

ACADEMIA DE ȘTIINȚE A MOLDOVEI
INSTITUTUL DE FILOLOGIE

METALITERATURĂ

●
REVISTĂ ȘTIINȚIFICĂ
APARE DE TREI ORI PE AN
ANUL XV • NR. 1 (42) • 2016

●
DIRECTOR FONDATOR
Alexandru BURLACU

REDACTOR-ȘEF
Aliona GRATI

REDACTOR-ȘEF ADJUNCT
Nina CORCINSCHI

REDACTORI
Lilia BOTNARI
Mihai PAPUC

SECRETAR
Oxana DIACON

DESIGN ȘI TEHNOREDACTARE
Igor CONDREA

COMITETUL ȘTIINȚIFIC:

Liviu ANTONESEI (Iași)
Nicolae BILEȚCHI (Chișinău)
Mihai CIMPOI (Chișinău)
Alina CIOBANU-TOFAN (Leipzig)
Tudor COLAC (Chișinău)
Bogdan CREȚU (Iași)
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)
Maria ȘLEAHTIȚCHI (Chișinău)
Andrei ȚURCANU (Chișinău)
Diana VRABIE (Bălți)



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

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

Adresa colegiului de redacție:

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

ACADEMY OF SCIENCE FROM MOLDOVA
PHILOLOGY INSTITUTE

METALITERATURĂ

●
SCIENTIFIC JOURNAL
APPEARS THREE TIMES A YEAR
YEAR XV • NO. 1 (42) • 2016

●
FOUNDING DIRECTOR
Alexandru BURLACU

EDITOR IN CHIEF
Aliona GRATI

DEPUTY EDITOR
Nina CORCINSCHI

STYLISTIC EDITOR
Lilia BOTNARI
(Responsible for English version)
Mihai PAPUC

EDITORIAL SECRETARY
Oxana DIACON

DESIGN & PAGE LAYOUT
Igor CONDREA

THE SCIENTIFIC COMMITTEE:

Liviu ANTONESEI (Iași)

Nicolae BILEȚCHI (Chișinău)

Mihai CIMPOI (Chișinău)

Alina CIOBANU-TOFAN (Leipzig)

Tudor COLAC (Chișinău)

Bogdan CREȚU (Iași)

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)

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

**ESEU
ESSAY**

- ALIONA GRATI
Imaginarul feminin în poezia actuală din Republica Moldova..... 5
The female imaginary in the current poetry of Republic of Moldova
- FELIX NICOLAU
Întoarcerea doamnelor..... 27
The ladies' return

**EXERCIȚII DE ADMIRAȚIE
ADMIRATION EXERCISES**

- RĂZVAN VONCU
Nichita îmbrăcat în ștofă. O evocare în fărâme..... 29
Nichita Toffed Up. An Evocation in Motes

**ISTORIA LITERATURII
HISTORY OF LITERATURE**

- ALEXANDRU BURLACU
Arcadie Suceveanu: ars combinatoria 41
Arcadie Suceveanu: ars combinatoria
- LUCIA ȚURCANU
Reprezentări ale eului în poezia fracturistă: Dumitru Crudu 54
Representations of the Self in "the fracturist" poem: Dumitru Crudu

**TEORIE LITERARĂ
LITERARY THEORY**

- ANATOL GAVRILOV
Delimitări și precizări terminologice: monolog – monologism/ dialog – dialogism 59
**Delimitations and additions of terminology: monologue – monologism /
dialogue – dialogism**
- ADRIAN CIUBOTARU
Arta poetică în literatura universală și română 71
Poetic art in the universal and Romanian literature

INTERCULTURALIA

INTERCULTURALIA

FLORIAN COPCEA

Eminescu: unitatea culturii europene și universale 80

Eminescu: the European and universal culture's unity

MARIANA COCIERU

Conceptualizarea constituentelor etnofolclorice din perspectivă etnologică..... 85

The conceptualization of ethnic folklore constituents from ethnological point of view

INTERVIU

INTERVIEW

NINA CORCINSCHI, ANDREI ȚURCANU

Cartea din mâna lui Hamlet. Nina Corcinschi în dialog cu Andrei Țurcanu (IV)..... 98

The book from Hamlet's hand. The dialog between Nina Corcinschi and Andrei Țurcanu (IV)

CRONICI

CRONICLE

NINA CORCINSCHI

Răzvan Voncu. La rampă: Poeți români de azi..... 112

Răzvan Voncu. About the Romanian poets of today

MARIA PILCHIN

Adrian Lesenciuc: „Cartea de apă. Cu Borges privind râul” 116

Adrian Lesenciuc: The “Book of water. With Borges contemplating the River”

ALIONA GRATI
Institutul de Filologie

IMAGINARUL FEMININ ÎN POEZIA ACTUALĂ DIN REPUBLICA MOLDOVA

ABSTRACT

In this study we intend to afford a pretext of traveling through the poetry written by the women from Moldova of the Prut' seast at the intersection of 20th and 21st centuries. We will run into a woman's world from the periphery of Europe, we will describe the tendencies and the symbolistic of her poetry. A study of women's poetry is not necessarily a subversive, threatening purpose, ora purpose of granting any ontological advantage to femininity in relation to male otherness and it should not raises the specific doubts of the inaugural time or in response to the feminist offensive. Despite the skeptics, last time the number of such studies is impressive, being a criterion and a perspective of initiation in the literary phenomenon as legitimate as any other, such as that thematic or that generational one etc.

Keywords: feminine poetry, imaginary poetic, contemporary literary process.

Curios faptul că, de-a lungul secolilor, femeile japoneze au avut un grad de participare la literatura lor națională diferit cu mult față de cel al colegelor lor din alte țări și de pe alte continente. Ele au configurat literatura împreună cu bărbații chiar de la începuturile acesteia. E adevărat că fenomenul se explică prin practicile lor cutumiare:

cam prin secolul al X-lea eticheta le cerea femeilor nobile să se poată exprima poetic și să compună versuri dense cu expresii subtile. Trăind și supunându-se regulilor aceleiași societăți patriarhale ca și congenerile lor din Europa, ele au avut beneficiul, determinat sociocultural, de a crea. Literatura clasică japoneză (XII-XIV) cunoaște deja un număr considerabil de

poete provenite din clasa aristocratică, care au lăsat moștenire un evantai de imagini poetice fixând frumusețea fluidă a lumii înconjurătoare, a sufletului uman. Firește că în aceste circumstanțe istoricii lor nu și-au pus problema marginalității literaturii feminine și nici a conotațiilor denigrante. Dimpotrivă, se cunosc cazuri când poeții bărbați semnavă cu nume de femeie, considerând că vor fi astfel mai convingători în sentimentele cu care își încărcă versurile.

Un studiu asupra poeziei femeilor nu are neapărat o intenție subversivă, amenințătoare sau de acordare a vreunui avantaj ontologic feminității în raport cu alteritatea masculină și nici nu ar mai trebui să suscite îndoielile specifice momentului inaugural sau venite ca reacție la ofensiva feministă. În pofida scepticilor, în ultimul timp, numărul unor astfel de studii este impunător, constituind un criteriu și o optică de inițiere în fenomenul literar la fel de legitime ca oricare altele, cum ar fi, spre exemplu, cel tematic sau generaționist. Ceea ce ne propunem în acest studiu este să oferim un pretext de călătorie prin poezia de limbă română, scrisă de femeile din Moldova de la est de Prut începând cu a doua jumătate a secolului trecut și până azi.

Cultura română de la Est de Prut a vibrat cu întârziere la schimbările de viziune din România și din Occident. La începutul secolului trecut, mai exact după 1918, când s-au deschis granițele spre Vest, stimulând fenomenul de democratizare spirituală, în orașele mai mari Chișinău și Bălți, a apărut un număr impresionant de femei-poete. În timp scurt, poezia celor peste 20 de autoare, câte au fost atestate de istoriile literare ale locului, a evoluat mult, asimilând activ noi forme de discurs. Producțiile lor poetice de început, unele reușite, altele naive și

chiar desuete, multe bune de pus la muzeul culturii, dovedeau sensibilitate pentru expresia aleasă a sentimentului intemperat, a stărilor obscure și mistice sau veneau ca reacții la evenimentele sociale. Cu destule probe, poezia femeilor/feminină era asociată cu tonul patetic, expansiunea sentimentală, subiectivitatea radicală, atenția excesivă acordată senzațiilor trupești, idealizarea vieții, visătorie etc. În același timp, poetele au învățat din mers că trăirile feminității trebuie sublimate în construcții omogene de simboluri, dovadă fiind opera **Magdei Isanos** sau a **Olgăi Vrabie**.

După ce peste literale de aici a trecut tăvălugul realismului socialist revenirea la normalitate a fost extrem de grea. Poezia femeilor de până în anii 70, când se revine la lirismul de tip modernist, nici nu merită menționată. În a doua jumătate a secolului, unele autoare mai rămân pe „canapeaua confidențelor” și destul de ancorate în intimism monoton, reluând repertoriul de scenarii și atribute comune, asociate, în mod tradițional cu lirica feminină. Către sfârșitul secolului, poezia altora se modifică atât de mult, încât devine și experiment de limbaj, și joc postmodern de inventare a eului, și erudiție, și rafinament livresc, dar și probă de asumare a condiției feminine.

Nu stările și trăirile: bucuriile și durerile, iubirile și dezamăgirile, elanurile și melancoliile, invocările și prosternările etc. transpuse în versuri deranjau, ci comunicarea lor în limbaj tranzitiv pe tonalități de melodramă. De aceea, privind printr-o optică a esteticului, criticii literari i-au reproșat ușor, spre exemplu, **Marcelei Benea** din prima plachetă, *Zestre* (1974), izolarea surdă într-un romantism minor și în lamentațiile patetice. În același timp, a fost aplaudată pentru peisajele marcate de un

păgânism original, scăldate din abundență într-o vitalitate vegetală din volumul *Poveste neterminată* (1988). Scenariile simbolice de recuperare a ingenuității originare au fost văzute ca fiind primele probe de refacere a poeticului după aproape două decenii de insipide versificări proletcultiste. Călătoriile imaginare în ruralitate, în copilărie și în mit acopereau pentru un timp catastrofa esteticului și poetele care au avut suficientă cultură a sensibilității și conștiință artistică pentru a depăși registrele poetice rudimentare au înmulțit capitalul liric, inclusiv feminin.

Nina Josu și Ludmila Sobiețki au intrat în poezie abordând o temă deja bătătorită în anii '70: dragostea de patrie și de satul natal, spre care se îndreptau vibrând afectuos, exacerbând la fiecare floare sau fir de iarbă. Mai degrabă remarcată, în cadrul promoției de neoromantici, se face **Leonida Lari** care se înscrie perfect printre cei mai buni poeți ai momentului cu proiecțiile ei solare, ardente, spectaculoase din plachetă de versuri *Piața Diolei* (1974). **Valeria Grosu** valorifică resursele filonului introspectiv, meditativ. În unul din primele ei volume, *Chip și suflet* (1979), replierea în sine îmbracă scenariul scufundării în fragilitatea universului înconjurător, reamintind stările virginale ale lumii. În pofida titlului declarativ-programatic, următorul ei volum *Schimbarea la față* (1990) persistă în același registru al voluptăților senzoriale. Și alte poete, precum **Lucreția Bârlădeanu, Galina Furdui, Lidia Codreanca, Claudia Partole, Eugenia Bulat, Lora Rucan** ș.a., se afirmă în epocă cu o poezie care dă expresie, în spiritul neoromantismului, tânguiriilor mocnite și îndoielilor dramatice, fulgurațiilor inefabilului și extazelor sublimului ceresc, sentimentului matern și misionarismului patriotic etc.

* * *

Lorina Bâlțeanu demonstrează o îndrăzneță emancipare față de poezia predecesoarelor, la pas cu mentalitatea literară neomodernistă. Poeta refuză din start dezvăluirile zgomotoase ale intimității și cultivă o răceală zguduitoare într-un discurs energetic și categoric. Poezia din volumul ei de debut, *Obstacolul sticlei* (1984) este epurată de sentimentalismul dulceag, motivele principale o situează într-un cadru crepuscular, rece, obosit și înstrăinat.

Sunt dreptă în fața ta...

„Sunt dreptă în fața ta,

cum poate fi doar
lumina de dimineață în fața ferestrei,
care știe de transparența sticlei demult,
însă așteaptă să i se deschidă

cum poate fi doar
aerul proaspăt în nările unui cerb,
care s-apleacă și rupe cu marginea buzelor
iarba, crescută într-o urmă de lup;

cum poate fi doar
liniștea dinaintea furtunii,
care nevinovată se lasă în crengi
și le mângâie pe cele mai tinere.”

Exuberanța lipsește chiar și în poezia dedicată amintirilor, în care se intră ca într-un neant insurmontabil sau ca într-un univers ostil, opac și vâcos. La ea sticla e un simbol al obstacolului artificial, al însingurării și înstrăinării de realitate. Lorina Bâlțeanu anunță prin această glacialitate estetică, dar și prin gestul de suprimare a majusculilor și a semnelor de punctuație o nouă paradigmă poetică care ocupă scena literară de 30 de ani încoace.

* * *

Aura Cristi este o poetă postromantică, care a abolit cu program expresia frustră

a intimității calde și, în aceeași măsură, artificul ludic postmodern. Rămânând în albia poeziei vizionare, în prezența încă a semnelor tutelare ale transcendenței, poezia ei se configurează sub presiunea gravelor întrebări existențiale și a febrilelor căutări de sine. Discursul jubilat-imbic, patetic-devastator de început, având un model în poezia Marinei Țvetaeva (din care traduce mult), este tot mai mult înlocuit de unul glacial, meditativ-frământat și labirintic-conotativ, alimentat de lecturile din Rilke, Stănescu ș.a.

Amânarea genezei

„Nu. Nu e nici o ieșire. Memoria îmi pune capcane într-un peisaj senzual. Vânători de elită. Festin al singurătății de lup. Sunt un om singur. Cad singură în golul de sticlă, abrupt. Din căderile mele – oho! – mă înfrupt.

Praznic dumnezeiesc. Singură mă iau în brațe și mă aduc în zona ostilă, scorțoasă a conștiinței de sine, peste nouă mări și nouă țări. La locul meu. În mine. Îngerii mă recunosc după semnele vechi. Nu mă ajută Dumnezeu. Nu mă ajută nimeni.

Caut cuvintele care să taie în carnea mea vie. Caut cuvintele care să spânzure singurătățile de cer. Mint cu nerușinare. Mă joc ca un handicapat ostracizat cu ele, făcându-mi cu nepăsare de gușter curaj mie. Și merg fără somn spre cina de taină la care ofrandă mă cer.

Sunt flămândă de moarte. M-aș înfrupta din mine, din reziduurile de sacru: profanat, răscolit, înfrigurat. Trebuie să existe câteva oglinzi în care nu m-am privit. Și coșmarul după care va începe declinul. Știu: soarele cu dinți din scâfârlia mea va trebui îndurat.

Nu sunt sigură că voi fi în stare lumina să mi-o suport.

Sunt prea slabă, prea neimportantă în proslăvitul scâncet universal.

Dar în mine îl port ca pe un orfan care nu vrea să se nască mort

și care amână ieșirea-i din bârlogul primordial, repetând dulce-amar: nu.

Nu poate fi în zadar. În zadar.”

Atitudinea predilectă a poeziilor de început ale Aurei Cristi este cea a detașării de cotidian, a retragerii în imaginarul propriei ființări și al propriului corp. Universul interior este ca un „*Salon albastru*” strâmt, sufocant, de conservare a sinelui, ca o cameră de așteptare unde se pun la macerat iluziile adolescentine, fantasmalele genuine. În substanța „albastră” a singurătății, se dizolvă vise, aspirații, iluzii, îngerii păzitori de altă dată etc.

Salonul albastru

„Fantasme postgenuine, târându-se ca niște omizi violete

pe urmele lăsate de inocența fetei

ce trăiește cu o prolifică melancolie așteptarea amorului care

nu va veni niciodată. Cameră strâmtă, sufocantă, avidă.

Salon albastru populat intens de îngeri macerați, demoni

ridicol de senini aidoma unor copii care recită cu suflul la gură

poezii, înfricoșați de pericolul de a uita versul următor ce poate

să se retragă din creierul lor în aburul încet muritor

al eternității, în maleficul nor de pe cerul adolescenței

bolnave de înălțimi. Salon suspendat între vis și ratare,

sinucigaș în numele căutărilor într-o singurătate și conservare

a sinelui. Filosofii translucide, reduționiste, ce fac posibil

mersul anormal: un pas înainte, cinci înapoi.

Mișcări lente până la autocondamnare. Paji

curtenitori.

Cavaleri în crinoline. Încrucișări de priviri, de promisiuni.

Dueluri mondene, în apogeul cărora – zdrang – se produce saltul neașteptat, colos vag cărunt, ca rezultatul semințelor plantate de Petru.

Sunt bolnavă de dumneata. Dar boala mea e lucidă.”

Neatinsă și victorioasă iese doar iubirea care acoperă cu „un urlat liniștitor” golurile din ființă. Starea erotică stă la Aurei Cristi mereu sub spectrul reflexivității și al proiecțiilor onirice. Pornită în căutarea sensurilor iubirii și al retrăirii acestui „dulce și crud” sentiment, poeta alege delirul singurătății. Ochiul se deschide în interior pentru a însoți experiențe spirituale. Emoțiile, mai ales cele incandescente, sunt decantate și proiectate în viziuni transcendente.

Poemele ei fie țâșnesc idei și metafore stufoase, fie se așează în tipare abstracte cu accent pe simbolistică și muzicalitate. Tonalitățile alternează în continuu, versurile devenind pe rând, dar mereu cu aceeași intensitate și încredare psihică: trăire și analiză, plâns surdinizat și incantație tămăduitoare, confesiune discretă și șuvoi afectiv, autoironie și gravitate, elegie și jubilație, psalmodiere și articulație filosofică. De cele mai dese ori, se dă figurație temei morții, cu peisaje întunecate, friguroase și apocaliptice. O altă temă asupra căreia poeta revine obsesiv este poezia cu impasurile și revelațiile, succesele și rateurile ei inerente.

* * *

Călina Trifan se înscrie în primul val al poeziei cu viziuni postmoderniste prin gesturi deconstructiviste și deliricizante, prin eludarea retoricii de venerație față de trecutul mitizat, prin

erupțiile de umor negru și sarcasm. În primele volume, poeta își permite să se joace cu textele canonice ale literaturii, făcând asta cu căldură, dar bruind ironic orice posibilă aureolare mitică. În paralel cu această manifestare artistică de frondă, Călina Trifan își așează, mai temeinic și mai convingător, discursul în albia unei poezii a esențelor imprimate în enunțuri dense și sobre, scurte și sentențios penetrante, încărcate cu fapte de cultură, ce capătă contururi grafice și sonore rafinate.

Totuși, atunci când are ca temă iubirea, poemele ei proiectează un *eu* liric triumfând asupra tuturor spaimelor, căderilor, dezolărilor, pustiilor și a altor stări inhibatoare ale ființei. Titlul ultimului ei volum, *Femeile iubesc cum respiră* capătă valoare de program artistic. Acest *eu* feminin are revelația combustiei interioare, se dezvăluie ca generator autonom de energie excedentară. Femeia iubind are conștiința deplină a enormului său potențial de dăruire și de luare în posesie a lumii. Poemul degajă din plin bucuria de a trăi, nemărginita mulțumire existențială, gratitudinea atotcuprinzătoare față de Dumnezeu.

Inimă în floare

„Femeile iubesc cum respiră
lacom sacadat
ele tremură ca varga –
de pe capul iubiților lor,
vezi Doamne,
un fir să nu cadă!
Când lumina ochilor își găsesc
înaripe
nu mai ating pământul
toată căldura și lumina orbitoare
soarele de pe cer
de la ele o împrumută”

Încrederea că iubirea mișcă lumea, a femeii cel puțin, rămâne substrat pentru toate poemele, însă sufletul are modulațiile lui, luminoase ori umbrite, și este lăsat în libertatea de a alege felul în care să se manifeste. Preponderente sunt stările de elevație calmă, alimentate de înțelegerea că orice suferință își poate găsi alinarea în contemplarea eliberatoare, în meditația reconfortantă, în „nebulosa” poemului. Creionările tomnatice mângâie tristețea, suspendă trecerea timpului.

Fără a avea miză tragică, dragostea este asociată morții, fiind considerată la fel de implacabilă. Cum iubirea nu generează stări beatice, nici sentimentul tanatic nu invocă catastrofe sufletești, rostogoliri în hău, decât pe alocuri. Mai multe poeme insistă în registre foarte productive estetic ale gravității melancolice și împăcării senine cu Timpul. Înfășurate într-o densă atmosferă tulburătoare, poemele modelează un lirism al fragilității și precarității ființei într-o lume în care adie neantul. În același timp, eul liric își găsește în iubire, în trăirea voluptoasă a ei o poziție transcendentă care, dacă nu anulează, cel puțin umple golurile existenței, amână finalul. Între două „veșnicii” viața trebuie trăită ca o călătorie în sine, agreabilă și semnificativă, fără destinație precisă. Iubirea și dăruirea de sine creează marea iluzie a victoriei asupra morții, mențin respirația veșniciei. Atenție, a nu se consuma dintr-o singură înghițitură.

Poemul voluptății

„Voluptatea de la unul la altul
a trecut
ca un pahar de vin
era cazul să o sorbim pe-ndelete
cu paiul
dar încându-ne cu extaz
am epuizat întreg raiul și iadul
dintr-o unică-nghițitură
și într-o singură clipă.”

Aceasta pare a fi învățătura și poezia Călinei Trifan.

* * *

Irina Nechit este o altă poetă care se angajează în ofensiva liricii feminine de la sfârșitul secolului trecut, eludând programatic confesiunea fierbinte și optând pentru poezia intelectuală. Astfel că titlul volumului ei, apărut în 1996, *Cartea rece* nu a fost deloc accidental și a pus amprenta asupra felului în care va fi receptată în continuare. Poeta nu a îmbrățișat însă accentele parodice și ludice, nu și-a infuzat textelor sale substanță livrescă. Ea practică o poezie a notațiilor cotidianului, mai ales ale lucrurilor aparent ne semnificative, ce îmbracă expresii minimaliste, necăutate, reci, oferind un univers preponderent obiectual. Insistența pe mecanica aspră a existenței cotidiene, aglomerarea detaliilor minore creează însă o anumită stare a neliniștii care bruiază glacialitatea afișată.

Ramură de cristal

„Plimbarea matinală a câinilor
lătratul lor sub ferestrele încă neluminate
trezirea - altă izgonire din rai.

Ies în aerul metalic
tropăi în zăpada murdară
sub unghii se frâng ace de chiciură.
Îmi amintesc de iubire
ca de căldura grădinii
unde se întâlnesc morții
plimbându-se fericiți
perechi-perechi.

O ramură de cristal
crește în fața mea
ca o dantelărie.”

Proiecțiile idealizate ale eternului feminin nu o mai tentează pe poetă,

condiția feminității reieșind din opțiunea de a scrie lucid și frust în cheia autenticității și biografismului. Cu toate acestea, unele poeme dezvoltă un filon liric al amintirilor despre copilărie, casa părintească, mamă, încălzind atmosfera fără evoluții în beatitudine contemplativ-duioasă. Dialectica acestor direcții – înregistrarea aproape reportericească a prozaicului și nostalgia după ipostazele genuine – potențează acel dramatism recules sentimental și potolit de cerebralitate în poezia Irinei Nechit.

* * *

Poezia **Margaretei Curtescu** nu este una a crizei nici în dedesubturile trăirii, nici pe suprafețele ei textuale. Omniprezente și structurale, neliniștea, melancolia, durerile și spaimile nu ajung niciodată să aibă expresii patetice, tonuri inflamante sau transpuneri agonice. Posibilele asperități sunt mereu aplanate prin stări emoționale predispuse spre concilierii interioare și îmblânziri calofile. În cele patru volume de poezie ale ei configurează o identitate lirică inconfundabilă în care autenticitatea rostirii propriului itinerar afectiv și conștiința livrescului se întrepătrund firesc, reverberațiile sincerității și culturii se completează. Un indubitabil rafinament structural, o discreție organică însoțește întotdeauna actul creativ. Fricile, decăderile emoționale, sentimentul zădărniceii, conștientizarea derizoriului existențial, „chinurile” scrisului etc. se diluează în stări de reverie melancolică, se subtilizează în expresii cu reliefuri moi și frumoase.

Despre neliniștile existențiale și despre solitudinea ființei s-a scris deja totul, zădărniciind exercițiul de autenticitate. Preeminența livrescului asupra autenticului trăirii nu-i provoacă însă autoarei disfuncționalități profunde, condiția postmodernă, pe

care și-o asumă cu luciditate, nu-i cauzează rupturi și convulsii cu iz apocaliptic, ci ușoare regrete. Strunele eului sună mereu cu delicatețe, grija de a nu exagera, de a nu a compromite poezia cu avalanșe copleșitoare de subiectivitate, cu efecte centripete în exclusivitate ține discursul în formule concentrate, în versuri cu tăietură precisă, conținând subtile aluzii și referințe literare.

Margaretei Curtescu nu îi este străin experimentul poetic, în volumul *simple bluesuri poemele se extind* de-a latul paginii. Se schimbă și ritmul lor, amintind fluiditatea, lentorile și cadențele obsedante de blues. Acest experiment de contopire sincretică atrage un anumit cititor care poate să se delecteze cu toate subtilitățile, rafinamentele, efectele lirice, pe care le presupune acest gen de texte cu sinapse între poezie și muzică, între existență și literatură. Poemele-bluesuri „cântă” despre tristețile feminine, descoperind polifonic trăiri și teme de reflecție. Viziunile sunt interiorizate, întoarse asupra sinelui care se dezgolește într-un jurnal al resimțirilor acute și al îmblânzirilor estetice eliberatoare. O voce sună nostalgic și ne poartă „printr-o hală ticsită cu amintiri”. Secvențele retrospective aglomerează imagini, suprapune senzații, insolitează. Poeta palpează pe „ecranul” trecutului, căutând să-și regăsească, prin ritualul confesiunii, identitatea. O altă voce evoluează *piano* cu meditații „în imponderabilitate” pe tema nimicniciei omului în univers, a sentimentului dezolant al singurătății, al plictiselii și fricii de moarte. Poemul constituie un remediu pentru aceste „năluci” ale conștiinței, o modalitate de reîntregire în interioritate. O a treia voce plânge sacadat despre neîmplinirile feminine, alternând cu tonalități elegiace, sunuri liturgice, care resuscită viziuni extatice despre spații „pufoase”. Treptat muzica se încarcă de confesiuni voalate, mesaje senzuale. Auzibilă

mai ales este ipostaza care celebrează maternitatea, cu apogiaturi de imensă iubire, până la desființare de sine, față de copil. Uriașa forță își trage seva din oceanul contribuțiilor feminine, sentimentul maternității reclamă intermediari și glisări în tradiție.

