zelul „deconspirărilor” al unuia dintre ei, amintindu-i că afară demult nu mai este anul '37.

N.C. Andrei Lupan este un caz clasic de supraviețuire „sub vremi” cu orice preț. Pentru a întreține o relație bună nu doar cu ștăbii timpului, dar și cititorul, acesta opera tot felul de mistificări ale propriei opere, datate cu un an, publicate cu altul și revizuite după cerințele zilei. Sinceritățile lui confesive din ultimii săi ani de viață, despre cum, spre exemplu, s-a scris *Olimp disprețuit* sunt chiar penibile. La o privire exigentă, ce rămâne azi din Lupan?

A.Ț. Cu toate acestea, rolul lui Andrei Lupan la instituirea și afirmarea spiritului nou, pe care l-am numit convențional *fenomenul șaizecist*, este enorm și cuprinde un spectru de inițiative cu deschideri culturale și artistice foarte larg: readucerea limbii literare în albia normalității și adoptarea ortografiei din 1957, editarea clasicii naționali și inaugurarea Aleii Scriitorilor din parcul din centrul Chișinăului, sprijinirea constantă, necondiționată a scrisului lui Ion Druță și susținerea, într-un moment când criticul a fost dur atacat de Em. Bucov, a lui Vasile Coroban. În planul strict al creației se distinge curățirea tematicii rurale de slinul ideologizant al adeziunilor sociale și opțiunilor politice și fixarea pe simboluri ale tradiției naționale, ale unei etici seculare, ale muncii și dăruirii anonime („Fântâna lui Pahoma”), pe imagini ale frumosului prin care se deschide dialogul dintre oameni și se împlinește comuniunea umană („Legea găzduirii”). Momentul de grație însă al scrisului lupanian din această perioadă ar putea fi considerat revenirea poetului la uneltele poeziei de până la 1940, trecerea suflului

romantic, specific pentru întreaga epocă de „primăvară comunistă”, prin experiența panteismului cosmic barbian din „Uveden-rode” („Geneză”), exersarea, în scopuri estetice proprii, a ritmurilor, dar și a poeticii încifrărilor din „Joc secund” („Altcum”, „Ce mai arpegii!”) și, în sfârșit, ieșirea la marile clamări și imprecășii argheziene prin care se încearcă a se răsplămădi haosul lumii pentru o nouă ordine a universului („Gromovnic”, „La porțile lui Cronos”).

Destine diferite, diferite probleme de conștiință și preocupări tematice diferite în fața timidelor deschideri oferite de „dezhgețul” poststalinist. În același an, 1956, Andrei Lupan mai scrie o poezie, „Strigăt împotriva rutinei”, în care o voce lăuntrică, necruțătoare, întreabă imperios: „– Tu răspunde! Ce-ai făcut cu darul?!/ aud strigat blestemul îndărăpt,/ și rău, ca un scrâșnet de gheară,/ se zvârcolește cineva adânc în piept.” Pâinea de „soldat al partidului” se mai oprea uneori la linguriță, se vede. Mai ales cu atâția „nătărași” prin preajmă care și ei o râvneau și care erau mereu gata la prima ocazie să se înfigă feroce în beregata „tovarășului” de pluton literar.

N.C. Dar Nicolae Costenco? Care a fost destinul lui de creație în contextul mai vechi și în condițiile redeschiderilor literare șaizeciste?

A.Ț. Întors din Siberia după 15 ani de aflare în GULAG, Nicolai Costenco e copleșit de cu totul alte sentimente. Încearcă, e adevărat, și el să se ralieze temelor de serviciu, dar reîntâlnirea cu pământul natal rupe din pieptul lui și alte strigăte, cu totul potrivnice bravelor chemări oficioase dintr-un șlagăr al timpului: „să pornim vioi/ spre pământuri noi!”. Poetul cunoscuse îndeaproape „pământurile noi”. De altfel, și