Tema facerii poeziei își revendică cu insistență locul în această compoziție poetic-muzicală, motivul efortului poetic este reluat contrapunctic aproape cu fiecare poem. Crizele de creație sunt inevitabile. Limba este un instrument comun, o convenție, pe când eul intim este unic, de aceea „sinceritatea e la fel ca și metafora, e o licență poetică utilă nu doar în autobiografii”. Poeta are o deplină conștiință a limbajului, recurge la autoreflexivitate și la formele metaliteraturii, prin care poezia se întoarce asupra ei.

Olfactiv

„stau pe vrafal de cărți ochii mi se împăinjenesc și fața mi se crispează porii mei absorb un parfum lănced părul mi se încheie de transpirația nopților cu lună respir praful de sub vechi carapace miros a literatură și îmi displace

sunt îmbibată cu poemele altora cu metaforele lor unduioase cu epitele lor agere sorb zilnic seve gelatinoase de paști mănânc drob de cuvinte în seara de ajun pe pom tot ele clipesc molcom a pace miros a literatură și îmi displace

tristan tzara o fi fost literatura „viermele ce roade drumul subteran / prin care o să curgă apa ca să iasă roade la vară” dar acum mă închid în boxa fără geamuri fără uși și refac umbra unui erou din gr. alexandrescu o noapte pe ruinele celebre din i. h. rădulescu un chip de-a pururi adorat de m. eminescu sau toate cânturile ce l. blaga le tace miros a literatură și îmi displace

creierul meu vomită literatură fierea mea secretă isteric literatură în inimă de ani și ani îmi urlă același prunc pe nume li-te-ra-tu-ră”

Identitatea lirică a Margaretei Curtescu se profilează în insistența de a promova o motivare viscerală a scrisului. Respingând literatura („miros a literatură și-mi displace”), sufocându-se în „sarcofagul” culturii și, în același timp fiind nevoită să fixeze în poem viul senzațiilor, freamătul gândului, fluidul existențial, poeta se pare că acceptă până la urmă soluția scrisului ca formă artificială a supraviețuirii. Comunicarea unor experiențe liminare, aflate între trăirea interioară, ceremonia livrescului și actul scrisului, se așterne în versuri cu virtuți estetice captivante, ca o simfonie polifonică, sonorizată de o orchestră, ale cărei instrumente definitorii sunt strunele trăitului și clapele scrisului.

Cel mai sincer poem

„spaima îmi jupoaie fășii de pe creier mă trag în mine mă ghemuiesc în scorbura-mi de toate zilele scâncesc abia auzit când avalanșa mă târăște prin casă ca pe-o păpușă de cârpe și violetele din glastre irișii de pe goblen eșarfele de mătase naturală cravatele cu desen oriental cărțile de zodii ceștile de cafea elefanții ciopliți în piatră așezați în cerc (aduc noroc doamnă e bine să-i țineți în casă spunea fata de la tejghea) și toate bibelourile de porțelan mă privesc nedumerite dar eu scriu cel mai sincer poem”

* * *

Conduita estetică a poemelor **Mariei Șlehtițchi** implică întâi și întâi auzul. Cel puțin prima lectură este dominată de registrul eufonic, de muzica deslușită cu „urechile” minții în sonoritatea internă a cuvintelor, în plasarea accentelor și în ritm. Nu întâmplător, tematica poemelor induc într-un spațiu acustic și etaleză orchestrații, în care virtuozității tehnice i se acordă un rol esențial. Memoria vibrează în amintiri cu trăiri din belșug, însă conștiința le filtrează cu iscusință, le sporește în imaginar și le caută în depozitul culturii structuri

înrudite. Motivele personale se împletesc polifonic cu fugile tonifiante ale lui Bach, cu intonațiile elegiace și grațioase ale romanței sau cu psalmodierile monotone și triste pentru a se uni într-o componistică nouă, într-o invențiune verbală în spiritul timpului.

În viteza *fugi*-ară, contrapunctică și repetitivă se prind și celelalte simțuri ce înlesnesc sinestezic proiectarea rapidă a imaginilor, care vin în pâlcuri, creează vertije fascinante. Pe suprafața caleidoscopică a poemului, trăirile individuale, ca și obiectele de uz casnic ținute în bufet pentru valoarea lor estetică, tac ocrotite de ornamentele literare moștenite, cu care fac corp comun, neputând exista în stare pură, inocentă. Inima a moștenit expresii străine de care nu poate face abstracție, chiar și tristețea ei este deja poemă din start. Memoria încărcată de artefacte și coduri trece peste, netezește, apretează măiestrit palpitul individual. În același timp, carcasa culturii protejează, ține departe intrușii, curioșii, indiscreții.

Cineva

„cineva

trecea fascinat

prin memoria sângelui meu

șoptindu-mi complice

sânii-tăi-sunt-cel-mai-frumos-poem-pe-care-l-aș-fi-putut-

scrie-vreodată

prefăcea

șoaptele dulci

în fluide prelungi

tactil-mirositoare

cineva fascinant!”

Anume această viziune de lunecare halucinantă și gratuită pe suprafețele poemului va provoca la un moment dat un contracurent liric, un spirit de împotrivire

carnavalescă ce impune puterea fragilului, a vulnerabilității ființei. Cu toate riscurile, poezia trebuie să se clădească pe temelia trăirilor lăuntrice autentice, pe reconstituirile experiențelor personale, fie ele și derizorii. Dincolo de un anume frison al autointerdicțului, care creează tensiune, poemele readuc din trecut experiențe proprii. Până la urmă însă poemele păstrează un grad sporit de ermetizare. Filtrate de o conștiință estetică care reușește să condenseze tone de magmă emotivă în expresii artizanale scurte, reconstituirile nu lunecă însă niciodată în efuziunile confesiunii brute, iar textul nu devine transparent biografic și social decât cu ocazii speciale de evocare a părinților și profesorilor. Emoția și versul sunt învelite în foi de cultură și sunt controlate inginereste în vederea unui rafinament literar eficace ca în acest poem programatic:

Ok! Amor intellectualis

„unui necunoscut

– E ok! Ce drog consumați?

mă-ntrebă repezit

iritat negricios cărlionțat

– Care vi-i drogul?!

literatură îi zic

literatura-i heroina mea

cocaina cea de toate zilele

dependența de ea

e definitivă și irecuperabilă

spiritul din carnea și oasele mele

cuibărit o! de-atâta vreme

de veacuri

se hrănește cu mirosul meu cu gustul

cu aer cu vise iluzii

tănuite toate în mine anume

ca pentru el

trage îndeluuuung

pe nările-i subțiri ascuțiiiite
l i t e r a t u r ă

amor intellectualis de-o vorbă”

Acest tip de poezie năzuiește a exprima fervoarea dens, în forme laconice și frumos caligrafiate. Pentru a exprima cât mai multe cu mijloace minime, Maria Șlehtițchi are la îndemână experiențele poetice ale câtorva secole de cultură, pe care le conjugă postmodern. Întreținerea echilibrului între sensibilitate, imaginarul animat de mistere, de reîntoarceri în spațiul domesticului paradisiac și poetica concentrării frumos caligrafiate conturează profilul de simfonie coerentă al acestei poezii.

* * *

Poezia este pentru **Silvia Caloianu** un mijloc de mântuire de durerea despărțirii, modalitate de trăire intensă până la epuizare, dar și până la o nouă renaștere. O nouă stare de fericire se obține prin zgândărirea voluptos-chinuitoare a suferinței. Înfășurată într-o densă atmosferă sentimentală în care plutește disperarea și mâhnirea, poezia aceasta perifrazează în continuu dictonul: „femeia care te-a iubit îmi frige pieptul ca o celebră otravă”. De regulă, proiecțiile poetice ale Silviei Caloianu sunt reactualizări ale unor experiențe pătimase din trecut, ale unor beții senzuale demult consumate. De aceea, figura tutelară a poeziei ei este cea a unui cuplu de dansatori tineri, amețiți de frumusețea corpurilor lor unduind armonios în ritmul muzicii, de regulă a tangoului. Imaginarul în vertij este o excelentă modalitate de uitare de sine, o posibilitate de înmulțire a plăcerii. Unul din volumele ei chiar așa și se numește – „Narcotango”, o expresie sintetică cu sensul de dans amețitor. Așadar, eul liric se proiectează în brațele unui partener perfect, care își schimbă chipurile, dar își păstrează

conținutul arhetipal de iubit. Corp la corp cu Shostakovich, spre exemplu, renașcă melodiile de epocă veche. Ritmul poemelor își modifică puternic nuanțele când transpun un duel amoros cu înaintări și retrocedări succesive în câmpul de luptă al pasiunii. Mișcarea lentă în doi timpi al tangoului mimează zigzagul dorinței.

Revelația iubirii neîmpărtășite curmă dansul și poezia începe să exploreze limitele suferinței și eșecului. Incendiate, siluetele se suprapun, femeia începe să semene cu o „piatră în monolog”, pe interior pasiunea îi mai arde foc mistuitor, iar inima îi va cânta sacadat ca orchestra lui Goran Bregović. Disperarea sentimental-apocaliptică curbează universul, îi pune decoruri dezolante. Se prefigurează datele unui paradis pierdut, din cer cad îngerii goi și păsări.

Suciți în funii

„te-am visat atât de aproape
încât venele din tâmpla mea se împleteau
cu venele din tâmpla ta
era o plăcere indefinibilă
dureroasă până dincolo de conștient
era un dezastru de fapt era ca și cum ar fi căzut
îngerii
ne treceau prin stern suciți în funii
sfârșiți
nu mai știu
era ca și cum ai fi intrat în visul meu doar pentru
cad îngerii
încă mai cad
și de ce nu ai venit mai înainte să îmi spui neubit
neubit pentru totdeauna
au dat foc paradisului
ne-au lăsat pe marginea drumului
goi
tâmpiți
convertibili
cad
îngerii”

Femeia care se știe neubită își simte vulnerabilitatea cu acuitate, își descoperă

propria fragilitate în plan ontologic. Existența ei intră sub semnul inerției, privirea lunecă în interior, caută transcendentul. Se instalează o eră glaciară transpusă în imagini ale gravitației și ponderabilității. Apoi revolta sparge gheața, fricile, disperările, traumele, regretele se prind în horă exasperantă. Uneori muzicalitatea monotonă a cotidianului netezește acuitățile, reface confortul iluziilor. Astfel „narcotangoul” oscilează între scepticism și încredere, sarcasm și speranță, suferință și reverie. Cea mai eficientă modalitate de „refericire” este taumaturgicul dans cu tine însăși, fericirea trăită în imaginar. Se rămâne oricum în terenul angoasei și al obsesiei crepusculului.

* * *

Liliana Armașu a reținut atenția prin explorarea fără greș și amplificarea expresivă a unei teme lirice care a tocit penițele multor maeștri de-a lungul secolelor. Din 2010, de când a apărut volumul ei de versuri *Singurătatea de miercuri*, poeta a fost raportată, în toate contextele, la tema și toposul singurătății. A te grava în memoria cititorului de azi, fie el un consumator de poezie în exclusivitate, e o chestie de succes rarisim. Prin ce a convins Liliana Armașu? Mai întâi de toate printr-o poezie cu filon autentic, care respiră cu toți porii necesitatea de a scrie despre ceva important pentru și despre sine. Poezia este pentru ea expresia intensă a unui îndemn interior, zilnic și impetuos, de a scăpa de o presiune insuportabilă. Judecând statistic, după recomandarea de cândva a lui Baudelaire, tema singurătății, cu toate derivatele ei proliferate până la epuizare, prevalează triumfător, se impune prin consistență în poeme. Nu cedează prea mult nici cealaltă temă recurentă: nevoia de a scrie. Această vecinătate de teme poetice este firească, căci, vorba unui alt

celebru modelator al structurii lirice moderne, Paul Valery, un om care scrie nu e niciodată singur.

Poemele Liliane Armașu ne poartă pe un lung și obositor labirint al singurătății. Pasaje tot mai sumbre ne fac să măsurăm temperaturile joase ale dezolării, durerii, incertitudinii și angoasei existențiale. Naufragiul ne-ar fi fost asigurat în mod sigur, dacă undeva în interior un curent de rezistență vitală nu ar echilibra periodic și oarecum lucrurile. Fără simboluri și atmosferă mitică, ritmul profund pe care îl creează fluidul de idei amintește ritualul de exorcizare. În planul expresiei însă momentele de confesiune autentică și discreție estetică, tânguire sacadată și cântec unduos, căutare convulsivă de sens și recunoștință senină etc. nu capătă denivelări pronunțate, discursul construindu-se din notații ale cotidianului cât se poate de obișnuit. Fiorul singurătății este creat tocmai din acumulări de obiecte străine care strâmtorează, împing spre margine, strangulează, sufocă, micșorează spațiul vital. Cu eforturi uriașe viața aruncă ancore în nisipurile mișcătoare ale pesimismului și, în rarele momente de grație, proliferază, diluând forțele aneantizatoare.

Pentru a se salva de singurătate, locatarul celor câteva spații, străzi sau încăperi, în care nu se întâmplă multe lucruri, își imaginează câțiva parteneri ideali de comunicare. I se adresează unui *alter ego* imaginar, ascultător răbdurii, animă câteva păpuși cu care își împarte existența și gândurile alese în lungile și apăsătoare zile de week-end sau de sărbători. Williams pare a fi preferatul pentru că are un destin apropiat. Comunicarea cu păpușile apropiate de ființă, odaia se spiritualizează, se încarcă cu afecțiune, de amintiri cu oameni dragi. Așteptarea îndelungă a minunii trădează o profundă foame de contact uman. Visul intimității în

doi care ar vindeca vidul existențial întârzie să se materializeze, să aibă loc.

Williams

„... să vă povestesc acum despre păpușa mea pe nume

Williams pe care am găsit-o într-o cutie de la ajutoare umanitare (aruncată undeva pe stradă). E îmbrăcat(ă) în cămașă cu manșete, în veston, cu bască și pantaloni în carouri – un adevărat dandy, mai ales că are și un păr blond, strălucitor, ochi de un albastru profund și privește atât de expresiv înainte, de parcă ar vedea ziua de mâine. Williams e deosebit(ă), așa spun toți care mă vizitează

(o fac mai mult pentru el); mulți mi-au urat să am un soț sau un copil asemeni lui, alții mi l-au cerut de vânzare la un preț bun, eu bineînțeles nu am acceptat oferta (ce mamă își vinde propria sa odraslă?!).

Nu plânge, dragă Williams, îi zic păpușii mele *second-hand*,

eu nu te voi părăsi niciodată, așa cum nu m-a părăsit

pe mine Dumnezeu atunci când mama m-a pus într-o cutie

de carton, la adăpost de ploii și de gurile rele.

Și păpușa, el(ea) se bucură enorm auzind acestea de la propria sa mamă *second-hand*, upanișăm un timp,

apoi visăm împreună la timpuri când vom fi mai fericiți, când casa noastră va fi o cutie de carton mare, cât universul,

iar singurătatea noastră va fi mai bogată în amintiri

și vom putea cumpăra de pe ele alte și alte păpuși

–
jucării pentru Williams.”

Privită înapoi, viața este ei a unei Emily Dickinson în totală reclusiune, care își suplonește în imaginar și în poezie faptele netrăite direct. Trecutul se proiectează într-un orizont sec, evenimentele memorabile având loc doar ca imagini mentale. Amintirile au vagi repercusiuni textuale, alimentând expresii lirice temperat idilice și moderat sentimentale. Nostalgia

(ano)timpurilor colorează un univers mic, blând și domestic, al timpurilor în care „încă trăiam”. Dulapul cu haine învechite contabilizează vise, căutări de sens, iluzii, doruri „neîmpăcate”, stări „lângă sobă”, mămăliga mamei etc. Spre deosebire însă de majoritatea nostalgicilor, universul Lilianei nu e niciodată unul al delirului. O conștiință trează convertește totul în estetic. Ochilor noștri li se oferă doar frumosul desen exterior al aventurilor sensibilității.

Cu adevărat tulburătoare este la Liliana Armașu acea tânguire, acea căință de neîmplinire în dragoste, turnată în versuri de o copleșitoare directețe. Amărăciunea și disperarea se prefac în cântec, se eliberează în pagină firească, departe de orice cochetărie feminină. Prezentul e așteptare, dorință neîmplinită, gol. Visuri imposibile în viață, se rezolvă delicat în imaginar. Existență ternă este compensată în ficțiune. Aici se înscrie orice aspirație utopică, se poate desfășura cu temeritate orice sentiment.

Poem de leagăn pentru oamenii singuri

„Sunt lângă tine, dragostea mea.

Fii fericit.

Eu nu te-am cunoscut. Tu nu m-ai cunoscut.

Copiii noștri nu se vor naște.

Nu avem ce pierde.

Tandrețea ne-a însoțit mereu, pasiunea,

florile și încântarea.

Suntem perechea eternă. Nu ai frică de moarte.

Dormi liniștit.

De mult ce ne-am iubit am mâncat pământ în prostie,

ne-am scrijelit obrazii și ne-am zdrobit genunchii, ținând în frâu – capcane – dorințele.

Acum am învins. Suntem legați

de-a pururi de-un aspru legământ –

nimeni niciodată să nu știe ce doar noi am aflat.

Tandrețea ne-a însoțit mereu, pasiunea, florile și încântarea.
Suntem perechea eternă. Nu ai frică de moarte.
Dormi liniștit”

După rătăcirii și îndelungi călătorii prin lumile fabuloase și prin diferitele moduri ale spiritului gândirea sfârșește pe hârtie în echilibru și împăcare. Să-ți trăiești singurătatea la limită, să ți-o faci mai familiară ca oricând, apoi să o transformi în poezie constituie modalități de recăpătare a plinătății și de comunicare mai adâncă cu ceilalți. Scufundările în oceanul singurătății sunt întoarceri îndărăt la ființă și, totodată, *recharges*, reîncărcări cu energie vitală, cu speranță în ziua de mâine. Singurătatea înseamnă pentru un poet suferință în izolare, dezordine a sentimentelor, haos al gândirii, dar și formă de echilibru cu lumea lui interioară, și, mai ales, modalitate de înălțare către ordinea superioară a poeziei.

* * *

Poezia **Radmilei Popovici** e un lung poem-maraton care se desfășoară de-a lungul cărților ei împărțite de titluri-indicatoare de tipul celor care marchează trecerea frontierei fără proceduri vamale în unele țări din Uniunea Europeană. Pentru înțelegerea acestui tip de poezie nu sunt obligatorii nici titlurile poemelor. Citindu-le unul după altul, ai senzația că ești trecută printr-un drastic experiment imagistic care îți atomizează percepția, ți-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 Radmilei Popovici. Poeta înainteașă 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. La capătul lecturii ai impresia că ai ieșit dintr-un cinematograful 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. 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. 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 îndrăzneala imagistică și asociativă.

Semne promițătoare de perfecțiune sunt peste tot (pești argintii, păsări indigo, bufnițe, jderi, licurici, pui de lupi etc.), doar că trebuie să le deciptezi pe toate în grabă, să te pătrunzi, tot în goană, de sarcina lor spirituală, să alungi nălucile, să depășești spaimile. Astfel că, metamorfozele și măștile eului se desfășoară pe marja 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.

mă-ntreb dacă tu

„moartea lasă tolba
la ușă dezbracă blana sa
nouă cu urme proaspete
de sânge

se parfumează cu opium de august și simt cum se strecoară sub plapuma noastră încălzită

mă-ntreb dacă tu ai chemat-o

ia uite-o cum se-ntinde pe noi ca o pielețică densă

ne-nghesuie unul în altul ne strânge ne sărută pe-amândoi deodată

mușcă din noi clipă cu clipă filă cu filă cântă prelung ca o junglă în flăcări”

Pentru a incendia mintea și a dezlănțui simțirea se cultivă insolitul și paradoxul. Deosebit de expresive sunt simbolurile care sugerează dificultatea înaintării, angoasa și stările de spleen. Pentru a ușura drumul, toate „tratamentele” sunt admisibile: magiile albe, exorcizările și purificările. 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. Bunica, un arhetip al înțelepciunii feminine, servește învățături misterioase de sorginte folclorică. 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.

În acest scenariu al goanei existențiale, se excelează și într-o ciudată agresivitate. Poemele renasc spiritul eliberator al Fecioarei din Orleans, se înarmează cu obiecte ascuțite, tăioase pentru a înlătura cu mai multă hotărâre obstacolele din cale. Dar mai întâi, poeta își disecă sinele, descifrează în carne frici, vulnerabilități, boli psihice, ridurile îmbătrânirii, morminte, cruci.

Conform acestei poetici a tăișului, se nasc versuri piezișe, lapidare, se proiectează un univers oblic, abscons.

ultimele știri

„de dimineață arșița strigă cucurigu geamurile își scot ca la comandă limbile afară

o nouă bârfă se întinde alene își bea ceaiul înăcrit cu ultimele știri șopârlele au declarat păsărilor război aerian imposibilului i s-a dat câștig de cauză și efect luna a fost confiscată de nibirieni bezna și-a pus capăt zilelor

eu mă înghesui printre amintirile tale

dacă mă prinzi leagă-mă de dangătul unei duminici”

Poetica tăieturii și oblicitatea onirică a imaginarului fac din Radmila Popovici o figură aparte, memorabilă în spațiul literelor românești de la est de Prut.

* * *

Cărțile **Silviei Goteanscii** nu se impun cu o poetică definită, căci autoarea e la vârsta tatonărilor și ocolișurilor trădând căutarea. Ne dezvăluie însă o imaginație efervescentă și o pornire nestăvilită de a face spectacol grandios din jocul neîncetat dintre ficțiune și real. Anume extravaganța este ingredientul de bază al compoziției. Cu aceasta intră bine în combinație barocul reprezentărilor, asocierile ciudate, paradoxurile lexicale, antifrazele, dezordinea simțurilor, chemarea scandaloasă la indecență, luminile agitate, culorile ma-

cabre, condimentele drăcești, adică totul ce produce scânteii, incită și reține atenția.

Poezia ei de început stă sub imperiul jocului și a unei *Dark Fantasy*. Poeta face spectacol, se pare, mai ales din fricile ei. Pulsiiunile tulburătoare, preconcepțiile, stările de rău, reacțiile la cotidianul banal, precum și „poftele” proiectează în scenă imagerii năucitoare. Astfel că motivele și strategiile cu accente *horror*, care amintesc literatura gotică, nu mă miră, dar nici nu-mi dă fiori reci. Pentru că am mereu conștiința trucului și pentru că poezia nu-și ascunde aspectele ludice. Artificialitatea este însă dozată, echilibrată cu porții consistente de sentimente viscerele. Stările presante deschid supapele cosmosului interior, eliberează energii adânci. Odată țâșnite, simțurile, pasiunile prind aproape întotdeauna forme căutate bizare, șocante.

preteasa de lut

„am un ochi gotic și altul bizantin
călugării stau toți ghemuiți în palma mea
cerându-mi iertare

porumbeii sfințesc catedrale
moartea nu trebuie să sperie
pe cel care va muri cum se cuvine

poftele trupului prind viață în naos
în mine cresc pietre funerare
iubiri mozaice

sunt o preteasă de lut
împărății stau la rând pentru ungere
hoții de batiste sunt cavaleri
la capăt de pod se sinucid trubadurii

aruncați cu oase în mine puritanilor
veți primi titlu de noblețe
dar sabia morții
nu va tăia niciodată capul meu plecat”

E limpede că Silvia își încearcă pana, în mod repetat, în picturi ale coșmarului

suprerealist, care îi și reușesc. Chiar și expresia de dragoste capătă inflexiuni de misticism funerar, nelipsite fiind mormintele, sicriile, craniile și declarațiile amoroase pe muchia celuilalt tărâm. Deși păstrează ceva din lexicul mortuar și nu evită stridențele imagistice, poemele cu amintiri din copilărie ne introduc într-o lume a spațiului intim originar, al tandreței și grațitudinii pe care le încearcă fetița din femeie. Rememorările, punctate, firește, cu fantome, încăperi întunecate, case „rupre-ndouă”, uși scârțâind puternic, gemete, unghii roase, dinți înțeleștați” etc., sunt îmblânzite de nostalgia după armonia pierdută. Combinația sentimentelor de iubire, tristețe și gustul pentru imaginea spectaculară rodește cu fragmente memorabile.

Când cortina se lasă peste actul „întâi”, al amintirilor și regretelor, poemele lasă o parte bună din balasturile sentimentale și se avântă în experimente verbale și imagistice îndrăznețe. Paradoxurile și absurditățile cultivate la nivel de titluri și versuri, epatarea și zigzagurile emotive capătă densitate, provoacă stupeoare, dar și efecte estetice. Plasticitatea se obține prin înlănțuirea asocierilor senzaționale. Grozăveniile și insolitățile abundă poemele, manifestând trăiri tot mai intense. Nu e text care să nu invoce macabru, spațiul este invadat de lilieci, bufnițe, păpuși nevrotice, pisici obeze, cadavre, morminte și riscă să explodeze sub presiunea lor semantică. Intervine însă magia gestului manierist, potolind și înnobilând anarhicul cu formule prețioase și grațioase. Icusința și nonșalanța cu care se trece, fără pregătire prealabilă, de la stările viscerele exasperante la liniștea și gratuitatea estetică merită toată atenția.