plecarea sa în gheturile Siberiei a survenit în urma unei discuții cu unul din echipa „nătărăilor” veniți la Chișinău de la Tiraspol, S.S. Zelenciuc (secretar pentru propagandă al CC al PC(b) al Moldovei). Subliniez în mod deosebit: din mărturiile fiului scriitorului, Constantin, făcute în cadrul conferinței științifice de la Academia de Științe dedicate centenarului nașterii poetului, e vorba totuși de S.S. Zelenciuc, și nu de Nikita Hrușciiov, precum s-a vehiculat într-o întinsă fabulație literară de la noi. Convocat în 1941 împreună cu alți câțiva colegi la o conversație la CC, poetul îi declarase acestuia că „a făcut bine puterea sovietică eliberând Basarabia”, dar crede că „e o mare nerozie înlocuirea limbii literare cu dialectul pocit de peste Nistru”. Ar fi putut să tacă în privința „eliberării”. Nicolai Costenco nu avea în spate ceaiurile „ilegaliste” ale lui Em. Bucov (cam asta îi fusese mult-trâmbițata activitate revoluționară de până la '40), nici nu scrisese prin „Școlarul roșu”, ca Andrei Lupan, sau să dezerteze din Armata Română cu tot plutonul din subordine, ca Bogdan Istru, mobilizat puțin mai înainte de tragicul eveniment ca ofițer rezervist. Rămăsese la Chișinău la cântecul unei sirene cu părul roșu, și nu la apelul vreunei Centrale oculte aidoma lui Liviu Deleanu, cel care în săptămâna de dinainte de ultimatumul sovietic, împreună cu alți 25 mii de evrei din România, trece Prutul în Basarabia. Nu. El n-a avut nici un motiv să se bucure de „eliberarea” de la 28 iunie. Dar, probabil, a crezut că astfel va putea să-l îndulcească pe inflexibilul ștab de partid și să-l facă să accepte o evidență de bun-simț. Credea, bietul poet, că la mijloc e doar o absurditate, că e numai încăpățănarea unor inși săraci cu duhul. Nu știa că limba literară era calul de bătaie al ideologiei Kominternului. Un cal troian băgat în cetatea națiunii române, care și azi mai face

ravagii prin conștiințele rătăcite ale moldovenilor basarabeni. Imediat după război, I.D. Ceban remarca în limbajul primitiv și cu directitatea bolșevică specifică: „Deamu în anul 1940 noi am avut ajunsuri mari și pe frontul cultural. În aceiași vreme norodul ducea o luptă înverșunată împotriva tuturor dușmanilor, care încercau să se încuibez pe frontul culturii moldovenești și să-i dăuneze. Mai cu seamă dușmanii norodului încercau să răzbată în rândurile creatorilor limbii literare moldovenești, ca s-o schimonosească până într-atâta, că ea să ajungă neînțeleasă, străină pentru masele largi, și prin urmare, să împiedice partidului și guvernului Sovietic la petrecerea măsurilor lor politice îndreptate la atragerea maselor largi truditore la zidirea socialismului în țara noastră.” („Împotriva închinăciunii în fața asfințitului în limba moldovenească”, *Moldova Socialistă*). În 1957, revenit la baștină după experiența de infern din lagărele Siberiei, în locul ușurelor lamentații și tânguirii fataliste îngânate în surdină specifice basarabeanului, „dușmanul” Nicolai Costenco lasă să curgă nestingherit în „Aici eu am să-mi scutur spicul” un cântec al viețuirii și dăinuirii vibrând de o înverșunare baladescă. E o transcendere a omului în eternitate prin rezistență și devotament, un sentiment al perenității lumii impus în literatura română de lirica ardelenilor, cu deosebire de Octavian Goga. Odată cu această poezie, și în creația autorilor din Basarabia își face cale insistent imaginea sacralizată a pământului străbun ca expresie a regăsirii și adevizării omului la spațiul său matriceal: „De altă lume nu mi-i dor,/ Nu vântur fără rost nimicul./ Fiind crescut pe-acest ogor,/ Aici eu am să-mi scutur spicul.// Aicea, unde codrii verzi/ Își clatină mareața apă,/ Din care norii cu zăpezi,/ Ca niște boi plăvani, s-adapă;/ Aicea oasele de var/ Prin văi

unde-și întinde satul/ Sub soarele un zeu barbar/ Domesticit cu descântatul;// Aici, de veacuri neschimbat/ În vechi temeieri, eu și cântul/ Călătorind netulburat/ Am îndrăgit pe veci pământul.// De altă lume nu mi-i dor,/ Nu vântur fără rost nimicul./ Fiind crescut pe-acest ogor,/ Aici eu am să-mi scutur spicul.”

N.C. Vreți să spuneți că o întâlnire veritabilă a literaturii cu spiritul național al neamului s-a putut produce și în anii totalitarismului?

A.Ț. Dacă ar fi să rezum într-o propoziție cele spuse până acum, aș zice că lirismul druzian cu nimbul său de poeticitate rustică, împreună cu examenele de conștiință ale *poetului* Andrei Lupan, dar și cu manifestul lui Nicolai Costenco de adeziune lirică la valorile baștinei natale, sunt exemple ale unui efort comun de rupere a literaturii de constrângerile estetice restrictive ale regimului totalitar. În fond, e o sfidare „subversivă” a sistemului. Libertățile de creație bat mai departe, în temeliile sacrosante ale acestuia. Apelul literaturii la firescul uman și la peisajul autohton cu semnele afective de regăsire organică a omului în spațiul său original, recursul la sinceritate și examenul neînduplecat al conștiinței vin în contrasens cu prescripțiile și poncifurile utopiei comuniste. Natura, sentimentele umane, dragostea și derivatele ei melancolice în deosebi, introspecțiile eului cu prăbușirile sau înălțările

interioare subite, incontrolabile, atașamentul nețârmurit față de ceea ce se cuprinde în sintagma *spiritus loci* nu cadrau defel cu datele unei utopii coercitive, reducționiste, omogenizante. Un simț prea accentuat al naturii, manifestările de afecțiune umană, efuziunile lirice, emoțiile personale erau mereu suspectate de patriotism local, intimism și eschivare de la comandamentele majore politice. Trecute la categoria înclinațiilor nocive, „nesănătoase”, asociale și catalogate ca evazionism, „orbire de clasă” ori lipsă de fermitate civică, ele erau ținta constantă a unor campanii ideologice și sancționate ca atare. Nemaivorbind de ralierile la valorile tradiției naționale sau de experimente literare mai îndrăznețe trecute imediat la „căderi în decadentism” și „închinare în fața Apusului”, față de care ochiul de vasilisc (vigilent întotdeauna și în permanență la datorie!) al utopiei comuniste era necruțător. Extirparea particularului, suprimarea individualului, eliminarea specificului vizau constant *identitatea umană a literaturii* ca formă artistică de revelare a omenescului în plinătatea și diversitatea manifestărilor sale existențiale, *identitatea națională* ca expresie a vieții naționale în formele ei concrete de habitat istoric, social și geografic, de sensibilitate și de viziune a lumii și *identitatea estetică*. Exact acele atu-uri cu care veneau șaizeciștii români din Basarabia, dar și cei din alte republici naționale ale URSS, în toate genurile de artă, nu numai în literatură.

ELENA PRUS

Universitatea Liberă Internațională din Moldova

MIT ȘI FICȚIUNE ARTISTICĂ ÎN OPERA LITERARĂ

ABSTRACT

Olesea Girlea's book *Myth and art fiction in literary work* has the merit to make a survey of the most pressing problems of literary theory such as religious and artistic imagination. The author covers like Ariadne's thread the difficult areas of research: the concept of literary fiction, the conflict between religious and artistic fantasy, the defining of distinctive features of the original and the literary myth, the investigation of the strategies of the myth's deconsecration, the mythological configuration diagrams of an era. Olesea Girlea provides more differentiated understanding, sometimes unusual, of texts written by leading Romanian and foreign writers, thereby validating the critical potential of methods and their interpretative skills and insights.

Keywords: myth, fiction, ambivalence, imaginarity, symbol, sacred, profane.

Problema continuității miturilor a fost neîncetat interpretată, drept mărturie stau colecții impresionante de lucrări filosofice, folclorice, culturale, sociale, literare, dar și benzi desenate, filme artistice. Se constată o creștere exponențială nu doar a interesului pentru mit, ci și a unor procese și interpretări pe care acesta le generează cum ar fi miturile moderne, mitizarea, demitizarea, remitizarea, antimitul, contramitul,

pseudomitul, mitomania, mitosfera, mitem, mitologem, mituri originare, mituri literaturizate, mituri literare etc. Ca urmare a desacralizării termenul *mit* se extinde astăzi dincolo de domeniul religios și își regăsește noi fațete în istorie, filosofie, medicină, dans, literatură, pictură, sculptură, mass-media (cinematograf, televiziune, desene animate, reclame, muzică, internet) etc.

Tema anunțată în titlul de mai sus este

o cercetare în domeniul teoriei literare realizată la un nivel înalt profesionist de către Olesea Gârlea. Lucrarea este un studiu științific de rigoare germană și în același timp accesibil, scris coerent, inteligibil, și prin aceasta util, despre distincția dintre imaginea artistică și imaginea religioasă. Demersul global al lucrării se concentrează pe conceptele de *mit* și *ficțiune* prin prisma câtorva aspecte: definirea mitului, trăsăturile specifice gândirii mitice, raportul dintre mitul original și literatură, mitul literaturizat, schimbarea atitudinii față de mit în procesul desacralizării, trecerea mitului prin modernitate și postmodernitate. Investigarea în cauză se axează pe un aspect dificil de teorie literară: corelația dintre mit și ficțiune, care este seculară, datând cu însuși domeniile de care țin. Cercetătorul român Ioan Pânzaru sublinia expres: „Întrebarea când începe literatura? Este irațională. De aceea e cu atât mai fascinant. E pur și simplu o întrebare mitică, iar acesta pentru că – după cum spune J. Derida – noțiunea de origine nu are un fundament filosofic, ci unul mitic” (p. 86)

Investigarea în discuție se axează pe amprenta literară a mitului și pe amprenta mitologică a literaturii, cele două demersuri îmbinându-se și potențându-se reciproc. Atât mitul cât și literatura țin de domeniul imaginarului, fiind căutarea posibilului care însoțește întreaga istorie a culturii, mereu supuse inovării, deplasării formelor și valorilor. Omul continuă să trăiască în cuprinsul spiritual al unei mitosfere și univers ficțional, determinate de gândirea și afectele lui, mitogeneza și creația fiind o permanență și o realitate vie.