Nu încapă îndoială, Silvia Goteanschii face școală la poezia suprarealiștilor. Fan-
tezia năzdrăvană cu care urcă derizoriul în

scenă și îi pune sclipici, imaginarul baroc, atitudinea carnavalescă, tehnica de insolitare își au modelele în poezia lui Robert Desnos și a celorlalți suprarealiști francezi și nu numai, în cea a lui Gellu Naum sau Leonid Dimov. Ceea ce îi reușește Silviei e să facă deliciul cititorilor, punând pe aceeași scenă a poemului fiorosul și diafanul, brutalitatea și lirismul pur, superficialitatea și profundul. Clovnii de hârtie își fac bine meseria.

* * *

Prin **Diana Iepure** lirica feminină deschide o altă buclă. După ce își încearcă puterile în experimente de limbaj și cerebralitate care le netezesc stilistic intensitatea afectivă, poezia feminină revine, prin ea, în albia firescului, a sincerității emoționale. Cu o poezie implicată în biografia personală și angajată în real, e adevărat într-un real de altădată, pe care îl rememorează, poeta revigorează într-un fel filonul liric romantic. Nelipsite fiind atitudinea ironică și ludică a postmoderniștilor, perspectiva abordată față de această realitate lasă în mod conștient tot mai mult loc naivității în culori trandafirii.

Pentru Diana Iepure amintirile din copilărie sunt un prilej de vizitare a unei lumi în care jocul dezinvolt devine regula supremă. Volumul de versuri *O sută cincizeci de mii la peluze* este o invitație la un spectacol de zile mari, în măsură să scuture de pe orice suflare zgura greoaie a anilor. E suficient să dai la o parte cortina galbenă a copertei și sunete săltărețe de trompetă te vor predis-pune să vibrezi la exuberanța adolescentină a versurilor:

Borea trompetistul

„te iubesc
îmi striga
cu vocea lui pițigăiată
o să cânt la nunți și ’nmormântări

o să adun mulți bani și o să-mi cumpăr o mașină volga
și mie mi se făcea milă
când mă alerga printre bănci
târându-și piciorul beteag din naștere
ai lui se spânzurau de toți copacii satului
arcuindu-le crengile
din întâmplare
am dat și eu peste unul
nu i-am zărit fața
doar costumul maro
ca un sac în bătaia vântului
sunetul trompetei
invada vada detunatului
borea învăța să cânte
cu buzele vinete lipite de clape
eu mă credeam wanda jackson
el se credea davenport”

Poeta îndeamnă spre „ostrovul cu jucării” a copilăriei și adolescenței ei cu o predispoziție ludică egală cu cea personajelor evocate. Se emoționează ca un părinte privind-și odraslele flușturatice, retrăiește stările fetiei sale zbanghii, reîncearcă sonoritățile lexicului basarabean, se amuză pe seama maturității sale dopate cu teorii științifice. Toate acestea împing în plan abia sesizabil dramatismul existențial, lăsând în desfășurare liberă și limpezită farmecul anilor de început, chiar dacă aceștia au avut loc într-o țară cu un regim politic coercitiv și aberant cum a fost cel al URSS.

Cu o deosebită îndemnare expresivă, care nu lasă șanse pentru acuzații de sentimentalism și patetism de melodramă, Diana Iepure evocă scene încărcate de poezie din satul de baștină, Cosăuți, accentuând puritatea în spatele mizeriei. Ea urmărește să reconstituie sublima inocență a începuturilor, când iubirea și prietenia au forma cea mai pură, când solidaritatea umană și bucuria de viață sunt intense și trăite cu toată inima. Ochiul de femeie matură este dublat de cel al fetei. Anume această viziune dedublă face din crâmpielele rememorate spectacole

de candori, atât de măiestrit regizate încât o simplă secvență din baia comunală descoperă ființa în formare mai abitar ca o parabolă filosofică:

baia

„în baia comunală era puțină lumină
mult abur multe funduri înroșite
geamurile mici aproape de tavan
să nu se cațare curioșii
găuri astupate cu bureți
picioarele alunecau
prin spațiile ude
vuiiau cărbunii în cazan
vuiua sângele în obraji
ne deplasam ca orbii
prin izul de șampon bulgăresc krea-krea
și de carne străină
sfârcurile
ardeau în ceață ca beculețele pe brad
și tăiau aerul
așteptam ieșirea afară
la ger
să aud scârțâind zăpada sun mine
și să mă simt iar eliberată
dintr-un lagăr de concentrare
cum văzusem în filmele rusești
despre nemți și partizani.”

Poemul surprinde nuanțele pubertății care nu se lasă despărțită de copilărie, nisipurile ei mișcătoare, unde poveștile despre nemți și ruși, miturile sovietice despre calitatea impecabilă a produselor de peste graniță și semnalele corpului provocate de o ambianță cu tentă erotică sunt percepute la fel de tulburător. Fixarea în imagini a acestei stări de inocență pândită de pudicitatea care maturizează, îndepărtează de acel spațiu paradisiac, îi iese Dianei Iepure cel mai bine.

Nostalgia capătă la Diana Iepure o altă formă, cea a sincerității trecute printr-o ironie jucăușă. Această perspectivă readuce poezia în albia documentului uman afectiv, evitând sentimentalismul și artificiozitatea.

Revenirea la sinceritate nu înseamnă reactualizarea unui limbaj rudimentar însă. Poetica naivității autentice nu contrazice efortul rațional, opțiunea lucidă, configurându-se după unui perfect metabolism cultural. Nelipsite fiind atitudinea ironică și ludică a postmoderniștilor, abordarea lasă, în mod conștient, tot mai mult loc culorilor tranșante care dau iluzia nemuririi. Nostalgia dictează expresiilor fluiditate perfect muzicală, ironia și spiritul ludic le fac atractive pentru cititorul contemporan.

Dincolo de mizeria ideologică și de trai, a existat în trecutul sovietic al Dianei Iepure, dar și în cel al generației sale, posibilitatea de a avea preocupări firești. A fost privilegiul mai ales al copiilor anilor 70 și 80 care au crescut la sat, departe de raza de influență a discursului despre iminența războiului rece și bomba atomică: „stăm în buncăr pe stadion/ așteptăm să cadă bomba atomică/ afară plouă// olica aprinde lanterna/ o îndreaptă spre mine/ dacă moare brejnev o să fie război// după o să mergem la ea/ să mâncăm agude/ și să vorbim/ despre băieți” (buncărul), sau al tinerilor care s-au bucurat de micile porții de artă occidentală, strecurate prin cărțile traduse în rusă sau prin muzica de discotecă. A existat în acel ocean al privațiunilor o epocă Modern Talking, a lenjeriei fine dantelate și a plimbărilor amoroase prin preajma cimitirului armenesc.

Poezia Dianei Iepure este a generației care a trecut Prutul cu trenul „Prietenia” cu tot moștenirea culturală specifică. În orele de revizuire interioară anume acest trecut basarabean cu părinții, rudele, păpușile și morții lui ies în avanscenă, configurează structura imuabilă a ființei. Sub sunetele de fanfară funerară cortina le acoperă pe toate laolaltă cu afecțiune. O carte frumoasă și o autoare foarte talentată.

* * *

Doina Postolache se focalizează în fiecare volum de poezie asupra unei imagini esențiale, exprimată printr-o metaforă pregnantă, din care știe să stoarcă maximum de efecte. Cel puțin trei s-au fixat de numele ei: Molia, Cămașa neagră și Draperia albă. Acestea au devenit personaje pe scena ei de teatru, au executat mișcări la îndemnul ei, i-au travestit confidențele.

Fluturile cenușiu, indezirabil pentru larvele lui care rod bunurile naturale din dulapuri cumulează mai multe semnificații. La început respinsă ca un pericol iminent, molia reușește ușor-ușor să cucerească tot universul poeziei. Mai mult decât atât, la un moment dat perspectiva moliei se suprapune peste cea a eului liric. Asistăm astfel la o rescriere a motivului kafkian când starea de criză și metamorfozele regresive de conștiință și de viziune sunt proiectate ficțional într-un antropoid nevertebrat. Fără doar și poate, atare optică amenință cu instalarea unui univers suprarealist și absurd, invadat de semne prevestitoare de fatalitate. Invazia moliilor rozătoare pune în primejdie însăși condiția umană de ființă cu afectivitate și capacitate de visare. Moliile sunt semnele pustiirii universale, ale abandonului și singurătății într-o lume erodată, a neîmplinirii.

Idei de Molie

„În ce fel ar putea gândi o molie?
Sau ce fel de amintiri ar putea să aibă?
Atunci când se aprinde lumina
și se așteaptă în orice moment
să nu mai fie, ce regrete are?
Ce ar regreta că nu a ros, încă, la viața ei de molie?
Ce idei se pot plâsmui
într-un căpșor de molie?
Ce idei se cristalizează, cu o precizie chimică
atât de elocventă?
Idei cu luciri de geniu.
Cred că cea mai cenușie substantă

este, de fapt,
în creierul unei molii.
Ai putea să-ți lustruiești încălțăminte
și numai dacă ai strivi, doar, cu degetele
o molie și ai unge-o peste pantofi.
Creierii ei, ideile ei
cenușiu de strălucitoare.”

Devenit molie, în volumul *Poem cu moli*, eul prinde a cunoaște universul prin ochii ei. Condiția de viețuitoare în liniștea și întunericul debaralei nu i se mai pare chiar așa de îngrozitoare. Treptat, el se adaptează la simulacrelor de existență din debaraua fără soare și cer, la regulile stabilite aici. Societatea din debara seamănă însă foarte mult cu cea a oamenilor, mișunând de moli povățuitoare, taumaturgi aducători de pace lăuntrică, vraci ai corpului, scriitori originali, pastori vizionari, formatori politici, dar și moli filozofice cu pretenții de viziuni metafizice.

Anturaj de Molie

„Anturaje rău famate,
Molii hoațe și molii muncitoare,
Molii familiste și grupuri de burlaci,
molii tinere și molii înțelepte.
Molia nou-venită este o străină și își va câștiga
cu greu prietenia tuturor acestora.
Va începe cu cele mai murdare munci:
să roadă poale murdare de pantalon,
să roadă subsuori acrite de transpirații
și mâneci întărite de vechime.
Îi va lua ceva timp, până să-și câștige dreptul
de a roade din gulere de cămașă
sau din piept parfumat de rochii de mătase.
Dar va avea rabdare.
Va fi o Molie cuminte, muncitoare, ascultătoare.
Poate va avea noroc și-și va găsi, aici,
iubirea cea mare?
În această micuță debara,
pe acest continent ascuns de lână
în această metropolă de haine.”

Spectacolul acestui omenesc reificat pare a satisface pe toți și mai ales pe marele „regizor” – Molia Thanatos. În ciuda unei oarecare degajări și a ironiei afișate, rolul de molie „cuminte, muncitoare, ascultătoare”, fără identitate și dimensiune lăuntrică, înrolată cu docilitate în activitățile comune, cenușii ale cotidianului tern nu este jucat până la capăt, fără rezerve. Condiția de om își revendică dreptul la *vis* și la *cuvânt*. Scrise cu grația și simplitatea poveștilor adolescente, micile narațiuni se vor epifanii. Doina Postolache este o poetă interesantă, stăpână pe mijloacele sale, o poetă care își articulează vocea lirică tot mai pregnant și mai convingător.

* * *

Ceea ce place, chiar de la prima lectură, la **Maria Pilchin** este felul în care își gestionează temele poeziei. De la bun început tânăra poetă înțelege să profite de particularitățile social-istorice și culturale ale spațiului geografic natal, care trezesc deopotrivă empatia concetățenilor și curiozitatea cititorilor de dincolo. Observația este valabilă și în cazul singurului ei volum *Poeme pentru Ivan Gogh*, doar că problematica socială este subordonată reverberațiilor intime care ocupă întreaga avanscenă. Pentru că numitorul comun al poemelor din acest volum este expresia stării de dragoste a femeii pentru bărbatul ei. Firesc și feminin, sufletul cărții palpita concomitent în câteva octave, mai concret, la conjuncția câtorva lumi-culturi. IVAN GOGH condensează spectaculos o atitudine lirică care înseamnă afecțiune și deschidere, dar și o realitate culturală specifică cu repercusiuni în toate sferile de la cea intimă la cea socială.

Povestea erotică se suprapune pe o perioadă de circa 20 de ani, astfel încât re-

constituirea derulării ei aduce cu sine și indicii ale evoluției tânărului stat Republica Moldova. Este o lume copleșită de mentalitatea comunistă, la suprafața căreia străbat aspirații suprimate ani la rând: năzuințe democratice, afirmări naționale, porniri belicoase de rehabilitare a demnității etc. Relief interior al poemelor Mariei Pilchin însă nu este afectat esențial de contrastele și conflictele exterioare. În universul tutelat de zeul iubirii antagonismele sunt superflue. Dragostea găsește soluții armonioase pentru toate asperitățile și spaimele. Comuniunea a două ființe în eros poate servi ca model pentru conviețuirea umană. Poemele fac apologia iubirii pe contrasens cu tendința de intensă demonetizare a ei. Erosul devine panaceu împotriva dezbinării, reificării și alienării, făgăduință utopică a existenței fără turbulențe internaționale.

ivan gogh

„ei strigau cu pancartele
noi ne iubeam
nebul și paradisiac
jos sus
strigau ei
toate culorile
curcubeului politic
se revărsau în urbe
și noi citeam
cu ivan gogh
viile roșii
albastre verzi
ce cromatic
ivan gogh
preafericitul
ivan gogh”

Deși înscenează amintiri, atitudinea lirică dominantă a poemelor nu este reclusiunea în sine, ci deschiderea: către lumea iubitelui, a societății, a literaturii. Viața conjugală capătă forma directetei dezarmante care nu are nimic cu indecența. Asistăm la o reluare

creativă a motivelor din *Cântarea Cântărilor*. Ritualica *Cântare a lui Solomon* dă tonul existenței fără bătrânețe, vocalizează bucuria de a trăi ca suflete îngemănate în orice sau în pofida oricărui impediment al realității. Sulamita cu telefon mobil este aceeași femeie arhetipală cu substanță erotică catalizatoare.

pupa russa

„ivan gogh mă leagănă noapte de noapte
îmi spune povești la ureche mă alină mă alintă
mă culcă alături de el ca pe copila lui
așa de parcă la oficiul stării civile
i-au eliberat un certificat de adopție
uneori scâncesc în somn ca un prunc flămând
ivan gogh ca un tată bun mă leagănă până când
mă satur de scâncit ziua când sunt supărată
din cauza că mi-am pierdut păpușile
ivan gogh mă sărută mult și ele vin înapoi
doar matrioșka nu pleacă nicăieri
ea stă ca un lar la colțul patului”

Spontană și sinceră, confesiunea nu izbucnește expresionist, nu este intens ironică sau excesiv dulceagă. Poeta patinează calm și cu ingeniozitate prin literaturile lumii, experimentează cuvinte uzitate în realitatea evocată, profită tematic de trecutul său de copil în URSS și adolescent în anii tranziției. Totuși iubirea nu este motiv de evaziune totală într-un univers compensatoriu reconfortant. Uneori realitatea destabilizează, provoacă răsturnare dramatică a stării de spirit. Doborârea avionului de-asupra zonei de conflict din Ucraina motivează țâșniri de durere apocaliptică. „Învățăturile amoroase” ale lui Solomon sunt soluție și pentru evitarea disensiunilor etnice.

* * *

Refuzând dezechilibrul social și economic al timpului în care îi este dat să trăiască, poetul este tentat să-și confecționeze spații simbolice ale rezistenței.

Refugiul într-o lume ideală îi mai traduce nevoia vitală de proiectare în scris a aspirațiilor artistice sau de rezolvare terapeutică a fantasmelor. **Maria Augustina Hâncu** și-a căutat adăpostul salvator în dublu sens: fizico-geografic și spiritual. Originara unui sat din Orhei cu un nume exotic Berezlogi, poeta a ajuns într-o bună zi studentă la Litere în Aix-en-Provence, Franța. Deși are un destin ceva mai fericit decât al altor basarabeni luând cu disperare drumul străinătății, sensibilitatea-i exacerbată i-a dictat reacții mai acute, manifestate în câteva volume cu poezie mai mult sau mai puțin tranzitivă.

Destul de transparentă în luările de atitudine în primele cărți, Maria propune în acest volum o altfel de poezie, cu mult mai convingătoare, în care drama deznădăcinării se topește pentru a lua formele sublime ale melancoliei vizionare și reflecției existențiale. Sentimentul expatrierii marchează profund pe oricine, cu atât mai mult pe un poet, ale cărui febrilitate emotivă și imaginație artistică poate genera lumi salvatoare tot mai expresiv surprinzătoare. Metafora „Scrânciob pe mare” care a dat titlul noului ei volum de poezie, *Scrânciob pe mare*, întrunește tulburător disperarea alienantă a desprinderii de solul familial, dar și recompensa spirituală pe care a adus-o cu sine comuniunea cu marea cultură franceză. În felul acesta elegant Maria reia motivul existenței între două lumi și *între două culturi*, pe care îl desfășoară, de bună seamă, în versuri excelente.

Odată rupt de casa părintească, de „centrul și miezul periferiei”, spiritul caută alte „puncte de echilibru” pentru definirea identității sale. Reperle Mari-

ei sunt singurătatea favorabilă reflecției asupra infinitului brâncușian, pe care spațiul străin i-o oferă cu generozitate, sau refugiul în contemplarea apelor mângâioase și înălțătoare ale Mediteranei:

Scrânciob pe mare

„Ani în șir,
adolescentă în exil,
când auzul îmi convertea
lumea în tăceri tăioase
și aproape că nu rostii un cuvânt
în primii ani de exil
veneam duminică în zori pe malul Mediteranei
cu inima plină cu cioburi de sticlă

marea prima mea liturghie duminicală
marea altar
mă închinam cu pietate.”

În leagănul reveriei, imensele și insolvabilele semne de întrebare asupra destinului, iată că deja secular, al basarabenilor se transformă în zbatere lăuntrică, „așchiile de sticlă ale inimii”, „săgețile de foc ale sângelui” cerând cu presiune răspunsuri și trăgând în jos iremediabil, spre pământ:

„atâră sus legată de cer. Coloana infinitului
își continuă drumul iar zborul e un ecou
însângerat:
inimile noastre corali roșii
mileneri pe apa Mediteranei

Cobor în lume din fuscel în fuscel
ca o prelungire de aburi
din spatele meu crește infinit
vertebră cu vertebră coloana”.

Spre deosebire de munții ostil-înțepători cu toate prăpăstiile lui, apa legănândă a mării, albastrul cerului și freământul reveriei alcătuiesc repere mult mai sigure pentru exercițiile de imaginație și reflexivitate. Această atmosferă îmblânzitoare asigură

poemelor mărturisitoare, care au abandonat versificația tradițională, tonalități fără asperități și muzicalitate lăuntrică. Filtrată prin oglinda propriei interiorități, trecută prin rostirea delicat-unduitoare și nostalgic-resemnată, străinătatea devine ram crescut din memoria rădăcinilor de care poeta își atâră, iată, scrânciobul între două lumi.

* * *

Vocile, firește, sunt mai multe și mai diverse stilistic; numitorul comun fiindu-le dezamăgirea socială, revolta și sentimentul eșecului, găsirea salvării în actul scriptural care devine un fortificator existențial. Temele predilecte sunt prăbușirea idealurilor revoluției moldovenești, lipsa perspectivei de realizare acasă, drama migrației în masă și incapacitatea de depășire a limitelor existențiale. Steliana Grama își proiectează existența amenințată de moartea apropiată într-un viitor imponderabil cu însemne de *science fiction*. Cuminte și decentă, **Ana Rapcea** țese visătoare o poezie a iluziilor erotice compensatorii:

elegie

„mi-e amar de parcă m-ar fi sorbit
o gutuie din podul a două palme triste
ca două sticle de pelin –
curând ai să pleci și tu
mă epuizez în mesaje de dragoste
semnate de fiecare dată cu un alt nume

pentru dragostea mea
cu o mișcare echivocă
Dumnezeu răstoarnă clepsidrele

Doamne este aproape imposibil
(deși asta vrei să ne faci a crede)
să ne întorci paradisul
după ce l-am pierdut o dată”

Un capitol aparte deschid poetele care au beneficiat de frontierele deschise și bursele

oferite de Occident. Este **generația.net**, crescută într-o lume digitalizată, generația interacțiunii prin intermediul messenger-ului, skype-ului și smartphone-ului. **Ecaterina Bargan** se revoltă împotriva stereotipiilor în care se înscrie existența omului actual, căreia îi opune înălțarea prin purificare și prin iubire pentru celălalt.

Faci pluta, umplu cada cu apă

„Pot să îți vorbesc despre pixeli. Sau venele mele.
Niște
sărme cuprate, ascunse în piele, să nu le vadă
ceilalți.
Ori nichel inoxidabil. Inoxul din furculițe. Sunt
iadul.
Îl scapi. Îți scapă. Mereu am fost sensul pe care
l-am crezut,
îl cred adevărat. Ușa asta nu o cunosc. Muzica asta
îmi
zgârie umerii. Prea tare fanfara. Înăbușirea
instinctelor.
Zahărul împietrit în lingurița umedă de ceai. Să
fie ca
și cel de data trecută. Un pliculeț la doi. Dinți
clănțănind,
gura pungă. Pot să vorbesc despre dragoste. Nu te
băga în
posterități astronomice. Vocea ta este îndeajuns.
Mor
prea mulți. O să trăim în cimitire. Nu e bine.
Trăiască noroiul”

Cu un ochi proaspăt și pragmatic, deci care percepe lumea fără iluzii se impune poezia **Aurei Maru**. Poeta exteriorizează o sensibilitate care își cere dreptul să-și scrie în voie reacțiile față de ratarea vârstnicilor de a se fixa într-o identitate onorantă, dar și beneficiul de a depăși frontierele culturii naționale.

nunți

„vin plăcinte sarmale și porci
autobuze cu invitați și orchestre și dansuri extatice
pentru 24 h +
ei nu sunt oamenii care au trecut prin
ei sunt oameni care îmbătrânesc sărbătorind
nimic nu contează
doar să încapă pe vhs-ul de aur
peste ani se amuză privind
casetele macerate
unul se smulge brusc
din dans cu toată puterea
și cineva îl ține atât de strâns încât
îi rupe cămașa
altul dansând la masă cu toți
cu paharele în mână
nu-se-știe-cum își varsă votca din pahar
pe chelie
apoi șterge cu palma
și bea din palma
râzând”

La acestea se adaugă poetele în curs de afirmare cu poeme în reviste și antologii, debutate editorial sau ba, al căror discurs urmează a se configura. De regulă, poezia semnată de **Tania Dumbravă, Cătălina Bălan, Ana Donțu, Doina Bulat, Daria Vlas, Paula Erizeanu, Zina Bivol** iau forma îndrăzneță și ingenioasă a mesajelor transmise prin mijloacele de comunicare în masă. Bătăioase, crude, depresive sau insolite, eliberate de prejudecăți și beneficiind de alte oportunități ale globalizării, versurile tinerele compun fragmentele unui univers adolescentin bombardat de problemele actualității.

FELIX NICOLAU

Departamentul de Limbi străine și Comunicare,
Universitatea Tehnică de Construcții

ÎNTOARCEREA DOAMNELOR

ABSTRACT

The suspicion surrounding the feminine literature refers to several of its dimensions, of which the most often invoked can be the sentimentality, considered belonging to the literature written by women. But there were a lot of writers who have written as if they were women writers. We can say the female temperament is more patient, more inclined towards the developed writing (loquacious for some people) and massive volumes. But Mircea Cărtărescu some what in Marcel Proust's approach cultivates the detail and the insistence on certain visions, on nostalgia and details. Seeing how many forms of literature written by women or feminine literatures exist, how could be taken seriously the men who express their opinions about the literature written by women? It would be a Pyrrhic victory, so I recommend a suspension of judgment à la Sextus Empiricus.

Keywords: Feminism, women's literature, suspicion, interpretation, digression.

N-aș putea nega chicotul răutăcios al unor bărbați când vine vorba despre literatura femeilor. Asta s-a întâmplat de când lumea. Foarte rapid îmi vine în minte manevra lui Mary Anne Evans de a-și lua ca nume de scenă masculinul George Eliot. Există mai multe explicații, însă două mi se par interesante: 1. romanele unei femei, fie ele și foarte sobre, nu ar fi fost luate în serios de criticii victorienii; 2. autoarea însăși nu voia să fie alipită la plutonul de scriitoare care producea literatură lacrimogenă. Cum se străvede, ea însăși era întrucâtva misogină...

Probabil că fiecare val feminist și-a pus amprenta pe literatura produsă de femei. În plus, din experiența mea, chiar se observă când ficțiunea este scrisă de femei. Zic fe-

mei, nu o femeie, pentru că și femeile diferă între ele, așa cum și printre bărbați sunt destui indivizi cu caracteristici feminine ale scrisului. Deci nu s-ar putea spune că femeile – cel puțin în epoca noastră – ar evita subiecte ca sexul, barurile, sporturile, călătoriile etc. Posibil ca în cazul literaturii produse de ele să fie mai ușor decelabile emoția, intimitățile, sensibilitatea, artele „minore”, analiza psihologică de o anumită factură, atenția exagerată la detalii și un narcisism decorativ. Posibil!

Pe de altă parte, în intervalele în care critica genetică nu a fost înăbușită de vâlva formalismelor și a Noului Criticism, biografia autorului a contat aproape la fel de mult ca opera. Georges Sand călărea ca un tătar, se îmbrăca a la d'Artagnan și fuma trabuc

ca Winston Churchill (ceva mai târziu, dar nu importă). Literatura ei însă, reflectă prea puțin din aceste fandacii masculine.