Dispariția treptată a ambivalenței universale a simbolurilor sacre, care se regăsesc în mituri, a transformat miturile în ficțiuni. De-a lungul timpului, caracterul

inițiativ al acestor povestiri a dispărut câte puțin îndărătul aspectului lor poetic și romanesc. Pe măsură ce s-a perimat esența lui religioasă, mitul a trecut în literatură și artă, fiind considerat ficțiune poetică, sursă de inspirație „pre-text”. Astfel mitul este la începutul și la sfârșitul literaturii.

Din această perspectivă, partea I „Mitul și ficțiunea. Evoluția conceptelor” reia în dezbatere problema definirii ficțiunii literare, conceptul de ficțiune literară sub aspectele semantic, pragmatic, stilistico-textual al ficțiunii. Raporturile dialectice ambivalente *real* versus *fictional* sunt catalogate corect de autoare „ca extrapolări teoretice ale ficțiunii artistice care este o unitate în dualitate” și sunt analizate din mai multe perspective ale teoriilor *mimesisului* și *creației autonome*; a diferenței conceptelor propuse de N. Hartmann între *apariție* (opera de artă creând iluzia amăgitoare a realității) și *aparență* (relevând planul ireal, ideal în spatele celui real, material); a ideii lui Dostoievski de *realism fantastic* în interpretarea lui M. Bahtin și cea a lui Malcom Johnes, interpretări care sugerează hotarele și interacțiunea contrariilor; a teoriei *eului ficțional* a lui Kendal Walton; a concepției lui Lucian Boia despre caracterul ficțional al literaturii. La definirea aspectului pragmatic al conceptului de ficțiune artistică, sunt aduse în ecuație noțiunile de *joc* și *vis*, iar aspectul *stilistic și textual al ficțiunii* va implica însemnele ficționalului și tipurile de ficțiuni, ficționalizarea nonficționalului, deficționalizarea ficționalului ș. a.

Lucrarea Olesei Gârlea are meritul de a trece în revistă cele mai stringente probleme de teorie literară și anume imaginarul religios și cel artistic, autoarea străbate ca un fir al Ariadnei arii complicate de cercetare: conceptul de ficțiune literară, conflictul dintre fantezia religioasă și cea artistică, definirea

trăsăturilor distinctive ale mitului original și ale celui literaturizat, investigarea strategiilor de desacralizare a mitului, configurarea diagramelor mitologice ale unei epoci.

Câteva din ideile importante pe care autoarea le prezintă sunt următoarele: „Privită prin prisma celor trei aspecte de cercetare: semantic, pragmatic și textual-stilistic, teoria ficțiunii oferă o viziune integrală asupra utilității practice a ficționalității și a locului acesteia în cadrul științei literare. Esența criteriului ficțional rezidă în reprezentarea evenimentelor imaginare. Ficțiunea duce la separarea literaturii de restul proceselor comunicative. Ea (ficțiunea) poate reflecta realul, dar nu va lua niciodată locul realității obiective” (p. 31).

În partea a doua a lucrării „Considerații teoretice despre mit și literaturizarea mitului”, se ia în discuție problema conținutului adevărat sau fals al mitului. Problema investigației gravitează, cu precădere, în jurul abordării „*mitomorifice și logomorifice*” a mitului la M. Eliade. Esențială pentru investigația teoretică întreprinsă este modalitatea prin care autoarea a prezentat disocierile dintre mitul original (etnoreligios) și mitul literaturizat, printre care credem că mai relevante sunt cele ce țin de planul ficțiunii, sincretică sau artistică și cel al narațiunii, cum ar fi: mitogeneza versus reactivarea miturilor, sacru vs profan, modelul spațial vertical vs modelul spațial orizontal, perenitatea vs. schimbarea, temporalitate ciclică vs. temporalitate liniară etc., dar și anumite caracteristici care nu au corespondențe directe și sunt singulare.

Subcapitolul „Mitul antic și basmul” este important prin demersul de tranziție al ficțiunii de la religios la estetic” și mutația treptată în structura ficțională a raportului real/ficțional. Autoarea prezintă criteriile de delimitare ale celor două specii „Desacrali-

zarea mitului original, spune cercetătoarea, a cunoscut câteva etape de transformare a structurii inerente a imaginii mitice în procesul istoric al formării imaginii artistice”.

Subcapitolul „Metamorfozele mitului. Distorsiuni în interpretarea textului artistic” este necesar prin demersul lucrării întrucât delimitează distincția dintre mitul sacru și cel desacralizat din perspectiva actului lecturii.

Un alt subcapitol „Structura duală a imaginii artistice în teoria lui M. Bahtin” aprofundează raportul dintre *real vs. ficțional* care „este exprimat diferit în imaginea artistică și religioasă” prin suprapunerea realului și ficționalului, fără a le distinge clar în cazul imaginii religioase și în unitatea dialectică a acestor contrarii în cazul imaginii artistice. Iar constituirea integrală a imaginii, în concepția preluată a lui M. Bahtin, se produce prin raportul *alteritate vs. identitate* (cuvânt străin/cuvânt propriu). „Pe baza unei astfel de înțelegeri se poate trasa, conchide autoarea, calea pe care trebuie s-o urmeze analiza concretă, estetică a operei literare în receptarea și interpretarea imaginii artistice în particular și a universului artistic în general” și mostra unei atfel de analize va fi efectuată în ultimul capitol ilustrativ.

Subcapitolul „Globalitatea imaginarului artistic: modele și arhetipuri”, are ca obiectiv descrierea fluctuațiilor imaginarului de la modelele *tradițional clasice* (G. Durand, C. Jung), la diversificarea lui structurală actuală (J. Burgos, C. Braga).

Pe de altă parte lucrarea Olesei Gârlea poate fi o contribuție interesantă și originală la înnoirea direcțiilor de cercetare ale miturilor basarabene, dar și ale celor românești. Cartea e scrisă lent cu multă pătrundere într-un labirint extrem de dificil ce se numește mitosferă. În partea a treia a lucrării

Resurgențele mitului în literatură autoarea va răspunde la întrebarea formulată în introducere: „De ce totuși temele mitologice și personajele mitice rămân actuale în orice epocă?. Autoarea va demonstra aici cum „Mitul a depășit accepția de narațiune ce implică o credință și devine expresie lirică, dramatică sau narativă a modului în care un popor își percepe existența sau înțelege lumea”. Autoarea a investigat în acest capitol cauzele care au determinat desacralizarea mitului. În sfera investigației autoarea a cuprins mitemele greco-romane, cele hinduse, egiptene, folclorul românesc și german, religiile monoteiste. Ca probe textuale autoarea a selectat, cu prioritate opere de valoare universală, aplicând principiile mitocriticii și mitanalizei germane la analiză și abordând miturile hinduse și greco-romane în opera lui Goethe. Importantă ni se pare aici observația privind faptul că *Faust* a lui Goethe constituie „o sinteză a câtorva mituri de mare circulație” (p. 116) (mitul Creatorului, Orfeu, Dedal și Icar, Don Juan ș. a.) totuși precizăm că nu este vorba de mituri, ci de elemente ale altor mituri.

În scrierile importanților autori basarabeni V. Vasilache, Gr. Vieru, A. Țurcanu au fost delimitate specificul imaginarului religios de cel artistic, a fost reargumentat caracterul ambivalent al imaginației artistice și a fost abordată, dintr-o nouă perspectivă, problema receptării mitului literaturizat și

a mitului original, evocând erorile de receptare antecedentă. Inovatoare considerăm analiza romanului Adam și Eva de Liviu Rebreanu, autoarea face o incursiune în numerologie, mai exact descifrează simbolistica numerelor șapte și trei, în cromatică explicând semnificația culorilor dominante și a privirii, mitul dualității și fantezmele sale, arhetipurile feminine și masculine ale îndrăgostiților.

Olesea Gârlea ne oferă o comprehensiune mai diferențiată, uneori chiar inedită, a unor texte semnate de importanți scriitori români și străini, validând prin aceasta potențialul critic al metodelor și propriile abilități și intuiții interpretative. Monografia prezentată este meritul unei activități de cercetare derulate pe parcursul câtorva ani care a servit la formarea științifică a autoarei, conținutul ei regăsindu-se în mare parte în teza de doctorat; valoarea lucrării sporește și prin recunoașterea națională pe care a obținut-o în anul 2013, autoarei oferindu-i-se Premiul pentru tineret pentru performanțe deosebite în domeniul literaturii și artei de către Ministerul Tineretului și Sportului al Republicii Moldova.