Suspiciunea din jurul literaturii feminine se referă – încă – la unele trăsături ale medievalului Dolce Stil Nuovo. Dulcegăria – care a bântuit și neoanacreontismul nostru – este ștampila cel mai des aplicată literaturii scrise de femei. Dar, cum ziceam, au existat destui scriitori ce au scris ca și cum ar fi fost scriitoare. Bunăoară, nuvela lui Matteo Bandello, care l-a inspirat pe Shakespeare să scrie Romeo și Julieta, propune înfocări politicoase și prețioase de felul acesteia: „Ben vi dico che, se la mia mano vi scalda, che voi con il fuoco dei begli occhi vostri tutto mi ardete, assicurandovi che, se aita non mi porgete, acciò possa tanto incendio soffrire, non passerà troppo che mi vedrete tutto abbruciare e divenir cenere”. Incendiu absolut, neronian – totul numai din dragoste! Și apoi să nu-l uităm pe efeminatul Proust, cel al cărui narator avea ca modele în viață pe mama și bunica lui.

Cred că foarte bine se poate observa atitudinea unor bărbați față de scrisul feminin în romanul lui Nicolae Breban, **Pândă și seducție**. Acolo, un scriitor faimos le încuraja pe tinerele scriitoare să fie cât mai prolifiche și se arăta dispus să le ghideze în ideea că în felul acesta le va suci capul și le va poseda. În realitate, scrisul lor nu îl interesa nici cât negru sub unghie.

Până la urmă, în dozaje deștepte, sensibilitatea feminină se împletește perfect cu o intrigă dinamică, acționând contrapunctic. Așa se întâmplă în cartea lui Lisbeth Pahnke, **Brittas Herz gehört den Pferden (Inima Hertei apaține cailor)**, traducerea mea), în care o adolescentă refuză să-și vândă poneiul pentru o sumă apetisantă. Dar exprimarea emoției fără prea multe zăgăzuri le stă bine femeilor și personajelor feminine. Cu bărbații

e mai dificil la acest capitol. Recitind la maturitate cartea lui Edmondo de Amicis, **Cuore. Inimă de copil**, parcă mă încearcă oareșce jenă. **Heidi, fetița munților** însă, de Johanna Spyri, nu-mi provoacă nici acum arsuri.

Drept e că există o literatură scrisă de femei care nu este atât intelectualizată, ca la Gertrude Stein, ori ca la Doris Lessing (în maniere diferite), ci masculinizată și cinică. Dar sunt și bărbați foarte generoși cu literatura scrisă de femei. Un exemplu este Al. Cistelean, care nu conține să laude tinerele poete. Știu că-și plănuiește o carte despre zece dintre acestea. Ce poate fi mai frumos?

Aș risca o teorie: temperamentul feminin este mai răbdător, mai înclinat către scriitura elaborată (locvace ar zice unii) și volume masive. Mircea Cărtărescu însuși, oarecum în linia lui Marcel Proust, beneficiază întrucâtva de această efeminare ce cultivă detaliul și insistența pe anumite vizuini, nostalgii și detalii. În această direcție, dar fără supra-gama fantastică, se înscrie și recentul roman al Doinei Jela, **Villa Margareta**, în care aluziile, gesturile, ticurile și detaliile constituie armătura unui roman de nu mai puțin de 530 de pagini. Adesea scriitura feminină suplinește fantezia ori fantasmagoria cu analiza psihologică, în buna tradiție a romanului neoclasicist francez produs de madamele salonarde, ce nu se sfiau deloc să monteze romane în câteva zeci de volume.

Dar important era ce cred bărbații despre literatura scrisă de femei și mai puțin descrierea caracteristicilor literaturii feminine ori masculine. Da, dar nu se putea fără divagații, căci văzând câte feluri de literaturi scrise de femei, or literaturi feminine există, cum ar mai putea fi luați în serios bărbații care își dau cu părerea despre literatura scrisă de femei? Ar fi o victorie à la Pirus, așa că recomand o suspendare a judecății à la Sextus Empiricus.

EXERCIȚII DE ADMIRAȚIE ADMIRATION EXERCISES

RĂZVAN VONCU
Universitatea din București

NICHITA ÎMBRĂCAT ÎN ȘTOFĂ. O EVOCARE ÎN FĂRÂME

ABSTRACT

This is an evocation sketch of the poet Nichita Stănescu and it is also a presentation of his work from a new perspective, as an expression of respect for this writer, a trainer in culture. This article intends to analyze a segment of poetry less accessed by exegetes: the occasional poem richly represented in the works of Nichita and widespread throughout his period of creation. From our point of view, the function of the occasional in the Nichita's poetic is a proof of postmodern vision.

Keywords: Nichita Stănescu, occasional poetry, postmodern vision.

„Să nu cerem mai mult oamenilor
decât simpla lor viață,
să nu cerem mai mult plopilor
decât lungimile umbrelor.
Să nu cerem mai mult cerului
decât neputința stelelor
să nu-i cerem mai mult ochiului
decât orbirea”

(Nichita Stănescu Întru cuvântare, din
vol. *Fel de scriere*, ed. a II-a, 1998.)

„Atâta să nu uitați:
că el a fost om viu
viu
pipăibil cu mâna.

Atâta să nu uitați
că el a băut cu gura lui, –
că avea piele îmbrăcată în ștofă.
Atâta să nu uitați, –
că ar fi putut să stea
la masă cu noi,
la masa cinei celei de taină.

Atât să uitați! Numai atât, –
că El a trăit înaintea noastră...
Numai atât,
în genunchi vă rog, să uitați!”

(Nichita Stănescu, *Eminescu*, din vol.
Belgradul în cinci prieteni, 1971.)

Simt nevoia să încep această schiță de evocare a poetului Nichita Stănescu cu o vorbă de spirit a neuitatului Șerban Cioculescu. Acesta spunea, în atmosfera cenușie, de rescriere ceașistă a istoriei, din anii '80, că „O evocare se poate face numai privind de jos în sus, niciodată de la egal la egal și, cu atât mai puțin, de sus în jos”.

O asemenea privire, de jos în sus (în sens pedagogic, iar nu cazon), este expresia respectului pe care ni-l purtăm nouă înșine, pe care îl purtăm ideii de *formare* în cultură, iar nu a unei conștiințe idolatre. Căci *suntem*, vorba lui Nichita Stănescu însuși, numai în măsura în care *am fost*. Adică avem valoare – și, implicit, ne putem exercita în mod legitim spiritul critic asupra valorilor culturii – numai dacă în spatele nostru se așează, temeinic și organic, o tradiție. Căci una dintre definițiile cele mai insolite, dar și mai interesante ale conceptului de valoare, este următoarea: *valoarea este ceva* în spatele căruia se află o structură deja validată. A evoca demolând, a evoca reducând totul la măsura modestă a prezentului, așa cum s-a întâmplat uneori în literatura română, trecută și prezentă, este un procedeu specific mentalității bananiere: al acelei mentalități în care cea mai înaltă expresie a spiritului critic este urcarea bătrânilor în pom și scuturarea lor entuziastă, spre a li se verifica, nu-i așa?, rezistența. Nu știu dacă ne putem asuma acest model cultural.

În ceea ce mă privește, recunosc că am avut dintotdeauna considerabil mai multe îndoieli asupra prezentului decât asupra trecutului nostru literar. Nu pentru că aș fi un iconodul – cum, gentil și voalat, mă categorisea cândva Dan C. Mihăilescu –, ci pentru că, fiind un spirit practic, dintr-o

generație funcționalistă, știu că numai asupra prezentului îmi pot exercita acțiunea formativă și corectivă. Trecutul este *factum*, este definitiv. De noi depinde doar dacă, din „cărămizile” numite Alecsandri, Hasdeu, Eminescu, Macedonski, Arghezi, Blaga, Barbu, Bacovia, Nichita Stănescu, Marin Sorescu, Leonid Dimov, Virgil Mazilescu ș.a., construim Marele Zid Chinezesc sau oocioabă sordidă.

Felul în care îi citim pe înaintași, așadar, e numai și numai răspunderea *noastră*. E numai și numai neputința *noastră* dacă în menhirele misterioase ale operei lor vedem doar cariile și fisurile, ignorând săgeata gândului, îndreptată spre Absolut.

* * *

Pe Nichita Stănescu l-am văzut o singură dată în carne și oase, de la o oarecare distanță și absolut întâmplător. Eram, evident, la o vârstă la care nu puteam avea decât o percepție epidermică e poeziei lui și, fermecat, cum eram, de mitul Jules Verne, eram complet imun la mitul Nichita Stănescu. Poezia *Noi*, din manualul de literatură de clasa a VIII-a, deși purta vizibil sigiliul genului, era totuși un text patriotic, iar patriotismul nu suna prea bine, în atmosfera apăsătoare a ultimului deceniu ceașist. Nu mitul m-a atras, așadar, ci ființa poetului în carne și oase, îmbrăcată – cum zicea el însuși, într-un poem alegoric despre *scriitura publică* și *scriitura taciturnă* – „în ștofă”.

Oricum, primul scriitor pe care îl văzusem de aproape, ba chiar dădusem mâna cu el, fusese „rivalul” Marin Sorescu și, trebuie să recunosc, acesta lăsase în mintea mea o impresie foarte puternică. Sorescu se „copilărise” cu noi, elevii clasei a V-a a unui

mare liceu de provincie, și, „copil” fiind, ca și noi, ne fermecase cu inteligența sa și cu firea sa jucăușă, despre care mai târziu aveam să aflăm că se numește *spirit ludic*.

„Întâlnirea” cu Nichita – sau, mai corect spus, surprinderea poetului în timp ce executa actul banal al mersului „pe popularele picioare”, cum, iarăși, spunea el însuși – se întâmpla în interiorul „sferei de influență” nichitiene, din centrul Capitalei. Poetul trecea agale pe Calea Victoriei, pe partea opusă intrării spre Piața Amzei, chiar prin dreptul blocului în care aveam să citesc, peste ani și ani (în '96), că locuise, în timpul războiului, Mihail Sebastian. Venea dinspre Athenée Palace (... „care mult ne place!”, ca să rămânem în atmosferă) și se îndrepta, probabil, către Uniunea Scriitorilor, eventual către restaurantul aflat la parterul acestei instituții. Era, să nu uit, în primăvara lui 1983, ultima primăvară a lui Nichita, și, de ce să mint, se cam vedea – fie și de pe cealaltă parte a Căii Victoriei – că era ultima. Nichita părea obosit, avea cearcăne adânci sub ochi și era nebărbierit, cu un barbișon care îi venea bine însă, suprapus pozei discret-zâmbitoare și spilcuite din manualul de literatură de clasa a VIII-a, arăta, nu știu de ce, neconvingător. Era îmbrăcat într-un pulovăr tricotat, dintr-o lână de o culoare nedefinită, care îi venea larg, și pășea de parcă ar fi călcat pe nori. Sau în străchini, ceea ce se știe că Nichita nu prea făcea. Nu arăta deloc senin, nici solar, nici angelic. Părea cumva întunecat, îngreunat, stingher. Zâmbea cordial nimănui, dar mie mi s-a părut un om foarte singur, nelalocul lui printre pietonii care mergeau cu capul plecat, grăbiți, apăsați de banalul cotidian. Nu era cu Dora *lui* și, poate de aceea, dădea sentimentul unui om care și-a uitat „cărjele sufletești” acasă.

Pe scurt, era aparte: nu *superior*, ci *altfel*. Prea tânăr, atunci, pentru a putea defini acest *altfel*, m-am mulțumit să stochez pe discheta memoriei mele afective acest portret al lui Nichita Stănescu, viu. Nu are nici un rost să glosez retrospectiv pe marginea lui, căci nu poartă nicio altă semnificație ascunsă.

* * *

S-au publicat destul de multe eseuri docte despre poezia lui Nichita Stănescu, oscilând, de regulă, între aglutinarea de metafore în jurul metaforelor poetului și discursul universitar pedant, abundând de termeni „tehnici”. Și opiniile despre gândirea sa poetică oscilează la fel de larg, între cei care caută cu tot dinadinsul să îl transforme pe poet într-un *guru* al teoriei poetice și cei care neagă cu vehemență posibilitatea ca Nichita Stănescu să fi avut vreo idee oarecare de poetică sau teorie literară.

De aceea, v-aș propune un mic exercițiu de libertate critică. Să abandonăm potecile bătătorite și, mai ales, să abandonăm poeziile și volumele canonizate, cum ar fi *O viziune a sentimentelor*, *11 elegii* sau *În dulcele stil clasic*. Să ne ocupăm de ceea ce scapă, de regulă, criticilor și chiar cititorului obișnuit.

Mă gândesc la poezia ocazională, bogat reprezentată în ansamblul operei lui Nichita Stănescu și răspândită pe toată perioada sa de creație. Căci, dacă nu identificăm, în aceste poezii ignorate, nimic semnificativ, putem trage măcar concluzia că e cazul să le uităm, ca pe niște filade întâmplătoare, și să ne concentrăm asupra volumelor antume cunoscute.

Însă, de vom reuși să identificăm, în acest morman de poezii mai mult sau mai puțin întâmplătoare, coerențe și

continuități, cu atât mai mult va trebui să acceptăm că în spatele experimentelor nichitiene se află nu numai inspirația naturală a „mașului de zeu”, ci și o gândire poetică articulată.

* * *

Se știe, așadar, că, productiv în volume, Nichita Stănescu a fost totodată și un mare risipitor de ocazionale. Își risipea, se spune, manuscrisele, așa cum își risipea pașii pe asfaltul Căii Victoriei. Totuși, așa face observația că, scrise pe colțul mesei sau dictate fidelilor ascultători, ocazionalele lui Nichita nu sunt decât rareori simple fulgurații ale unei inspirații efemere. Deși se cunosc – curios, nu? – puține detalii despre procesul de elaborare a volumelor poetului, se poate deduce, din existența unor structuri recurente, că acesta își „gândea” creațiile, procesul de dictare fiind doar un act de performare a unui text deja „scris”, chiar dacă „pe aer”, adică virtual. Edițiile critice, realizate în ultimul deceniu de către Mircea Coloșenco și, respectiv, de către regretatul Alexandru Condeescu, au mai evidențiat o certitudine: că multe dintre „ocasionale” vor trece, după un timp mai lung sau mai scurt de la performarea lor orală, în volume, în cicluri precis închegate. De asemenea, că multe „inedite” oferite postum spre publicare de către amici ai poetului nu sunt, în realitate, decât transcrieri sau dictări fidele ale unor poeme deja publicate. De altfel, într-un interviu mai puțin cunoscut, însuși Nichita Stănescu lăsa să se înțeleagă că își lucrează îndelung în minte poemele, înainte de a le da drumul să circule în lume, prin rostire. *Teatrul itinerant*, așa cum se definea el pe sine, nu funcționa fără „text” prealabil

și, în orice caz, nu fără „regie”...

Așezat la o masă, la madam Candrea – într-o traducere pentru uzul tinerilor din Chișinău, de azi, la restaurantul Casei Scriitorilor – sau la Salonul Spaniol, la restaurantul Opera sau din nou la Athenée Palace, Nichita nu dăruia, de fapt, manuscrise. Ci ipostaze, scene, fragmente din marea piesă de teatru care era însăși existența sa artistică. Cei care văd în ele *risipirea* scapă din vedere tocmai *regia*, care este esențială. Ca orice mare poet, și Nichita scrie pentru *mai târziu*.

O dovedește întâmplarea fabuloasă, chiar neverosimilă, prin care a trecut manuscrisul poemului *Fiind și strigând*. Acest poem a fost scris la Belgrad, în 1976, și dăruit poetului Adam Puslojić în două exemplare. De-abia după două decenii, aducând poemul la București, spre a-l dărui, la rândul său, Academiei Române, prietenul sârb a înțeles de ce. Imediat ce a anunțat donația, primul dintre manuscrise i-a dispărut din mapă, parcă evaporându-se de sub ochii săi, nici azi nu se știe cum. Noroc cu cel de-al doilea manuscris, care a salvat pentru posteritate poemul. Sună a povestire paranormală, dar depun mărturie că este strictul adevăr.

În acest sens, așa avansa ipoteza că Nichita Stănescu, tenace risipitor de ocazionale, nu a scris de fapt *niciodată* ocazionale. Toate poemele scrise pe colțul unui șervețel, pe pereții unor hetaire sau dictate mesenilor sunt eboșe, schițe, fragmente ale unui mereu reluat și niciodată încheiat *Discurs despre Poezie*. Despre *Ars scribendi*, care, se știe încă din Antichitate, nu este altceva decât *Ars amandi*, care, la rândul ei, nu este altceva decât *Ars moriendi*.

* * *

Mi se pare evident faptul că, începând cu „poemele scrise în aer”, din volumul *Belgradul în cinci prieteni* (1971), Nichita începe să reconsidere spontaneitatea ca modalitate de creație și, totodată, contrapunct al poeziei elaborate (după dogma lui Valéry), specifice modernității.

Poemele din *Oase plângând* (1982), bunăoară, sunt, toate, „ocasionale” (voi explica imediat contextul în care a fost elaborat volumul și rațiunile interesului meu pentru el). Însă se simte imediat miza de adâncime a cărții, care nu mai este o întâmplare miraculoasă – cum poate că va fi fost *Belgradul în cinci prieteni* –, ci o demonstrație apăsată a forței creatoare a spontaneității, a poeziei „neelaborate”.

Acest demers intră, desigur, în paradigma întoarcerii poeziei la origini, în consecuția demersurilor artistice din În dulcele stil clasic (în care, cum arată Eugen Simion, sunt „reciclate” stiluri poetice din perioada clasică a literaturii noastre, de la Văcărești, la Eminescu) și, respectiv, *Epica magna* (prin care, după cum denotă, cât se poate de transparent, însuși titlul, poezia nichitană abandonează lirismul și se întoarce la vechea ei condiție, care este – vezi epelele antice – epică).

În *Oase plângând*, aceste demersuri sunt reunite. Poeziei i se redă inocența primei ei condiții, care a fost 1) spontană și 2) orală. Că așa stau lucrurile, ne convinge unul dintre „testamentele” închipuite de poet, prin care el cerea – conform mărturiei prietenului Gheorghe Tomozei – ca, după moarte, să nu-i mai fie tipărit nici un volum, iar numai câteva poezii să poată fi copiate de mână. Circulația orală era singura formă sub care

poetul (postmodern) își accepta posteritatea.

Nu văd decât o jumătate de cochetărie în acest testament. Cealaltă jumătate este o tulburătoare asumare a funciei *nede-săvârșiri* a poeziei postmoderne.

* * *

Dar să revenim la materia volumului *Oase plângând*, asupra căruia m-am oprit intenționat, întrucât este volumul cel mai slab receptat, atât de către critica de întâmpinare, cât și de către exegeții operei lui Nichita Stănescu. Un volum mai bizar, scris relativ repede, în cele zece zile pe care poetul le-a petrecut la Belgrad, în toamna lui 1982, după ce fusese încununat cu lauri la Struga. Un volum care-ar putea părea, la o lectură superficială, în întregime ocazional.

Este vorba totodată, să nu uităm, și despre ultimul volum antum al lui Nichita Stănescu, căci a apărut în toamna lui 1982, la Pančevo, în Serbia, în colecția revistei românești „Lumina”. Reluat în ediția antologică *Ordinea cuvintelor*, apărută în 1985 și îngrijită, cu acordul autorului, de regretatul Alexandru Condeescu, volumul este și astăzi puțin frecventat de cititori, cu toate că adună, așa spune, testamentar, fațetele ultimului portret sub care Nichita a înțeles să ni se înfățișeze.

Citit azi, acest volum șochează prin caracterul premonitoriu, ca și prin cuprinderea mai tuturor inovațiilor ce vor fi acreditate, ulterior, ca un nou cod poetic, de către poeții generației '80.

* * *

Să urmărim, în această ordine de idei, ce se întâmplă cu una dintre constantele

poeziei stănesciene, și anume raportarea la modelul Eminescu. În *O călărire în zori*, din volumul *Sensul iubirii* (1960), Nichita Stănescu trăiește raportarea la modelul eminescian sub semnul jubilației în fața unui spirit tutelar al conștiinței românești și, depotrivă, al fericirii juvenile provocate de revenirea poeziei noastre, după un deceniu de întoarcere realist-socialistă, forțată, la modelul Bolintineanu, la poezia adevărată, la lirism, emoție și intimitate.

Mai târziu, în volumul *În dulcele stil clasic* (1970), Eminescu este supus, cu aceeași afectuoasă venerație, unei operațiuni postmoderne de reciclare. Stilul, eufoniile, muzicalitatea și delicatetea tragică a versului eminescian sunt pastișate de Nichita Stănescu, și este de discutat dacă epitetul „dulce”, din titlul volumului, trimite la Dante și la al său *il dolce stil nuovo*, sau la „dulce”-le eminescian, caracteristic primei etape a lui Mihai Eminescu.

În ambele ipostaze de mai sus, Eminescu este un zeu ocrotitor al poeziei stănesciene, iar raportarea la el se produce sub zodia unei venerații creatoare.

În anii '80 însă, în literatura noastră are loc, după cum a arătat Iulian Costache într-o recentă cercetare, o renegociere a imaginii eminesciene. Regimul ceaușist intra în ultima sa fază, marcată de un naționalism delirant, în care abuzul de Eminescu a determinat o reacție critică. Eminescu n-a fost detronat, dar modelului Eminescu i-a fost adăugat, ca a doua față a spiritului românesc, modelul Caragiale. Căci, nu-i așa?, după cum spune Dumitru Radu Popescu, nenorocirea lui Eminescu este că s-a născut în țara lui Caragiale.

În al doilea rând, s-a produs, sub

influența ediției Creția – Vatamaniuc, și o reșezare internă a receptării operei eminesciene. Teatrul a devenit segmentul cel mai interesant pentru exegeți, iar *Oda în metru antic*, *Rugăciunea unui dac* sau *Se bate ceasul nopții...* au trecut în prim-plan, în detrimentul *Scrisorilor*, al *Luceafărului* sau al marilor poeme romantice, ca *Floare albastră*. Tragicul și profeticul Eminescu îl înlocuiesc, încet-încet, în anii '80, pe „ul-timul mare romantic european”.

Întâmplător sau nu, de-clișeizarea receptării lui Eminescu în conștiința literară românească se produce concomitent cu o modificare a felului în care Nichita Stănescu se raportează la modelul poetic eminescian. Nu *călărirea în zori*, nici *dulcele* nu îl mai interesează acum, iar dialogul nu se mai instituie cu magia versului eminescian, ci cu concretețea existențială a *Odeii în metru antic*: „Cea mai mare pedeapsă a noastră,/ a nouă, cei care suntem/ e lumina prin care fluieră un răsucit de înger/ tulburător,/ halucinanta natură,/ timpul absorbitor,/ mirosul de viață pe care îl are secunda,/ mâncarea cumplită la Cina cea de taină când/ vom reuși, în fine, pe Iisus/ îl vom și mâncând./ Ah, ce întâmplare și viața noastră!/ Ce întâmplare verdele de pe iarba./ Ce accident de suflet calul alb pe colină.// Supuși cuvântului, de verb mă rog,/ du-mă odată din groaza vieții,/ du-mă, du-mă,/ și nu mă mai pedepsi/ și mie nu mă mai redă-mă!” (*Dialog cu Oda în metru antic*).

Odată cu această reșezare a relației cu modelul eminescian, se produce însă, după cum ați putut observa, și o reșezare a relației cu propria poetică de până la volumul *În dulcele stil clasic*. Constatând că și *necuvintele* sunt tot cuvinte, poetul încearcă să se

elibereze de limbajul „poetic” și să întoarcă poezia la limbajul natural: „Ne sufocăm de cuvinte/ cum peștele de aer,/ cum mama mea de tatăl meu,/ cum timpul de natura lucrurilor.” (*De rerum*).

Optzeciștii îi vor spune acestui procedeu *poezia realului*.

* * *

Prezența morții, a unei ciudate atmosfere de final de lume, pe de altă parte, este frecventă în *Oase plângând*. Nu atât moartea biologică, pe care înclin să cred că, în ciuda intuițiilor pe care le au marii poeți, Nichita Stănescu nu a simțit-o venind, în înșoritul Belgrad în care și-a scris, în numai zece zile, ultimul volum antum. Ci moartea ca prezență cotidiană, ca limită a poeziei și, deopotrivă, a existenței sociale.

Cine îl acuză pe Nichita că a rămas insensibil la dezastrul social înconjurător, tot mai vizibil, în ultimul deceniu ceaușist, să facă bine să citească aceste poeme tragice. De ce altceva să fi fost trist, în anii '80, acest mare poet, aflat la apogeul unei cariere de excepție, căruia nu i-a lipsit nici un semn al recunoașterii publice, cu excepția unui formal premiu Nobel (pe care, oricum, spun apropiații, nu punea mare preț)? Nu cumva pentru că realizase care sunt limitele poeziei? Nu cumva pentru că proiectul său, de a se opune Răului prin Binele înveșmântat în hainele poeziei, eșuase, și el știa mai bine decât oricine că eșuase?

Să urmărim, în acest sens, rescrierea postmodernă a temei patriotice, temă pe care o întâlnisem în volumul *Un pământ numit România* (1969): „Eu sunt soldatul unui stat mic/ Victoria mea este moartea mea/ Nu pot să înving decât dacă mor,/

iar când se lasă seara/ îmi pângăresc trupul/ numai să rămână virgin/ trupul țării mele.../ iar când ciudate lumini/ iau loc pe cerul cu stele puține,/ latru, mârâi și latru/ și simt mâna patriei pe zgarda mea/ cum mă azmute/ și mă retrage/ și mă azmute” (*Soldat, curvă și câine*, din volumul postum *Fel de scriere*, ed. a II-a, 1998).

Poemele din ultimul volum antum, și, în general, din anii '80, transcriu liric experiența tragică a acestui eșec, a acestei limite a poeziei, care este Răul. Se mai poate scrie poezie după Auschwitz, ca să-l parafrazez pe Adorno, însă poezia este din ce în ce mai puțin putincioasă împotriva morții. Poezia poate exorciza, dar nu mai poate mântui. Nichita Stănescu își risipea manuscrisele ca să le dăruiască prietenilor – câteodată și convivilor cu totul întâmplători – un moment de liniște a spiritului în fața morții. *O bucurie pură*, cum spunea Brâncuși.