Referințe bibliografice:

1. Ioan, St. Lazăr. *Mitologie și literatură contemporană – fragmentarium*. București: Ed. Fundației României de mâine, 2005.
2. Olesea, Gârlea. *Mit și ficțiune artistică în opera literară*. Chișinău: Profesional Service, 2013.

ALIONA GRATI
Institutul de Filologie al AȘM

DESPRE POEZIA „UNICAT” ȘI A EI POETICĂ A TĂIETURII

ABSTRACT

The present article is a survey of two-volume poetry book, written by Radmila Popovici and published by Editura Vinea, Bucharest. The book demonstrates a new stage in writer's poetic techniques development, which the author offers to call „cutting” poetic techniques. Both volumes promote the idea of the writer's search for indefinite Centre, done with magnetic force. Poetic pictures often cause irrational sense of anxiety with no reasons for it. Poetries are short, „cutting” poetic techniques and poetic sense development words are used.

Keywords: Poetry, poetic, literary creation.

Citind noua carte a Radmilei Popovici, *unicat* (Editura Vinea, 2015) am avut imboldul să revin la volumele ei precedente. Fără doar și poate, cartea aceasta face corp comun cu *intimatum*, apărută doar cu un an înainte la aceeași editură. În pofida faptului că titlurile își revendică diferența, între ele nu intervine vreo ruptură esențială. Sunt mâini ale aceluiași corp și funcționează perfect împreună. Un lung poem-maraton se întinde pe aceste două segmente împărțite de titluri-indicatoare de tipul celor care marchează trecerea frontierei fără proceduri vamale în unele țări din Uniunea Europeană. De altfel, nu mi se par obligatorii pentru înțelegerea acestui tip de poezie nici titlurile poemelor. La capătul lecturii ai impresia că ai ieșit dintr-un cinematograf 3D care

te-a ținut ore în șir într-o lume paralelă, suprarealistă, și acum ești pus în situația să povestești ce ai văzut, ce te-a impresionat. Nu-i poți reproduce subiectul, cum nici să contabilizezi teme, probleme, contexte. Te mulțumești cu cel mult să surprinzi câte o suprafață a acestei poezii stranie, să-i evidențiezi îndrăznela imagistică și asociativă. Iar în cap îți sună cu insistență fraza cu valoare de *ars poetica* a lui Gellu Naum, citită recent într-un articol care îl omagia cu cei 100 de ani de la naștere: „A face un poem înseamnă a sugruma. Între un poet și un sugrumator e o imensă asemănare: mâinile lor sunt imaculate”.

Citind poemele, unul după altul, ai senzația că ești trecut printr-un drastic experiment imagistic care îți atomizează

percepția, și-o dereglează, cu excepția unor mici popasuri de restabilire a echilibrului, pentru a te determina să-ți însușești starea, să treci împreună cu poeta prin nostalgiile, durerile, fericirile ei și ale tale, să le trăiești până la ultimele lor consecințe. O anume energie frenetică, ce traduce sensibilitatea în stare de inflație și dorința fierbinte de a ieși din cadrul tragic al lumii face conturul liniilor de forță ale poeziei Radmillei Popovici. În ambele volume se înaintează cu elan susținut spre un centru indefinibil, dar cu forță magnetică definitivă. Tablourile se succedă alert și adeseori fără altă legătură rațională decât aspirația accederii, depășirii condiției tragice, întreținând un univers oniric torturant. Versurile sunt scurte, cu tăietură iute și cuvinte în rostogolire continuă. Un exercițiu imaginar și afectiv pe cât de dificil, pe atât de incitant e să te proiectezi într-o siluetă flamboiantă angajată într-o astfel de cursă lungă, ascensională, labirintică, belicoasă, tulburătoare și plină de incertitudini.

intimatum descoperă printre reflexele luminiscente ale oglinzilor, apelor și cristalelor de tot felul *ființa amenințată de dispariție*: „am pornit pe ultimul drum lung/ către noi am ajuns...” (**cu tălpile crăpate de zi crăpate de noapte**). Obiectele cu simbolistică magică o multiplică și o propulsează spre o existență, cum bine au observat comentatorii, desăvârșită: „în țara oglinzilor/ paralele/ mii de perechi/ de ochi/ se privesc/ în ochi// sfere de lumină/ se perindă/ printre oglinzi/ să le redirecționeze/ privirea/ dar ei se privesc/ ca înainte de/ căderea totală/ a pleoapelor// se privesc de parcă/ ar stoarce unii/ din alții toate/ viețile paralele/ în care s-au oglindit/ pe ascuns/ vreodată...” (**țara oglinzilor paralele**). Semne promițătoare de perfecțiune sunt peste tot (pești argintii, păsări indigo, bufnițe, jderi, licurici, pui de

lupi etc.), doar că trebuie să le decodificezi pe toate în grabă, să te pătrunzi, tot în goană, de sarcina lor spirituală, să alungi nălucile, să depășești spaima. Astfel că, metamorfozele și măștile eului se desfășoară pe marja a emoțiilor de la spaimă, angoasă și până la iubire, euforie și celebrare a vieții. Universul este aglomerat de păsări și animale care indică ipostazele ascensionale ale eului și atmosfera joasă a deprimării. Deosebit de expresive sunt simbolurile care sugerează dificultatea înaintării, angoasa și stările de spleen bacovian: „în fiecare noapte/ pisicile mele/ au libertate deplină// eu sunt doar/ urbea în care/ se plimbă când vor/ unde vor// chiar și atunci/ când dorm/ dusă/ le aud cum/ își pândesc/ prada/ cum miaună/ cu glas de prunci/ părăsiți/ cum își nasc/ puii” (**cuprinde-mă spun și luminile urbei**).

Pentru a ușura drumul, toate „tratamentele” sunt admisibile: magiile albe, exorcizările și purificările. Bunica, un arhetip al înțelepciunii feminine, servește învățături misterioase de sorginte folclorică: „cum bunica/ a meritat să crezi/ în cercei în/ mărgelele/ tale// spuneai că femeia/ dacă nu le poartă/ aici/ va purta pe lumea/ cealaltă gândaci/ otrăvitori în/ urechi/ viperele în jurul/ gâtului// nici praful/ de corn de rinocer/ nici piatra/ de broască râioasă/ n-ar putea să distrugă veninul// m-am obișnuit/ să-mi aleg/ dimineața/ podoabele amulete/ din piatră/ și sticlă// le simt cum/ devin prețioase/ abia când atârână/ pe mine// alchimie pură// să vezi ce ochi fac/ trecătorii/ cu semne de/ întrebare” (**linia dreaptă frântă a inimii**). Mai multe poeme desfășoară itinerarii inițiatice regizate după ritualuri folclorice, în care nu lipsesc mirul, levănțica, boluri de cristal, bufnițe, șerpi, decoruri azurii și alte însemne ale grădinii adamice. Iubirea este indispensabilă acestor ritualuri, efectul ei concurând cu cel al mixturilor și

pietrelor magice. Atmosfera învăluitoare a senzualității muzicale și aromatice ridică deasupra, purifică, desăvârșește: „numai eu știu/ sărutul acela/ cu aripi nu l-au prins/ de o sută de ani/ buzele tale/ petale de viola tricolor/ hortensis preferi/ să se usuce așa că/ te închid ermetic/ să-ți muști singură limba/ virgină până la sânge/ s-o înghiți/ pe bucăți” (**sărutul cu aripi**).

Pentru a incendia mintea și a dezlănțui simțirea se cultivă insolitul și paradoxul: „azi am mâncat toată/ zăpada/ n-am lăsat nicio gură/ nimănu// zadarnic/ se chinuia gunoierii/ să o scoată afară/ cu lopețile/ poate că s-ar mai fi odihnit/ câteva zile dar/ ce știu ei/ despre foame/ sărăcie despre sănii/ din oase de cerb și/ canoane// am în burtă cea mai/ ciudată nuntă/ mirii se dau/ de-a rostogolul nașii bat/ clopotele nuntașii goi pușcă/ joacă șah” (**zece degete odată se cunună**). Poeta încearcă prin ele să explice inexplicabilul sufletului uman, fără dulcегării și locuri comune.

În *unicat* poemele excelează, ca să folosim expresia lui Octavian Soviany, postfațatorul acestei cărți, într-un soi de „ciudată agresivitate” cu „energie distructivă”, iar textele „etalează colecții de obiecte tăioase sau ascuțite, instrumente ale unei posibile agresivități”. Se dă formă, susține poetul, „fenomenologiei sui-generis a durerii, a unei dureri care are ceva din farmecul turbure al viciului”. Grigore Grigurcu susține în prefața sa aproape altceva, constatând o poezie „sub semnul feminității (...) dăruitoare într-un registru aproape cast, cu priviri aruncate în abisul ultim”. Contradicția afirmațiilor e doar aparentă, căci noile gesturi fac parte, ca semne de originalitate, din același scenariu al goanei existențiale. Poemele renasc spiritul eliberator al Fecioarei din Orleans, se înarmează cu obiecte ascuțite, tăioase pentru a înlătura cu mai multă hotărâre obstacolele