* * *

Până și temele postmoderne, din volumele *Măreția frigului* (1972), *Epica magna* (1978) și *Operele imperfecte* (1979) sunt reinterpretate, acum, în spirit sumbru, tragic, dând ocol în fel și chip morții. *Tocirea*, splendida parabolă a vieții care urmează morții, a șarpelui Uroboros reprezentat de ciclurile naturii, devine în *Oase plângând* o alegorie a extincției universale, a morții Cuvântului: „La început generalul/ numit în limba latină Imperator/ mai apoi căpitanii/ numiți în limba latină centurioni/ după ei rănile în defilare/ după rănile în defilare/ prada de război:// timpul ucis în sufletul barbarilor/ după timpul ucis în sufletul barbarilor/ înșiși barbarii/ după barbari, barbarele/ după barbare, plozii/ după plozi,

jucăriile/ după jucării, jocul/ după joc, iluzia timpului/ după timp, iluzia iluziei timpului/ cuvântul cu belciug în bot.” (*Cum se sfârșește o armată*).

* * *

Nu numai prezența apăsătoare a morții șochează în aceste ultime antume, ci și o anume tendință recesivă a lirismului, care se întoarce obsesiv la origini. Ca și Eminescu în *Mai am un singur dor*, Nichita simte nevoia să se dizolve, de data asta nu în elemente, ci în strămoși: „Dacă scuturi din mine/ toți strămoșii mei,/ până la urmă,/ până la urmă/ va cădea din mine/ o stea!/ Ce viață, doamne, se mai îngheșuie/ să curgă/ printre doi stâlpi!” (*Oase plângând*). Această detașare a poetului de propria-i existență biologică se plasează în vădit contrast cu mitizarea la care aceasta fusese supusă, în poemele deceniului '60-'70, când totul, de la glezne, la umeri, de la ochi, la gură, putea deveni un element de mitologie lirică personală.

Nichita, în *Oase plângând*, nu mai credea în Amphion, cel care ridică cetăți cu cântecul său, și se desparte de el. Piatra în sine, în materialitatea ei, i se pare mai vie decât cântecul, iar Ideea platoniciană, aflată, cum spune Noica, *dincoace* de lume, mai autentică decât poezia, aflată *dincolo*. „Nu cântecul privighetorii,/ Aaadame,/ ci înțelesul cântecului ei!” spune el în *Autobiografie la Belgrad*.

Poezia abandonează, astfel, metafora și stilul înalt și ia în primire realul.

* * *

Surprinde, de asemenea, și insistența cu care poetul se caută pe sine în acest

volum, care se deschide cu un *Autoportret* și se încheie cu acea *Autobiografie la Belgrad*, citată mai devreme. Toate aceste căutări poetice sunt, de prisos să adaug, tragice și lipsite jubilația din prima etapă a creației sale. Lipsește lumina, lipsește acea bucurie a existenței naturale, adolescente, care caracterizează poemele din *O viziune a sentimentelor* (1964) sau din *Dreptul la timp* (1965). Existența a devenit o povară pentru poet, iar limbajul, o „burtă a chitului”.

Iată cum își desenează *Autoportret*-ul: „Ca și cum ochiul meu drept/ s-ar certa cu/ ochiul meu stâng, -/ pe cine să plângă omul/ care din pricina nașterii moare./ Hai, uitați-vă și voi:/ eu sunt singurul vultur/ căruia i-a fost cusut la loc/ capul, după/ retezare.// Numai că mie/ mi s-a cusut/ retezatul cap/ cu un ac de cort/ pe un trup/ de om.”

Iată și tușa finală, care încheie *Autobiografia...*: „Mă leagăn ca un/ elefant/ spre cimitirul elefanților!/ nu gând,/ ci fildeș!” Bănuiesc că refuzul metafizicului și întoarcerea la real sunt cât se poate de explicite.

* * *

Dar să ne întoarcem la prezența și funcția ocazionalului în poetica „ultimului Nichita”. Un nou demers de factură postmodernă pătrunde, pe această cale, în poezie. Este vorba de inserția propriei biografii sau, mai pretențios spus, de apariția textului autorreferențial. Nu numai reperatele reale care marchează biografic apariția poemului, ci însuși procesul de creație a textului devine materie legitimă a poeziei stănesciene: „Neîntrebat,/ de-odată m-am născut./ Neîntrebat,/ de-odată voi muri.// Eu sunt/ ce țin minte despre mine/ că sunt.// La Belgrad/

pe aiaștă piatră/ șezum și plânsem/ cum zice
cronicarul/ Tot neîntrebat/ la început/ Tot
neîntrebat la sfârșit.” (*Belgradul de piatră*).

Poemul se transformă, uneori, într-un
dialog cu alte arte, o interogație și o reflec-
tare a acestora, firească pentru un scriitor
care trăia, ca Nichita Stănescu, înconjurat de
artele plastice și de plasticieni: „Homer te-a
văzut/ îmbrățișându-te/ cu grecii morții lui!
Privirea mea văzându-te/ e gâtul retezat/
al Mariei de Stuart.// Ce Serbie, Doamne,
într-un singur muritor!” (*Hai ku, hai pietre,
hai kameni, hai Petre!*).

* * *

Dacă, în primele volume ale poetului,
aflam mitul cântecului ziditor și al cuvintelor
care „atrag” realul, în acest ultim volum an-
tum (și, repet, „ocazional”), Nichita Stănescu
ni se înfățișează mirat de concretețea lumii
obiectuale, de materie și de elemente. Marile
sculpturi în piatră ale lui Bogdan Bogdano-
vić, văzute din întâmplare în piețele publice
ale capitalei Serbiei, îi relevă nu viziunea
artistică a sculptorului, ci uluitoarea forță
denotativă a elementelor, pe care această
viziune o descătușează: „Mama pietrii/ ție-
nea piatra născută de ea/ și pietrificată,/ în
brațele ei o ținea/ și plângea, plângea// Au tu
munte/ lacrimă de piatră/ a inimii mele de
piatră” (*Bocet*). Recurența vocabulei *piatră*
trădează nu numai o târzie reminiscență
bacoviană, ci și fascinația obsesivă a unui
cuvânt care, prin concomitenta sa bogăție de
conotații și, totodată, concretețe obiectivă,
duce poezia la limită.

Răsturnarea ecuației moderniste, în
care poezia-cunoaștere străpunge Fizicul,
în căutarea Metafizicului, și revenirea la
poezia realului apăruseră ceva mai devreme

în conștiința poetică a lui Nichita Stănescu,
și anume în volumul *Măreția frigului* (1972).
„Strivirea” Metafizicii de către Fizică este
figurată explicit în poemul *Prințul căzând de
pe cal*: „Prințul căzând de pe cal/ strivește-n
cădere un înger./ E sentimentul total/ pentru
care azi sânge.// E steaua cea rea, e steaua
cea gri,/ e steaua cea verde/ marele A și ma-
rele I/ azi mă vor pierde.// Însă spun totul,
astăzi, chiar totul,/ șira cea rece de câine./
urâtele labe și botul/ lui Astăzi lătrându-l pe
Măine”. Cu alte cuvinte, diafanul înger (sub a
cărui înfățișare putem vedea poetul, gândul
său, sau însăși poezia) nu are șanse în fața
masivei căderi de pe cal a prințului (*alter
ego* al puterii sau al realității fizice), după
cum nici Măine (visarea sau abstracțiunea)
nu poate trece de barajul colțos și lătrător
al lui Azi (adică al concretului).

Vizionară estetic este în acest poem și
autoreferențialitatea, semn că experiența
postmodernă nu este întâmplătoare, ci că-
utată și chiar programatică: *A și I* apar și în
Necuvintele, îngerul îl vizitează pe poet și în
poezia *Al meu suflet, Psychée* din *În dulcele
stil clasic*, iar un lătrat celebru întâlnim și
în poemul *Cântec*, din volumul *Dreptul la
timp* („Tristețea mea aude nenăscuții câini/
pe nenăscuții oameni cum îi latră”). În po-
ezia din *Măreția frigului* însă, aceste obiecte
ce populează mitologia poetică stănesciană
primesc o altă funcție decât în poezia mai
veche. *A și I*, începuturile unui limbaj al
necuvintelor, nu mai reprezintă, în *Măre-
ția frigului*, un nou orizont al lirismului,
ci eșecul lui, îngerul este strivit penibil de
concretul masiv și trivial, în timp ce *lătratul*
și-a pierdut aura metafizică, devenind simplă
metonimie a unei „șire reci”, a „urâtelor
labe” și a „botului”.

Poetica „ultimului Nichita” este, așadar, și o lichidare programatică – urmărită obstinat, chiar și în poemele dictate pe un colț de masă belgrădeană – a artei poetice moderniste, consacrate de *Testament*-ul arghezian. Nimic nu este interzis pentru poezie, dar poetul, ca un alchimist al limbajului, trebuie să lucreze cu esențele nobile, cu cuvintele „gravide” de sensuri.

* * *

La un singur mit nu renunță Nichita Stănescu, din recuzita primei sale mitologii poetice: la mitul poetului însuși. Natura are propriul ei univers semantic, care, la limită, nu poate fi pătruns sau cuprins prin poezie. Dar poetului îi revine să dea seamă de „natura lucrurilor”, și, prin aceasta, să existe el însuși: „Singur, sau din durere,/ de n-aș gândi/ vreo secundă, –/ te-ai spulbera,/ natură a lucrurilor!// Există-mă și ne există-mă!/ Cântă-mă și tace-mă!” (*Pasărea Phoenix a Serbiei*).

Natura ambivalentă a relației creator-real este însă, răsturnată în raport cu perioada mitului amfionic. Poetul este doar un interpret al naturii, care, la rândul ei, există numai în măsura în care este gândită de poet: metaforă vie a aceluiași Șarpe Uroboros (desenat de Nichita Stănescu pe coperta a IV-a a volumului) și, în același timp, închipuire poetică a lanțului nesfârșit al interpretării.

* * *

Și mai șocant este caracterul definitiv, parcă săpat în piatră, al altor „ocasionale”, de data aceasta al unora care nici măcar nu au pătruns într-un volum antum. Este vorba de cele editate în 1997, de către Anghel Dumbrăveanu, sub titlul *Fel de scriere* (ediție

reluată, într-o formă mult amplificată, în anul următor, și din care am mai citat pe parcursul acestei expunerii).

Critica a semnalat prezența, între „ocasionalele” antologate de Anghel Dumbrăveanu, a numeroase poeme de anvergură, apte a figura alături de marile poeme inedite, ca și a unor texte cu evidentă încărcătură programatică, în măsură să sublinieze anumiți vectori ideatici ai creației nichitiene, poeme ce se interfațează în chip natural cu cele deja cunoscute. Aș cita, în prima categorie, texte ca *Fiind și strigând*, *Decopitarea unui verb*, *Ființă sensibilă și relativ gânditoare*, *Mame* sau *Doină*, iar în cea de-a doua, *Fel de scriere*, *Cântecul*, *Viscol peste câpițe*, *Cântec*, *Descifrarea unei pietre scrisă cu rune*, *Visul unui cal*, *Îmi căzuse ochiul*.

Prezența și ponderea acestor texte în cuprinsul unui volum alcătuit totuși postum – de către un prieten apropiat, de acord, dar nu de poetul însuși – vorbesc de la sine despre unitatea structurii lirice nichitiene și de fidelitatea poetului față de propriul proiect liric. Nichita Stănescu a fost, cu alte cuvinte, un risipitor „cu program” și un spontan care își premedita reprezentațiile... Ceea ce face ca și această culegere postumă să se ridice la un nivel poetic înalt, la fel de înalt ca al multor volume antume.

* * *

Chiar și când poetul se află – la propriu – în vacanță, spiritul lui rămâne treaz, atent la semnificațiile realului și la sensurile ce se ascund (sau se nasc) în spatele cuvintelor.

La nunta unui prieten, bunăoară, cu doar două zile înainte de prematura lui dispariție, Nichita alcătuiește o tragică orație matrimonială, într-un stil diafan-întunecat,

care evocă acea categorie estetică numită *râsu'plânsu'*, pe care poetul a identificat-o în celebrele cruci pictate din Cimitirul Vesel de la Săpânța (de altfel, își propusese să scrie, împreună cu Adam Puslojić, un volum cu acest titlu): „Să ningă peste noi cu miei doar astăzi/ Să ningă inima din noi/ Noi niciodată nu am fost noroi/ O spun și mieii care ning pe noi/ O, dulce, mult prea dulce tu, fecioară,/ Care mi l-ai făcut pe Iezus chiar din flori/ Ce zici că ninge mieii peste seară/ Și pe zăpadă că noi ningem amândoi...” (*Către ...*).

Sensibilitatea sa reacționează, așadar, la sintagme fericite sau numai curioase, la nume, la taina prieteniei, la aspectele banale ale existenței, sub care curiozitatea și, aș zice, uimirea lui poetică scotocesc în căutarea emoției, a stării de poezie. Nichita Stănescu este, se vede din aceste ocazionale, un inocent însetat de poezie, pe care o caută febril, dintr-o recunoscută nevoie de puritate, de înnobilitate a clipei bicisnice, dintr-o neaderență funciară la cotidianul trivial al perioadei de final a regimului comunist.

Calea lui de evaziune nu este însă, nici reveria romantică, nici cultivarea stărilor incerte și nici scufundarea în fantasmale obscure ale sinelui. Poetul fuge în real, cum spuneam, înnobilându-l, ridicându-l adică la demnitatea poeziei. Iată, spre exemplificare, Întoarcerea bricului Mircea în larg: „Mă, tu ești un pescăruș român./ Te-am ghicit după felul în care zbori,/ după strigăt și după cum/ reînvii când mori.// Și tu, mă, ești un val de-al nostru./ Te-am mirosit după goana/ cu care-ți azvârli peștii, izbind/ în aripa toamnei, cu coama.// Iară tu, scândură sărată și/ coajă de nucă vopsită –/ du-te, fără, în Bărăgan/ și te mărită!”

* * *

E de notat această permanentă evaziune lirică, deși e greu de spus dacă Nichita fuge de realitatea politică, ideologizată, prin întoarcerea la realitatea propriu-zisă. Cert este doar că poetul proiectează asupra realului fantastica sa capacitate de dilatare și de sublimare. El șarmează clipa, prin poezie, și o determină să se deschidă către eternitate.

Cei care încă mai cred că manifestările postmoderne sunt, în poezia lui Nichita Stănescu, niște apariții întâmplătoare, rezultând din jocul numerelor mari sau din hazardul experimentelor pe care Nichita le scornea cu ușurință (de pildă, Mircea Cărtărescu, în *Postmodernismul românesc*), ar face bine să citească ocazionalele din *Fel de scriere*.

Semnalez, de pildă, un poem în care întâlnim simultan, conștient și cu multă măiestrie utilizate, parodia, reciclarea stilurilor desuete și autoreferențialitatea: „Se înmuiase și se îndulcise/ hrana vacilor ucise/ și cu care se-ncordase/ când ningeau a mele oase/ de-mi cădeau de la strămoși/ doar vopsiții de cocoși/ spartți în cioburi și dantele/ prin sita de stele rele/ de cerneau doar fulgii albi/ pe cerneala celor dragi/ care-așteaptă lungi scrisori/ din argintul de ninsori/ care vin, dacă poftesc,/ sau nu vin și se-nverzesc/ prin lapoviță,/ prin topire,/ prin înfrângere.” (*Viscolul peste căpițe*).

Exemple de acest fel sunt însă multe în opera lui Nichita Stănescu de după *În dulcele stil clasic* (1970), semn că poetul nu era un intrus pe teritoriul peste care va păși, un deceniu și ceva mai târziu, poezia optzecistă, ci un precursor. Nichita Stănescu nu și-a propus niciodată să devină un bun epigon al lui Ginsberg, Kerouac sau Ferlinghetti (poeti care cred că nici

nu l-au interesat, de fapt: în orice caz, nu mărturisește nicăieri că le-ar fi cunoscut scrierile). El și-a construit propria poetică postmodernă, pe care a exploatat-o cu o evidentă îndemânare, purtat de setea sa de poezie, de frumusețe, de cuvânt. Și de o conștiință sacrificială pe care mulți i-o ignoră: aceea că, în ultimii ani ai regimului comunist, nu se mai putea salva țara, dar se puteau salva măcar câteva suflete. Poezia și poetul personal deveniseră materia primă a acestei salvări.

* * *

Sunt conștient, în concluzie, că, pentru amatorii de prozodie clasică, de lirism, de structuri clare și de versuri memorabile (în înțelesul propriu al termenului), poezia din *Oase plângând* și din ocazionalele postume este ceva mai greu de acceptat, în ciuda evidenței că poeme cu prozodie clasică sau cu structuri limpezi și, de asemenea, versuri ce se pot ține minte cu ușurință, nu lipsesc. Însă poezia postmodernă nu-și propune nici să fie cantabilă, nici să aibă

o poetică ordonată. Ea e însăși expresia dezordinii axiologice a lumii în care trăim, a incomunicabilității omului contemporan, a impenetrabilității jargoanelor personale din care se alcătuiește astăzi limbajul. Nemaiputând cânta zeii absenți (căci nu mai vede finalitatea auto-iluziei), poetul postmodern se mulțumește să denunțe absența zeilor. De aceea, el renunță la metafore, la figurile ornamentale și, în general, la stilul solemn-scribit, metaforă devenind de-abia poemul întreg: o metaforă, se-nțelege, vagă și nedefinită referențial, așa cum se cade într-o lume a relativismelor și simulacrelor. Limbajul cotidian devine limbajul poeziei și invers, într-un permanent transfer, menit să detabuizeze și să demitizeze totul, realitatea ca și arta. De-liricizarea poeziei e, prin urmare, un fenomen implacabil într-o poetică postmodernă, ceea ce face ca marii postmoderni să nu fie poeți din cale-afară de populari. Poezia postmodernă nu se mai adresează „sufletului” cititorului, ci în primul rând intelectului.

ISTORIA LITERATURII HISTORY OF LITERATURE

ALEXANDRU BURLACU

Universitatea Pedagogică de Stat „Ion Creangă”

ARCADIE SUCEVEANU: ARS COMBINATORIA

ABSTRACT

Arcadie Suceveanu creates an own poetic system through an art which combines “the words that call him”. He operates with mythemes, characters and archetypal symbols but invents and many imaginary figures, he builds a myth with a protagonist in a continuous identity crisis moving in biblical times and spaces, real and virtual, updating them. Being a professional of chimeras the poet “draws” portraits and self-portraits with palimpsests, presenting a fictional ordinary world or sometimes bizarre. He has the inspiration that Revelation passes through the mirror. Suceveanu is a poet of the linguistic refinement, a bookish artist. He cultivates programmatically a poem of the “dictatorship fantasy”, of the unpredictable ludic, of the volatile imaginary, transfiguring subtly the higher consciousness of a Narcis “lost” in different literary epochs. The poet modernizes “The night-club Middle Age”, “Café Nevermore”, he puts up “The apocalyptic machine” of manufacturing postmodern existences of chaos and absurdity.

Keywords: modernism, postmodernism, ars combinatoria, own poetic myth.

Arcadie Suceveanu își creează un sistem poetic personal printr-o artă combinatorie a „cuvintelor care îl cheamă”, operează cu miteme, personaje, simboluri arhetipale, dar inventează și multe figuri imaginare, edifică un mit cu un protagonist în continuă criză de identitate care

se mișcă în spații și timpuri biblice, reale și virtuale, actualizându-le. Profesionalist de himere, poetul face portrete și autoportrete cu palimpseste, cu o lume fictivă uneori comună, alteori bizară, având revelația că Apocalipsa trece prin oglindă. Suceveanu e un poet al rafinamentului lingvistic, un

artist livresc. Cultivă programatic o poezie a „dictaturii fanteziei”, a ludicului impredictibil, a imaginarului volatil, transfigurând cu delicatețe conștiința superioară a unui Narcis „rătăcit” în epoci literare diferite, modernizează „Barul Evul Mediu”, „Cafeneaua Nevermore”, pune în funcțiune „Mașina apocaliptică” de fabricat existențe ale haosului și absurdului postmodern.

1. Placheta *Mă cheamă cuvintele*, Ujgorod (1979) poetizează într-o viziune panteistă incandescența florală a teilor lui Eminescu. „Protagonistul” spectacolului liric, programat cu porniri orifice, este modelat după elementele lumii înconjurătoare, a exuberanței vegetale, urmând o ceremonie a feeriei cosmice: „Să-ți tragi pe simțuri starea unui tei/ Și să privești prin prisma lui de floare,/ Să ari lumina cu statui de zei/ peste câmpii și mituri necesare.// Să-mbraci viziunea ierbii și să vezi/ Că-ți dă în spic de dragoste chitara./ Să arzi ca roua și să n-ai dovezi./ De glasul tău să crească-n câmp secara.// Clepsidra zilei s-o încarci cu crini –/ Înalt acord al muzicii din sfere./ Când vei cânta – în pomii anonimi/ Să se aprindă muguri de-nviere.// Să țipe fructul, ca un prunc în flori/ Și-n somnul pietrei iarba viitoare./ Să plângă magii-n patul lor de nori/ Și steaua-n tronul ei de lăcrimare” (*Poemul de trecere*). Poemul e reprezentativ pentru modul de rostire al celui care vorbește în poezie (chiar și la vârsta iubirilor candid), dar și al anticipării marilor disponibilități ale eului poetic.

Universul exterior, la care se raportează, e dominat de o atmosferă festivă, de o beatitudine generală, prefigurând însemnele unui sistem poetic coerent, ale unui mit personal:

„Aseară veșnicia a-nflorit/ Și teii-s catedrale de lumină/ De parcă zeii-au coborât din mit/ Și-nflăcărat le suflă-n rădăcină”. Teii lui Eminescu „au început cu floare să respire,/ Duhul Poetului s-aude-n ei/ Ca un izvor de dincolo de fire// ...O nostalgie cosmică i-a nins/ Cu colb de aur peste ochi și tâmplă,/ Sau Demiurgul lămpile-aprins/ Să vadă pe Pământ ce se întâmplă” (*Anotimpul secret*).

Peisajul mirific al înfloririi teilor, cireșilor, salcâmlor restructurează spațiul imaginar, îi aprinde fantezia și sensibilitatea, iar teiul, cireșul, chiar și poezia se exprimă în locul protagonistului care se confundă, într-un spațiu feeric, cu „trandafirul de geniu”: „În seara aceasta poezia/ scrie cu mine lozinci pentru lebede./ mă confundă cu trandafirul de geniu/ căruia i s-a transplatat parfumul în unghii/ și-mi recomandă iarba în loc de lectură” (*Conștiința cireșului*).

Cu glasul poetului vorbește tot ce-l înconjoară: salcâmul în floare, plopul, „iarba asta verde”; în armonie cu natura, iubita e înfățișată după „starea unui crin”, e pierdută „după voința unui nufăr”. Totul se desfășoară într-o „geografie mitică” după o „sfântă rânduială”. Exercițiile pentru coloana vertebrală, pentru echilibrul dintre eu și lume se fac și ele după firea lucrurilor și a fenomenelor naturale. Este adevărat, acest echilibru este primejduit uneori de personaje malefice, eventual de ghilotina din privirea Salomeei sau de „Vocea din spatele oglinzii” apostrofând: „O, tu, nevrednicule./ ce te oglindești/ în propria-ți moarte!”. Alteori eul poetic își simte „limba amară în gură/ ca pe o crisalidă din care au zburat/ toate cuvintele”, iar „roua cade pe flori/ fără a fi invocată” (*Conștiința cireșului*). Placheta de debut

conturează profilul unui eu poetic ieșit din comun, anticipând, în esență, structura imaginarului de mai târziu (limbajul, îmbinările insolite dintre cuvinte, recurența imaginilor, a metaforelor care construiesc acest imaginar).

Și în *Țărnuț de echilibru* (1982) aflăm aceiași lume stăpânită de farmecul armoniei, a candorii vegetale, a calofiliei seducătoare; echilibrul e menținut deocamdată prin cântecul florilor de salcâm, fără a ști ce vestesc, dar mesajele amețitoare îndeamnă la meditații. Și deși una e realitatea, altceva vede și zice Poetul: „Ave Maria,/ cântă floarea-n salcâmi de aseară/ fără să-și dea seama bine/ ce spune./ („Salcâmi cu gândire abstractă,/ va zice Poetul,/ hai să extragem din ei/ transcendența”).// Zeul din ei e păgân/ și trimite-n afară tulburătoare mesaje/ („O iliadă de floare,/ o bălbâială profetică”, va zice/ același Poet).// Pitită-ntre flori,/ moartea-i săracă și plânsă.// În preajma salcâmilor acum/ Poetului s-ar putea să-i cadă/ Coroana” (*Ce se poate întâmpla cu Poetul când înfloresc salcâmi*).

Mesajele zeului păgân ar fi, pe înțelesul Poetului, o bălbâială profetică. În căutarea echilibrului, metaforele îl compromit, fapt care l-ar lipsi de puterea lui magică. Prin urmare, Poetul și poezia sunt pândite de moarte, iar confruntarea adevărului cu realitatea devine acum un motiv central. Eul poetic se identifică rând pe rând cu un hidalgo, cu ucenicul lui Homer, cu scribul îndrăgostit, cu cavalerul florii de măceș, cu figuri livrești. În genere, Suceveanu scrie poezii cu personaje, uneori ciudate, inventate în convenția poeziei lingvistice, a artei combinatorii. Poezia poeziei devine un răsfăț, un joc sublim al imaginarului, al

libertății pe calea fanteziei.

În anii '80 poezia trece, eufemistic spus, prin „epidemia artelor poetice” (M. Cimpoi), fenomen deloc reprobabil în cazul în care moda poetică nu e decât o consecință a conștiinței atitudinale, de boicotare a așa-zisei „poezii sociale”, a „temelor majore”. În contextul „delirului colectiv”, e una dintre formele de evaziune, de neangajare în corul aezilor de curte. Cotrobăind prin „garderoba literaturii”, Suceveanu își caută modelul „scrierii de sine”. Exemplar nu numai pentru scrisul lui de la început, dar și de mai târziu e poemul *Ucenicul lui Homer (I)* pe care îl reproducem integral:

„Eram o ceată de inși transparentți,
un fel de visători de profesie,
avangardiști miopi
cotrobăind prin garderoba literaturii,
scribi jerpeliți lucrând
la Cartea Nimicului.