din cale. Cititorului i se cere aceeași viteză constantă: „hai!/ nu te opri / citește-mă/ mărunț/ ca un cuțin/ pe scândura/ de lemn/ pătrunjelul” (**unicat**). Iuțea ameliorează tragismul unor momente autobiografice în stare să demoleze, să oprească, să fixeze. Se dă foc podurilor privirii înapoi, fulgerul regenerează sângele, clopotele „se întrec/ la facerea/ liniștii”. Corpul simte deja în carnea sa sâmburele morții: „sub cearșaful cărnii rearanjez/ lamele dependența de/ durere biciuiește mușchii/ țipă în van oasele au însușit/ deja detașarea nu-și schimbă/ poziția se consideră zidul/ chinezesc al trupului// vuietul din urechi/ se divide// guri mici îmi înghit setea/ guri mari îmi ronțăie foamea/ guri blege îmi salivează/ în somn guri rele mă trec printre/ dinți mă scuipă ca pe un sâmbure/ n-au cum să știe ce arbore/ secular voi crește” (**guri**).

De remarcat în poemul de mai sus o *primă autodefinire a scrisului*, ceea ce dă dovada certă a maturității conștiinței artistice: „hârtia va explica/ tăieturile altminteri de ce/ ar fi ales albul/ reîncarnării” (**guri**). *Poetica tăieturii* lasă în urmă nu doar versuri piezișe, lapidare, ci și un univers oblic, abscons: „ascund obiectele ascuțite/ în marsupiu puii au scăpat/ la suflat puful încercărilor învață/ matematica mersului se împiedică/ de necunoscut cad eu le ling/ juliturile le sorb vânățiile ce iuți/ sunt săriturile mai ales/ în pătratele de calendar/ marsupiul e/ numai zdrențe// cinci clape de pian/ păstrează un an/ de reculegere pentru/ cântecele de leagăn” (**domestică**). Poeta disecă sinele, descifrează în carne frici, vulnerabilități, boli psihice, ridurile îmbătrânirii, morminte, cruci. Se decupează „cu precizie microscopică” în ramele maternității, actelor de caritate, rugăciunii, mirării, iubirii etc. Este o operație obligatorie, căci „abia atunci când te/ dezici de tălpi/ ca de niște șosete/

rupte cărările încep/ a străluci și munții/
te înață” (**decupându-te**). În mod firesc,
motivul *răni care alimentează viața* apare
adeseori: „azi tata/ și mama sunt/ rana/ din
care/ înmugurim” (**altoi**). Rană este și mor-
mântul bunicii: „bunica nu putrezește/ iar
mormântul ei/ îngropat în iarbă/ cât casa
are țoluri/ pe prag și ușile/ deschise vraște/
pentru întrebări/ și răspunsuri/ descălțate”
(**amin**).

Pe de altă parte, semnele morții sunt
omniprezente. Unele versuri amintesc ce-
lebrul testament liric al lui Grigore Vieru
(*Legământ*) sau, mai precis, al Magdei Isanos
(*Testament pentru fata mea*): „de-ai ști cum
își/ așteaptă următorul/ ac de siguranță/ de-
ai putea/ să li-l asiguri chiar tu/ cu mâinile
tale care/ aprind lumânările/ dezmierdă-
toare/ ale adjectivelor/ să mă pot scurge/
prin ele când rămân/ fără pronume/ de-ar
exista o singură/ carte să mi-o lipesc/ des-
chisă de piept/ atunci când fetele mele/ mă
vor petrece în/ separeul bibliotecii/ vecilor”
(**pantofii roșii**).

Voi încheia prin a-mi exprima certitu-
dinea că Radmila Popovici face în poezia
română din spațiul nostru o figură aparte.

Poezia ei are o viziune artistică bine contu-
rată și o poetică originală care o fac incon-
fundabilă. În ultimele două volume *poetica
tăieturii și oblicitatea onirică a imaginarului*
capătă aspectul versurilor în rostogolire li-
beră. Iată o dovadă în ramă de *ars poetica*:

semafor

visе cameleoni visе hiene răssupte
de pui visе maniaci la patru ace visе
legate la ochi visе avalanșe visе carusel
visе fără pereți visе lanțuri gratii sertare
cutii în cutii în alte cutii visе foc visе apă
de scris de uitat de necitit de nepovestit
visе de nevisat rășniță în care te zbați
bob de piper până la primul hrrșșș
ciorchine de visе asurzitor de mute
sufierea îți sparge timpanul copilul
îți intră pe sub pleoape te caută mamă
scoală întărziem la școală te gădilă
te pișcă te zgârie te scoate pe tine
din tine cu dinții îți bagă soarele-n nas
copilului nu-i pasă că vei scrie despre
aceasta el nu te va citi niciodată cum
nimeni nu-ți va zări ruleta rusească
pe care o joci la perfecție