Bătrânul ședea la un pupitru de lemn,
ca Senior al *Ordinului Iezuiții Poeziei*.
„Zgârie cu unghia peretele acesta,
mi-a zis. Acum, spune: ce vezi?”

„Văd infernul, am răspuns. Da, nu mă înșel:
văd chiar fața infernului”.

Bătrânul a surâs misterios
și, luminat la față, i-a șoptit Marelui Scrib:
„Poate să rămână: băiatul are
simțul realității”.

A avea simțul realității însemna, în condițiile regimului totalitar, să-ți asumi un mare risc. E tocmai timpul în care ia amploare literatura exilului, fenomenul disidenței. Unica legătură cu Occidentul era posibilă într-o singură direcție, pe calea „undelor scurte”. În principiu, unica salvare de supraviețuire, mai mult sau mai puțin

onorabilă, putea fi găsită în poezia ca joc superior al intelectului. Suceveanu alege jocul fanteziei, actualizând Antichitatea, istoria mai recentă. Variațiuni pe aceeași temă a uceniciei mult mai dure descoperim în *Ucenicul lui Homer (II)*:

„Iată ghilotina,
zise Profesorul.
Totul e să poți să-ți ții cu o mână capul
și cu cealaltă să acționezi manivela,
să fii în același timp
și victimă, și călău.
Ia aminte, viața depinde
de cantitatea de sânge
ce alimentează neclintit ghilotina,
iar sângele nu poate fi pus în mișcare
decât de acest sărguincios mecanism,
e un fel de circuit închis –
mai multă speranță și curaj,
curaj și speranță...

La urmă, Profesorul
îmi culese capul de jos,
mi-l puse la loc
și-mi zise:
„Acum descrie tot ce-ai simțit!”

E, de altfel, dezvăluirea unui imperativ intern de convertire a trăirilor în imagini, de sondare și transfigurare a lumii interioare, cu cenzorul său intim, personal. A descrie tot ce ai simțit e un deziderat acceptat doar într-o lume imaginară, construită printr-o artă combinatorie capabilă să purifice la modul ipotetic: „Lăsați licornul nopților să treacă/ Cu pași de aur dinspre lumea greacă.// Să-mi pască iambii ca pe-o iarbă rară/ Sălbătăcind pe gura mea amară”. Tentația frumuseții atice îi este specifică reveriilor la vârsta adolescentină. Călătorind în vis în spații mitice, poetul, identificat cu poezia, încearcă să „îvingă” un „fel de boală”: „Flămând de reveriile-mi naive,/ Să vină

dinspre Memphis și Ninive, // Să-mi pască ochii de visări și forme/ Și palmele de scrieri cuneiforme.// Să lase-apoi pe limba mea, complice,/ Sigilii mici de frăgezimi atice.// Să mor îmbătrânit de fericire,/ Păscut până-n câmpiile asire...// Căci, uite, mă cuprinde-un fel de boală,/ Domnule Iamb, doamnă Vocală! (*Catharsis (II)*).

O altă cale de neglijare sau boicotare a „literaturii de comandă” o constituie exercițiile ludice ale fanteziei debordante specifice asianismului. E o modalitate eficace de eschivare a mesajelor codificate în parabole și alegorii ambigue. Pelerinul, „vestit amator de fregate imaginare”, „cu Canaanul sunându-i în oase!”, căruia „adevărul îi arde în mâini/ ca o spadă înflorită”, locuiește de o veșnicie și deloc întâmplător: „în Turnul Grotescului,/ scrie Cartea clarului de lună/ și visează lumea de parcă/ ar inventa-o” (*Cavalerul florii de măceș*).

Poezia pură e scrisă cu „personaje de hârtie”, pe care le trage la linotip. Autoportretul de sclav, scrib și inginer al trupului (deci nu al sufletului) tău este identificat, în ultimă instanță, cu poezia: „Sclav, scrib și inginer al trupului tău,/ o viață, două sau trei voi munci/ la transpunerea ta în imagini.// Îți voi caligrafia visele, unghiile, dinții,/ îți voi traduce genunchii/ în două lebede albe,/ din amprente tale digitale voi face/ icoane naive pe sticlă.// Îți voi trage la linotip/ cu litere roșii de plumb, speranțele,/ îți voi copia cu scris de mână mărunț, tremurat,/ săruturile,/ din gura ta voi face/ psalmi și proverbe...// Sclav, scrib și inginer al trupului tău” (*Scrib îndrăgostit*).

În pofida statutului său proteic, al intențiilor declarate, poetul rămâne totuși

cu conștiința că nu depășește decât condiția de scrib îndrăgostit: „Oricât te-ai strădui/ limba ta încă nu produce curent electric,/ starea ta de grație n-a emoționat încă/ nici un pom până la *floare*,/ nobilul tău risc încă nu crește/ sfeclă de zahăr./ De când ți s-a îngăduit această cântare,/ n-ai reușit încă să oprești/ o frunză măcar din cădere,/ de când trudești la catarge,/ nu ți-a reușit nici o expediție/ în interiorul pietrelor./ Endecasilabica ta iubire/ încă nu poate grăbi nașterea pruncilor,/ sugestia ta încă nu-i sățioasă/ ca, să zicem,/ pâinea cea de secară” (Încă nu). La urma urmelor, personajul din poezie are conștiința „operei imperfecte”, a insuficienței stării ei de grație. Ucenicul lui Homer descoperă chiar și în rai infernul.

2. *Mesaje la sfârșit de mileniu* (1987) și *Arhivele Golgotei* (1990) sunt expresia unui spectacol ontologic, al unui act clar de narcisism superior. Elementul autobiografic este transfigurat și „purificat” în *Poem cu mama* („Mamă, te respiră sarea unei mări cu malu-n ceață”), în *Plimbare de seară* („Prin vene-mi trec acari cu felinare/ Și mă trezesc pe linii mai subțiri./ Urcați cât încă-s mările de sare/ Și n-a suit petrolu-n trandafiri.// Eu duc april în fragede vagoane,/ Eu duc prin gări cisterne de azur,/ Pe căile condiției umane/ Vreau să vă plimb pe sentimentul pur”), în *Miorița*, „unul din cele mai frapante texte din câte s-au scris pe tema Mioriței”, o „mitologie personală” de o „cuceritoare forță expresivă” (Constantin Ciopraga): „Acel cioban din culme de Carpați/ Ce-a curs în stea, cu nunta fulgerată,/ Acel cioban ucis de cei doi frați,/ Prin jertfa lui de sânge, mi-este tată.// Cum coborâm

din noi, prin timp, mereu/ Pe firul ce ne leagă și ne strânge./ El trece-acum doinind prin trupul meu,/ Mânându-și, iată, turmele de sânge.// Și două umbre-apar în calea mea./ Și două umbre, pe la apus de soare,/ Lovindu-mă în țeastă – vai, ar vrea/ prin mine, încă-odată să-l omoare!// Și-n timp ce mor sub lună plină eu,/ Scurt fulgerat de umbrele nătănge./ Acel cioban, ajuns la fiul meu,/ Prin el își mână turmele de sânge.// L-aud acum trecând prin alți bărbați,/ Nimic de turma lui nu-l mai desparte./ Prin jertfa lui, ne știm cu toții frați/ Legați de-un dor ce-i mai presus de moarte!”

Imaginea lumii stă sub semnul vremelniceii, a fluxurilor și refluxurilor unei conștiințe dominate de imposibilitatea depășirii condiției de ființă „trecătoare” :

„În ornicul lumii cel mare
Mai arde, lăsând pe traseu
O dără amară de sare,
Secunda care sunt eu.

(*Secunda care sunt eu*)

Reconsiderarea poeziei ca pe o „mea culpa” este întreprinsă dintr-o perspectivă a artei eterne: „Cuvintelor li-i iarăși dor de Homer și Dante”, iată de ce, „Degeaba-ngrași în silă estetica cu flori”: „Din pietre și din arbori mai poate curge sânge/ Și luna peste ape mai are ideal,/ Și Pan, zeul sălbatic, mai poate, iată, plânge/ O lacrimă curată arzând primordial.// Materia mai râde cu ochii ei albaștri,/ Orașul mai încape în gura unei flori,/ Și sufletul mai umblă cu cheia pe la aștri/ Și stă deasupra lumii în scrânciob de ninsori.// Deci poartă-ți rana blondă prin școli și-așezăminte,/ Pe-unde misterul umblă-n cămașă de copil,/ Și ea, Enigma blondă, să-ți fie diriginte,/ Colegi de

clasă – plopii și vântul de april.// Căci iată mor imagini prin aerul de farsă/ Și timpul te țintește din turnurile-i reci,/ Iar pe câmpia zilei, de aspre muzici arsă,/ În mici calești de purpur se plimbă vechii greci” (*Umbra vechilor greci*).

Chiar dacă declară că estetica nu o îngrași în silă cu flori, poetul se întreabă: „De ce nu am destinul unui nufăr,/ Un ornic vegetal să fiu pe ape,/ Și clipa lacului din arc să-mi scape,/ Și-n albe înfloriri să-nvăț să sufăr.// Și să strecor prin orifice supape/ Impurități, noroaie fără număr,/ Pe apa rea să nu pot să mă supăr,/ Să scot din mlaștini perle-ntre pleoape.// Un turn să fiu, cărunț de insomnie,/ Pe care luna l-a pictat cu var./ Înnămolit în vis și armonie,// Să luminez adâncuri reci de plaur/ Și să transform, sub magic ochi de far,/ Întreg noroiul – într-un prund de aur!” (*Nufărul magic*).

La sfârșit de mileniu, forța taumaturgică din poveste pierde din intensitate. Arcadie Suceveanu cultivă programatic o poezie a „dictaturii fanteziei”, a ludicului impredictibil, a imaginarului volatil, transfigurând cu delicatețe conștiința unui Narcis „rătăcit” în epoci literare diferite: „Iertați-mă, bunii mei Frați Grimm,/ și dumneata, bătrâne Hans Christian Andersen,/ dar iată sunt nevoit să vă spun/ că poveștile voastre s-au cam învechit,/ haina miracolelor s-a rărit pe la coate,/ nici o curățătorie chimică nu i-ar mai putea scoate/ slinul și petele.// Vedeti dumneavoastră,/ vine o zi când descoperi dintr-odată uimit/ că Regina fulgilor de nea poartă blugi/ și frecventează săptămânal discoteca,/ că lampa lui Aladin a fost aruncată la lucruri vechi,/ iar copilul a devenit și el mai prudent,/ nu se grăbește să strige „dar regele-i gol!”// Zadarnic ne facem iluzii:

între un antrecot/ și un covor zburător/ se alege, întotdeauna, primul.// Da, bunii mei Frați Grimm,/ și dumneata, bătrâne Hans Christian Andersen,/ vine o zi când zânele îmbătrânesc/ vine o zi când căsuța de turtă dulce e demolată/ și haina miracolelor trebuie dată/ la întors” (*Poveștile nerentabile*).

Nerentabilă, se pare, devine însăși arta convertirii biografiei într-un mit poetic. Trecutul e cântat în elegii: „Trandafir cu guturai,/ Trandafir transfigurat,/ Ai miros scăzut și, vai,/ Te-ai in-dus-tri-a-li-zat!// Azi mai mult proprietar/ De parfumuri, traficant,/ Mai visezi în nopți de jar/ Floarea-cea-de-diamant?!// Când în vântul de april/ Te-mbătai de ideal/ Și erai cel mai fragil/ În tot regnul vegetal,// Și visai să fii, să fii/ Numai cosmos, numai duh,/ Să-ți înalți, în reverii,/ Carnea toată în văzduh!// Erai Prințul-din-candori,/ Cam romantic și naiv,/ Că și iarna uneori/ Înfloreai demonstrativ.// Oh, pe-atunci te destrămai/ În mici flăcări de mister!// Te purta în seri de mai/ Poezia la rever...// Azi, de sfere vindecate,/ Stai într-un peisaj de var/ De un alb improvizat,/ Și cu ghimpii în sertar.// Distilat în amintiri,/ Cu miros schimbat și tuns,/ Nu te-ntrebi, nici nu te miri,/ Îți ești sie îndeajuns.// Pus sub sticlă și beton,/ Ești exotic și util,/ Ești concret și ești cazon.../ Oh, și-ai fost fragil-fragil!” (*Elegia trandafirului urbanizat*).

Locul poeziei marcată de „fastul baroc” și „spectacolul de gală” (Alex. Ștefănescu), îl ia previziunea apocaliptică a sfârșitului de mileniu, viziunea apolinică e substituită treptat de portretul grotesc al sfârșitului de veac: „Se-aude-n orologii cifra șapte/ Foș-nind ciudat ca viermele în miez,/ Hazardul scui-pă-n noi cu dude coapte/ Și moartea face salturi la trapez.// Se-aplaudă virtuți

inexistente,/ Se-obține transcendența din porumb,/ Savanții inventează sentimente/ Pentru roboți cu sufletul de plumb.// Da, *panta rhei!* O, da! Și se transformă/ Și minusul se pomenește plus,/ Minciuna-și pune altă uniformă/ Și vinde adevăr la preț redus.// Trăim în minte lucruri ne-nțâmplăte/ Și nu știm teii ce gândesc pe deal,/ Un ceas grăbit iubirea ne-o socoate,/ Dar nu-i ajunge timp și ideal.// Se-ngrașă-n pomii raiului omida.// Albinele administrează flori,/ Rechinii țin în gură Atlantida/ La cercul lor de farse și erori.// La cota bursei prețul vieții scade,/ Orga lui Bach bolnavă-i de plămâni,/ Iar pacea stă mai mult pe baricade/ Cu o garoafă-nșângerată-n mâini” (*Portret de sfârșit de veac*). Reprezentările sfârșitului istoriei în lumea citadină, industrială, artificială sunt amplificate prin înserarea simptomatică a satului, de data aceasta văzut ca un „rai cârpit cu iad”.

Metamorfoze substanțiale suferă și sentimentul erotic sublimat în *Miraj*, *Infern divin*, *Vânat de gală*, *Ea*, *dragostea*, *Pod viu*, *Bolnav de boala dragostei*. În același timp, statutul proteic al eului poetic se modifică și el, alternând între ipostazele focalizate antagonice, între „Vezuviu” și „nufăr magic”; în planul expresiei poetice, metafora e substituită de metonimie, de oximoron. Tot mai frecvent locul metaforelor vegetale, al viziunilor de iarbă îl iau metabolele „omului mecanic”, a „trandafirului industrializat”; însuși eul poetic pare a fi o „industrie pură”, o „mașină de vise”. Dar adevărata recreare a lumii o produce Femeia care trezește lei în sufletu-i de miel: „Surâsul tău mai sapă-n mine gropi,/ Și cărnii mele i se face frică/ De sângele ce parcă o despică,/ Iar mâinile îmi hohotesc prin plopi.// Dar cum Narcis

se oglindește-n el –/ Tu ningi în sine, ca polenu-n plante;/ Și-orgoliul tău cel blond cu turle-nalte/ Trezește lei în sufletu-mi de miel.// Atunci, magmă de fulger parcă-ăș bea:/ M-avânt pe marea dragostei tardivă/ Cu nava beată-a sângelui-n derivă,// Înflorat de-o ne-nțeleasă briză/ Și-ademenit mereu de-aceeași stea:/ Iluzia cu chip de Monalisă” (*Miraj*). Acum inocența e tulburată de chemarea instinctelor primare, turnate într-un imaginar al unei noi, moderne, „cântări a cântărilor”. Simțurile de alcov, tănuite cu delicatețe, ispititoarele desfătări „în vara coaptă-a trupului mieriu” sau „în raiu-ți dulce, plin de baricade” sunt deșteptate de Ea, „nufăr-pasăre-femeie”. Dragostea e o religie „plină toată de păcate”.

Revelațiile vin la o nouă vârstă a poetului, ajuns la conștiința trăirii dramei vânătorului de himere, a narcisilor moderni ce abia își simt înecul. Cu *Arhivele Golgotei* Arcadie Suceveanu își ia definitiv adio de la modelul idilic al lumii: raiul „duhnește a infern”, descoperind că pustiul „ne-a înghițit definitiv”, că „mirosim parcă-a Pompei și lavă”; că „arhivele Golgotei sunt la un pas de noi”. „Aici, în Fanar” totul e fals, corupt, minciună: „...ochiul e corupt și vorba min-te/ Și steaua noastră e de lut și var,/ Și, vai, povestea cea cu-n blid de linte/ E veche ca minciuna în Fanar”.

Imaginarul geografic se extinde peste Sahara unde „Se vede încă Turnul Babilon:/ Un cap de monstru mort, dospind la soare”, peste „imperiu răului”: „...Și-atuncea a venit un pește mare/ Și ne-a-nghițit pe noi, peștii cei mici./ Și iată-ne de veacuri stând aici,/ În burta lui, și nu avem scăpare.// E mare, Doamne, peștele cel mare!/ O fi din stirpea biblicului Chit/ Ce pe Iona,

bietul, l-a-nghițit/ În pântecele lui de pește mare?// Ce generos e peștele cel mare!/ Nu ne mai lasă-n grija nimănui,/ Ne-oferă tot confortul burții lui,/ Cum se cuvine unui pește mare.// Viziunea lui și ea-i de pește mare:/ Viziune-gură și viziune-hău;/ El n-are crize sau păreri de rău/ Că-n burta lui se descompun popoare.// Cumplită-i pofta peștelui cel mare./ Dar nu ne poate mistui pe toți,/ Căci, iată, ni se nasc copii, nepoți,/ Și are crampe peștele cel mare.// Doamne al peștilor, tu cel mai mare,/ Ce dormi în jilțul propriului mit,/ Te întrebăm: cu ce să-ți fi greșit/ Noi, care-am plâns – spre tine – munți de sare?// Doamne, îți cerem milă și-ndurare:/ Dacă mai ții la ale noastre sorti/ Și nu vrei să murim prin sufocare,/ Nici să trăim pe jumătate morți –// Fă peștele ca să ne verse-n mare/ Și naște-ne din nou, dacă mai poți!” (*Neamul lui Iona*).

Intertextualizând intertexte, A. Suceveanu vede lumea cu semne emblematiche, scriitura-i pare un palimpsest, lumea, o Danemarcă, „raiul e un rai specific, ce duhnește a infern” și „miroase-a Danemarcă orișunde te întorci”. Imaginarul lui e construit după o geometrie de artă combinatorie cu toteme, monade, cifre, personaje bizare, sărite de pe fix, repere din spații mitice, livrești, cu alte cuvinte, „un semn al degradării e în toate”, o „închidere în cercuri”, însuși Dumnezeu „renunță, trist, la propria zidire”. În *Arhivele Golgotei* dăm de „Corabia lui Sebastian”, o altă sugestie a prăbușirii imperiului, de „inchizitorii morilor de vânt”, pentru care „târâșul e chiar starea lor de zbor”, de ultimul Babilon, „un fals proiect de rai”, un greier pe ghilotină, albatrosul lui Baudelaire, Barul Evul Mediu, Cafeneaua Nevermore, Noe, Morarul Don

Quijote, de o scrisoare adresată mamei, în care poetul se confesează că învață arta morții: „Tot mai străină-i carnea mea de tine,/ Tot mai al morții mele sânt”.

Însăși poezia devine „fiolă cu cianură”: „O, veac bolnav murind cu noi în gură!/ O, îngeri ficși și fără de mister!/ Și totuși, eu mai sufăr și mai sper,// Și moara mea de vânt e cea mai pură,/ Iar poezia prinsă la rever/ Mi-e poate chiar fiola cu cianură”. Poezia își lasă podoabele de metafore somptuoase, devenind tot mai ludică. Eul poetic e mai dezinvolt și liber în aventurile onirice: „În cafeneaua zisă Nevermore/ De două zile beau cu Edgar Poe/ Un vin ciudat de roșu-indigo,/ Și mirosim a ceață și a nor.// Dansează umbre-n ritm de rococo/ Plutind prin metafizicul decor./ Noi stăm la masă și flirtăm ușor/ Și cochetăm cu Dama de Caro.// O, Doamnă, ce superbă ești!/ – Hi-hi.../ – Ce ochi de-abis, ce coapse de neant!/ Poate dansăm?/ – Păi, vom dansa, oricum.// Și veseli bem din vinul tot mai gri/ Pe care-l toarnă c-un surâs galant/ Bătrânul Corb, în cupele de fum” (*Cafeneaua Nevermore*).

Cultivând programatic un imaginar fluid, însăși protagonistul existențelor devine o figură imaginară, bătută la mașina de scris:

„Acesta-i Îngerul – orb și proscris,
Mă bate la mașina lui de scris,
Trecându-mă din ciorne pe curat:

Copil, adolescent, bărbat,
Ca pe-un poem fără figuri de stil,
Pur și frumos, dar parcă volatil”.

(*Volatil*)

3. Cu *Eterna Danemarcă*, București (1995), *Mărul îndrăgostit de vierme* (1999), *Cavalerul În zadar* (2001), *Zaruri pictate*

(2003), *Ființe, umbre, epifanii* (2011) Arcadie Suceveanu revine pe spirală la aceleași subiecte, la mitemele sale obsedante, tratându-le la alt nivel, într-un sistem de convenții individuale și inedite. Locul sonetului îl preia versul liber, limbajul tranzitiv, poezia se prozaizează, metaforele, tot mai sincopate, cedează în fața metonimiei, imaginarul, tot mai volatil. Imaginea lumii devine mai fluidă, mai ireală, în oglinda ei trece omniprezența Apocalipsă. *Poemul Pisicile Apocalipsei* este simptomatic pentru metamorfozele de mai încoa: „Primăvara când Dumnezeu se lasă/ electrocutat de seve/ se aud în nopți pisicile Apocalipsei:/ miau-miau realitatea prăsindu-se pe acoperișuri,/ miau-miau dezastrele cu mustăți de pisică// Pe străzi, printre lăzile de gunoaie/ bate un vânticel subțire/ dinspre Vechiul Testament/ aducând miros de geneză putrezită,/ din infern răzbate până la noi/ duitul aproape familiar al cazanelor încinse/ Flăcări albe, roșii, portocalii –/ pisicile par îngeri veniți/ din lumea de sus sau de jos,/ de la fosforul din ochii lor/ în curând ne vom aprinde țigările,/ nu va dura mult/ și ele ne vor lepăda puii în prag/ ca pe-o meritată ofrandă// Cu binecuvântata emoție de dinaintea evenimentului,/ din mărul biblic/ va ieși fermecătorul vierme de-argint/ anunțând sărbătoarea,/ noi vom fi veseli, aproape fericiți/ adormind cu Apocalipsa în brațe,/ miorlăuuu”. Înnoirea fundamentală este anunțată într-o serie de poeme pe tematica poetul și poezia. *Mașina apocaliptică* de o putere de expresivitate extraordinară are caracterul unui nou manifest poetic:

„La drept vorbind, iubit cetitor, mă și tem
să te invit în atelierul mecanic
al acestui poem

pe cât de lucid pe-atât de halucinant
căci aici și acum, Domnul Abis și Prințul Neant
vor pune în funcțiune,
după un scurt repaos,
mașina de fabricat absurd,
mașina de fabricat haos”.

Viziunea fundamental inedită asupra artei poetice e centrată pe aceleași teme, personaje, abstractizate într-un dialog în care i se face loc și cititorului. Așa cum s-a mai observat, cu *Mașina apocaliptică*, Arcadie Suceveanu își creează „un mit poetic personal”. Drept material de construcție servește imaginarul arhicunoscut („Apocalipsa”, „Babilon”, „Oedip”, „Sebastian”, „semne obsedante și imagini concentrice, dar accentuat intelectualizate, spiritualizate, Nevermore” etc.) sau inventat: „Domnul Abis”, „Prințul Neant”, „Cavalerul Înzadar”, „Bătrânul Neofit”, „Cavalerul Dada”, „Magnificul Vierme” sau „Domnul Vierme”, „Turnul Silogismelor” etc.

Imaginea concentrică a apocalipsei revine obsesiv: „Într-o zi de joi sau de luni/ când Apocalipsa trecea prin oglindă/ cei mai curajoși dintre noi/ și cei mai nebuni/ s-au aruncat în apele ei ca s-o prindă/ – Uite-o cum trece acum prin dreptul lunii/ strigam, are forma unei piramide,/ legați-o și coborâți-o pe funii./ – Ne scapă, are forme fluide// Uite-o acum stând ca un zepelin/ agățată-n copac/ dați mai iute o cange/ acum e-o balenă – n-o lăsați să treacă-n alt veac// acuma-i în Nil,/ oho, acuma-i în Gange// Iat-o pe mare,/ ba iat-o în soare/ iat-o la gâtul secundeii/ strigam, alergând pe-o dungă de zare:/ unde-i ea? unde-i?/ Grăbiți-vă, n-o lăsați prea departe să treacă/ să nu supărăm lumea greacă/ fiți atenți la harpoane/ copiii ai lumii contemporane//

S-o prindem degrabă/ să-i punem belciug/
 să-i scoatem lapții, s-o ardem pe rug/ s-o
 împrejmuim iute cu garduri/ să-i confiscăm
 locomotiva cu aburi/ s-o întrebăm cine e
 și ce vrea/ huo, mama ei de cățea/ să ne
 spună ceva despre zei/ să-i scoatem din
 burtă orașul Pompei/ să-i fluturăm ușor
 din batistă/ să ne spună dacă există/ să-i
 măsurăm coada cu-o riglă/ să facem din ea
 țiglă/ s-o afumăm cu ceară și păr de câine/
 s-o întrebăm dacă azi/ dacă mâine...// Dar
 ea trecea calmă și ireală/ jumătate Dinco-
 lo jumătate aici/ multiplicată-n oglinda cu
 apa de smoală/ în miriade de-apocalipse
 mai mici// Trecea indiferentă și-aproape
 romantică/ prin lumea modernă prin lumea
 antică/ prin uși deschise prin uși închise/
 trecea prin mere și prin caise// trecea prin
 frunze trecea pe ape/ trecea prin zodii și
 horoscoape/ trecea pe șine trecea pe roți/
 trecea prin mine trecea prin toți/ trecea ori-
 unde trecea oricum...// Priviți-o, mai trece
 și-acum/ ca o cometă pe-un cer de noroi/
 într-o zi de luni/ într-o zi de joi” (*Apocalipsa
 trecea prin oglindă*).

„Sfânta rânduială” e pângărită defi-
 nitiv. În noua „ordine” totul e bulversat,
 demonizat. Maleficul devine valoare, are
 statut de herald. Minusul devine plus,
 plusul – minus. Quijote modern, ne-
 convertit la nicio religie, începe și el să
 prospere (*Ultima moară de vânt*). Mitu-
 rile de altă dată nu sunt altceva „decât
 dulci pastile pentru cei care suferă de
 insomnie și plictiseală”: „Oedip poate fi
 văzut/ în curtea azilului de bătrâni” (*Spli-
 na porcului de Crăciun*). Poetul declară
 că se desparte de trecut, dar imaginarul
 modernist nu e lepădat, el e încorporat în
 sistemul poetic, lumea e reontologizată:

„Obsedat de aceleași cuvinte/ cercetat de
 aceleași stări/ eram acum personajul cărei
 întâmplări?/ Jumătate în această viață,
 jumătate postum/ lunecam pe ferăstra-
 iele secunde de-acum/ și mă întrebam,
 înecat în fumul subțire:/ unde-ți sunt,
 sire,/ mușchetarii sentimentelor de iu-
 bire?/ ce-amurguri și-au subțiat trena/
 peste zilele tale strălucitoare/ ca trăsurile
 de Viena?/ în care piețe, la care tarabe/
 și se împart oasele pe silabe?” (Îngerul
 de circumstanță).

Ordinea firească nu mai poate fi
 schimbată, orice tentativă e în zadar.
 Poemele cu nucleu narativ, cu parabole
 și cugetări schimbă vertiginos curgerea
 „apelor postmoderniste”. Virtutea esen-
 țială a poeziei lui Arcadie Suceveanu e
 una a intelectului inventiv, în care senti-
 mentele și rațiunea se manifestă libere și
 în toată plinătatea lor. Realul, de regulă,
 e trecut prin filiera spectacularului li-
 vresc. Debusolarea generală a societății
 în tranziție își află expresia potrivită în
 „corabia nebunilor”, o alegorie satirică a
 lumii, etalând viciele și prostiile umane în
 clădirea neterminată a raiului pe pământ.
 Într-o variantă nouă, *Corabia lui Sebasti-
 an Brant* intră „în apele postmoderniste”,
 textul poemului și lumea proiectată de el
 se deosebesc fundamental de existențele
 de până la *Eterna Danemarcă*, volumul
 ce anunța radicalizarea atitudinilor lirice:
 „Când secară mările în Levant/ apăru
 la orizont/ corabia lui Sebastian Brant/
 intrând în apele post-moderniste/ ale
 acestor versuri/ mai mult vesele decât
 triste// (Ca să spulberăm, iubit cetitor,
 orice tabu/ îți voi spune că pe corabie
 eram eu, el și tu/ sau, dacă-ți convine,

noi, voi și ei/ câte persoane are pronumele?/ trei...)// Iar cum trei ori doi fac șase/ Apocalipsa avea picioare frumoase/ și noi o urmăream prin lunetă/ cu o bucurie aproape secretă/ cum urca puntea dinspre lagună/ pe corabia noastră nebună/ ce plutește, de veacuri, în voie...// – Ah, strigă Noe,/ aprindeți o lumânare sau o lanternă/ că-i beznă în lumea modernă/ autorul acesta cu epitetul bufant/ pare să-ascundă ceva important/ învăluind tot ce există (sau nu există)/ într-o ceață manieristă// Când scăpără chibritul,/ mări, ce se văzu?/ Un Turn Babel plutitor, în care/ eu, el și tu/ eram deopotrivă noi, voi și ei –/ unul ținea discursuri în groapa cu lei/ altul decapita bisericile de turlă/ acoperit de tobe și surle/ unul făcea harta petelor din soare/ altul deschidea măcelării în altare/ unul gădila corabia la pupă/ altul puneă îngerul să fiarbă în supă/ unul își mânca unghiile, altul își rădea sprânceană/ altul lua probe direct din Nirvana/ unul confecționa batiste din vele/ altul se decreta personaj din viețile paralele/ unul confecționa căpestre și botnițe/ pentru îngerii prinși în clopotnițe/ unul își vopsea chelia jumătate verde jumătate gri/ altul se întreba patetic a fi sau a nu fi/ unul era bielă altul era manivelă/ unul se închina la zeul din gamelă/ altul la steaua sa verde de tinichea –// iar corabia, glorioasă și sfidătoare, plutea/ pe valurile de sticlă și de beton/ ale Noului Babilon/ pe talazuri de muzică și de gunoaiă/ pe crucea ferestrei, prin lucrurile din odaie/ în cercuri închise, în zig-zag ori săltând/ dinspre Niciunde către Nicicând/ prin aceste versuri dinadins rimate frumos/ să nu cădem – eu,

el și tu –/ din corabie jos”.

Corabia lui Sebastian Brant mai este și o parodie a unui „paradis infernal”, în care haosul și ordinea se manifestă simultan, după o logică total paradoxală și absurdă. Prin deconstruirea, abstractizarea și artificializarea realității, a timpului și spațiului concret se evadează într-o irealitate a unui mit poetic al „înzadarului”, al „Noului Babilon”, simbol al noilor eșecuri.

Tot imaginarul e postmodernizat, raportul dintre valori trece prin turbulență. *Mărul îndrăgostit de vierme* este pus programatic în relații antitetice, lumea e mereu schimbătoare, iar poetul nu e, la urma urmelor, decât un vânător de himere, înrudit genetic cu „prințul din Levant” al lui Ștefan Augustin Doinaș:

„...Veteran al dezastrului – semănam ridiche și gulii
dar recoltam grecie antică: câte-o tonă și ceva
la hectar

Într-un cuvânt, mi-o făcusem cu mâna mea –
nu eram decât o canalie, o lichea,
omul din umbră, eminența cenușie, cavalerul
cu tava
aducându-și singur pumnalul și-otrava
Îmi săpasem singur groapa – una în tavan
și alta-n podea

Împrejur – fețe de nichel, inimi de cârpă,
sentimente de tinichea –
aceeași lume pragmatică holbându-se
la inima mea încă întregă
din care în curând
se va rostogoli bila neagră
la inima mea de regn necunoscut
la inima mea sărită de pe fix
la inima mea aproape nebună –

mereu dorind ah! ceva
ce nu știe să spună”.

(*Profesionist al Himerei*)

O istorie de dragoste inedită are farmecul revelațiilor zguduitoare a cotidianului banal, în care sălășluiesc în „farmec inedit” frumosul și oribilul: „În mărul roșu/ doar-me viermele alb// În mărul alb/ doar-me viermele roșu// Încă de la naștere viermele alb/ s-a îndrăgostit de mărul roșu – / fapt ce mi se pare aproape normal// La fel și viermele roșu: încă din prima zi/ s-a îndrăgostit numaidecât de mărul alb –/ ceea ce de asemenea mi se pare/ cât se poate de firesc// Farmecul inedit al acestei dulci povești/ de sfârșit de mileniu/ este că într-o zi mărul roșu/ se pomeni și el îndrăgostit de viermele alb/ după cum mărul alb se văzu îndrăgostit și el/ de viermele roșu –/ întâmplare ce ne face să ne gândim/ la armonia contrariilor în natură: / *concordia discors*// Asta e toată povestea mărului/ îndrăgostit de propriul vierme –/ măr care poate fi văzut/ chiar la dumneavoastră pe masă” (*Love story*).

Manualul de supraviețuire a bătrânului Neofit proclamă drepturile rațiunii în creație în alternanță cu fantezia dezlănțuită: „Pentru a supraviețui ca poet/ la sfârșitul secolului XX/ trebuie să fii profund antiliric/ ori să faci ceva trăsnet de tot/ de exemplu, să-ți cumperi o ghilotină// Numai așa, capul îți va sări/ tot mai spectaculos în poeme/ sângele scurs se va încheaga într-un text/ roșu postmodernist// Ajuns rudă apropiată cu Revoluția franceză// poate vei putea câștiga îngăduința/ generațiilor tinere/ (nu uita să le spui de trei ori pe zi/ că oul de sub limba lor e chiar oul lui Columb)/ și astfel te vei putea vindeca definitiv/ de romantismul tău desuet/ de nociva floare albastră a lui Novalis/ care de atâta timp împiedică noua artă/ să se dezvolte// Fiindcă dau să

rimeze–vei demonta/ șinele de tramvai/ vei arde public pelerina lui Byron/ ca pe cămașa ciumatului –/ și deodată vei ajunge și tu celebru/ criticii te vor băga în toate/ istoriile deschise ale literaturii// În sfârșit, vei putea bea și tu liniștit/ cafea neagră cu mici doze de avangardism/ la barul Teatrului Eugene Ionesco din Chișinău/ confundat desigur cu Cabaretul Voltaire/ printre artiști chelboși și iacobini/ (un fel de miliardari de carton)/ cufundat într-o dulce contemplare ocultă// Așa va fi bine. Va fi tot mai bine/ Ghilotina va lucra neconținut/ tu îți vei uita trecutul ca pe o valiză/ în stația de tramvai/ îți vei alcătui din nou fața/ fără milă vei ascuți cu inima cuțitele/ plin de speranță vei aștepta/ resurecția sângelui pe lama albastră” (*Manualul bătrânului Neofit*).

Viziunea ironică asupra trecutului său literar este o formă de afirmație prin negație.: „Și nimic. Nimic nu făceam./ Stam închis în odaie. Mâncam. Dormeam./ Dar mai cu seamă muream// Mă stingeam încet în biblioteca aceasta de oase/ cu ferestrele oarbe și fumegoase/ zidită pe dinăuntru în chip de minaret// ...Sihăstrit, fără-a ști care-i azi care-i mâine/ rupeam acum din deșertăciunea/ deșertăciunilor ca din pâine/ cu fața vopsită-ntr-o culoare pal-suferindă/ surpat în mine ca-ntr-o oglindă...” (*Oriunde se poate muri glorios*).

Concepția lui Suceveanu despre poet și poezie devine un subiect predilect în scrisul de ultimă oră (*Poezie, lux al deșertăciunii, Cavalerul Dada, Șobolanul metafizic, Aurul întunecat al nimicului, Mortul de fericire* etc.) pune în lumină arta combinatorie în construcția lumii virtuale: „Ah, poezie, târfa de lux ce-ai dormit/ cu Baudelaire în pat de absint și/ te-ai tăvălit cu Apollinaire pe

sub podul Mirabeau/ și/ te-ai ținut de șaua
 lui Petöfi în războaie și/ te-ai iubit în blocul
 din Piața Amzei cu Nichita/ Stănescu și –/
 de ce mi-ai otrăvit ca o scorpie viața/ de ce
 m-ai ales pe mine ca să-mi pierzi/ iubirea
 și tinerețile?” (*Poezie, lux al deșertăciunii*);
 sau: „În seara aceasta/ s-ar putea să apară
 Cavalerul Dada/ cadavrul literaturii a în-
 ceput să miroasă”. (*Cavalerul Dada*); sau:
 „Pentru că nu mai avea cine să mă înțe-
 leagă/ pentru că nu mai aveam cui să-mi
 dăruiesc/ dragostea și fericirea/ aproape am
 ajuns să-l iubesc/ pe șobolanul de sub po-

dea”. (Șobolanul metafizic); sau: „De fiecare
 dată armatele mele/ s-au întors înfrânte de
 sub Metafizicul Zid// Fericirea n-am putut
 s-o culeg// decât de pe buzele filozofilor/
 din toate ah! n-am putut să extrag/ decât
 aurul întunecat al Nimicului” (*Aurul întu-
 necat al nimicului*); sau: „Oricât ai lustrui/
 ouăle de diamant ale poeziei/ nu-l vei putea
 extrage pe Dumnezeu” (*Mortul de fericire*).
 Cu adevărat, „frumusețea” din care a muș-
 cat „ca din măr a putrezit”, iar poetul e în
 căutarea unei noi ordini în haosul lumii
 postmoderne.

LUCIA ȚURCANU

REPREZENTĂRI ALE EULUI ÎN POEZIA FRACTURISTĂ: DUMITRU CRUDU

ABSTRACT

This article refers to the poetry of Dumitru Crudu. There are analyzed hypostasis of the poetic self (histrionic self, frenetic self, reintegrated self) in relation to the fracturism and, at the same time, to the poetry of 80s and late 2000s. The author is interested in changes that occur from one volume of Dumitru Crudu to another in terms of the representations of the poetic ego. There is made reference to the impact that might these representations have on the evolution of Romanian poetry.

Keywords: poetic self, representation, fracturism, histrionic self, frenetic self, reintegrated self.

Într-un studiu despre trăsăturile definitorii ale eului liric caracteristice generației '80, Grigore Chiper se referă și la poezia lui Dumitru Crudu – un scriitor mai mult nouăzecist decât optzecist sau, poate, un autor care anunță, în primele volume, rupearea de paradigma optzecistă –, îndeosebi la volumul de debut al acestuia, *Falsul Dimitrie* (1994), și constată prezența unei „infinități de măști false, între care își pierde urma cea adevărată”: „Toate aceste identități false sunt plasate într-un anturaj sărac, elementar, detestabil. Multiplele identități, inclusiv de viețuitoare în aer, de pe pământ sau din apă, proiectate în mod obligatoriu pe fundalul unui peisaj natural sau artificial, tind să se contopească cu mediul, uniformizator și egalizator, în comedia umană a absurdității.

Destinul sau hazardul se situează undeva deasupra elementelor primordiale ale naturii. Falsul Dimitrie (Crudu) este sosia unui joc, o imagine mai adevărată și poetică a eului liric ascuns sub coconul de protecție” [1, p. LIII]. Într-adevăr, în primele cărți de poezie ale lui Dumitru Crudu ia contur un eu ce pare să însumeze mai multe identități și care își schimbă fațetele în funcție de situația/trăirea evocată.

După ce optzeciștii aduceau în literatura română poezia antropocentrică și biografistă, redescoperind „valoarea propriei biografii, a micilor întâmplări cotidiene, a sentimentelor nesofisticate, a senzațiilor nemediate, a privirii directe” [2], declarându-se adepți ai principiului poetic *eu sunt eu*, nouăzeciștii – iar Dumitru Crudu este

unul dintre capii generației –, chiar dacă insistă pe biografism și cotidian, ba mai mult, împing banalul spre mizerabilism, lasă să se insinueze în poeziile lor sentimente profunde, trăiri ale unui eu marcat de tragismul existențial. Doar că, în cărțile de debut acest eu disimulează nepăsarea, punându-și masca jemanfiștului și jucând spectacolul angajării superficiale în existențial. Urmărind evoluția eului în poemele acestei generații, putem distinge câteva ipostaze, toate prezente și în volumele de poezie ale lui Dumitru Crudu.

Eul histrionic

În volumele care apar până la publicarea *Primului manifest al fracturismului* (1998) – *Falsul Dimitrie* (1994), *E închis, vă rugăm nu insistați* (1994), *Șase cânturi pentru cei care vor să închirieze apartamente* (1996) – Dumitru Crudu explorează din plin tema singurătății: „să fii singur singur/ și să scrii poemul acesta” este un vers programatic. Singurătatea este determinată îndeosebi de neputința deschiderii sinelui către lume, dar și a deschiderii eului către sine. În același timp, eul e plasat într-un spațiu golit de lucruri („mesele l-au părăsit/ scaunele l-au părăsit/ lingurele paharele/ toate toate/ l-au părăsit pe dimitrie/ cămile măturile/ și becul din tavan”) sau dimpotrivă, într-un univers excesiv de reificat dar golit de transcendentă (ca în anti-geneza următoare: „am apăsat întrerupătorul/ și deodată s-a făcut/ lumină/ și deodată am văzut/ scaunele am văzut/ masa/ am apăsat/ întrerupătorul/ și deodată am văzut/ patul am văzut/ cearceaful am apăsat/ întrerupătorul și deodată/ s-a făcut lumină și nu te-am mai văzut”. În această lume obiectualizată până la refuz dar golită de esență, eul nu poate exista decât disimulându-și trăirile autentice, dedublându-se, inventându-și sosii sau

punându-și măști – altfel zis, implicându-se într-un spectacol pe cât de comic, pe atât de absurd: „dar lui dimitrie nu-i pasă nu-i pasă/ el regretă că nu are/ o cravată neagră/ să și-o lege la gât noaptea” (*Dimitrie*); „ea venea călare pe o muscă pe un fluture/ prin cameră îi călărea îi bătea cu biciușca” (*ce mai faci dimitrie*). „Metoda Crudu, constată Bogdan Alexandru-Stănescu într-o cronică la antologia *Falsul Dimitrie* (Cartier, 2014) este cea a dramatizării, histrionismul: scenariile acestor scurtmetraje pleacă de la evenimente reale, exorcizate prin punerea lor într-un abis rizibil. Iar scenografia este realizată printr-o decupare a realului, în special a elementelor care țin de locul comun, de clișeu. Dumitru Crudu râde de suferința din dragoste, râde de mizerie, de sărăcie, râde de poezie, dar o face purtând măștile celor care suferă. Iată un poem de dragoste, de exemplu: «când mă călcai în/ picioare într-o cărciumă/ unde toată lumea mânca/ cartofi fierți rotunzi și/ de ce nu mă/ iubești de ce naiba nu/ mă iubești de ce nu ai/ ochi să mă vezi mie mi/ se întâmplă lucruri/ foarte nasoale mă bucur/ că nu am să te mai văd/ mă bucur mă bucur» etc.” [3].

Dacă în *Falsul Dimitrie* se scrie la persoana a treia despre personajul care reprezintă o altă față (alter ego-ul) a eului liric, în *E închis, vă rugăm nu insistați* apare și un tu ale cărui stări/trăiri sunt surprinse de autor. Totodată, poate fi observată o apropiere a eurilor, o înlăturare a măștilor, gest care va duce ulterior la apariția unei alte ipostaze a eului poetic: „prietenui meu dimitrie/ aceasta a fost demult/ mi-a citit un poem nou/ sâmbătă mă voi întâlni cu el/ numele lui dormea lângă mine” (*cel mai greu*).

Poemele din *Șase cânturi pentru cei care vor să închirieze apartamente* (titlu ce descinde în mod evident din *The dream songs – Cântece vis* – de John Berryman)

sunt deja populate de un eu bine conturat și care raportează lumea la propriul sine, fie că e vorba de derizoriu și insignifiant („n-a încercat niciun/ sentiment de regret/ când omorai/ gândacii/ de colorado/ pe terasa din fața/ casei/ doar un fel de/ spaimă/ când/ îi vedeai/ cum se târau pe beton/ din ce în ce mai încet/ nici măcar nu ajungeau până la/ m/ i/ n/ e”), fie că este evocată Transcendența („de unde această frică Doamne/ când te invoc/ în întunericul care crește în mine/ Doamne Isuse Hristoase eu/ stau beat pe pat și mi-e frică/ mi-e frică/ capul mi se învâрте pe pat ca pe/ valuri/ și nu pot să adorm/ în camera vecină cineva râde/ de mine/ poate ești tu/ Doamne/ Doamne Isuse Hristoase/ în camera vecină/ nu ești oare tu”). Poemele, scrise în continuare în stil minimalist, iau forma incantațiilor. Datorită repetițiilor (inclusiv polisindetului), enumerațiilor, versurilor dintr-un cuvânt, acestea sună asemeni formulilor magice rostite de eul poetic pentru a se elibera de anumite temeri, neliniști etc. Ia contur astfel un eu care își va trăi/exterioriza la modul stihial neliniștile.

Eul stihial

Titlul *Pooooooooate* (2004) pare să anunțe o poezie de natură (neo)expresionistă. Multe poeme se referă la distorsionări ale realului, îndeosebi ale corporalului, sau la trăirea frenetică/extatică a emoțiilor. Doar că expresionismul lui Dumitru Crudu a cunoscut etapa/ experiența Allen Ginsberg (cu precădere, poemul *Howl* – un urlat din străfundurile ființei): „...eu am/ să-mi/ spăl dinții doar cu/ scrum iar fața am să mi-o/ șterg cu/ chibritele/ aprinse până am/ să te/ văd cum râzi în hohote și cum/ îți împlânți mâinile în gâtul/ tot mai tare și mai/ tare acum sunt un om fericit și/ aș putea chiar să spun/ bancuri în fața

unor haine/ atârinate în cuier sunt chiar/ hainele tale am/ să-ți iau toate hainele pe care/ am să le îmbrac toate deodată și/ am să urlu/ cu mâinile lipite de gură”. Este un urlat interior, care nu se vrea sau nu poate să fie auzit. Și la nivel de scriitură se observă starea frenetică a eului, paroxismul cu care își trăiește emoțiile, unele cuvinte fiind scrise împreună, ca și cum ar fi rostite dintr-o suflare, altele fiind „strigate”, de parcă toate trăirile eului ar fi descătușate: „... de astăzi până/ mâine se poote/ schimba/ totuuuuuuuuuuuuu/ uuuuuuuuuuuuuuuu/ uuuuuuuuuuuuuuuulll”. Astfel, se poate observa, în poemele din acest volum, dar și în cărțile publicate mai târziu, că autorul se distanțează de eul optzecist care evită să-și mărturisească/ exteriorizeze sentimentele profunde. Dispar, totodată, măștile eului histrionic din cărțile anterioare ale lui Dumitru Crudu. Mai asistăm și la procesul de visceralizare a biograficului, imaginea contorsionării, a deformării corporale, provocată de frică, durere, sentimentul neputinței, apărând destul de frecvent.

În același context poate fi citat și poemul *strigătele de sub apă*, apărut în volum în 2015, care are în centru un eu dornic să exprime și să se exprime: „eu ți-am vorbit/ în pumni”, „eu tot timpul începeam/ primul să vorbesc”, „eu am vrut să strig/ și am strigat”, „și eu ți-am atins sânii/ cu buricele degetelor// și am urlat/ de frică.// am urlat cu toată vocea/ de pe vârful dealului acela de deasupra brașovului.// am strigat.// te-am strigat.// am strigat ca un om/ care a găsit/ un chiștoc/ pe stradă./ sau care a pierdut/ un dinte/ din gură”. În ultimul fragment citat se pune accentul pe reacțiile eului provocate de contactul cu lumea obiectivă, cu realul. Este o tendință anunțată de fapt încă în 1998, atunci când apărea, în *Monitorul de Brașov*, *Primul manifest al fracturismu-*

lui: „Fracturismul reclamă o subiectivitate necontrafăcută, nouă, care să poată institui puncte de vedere necunoscute asupra realității. Poeții fracturiști pornesc de la ceea ce le este caracteristic doar lor” [4]. Ideea de subiectivitate necontrafăcută este dezvoltată apoi în *Prima anexă la Manifest*, semnată de Dumitru Crudu: „Fracturismul propune o soluție: transferul atenției dinspre obiectul/obiectele decupate asupra subiectului emițător/receptor. Fracturismul a înțeles că obiectul/obiectele decupate trebuie să treacă în plan secund, iar odată cu aceasta și tehnica aparatului de filmat, hiperutilizată. De asemenea, fracturismul renunță la a-și adjudeca niște perspective neutre, obiective și exterioare asupra realității. Fracturismul revendică reparația în prim-plan a subiectului Real al poetului, în detrimentul obiectului prezentat sau al (prezentării) tehnicilor poetice, pentru că numai în acesta am mai putea surprinde nuditatea fragila a realului. /.../ În afară de reacțiile noastre strict personale într-o poezie nu ar trebui să mai existe nimic altceva. Autenticitatea poate exista numai la nivelul de reacții. Toate, în rest, sunt false. Obiectele rămân aceleași, numai reacțiile noastre se schimbă” [5, p. 193-194]. În *A doua anexă*, Marius Ianuș, la rândul său, declară: „A venit vremea poeziei trăite, asumate, adevărate” [4]. Așadar, se tinde către o poezie autentică, o poezie care să aibă în centru un eu ce nu se mai teme/sfiește să-și arate reacțiile la lumea din jur. Este un eu care nu-și mai caută refugiu în textualism, metaforizare, faptul de cultură pentru a-și disimula trăirile.

Eul reintegrat

Este eul care are curajul să spună eu, care nu mai simte nevoia să-și camufleze trăirile, atribuindu-le alter ego-urilor sale, nici nu mai tinde să-și manifeste la modul stihial

aceste trăiri. El doar constată reacțiile pe care le are în momentul în care descoperă adevăruri existențiale. Iar una dintre marile descoperiri pe care le face eul din poezia lui Dumitru Crudu și care îi atenuază sentimentul de revoltă prezent până acum este moartea.

Eul reintegrat își exprimă cu multă cu-mințenie și sinceritate sentimentele, în fața mării treceri el devine neputincios. Cele mai reprezentative sunt două volume recente în care tanaticul este temă centrală: *Eșarfe în cer* (2012) și *La revedere, tată* (2015), ambele cronici ale unor morți.

În *Eșarfe în cer* – Maria Șleahțișchi numește această carte „poemul unei stări” [6] – poetul insistă asupra stării de frică pe care i-o provoacă eului apropierea de ființa în agonie: „cu o pastilă de validol sub limbă/ și cu inima în gură/ stau în fața patului ei/ și ea îmi cere să-i dau mâinile/ și eu i le întind/ și ea mă înșfacă de mâini strâns-strâns/ și nu mă lasă să plec// în timp ce eu tremur de frică/ niciodată nu mi-a fost atât de frică/ așa cum îmi este acum/ îmi clănțnesc dinții în gură/ ea se încleaștă mai strâns de mâinile mele/ și începe să plângă”. Observăm că intensificarea emoției eului este sugerată cu ajutorul polisindetului, textul consonând astfel cu trăirea personajului poetic.

În alte poeme, Dumitru Crudu folosește comparația dezvoltată pentru a pune accent pe trăirea eului prin reacțiile provocate de realitatea agresivă: „mă uit la ea/ și inima îmi bate tot mai tare/ în piept/ de parcă/ m-ar fi încolțit din toate părțile/ o haită de maida-nezi”. Paralelismul este utilizat de asemenea pentru a prezenta cât mai elocvent starea eului: „și mi-e frică/ aș vrea să pot să nu-mi fie/ frică/ dar îmi este/ șiroaie de lacrimi/ îmi intră în gură/ nu-mi pot scoate mâinile din buzunare/ un porumbel dă buzna în casă/ inima îmi iese din piept/ se izbește

de pereți/ se pocnește de fereastră/ vrea să zboare afară și nu găsește ieșirea.” Scriitura minimalistă este cea mai adecvată pentru a prezenta tribulațiile acestui eu eliberat de măștile convenției: „altădată deschideam ochii/ și-l vedeam pe tatăl meu/ înaintea mea/ închideam ochii și nu-l mai vedeam/ acum/ închid ochii și-l văd/ îi deschid și nu/ mai e”.

Urmărind reprezentările eului în poezia fracturistului Dumitru Crudu, putem constata că autorul învinuit de mai multe ori de mizerabilism face de fapt o poezie a unei profunde neliniști existențiale. Iar această neliniște, încordarea interioară este sugerată și cu ajutorul ipostazelor eului poetic.

Ce impact ar avea această aplecare a poetului către un eu personalizat, interesat să-și exprime, într-un limbaj tranzitiv-minimalist, reacțiile, și deci senzațiile, provocate de relația cu lumea din afară? Se pare că se produce ruptura de optzecism și se (re)aduce necontrafăcutul în poezie. În consecință, sporește autenticitatea poeziei, Dumitru Crudu manifestându-se ca unul dintre cei mai autentici poeți români de la începutul secolului al XXI-lea. Totodată, este anticipată poezia douămiistă și post-douămiistă, care, după Claudiu Komartin,

s-a alimentat din versurile lui Dumitru Crudu: „o parte importantă a liricii de după 2000 pare acum influențată de acest spirit deziluzionat, de disperarea existențială, de febricitatea și pregnanța imagistică a poeziei falsului dimitrie” [7].

Referințe bibliografice:

1. Grigore Chiper, De la eul arhetipal la pletora de euri, în revista *Philologia*, Chișinău, nr. 1-2, ianuarie-aprilie 2011, p. LIII.
2. Corin Braga, Postmodernismul literar românesc – bătălia dintre generații, pe: <http://revistaechinox.ro/2011/10/1995-corin-braga-postmodernismul-literar-romanesc-batalia-dintre-generatii-goldmine/>.
3. Bogdan Alexandru-Stănescu, Dumitru cel Inocent, în revista *Observator cultural*, București, nr. 742, octombrie 2014, pe: http://www.observatorcultural.ro/Crudu-cel-Inocent*article-ID_30827-articles_details.html.
4. Manifestul Fracturist, pe: <http://www.poezie.ro/index.php/essay/202813/index.html>.
5. Dumitru Crudu, Manifestul Fracturist (Prima anexă, 1998), în antologia: Dumitru Crudu, *Falsul Dimitrie*, Editura Cartier, 2014.
6. Maria Șleahțișchi, Dumitru Crudu „Eșarfe în cer”. O carte umedă, pe: <https://mariasleahitchi.wordpress.com/poeti-contemporani/dumitru-crudu-esarfe-in-cer/>.
7. Claudiu Komartin, Alegerea lui Dimitrie Crudu, pe: <http://www.revistatimpul.ro/view-article/2126>.

Anatol Gavrilov
Institutul de Filologie al AȘM

DELIMITĂRI ȘI PRECIZĂRI TERMINOLOGICE monolog – monologism/ dialog – dialogism

ABSTRACT

In this article are differentiated the terms: *dialogue* and *monologue* as *compositional- stylistic notions* with respect to *dialogism* and *monologism* as epistemological notions. There is specified their conceptual content within the triadic dynamic unity *term/ general notion/ conceptual content* changeable depending on the specific contexts. The paper focuses on the dialogical concept of “context”, as an unlimited space-temporality (chronotop) of becoming of the being’s whole in the “big time”, by distinguishing it from the linguistic-stylistic notion of “given context” and from the informatic one of “code”. The present research reveals the correlation between the ontological level of Bakhtin’s “new thinking” and the surface structure of the specific language of his dialogism in the context of the dialogic existentialism.

Keywords: the terminological ensemble *given – created – creation – becoming*; (semiotic, informatic) *code*; *context* (of ontic becoming), *dialogic contrariety*; (thinking) *self-awareness*; *dialogue*, *dialogism*, *dialogicality*, *dialogisation*; *heterophony*, *heteroglossia*, *heterology*, *hetero-mundanity*, *existence*, *existentialism*; *being*, *intentionality*; (ontic, existential) *whole*; *the triad term/ general notion / concept*.

Nu numai în teoria literară, ci și în filosofia științei în tratarea acestor două perechi de termeni ne lovim de interpretări contradictorii care sunt atribuite dialogismului bahtinian. De exemplu, în studiul *Omul dialogal* de Vasile Tonoiu,

un nume de autoritate, câștigat prin studii de ontologie și epistemologie, citim: „I s-a reproșat și i se poate reproșa lui Bahtin (...) tocmai carența excesului: faptul de a fi supraevoluat importanța teoretică și metodologică a **dialogismului** [*subl. n.*], de

a fi făcut din ea o supra- sau meta- categorie autoexplicativă, de a fi făcut din el o cheie universală capabilă să deschidă toate misterele vorbirii și artelor cuvântului, ale omului și culturii, ba chiar ale vieții naturii, ale structurilor universale [1, p. 128].

Acest reproș i-l făcuse lui Bahtin regretatul teoretician literar Marian Vasile în merituosul său studiu *M. Bahtin – estetician și filosof*: „Conceptul său fundamental este **dialogul** [subl. n.], o supracategorie cu valoare estetică și cognitivă: mai întâi, dialogic este limbajul romanului dostoievskian, apoi romanul în general, iar mai târziu **orice text poetic, deci toate genurile**, [?!] dialogică e conștiința umană. (...) dialogică e cultura universală, (...) dialogică sau ambivalentă e viața naturii înseși. (...) Debutând prin a caracteriza specificul genului românesc, **dialogul** devine cu timpul, în concepția lui Bahtin, o cheie universală, capabilă să rezolve nu numai problemele culturii, ci și structurile cosmosului”, adică a devenit o exagerare cosmică. Această tiradă ironică, exprimată printr-o perioadă stilistică cu o tonalitate exasperantă, sugera ideea că „dialogul” ar fi fost expresia unui *cogito* (...) propriu personalității intelectuale a lui Bahtin” [2, p. 25], adică o obsesie personală. Or, dialogul devenise, anume un asemenea concept fundamental (ontologic, antropologic și culturologic), încă înainte de publicarea primei ediții a monografiei *Problemele creației lui Dostoievski* (1929), al unei direcții magistrale în existențialismul german și european [3, p. 314] botezată de Gadamer „filosofia dialogului”.

Comparând terminologia din aceste două texte, constatăm doar o singură deosebire: la teoreticianul literar Vasile Ma-

rian caracterizările polemice ale „carenței excesului” se referă la termenul *dialog*, iar la filosoful Vasile Tonoiu – la termenul *dialogism*. De fapt, nu este o deosebire conceptuală principală, deoarece în alte contexte ale acestor două texte termenii în cauză sunt utilizați ca sinonime intersanjabile, fără a se face o distincție clară dintre forma dialogului (*dialogic*) și forma monologului (*monologic*), pe de o parte, *dialogismul* și *monologismul*, pe de altă parte. Raporturile dintre fondul conceptual al acestora se extind asupra noțiunilor stilistice *dialog* și *monolog* confundându-se două niveluri (straturi) ale structurii teoriei dialogice bahtiniene a textului romanului polifonic, Vasile Tonoiu făcând concluzia generalizatoare: „Tendința de a face din dialogism [dialog la Vasile Marian] o categorie universală se soldează cu sărăcirea progresivă a monologicului (din vorbirea și gândirea în și cu sine obișnuite zise monologice, din literatură (...), din discursul filosofic monovocal etc.) până la anihilarea lui [a monologului] completă, și deci și a opoziției în care funcționa ca termen” [1, p. 128]. Această tendință „excesivă” ar avea ca revers al medaliei: „Tendința opusă de a rezerva dialogicului prin excelență unor domenii și forme privilegiate ale *manifestării și creației umane*” care „ar păcătui prin restrângerea lui [monologului] arbitrară” [*Ibidem*].

Opoziția „monologic/ dialogic”, atribuită lui Bahtin, Vasile Tonoiu o proiectează pe planul epistemologic mai larg al filosofiei științei: „În anumite contexte, Bahtin opune cunoașterii din științele exacte (ale naturii) cunoașterea din disciplinele umaniste, sub cuvânt că prima ar fi monologică, iar cea de a doua dialogică prin excelență” [1, p. 128].

E adevărat că în „anumite contexte” („pe alocuri”, „iarăși numai pe alocuri”, face de fiecare dată Vasile Tonoiu aceste precizări atenuante privind „obiectiile la adresa unor inconsecvențe de la o lucrare la alta sau înăuntrul aceleiași lucrări în raport cu distincțiile metodologice introduse contextual”), Bahtin utilizează termenii *dialog* și *dialogism*, respectiv *monolog* și *monologism* ca sinonime, iar în alte contexte – ca noțiuni polar opuse, însă atât apropierea, cât și opunerea lor el o face consecvent anume din punctul de vedere al distincțiilor metodologice necesare pentru delimitarea și precizarea conținutului conceptual, dialogistic sau monologistic, pe care formele compozițional-stilistice ale dialogului și monologului le capătă în contextele respective.

Dar ce înseamnă un „anumit context”? Să zăbovim la această întrebare sugerată de observațiile lui Vasile Tonoiu. A descompune textul (textele) unui autor în anumite contexte izolate și a le înșira pe firul unei interpretări generalizatoare proprii este o procedură hermeneutică ce riscă să rateze tocmai unitatea intrinsecă a textului care se găsește în structurile profunde ale gândirii autorului, mai cu seamă când e vorba de un gânditor de talia lui Bahtin, nu exponent original al „**noii gândiri**” [4, p. 24]. Tocmai noutatea gândirii sale i-a frapat pe tinerii savanți de la Institutul de Literatură Universală din Moscova V. Kojinov, S. Bocearov, G. Gacev, P. Palievski ș. a., coautori ai *Teoriei literaturii* academice în trei volume, care din 1961 încep să-l viziteze la Saransk, unde se prelungea exilul lui după expirarea termenului oficial (a fost reabilitat abia în 1967), astfel constituindu-se noul cerc bahtinian din anii 1960-1970. V. Turbin, tânăr profesor

de la Universitatea de la Moscova, alăturat la acest grup, mulți ani după moartea lui Bahtin căuta să explice magia magnetismului personalității intelectuale și spirituale a Maestrului. După fiecare convorbire el își nota gândurile cele mai originale și impresionante ale acestuia, ca să ajungă în cele din urmă la convingerea că Bahtin nu este în anumite gânduri, ci în însăși gândirea lui („в его мыш-ле-нии”) care nu poate fi captată și redată prin citate [5, p. 11].

Una din trăsăturile esențiale ale noii gândiri este aceea că ea nu operează cu noțiuni izolate în cercuri închise, ci cu ansambluri de termeni și constelații de idei ce gravitează în jurul unui concept central, constituindu-se unități triadice dinamice cuvântul-termen/ noțiunea generală/ conținutul conceptual al acesteia. O asemenea triadă este și „contextul”. Ignorarea noului conținut conceptual, dialogistic, pe care Bahtin l-a inoculat în acest termen, se soldează cu substituirea acestui concept, și a altor concepte bahtiniene, cu concepte străine, monologice nu numai de către adversarii fățiși ai dialogismului, ci și de către „modernizatorii” lui.

Conceptul său de context Bahtin l-a definit tranșant prin delimitarea lui de „cod”, prin care promotorii „modernizării” semiologice a terminologiei literare încercau să înlocuiască categoriile „vechi” „conținut estetic” și „formă artistică” cu noțiunile „mesaj” și „cod” împrumutate din lingvistica structurală și teoria informatică a comunicării. „Semiotica este preocupată de transmiterea unui mesaj *dat* printr-un cod *dat*. Strict vorbind, în comunicarea vie mesajul se creează pentru prima dată abia în procesul comunicării, în care esențialmente nu există niciun cod *dat* (...).

Contextul însă este potențial infinit, în timp ce codul trebuie să fie un sistem de semne finit dinainte dat. Codul nu este decât un mijloc de transmitere a unei informații, dată și ea dinainte, el nu are nicio valoare creativă” [6, p. 352]. Spre deosebire de contextul cronotopic (spațio-temporal) cultural viu, în care se creează unitatea unică dintre conținutul estetic și forma lui artistică, „codul nu este decât un context convențional artificial prestabilit, deci mortificat” [Ibidem].

Spre deosebire de „contextul” lingvostilistic sau cel lingvopragmatic conceptul dialogic de context nu preconizează stabilirea convențională a unor hotare fixe ale enunțului între hotarele fixe ale unui text – scriitură codată care are dimensiuni măsurabile cu exactitate (un număr de versete sau de pagini), un început și un sfârșit, chiar dacă din operă nu s-a păstrat decât un fragment. Dimpotrivă, el orientează lectura și interpretarea spre includerea enunțului-operă creată, ca o verigă intermediară în lanțul nesfârșit al comunicării dialogice dintre texte (sau dintre contextele unui text), lanț în care nu există nici primul cuvânt-enunț (al „miticului Adam”), nici ultimul cuvânt-verdict al autorului unui roman monologic. Orice cuvânt plenipotențiar (care exprimă un nou sens valoric) se naște și există numai între cuvintele străine a doi interlocutori *eu* și *tu* (*alt eu*).

Contextul bahtinian, metalingvistic, nu este nici unul „intratextual”, nici unul „intertextual” (în sensul îngust al „intertextualității” de componentă a unui text-sinteză a tuturor textelor), ci este un context cronotopic, istoric-cultural al dialogului existențial, ce se desfășoară în „timpul mare”,

în principiu nelimitat, fiind mereu deschis pentru o nouă comunicare dialogică dintre enunțuri-texte individuale. Dialogul autentic (dialogic) „nu constituie un procedeu pentru a dezvălui, a da la iveală un caracter uman gata încheat; omul nu se rezumă aici [în romanul polifonic] la a-și manifesta, a-și caracteriza eul, ci pentru întâia oară **devine ceea ce este**, nu numai pentru alții, dar și pentru el însuși. **A fi înseamnă a veni în contact dialogal** [subl. n.]. Când dialogul ia sfârșit, sfârșește totul. De aceea dialogul, în fond, nu poate și nu trebuie să sfârșească” [8, p. 356].

Contextul dialogului autentic nu este închis nici în cadrul replicii unui participant la dialog, nici în replica-răspuns al celuilalt participant, ci cuprinde și posibilă replică (nelimitată în timp și spațiu) a *terțului*, care nu participă la dialog, dar a cărui poziție contează mult pentru participanții la dialog, ca un potențial autor al unui nou cuvânt plenipotențiar în care „masa de sensuri uitate ce subzistă în orice moment al dezvoltării dialogului (...) vor fi reamintite și vor renaște într-un chip nou (într-un context nou). Nu există moarte absolută: fiecare sens își va sărbători renașterea sa. Aceasta-i problema *timpului mare*” [6, p. 373].

„Contextul” bahtinian al dialogului existențial nedesăvârșibil, este într-o legătură conceptuală cu acea latură ontologică și epistemologică a noii gândiri în filosofia dialogului, care a fost formulată prin raporturile dintre două categorii ce definesc două poluri opuse ale structurii originare a ființei („contrarietatea ei dialogică” intrinsecă nerezolvabilă): *datul* fenomenologic al *Dasein*-ului (adică al *ființei prezente* aici și acum) și *devenirea* continuă, nonfinită

a întregului ființial (ontic) ca „mișcare de la polul negativ [moartea] la polul pozitiv [renașterea]” [8, p. 449].

Vizavi de contradicțiile în discursul lui Bahtin constatate în anumite contexte prezintă interes opinia lui despre contradicțiile lui Goethe, expusă într-o scrisoare către biologul I. I. Kanaev, fost membru al Cercului lui Bahtin, autor a două cărți despre Goethe – savantul naturalist: „Reflecțiile estetice ale lui Goethe sunt foarte contradictorii, inclusiv cele expuse nu numai în perioade diferite ale creației sale, ci și în contextul aceleiași perioade. Este remarcabil că Goethe niciodată n-a încercat să le elimine sau măcar să le atenueze (în contrast cu Schiller), pentru a-și aduce opiniile sale estetice într-un sistem unificat. Cercetătorii săi, care încearcă să facă acest lucru, încalcă într-un fel voința lui Goethe” [6, p. 396].

Numele lui Schiller nu este pomenit, credem, întâmplător. Se știe că problema specificului romanului în raporturile cu poezia, a fost un subiect frecvent în corespondența dintre acești doi mari poeți, însă mare romancier, și anume creatorul Bildungsromanului (romanului devenirii), a fost Goethe, ci nu Schiller, care era preocupat de sistematizarea unificatoare a ideilor sale (or, unitatea limbajului absolut este, după Bahtin, principiul fondator al poeziei, care în roman a fost înlocuit cu principiul interferenței limbajelor). De notat că și Karl Jaspers, unul din primii fondatori ai filosofiei dialogului existențial, definea măreția lui Goethe ca om, scriitor și savant prin faptul că „viața lui Goethe s-a desfășurat ca un proces ce a străbătut toate contrariile, polaritățile și opozițiile (...) Bogăția lui Goethe constă tocmai în faptul că a fost

un om care a trăit tensiunea contrariilor. El se înalță din astfel de contrarii” [10, p. 333]. Cercetătorii din diferite țări ai operei lui Jaspers au definit drept o caracteristică principală a gândirii și stilului filosofării lui aceeași tendință de a potența tensiunea contrariilor, a „paradoxurilor existențiale”.

Și acest refuz de a rezolva prin unificare contradicțiile existenței („paradoxurile existențiale”), conștiinței și gândirii într-o „sinteză utopică a unei armonii universale”, cum a definit ironic K. Jaspers sinteza dialectică a contrariilor, este o caracteristică esențială a gândirii filosofilor dialogului existențial. Această caracteristică se manifestă la toate nivelurile gândirii, începând cu nivelul ontologic și terminând cu nivelul ei de suprafață (sau prim) al unității triadice cuvânt-termen/ noțiune generală/ conținut conceptual. Încă în 1924 filosoful L. Pumpianski, un organizator activ al discuțiilor filosofice în Cercul lui Bahtin, a observat pasiunea filologică a lui Bahtin pentru varierea expresiei terminologice a aceleiași noțiuni, fără a căuta rostul ei. Această caracteristică stilistică a gândirii lui Bahtin a fost remarcată de mai mulți bahtinologi, unii văzând în ea o manifestare a contradicțiilor ei, întrucât noțiunea era exprimată prin șiruri și de sinonime și de antonime. Acestui fenomen stilistic Bahtin îi va acorda mult loc în caracterizarea filosofiei limbajului în romanul rabelaisian, iar într-un fragment de manuscris găsit în arhiva sa se va referi și la propria „slăbiciune” a gândirii și scriiturii sale. Este vorba de o schiță de prefață la o culegere de articole, unul din proiectele anilor 1970-1971 rămase nerealizate. În ea el își avertiza cititorul asupra unor deficiențe ale articolelor din această

culegere și asupra unor dificultăți cu care se va confrunta lectura lor. Toate articolele, releva el, „au o singură temă tratată la diferite etape ale dezvoltării ei – unitatea ideii în devenire”. De aici provine și „o *imperfecțiune interioară* a multora din gândurile mele”, totodată și „o imperfecțiune exterioară, nu a ideii înseși, ci a exprimării și expunerii ei”, precum: „slăbiciunea mea pentru variativitatea și diversitatea termenilor ce se referă la același fenomen”, „pluralitatea racursurilor”, „apropierea contrariilor prin salturi peste etapele intermediare” [6, p. 360].

Solicitând clemența cititorului față de aceste imperfecțiuni de fond și de formă, din punctul de vedere al unui discurs logic clasic, Bahtin îi oferea cititorului de atunci și de astăzi cheia pentru lectura tuturor textelor sale – perseverența în urmărirea unității ideii de ființă în devenire. Într-un alt fragment de manuscris *Cu privire la problemele conștiinței de sine și ale evaluării de sine* el formulase răspicat subtextul conceptual al „slăbiciunii” sale pentru variabilizarea exprimării terminologice a noțiunilor: „Gândirea greacă (filosofică și științifică) nu avea termeni (cu rădăcini străine), cuvinte cu etimon străin și necunoscut. Concluziile ce decurg din acest fapt deschid posibilități imense.

În termen, „chiar dacă el nu provine dintr-o limbă străină, are loc stabilizarea semnificațiilor, slăbirea energiei metaforice, se pierde multitudinea sensurilor și jocul semnificațiilor. Unificarea tonului în termen” [10, p. 79], adică claustrarea câmpului semantic al cuvântului viu din limbajul comun într-o singură semnificație. Acesta era proiectul unei terminologii științifice riguroase al „semanticii structurale” care

a eșuat. Or, filosofia dialogului existențial pornise încă din anii 1920 pe calea opusă – „decarcerarea cuvântului” din claustrarea lui într-un termen imobilizat. O pledoarie pentru „creația metaforică în limbaj” o găsim în „lingvistica integrală” a lui Eugen Coșeriu și la alți filosofi formați într-o epistemologie științifică: de la fizicianul Blais Pascal la Albert Einstein, Ferdinand Conzeth, eroul principal din studiul epistemologic al lui Vasile Tonoiu *Dialog filosofic și filozofie a dialogului* (1997), studiu ce impresionează prin amploarea fundalului filosofiilor și filosofiilor pe care este prezentată filosofia dialogului a fizicianului și filosofului elvețian.

Problema cuvântului-termen constă deci nu în fixarea monosemantică a noțiunii, ci dimpotrivă, în lărgirea câmpului de joc metaforic al semnificațiilor și sensurilor în ansambluri de termeni interferente. În limbajul lui Bahtin această problemă terminologică în triada termen/ noțiune/ concept își găsește cheia rezolvării în conceptul dialogistic al contextului devenirii ființei. Vom încerca să ilustrăm eficiența acestei chei metodologice prin comparația a trei contexte.

În primele două contexte ne izbim de afirmații contradictorii ce se referă la aceeași operă (*Oameni sărmani*) și la același personaj (Makar Devuşkin).

„Cu privire la chipul social-stilistic al funcționarului sărman (al lui Makar Devuşkin). Deși este prezentat prin modalitatea autodezvăluirii, este un *el*, ci nu un *tu*. Este un chip obiectual, un exemplar” [10, p. 318].

„Încă de la debut, din «perioada gogoli-ană» a creației sale, Dostoievski nu-l zugrăvește pe slujbașul sărman”, ci *conștiința de sine* a acestuia (Devuşkin, Goleadkin, chiar

Proharcin), ceea ce apărea în orizontul lui Gogol ca ansamblul trăsăturilor obiective care alcătuiesc fizionomia social-caracterologică bine statornicită a eroului, la Dostoievski intră în orizontul eroului însuși, unde devine obiectul chinuitoarei sale conștiințe de sine. (...) Dar datorită acestui fapt [„al revoluției lui Copernic” în reprezentarea răsturnării raportului dintre existență și conștiința de sine *n. n.*] toate trăsăturile constante ale eroului, deși rămân aceleași în conținut [conținutul social-stilistic al tipului sau caracterului literar], trecând dintr-un plan de reprezentare în altul, dobândesc o semnificație artistică diferită: ele nu mai pot împlini și închide figura eroului, nu pot constitui un chip monolitic și nici să dea răspunsul artistic la întrebarea: „cine este el?”. Ca rezultat al faptului că același tip social gogolian (al întregului curent al „realismului naturalist” postgogolian) este întruchipat într-o structură nouă a imaginiilor lui artistice, una care are ca dominantă conștiința de sine a omului, s-a produs o răsturnare revoluționară a modului artistic de a vedea omul, implicit și a modului de a-l percepe și interpreta. „Viziunea noastră artistică [a cititorului și a criticului] nu are ca obiect realitatea eroului, ci numai funcția perceperii acestei realități de către erou. Eroul gogolian devine [subl. n.] în acest fel eroul lui Dostoievski” [8, p. 66-67].

Dacă vom cita aceste două contexte izolate, punându-le cap la cap, cititorul se va întreba, firește, nedumerit dacă Markar Devuşkin este un personaj-obiect sau nu personaj-subiect, pe care autorul l-a înzestrat cu propria-i conștiință de sine și cu propriul cuvânt despre sine și viața sa, deoarece conștiința de sine nu poate fi, în

concepția lui Bahtin, obiect al reprezentării exotopice a cuvântului străin al autorului situat pe poziția *terțului* neangajat în dialog. Însă aparența unei contradicții logice flagrante între aceste două contexte separate devine evidentă, dacă le reîncadrăm în cel de-al treilea context, în contextul mare al *devenirii eroului dostoievskian* din eroul gogolian – obiectul principal al gândirii filosofice-estetice și teoretico-literare a lui Bahtin în studiile sale asupra romanului polifonic. „Întreaga operă [*Dublul*] e construită (...) ca un neîntrerupt dialog interior a trei voci în limitele unei conștiințe disociate. Fiecare element esențial al acesteia se află în punctul unde cele trei voci se intersectează și se interferează între ele brutal și chinuitor. Ca să folosim figura noastră de stil [„metafora polifoniei”], vom spune că încă nu e polifonie, dar nu mai este nici omofonie [subl. n.]. Același cuvânt, gând, fenomen evoluează acum pe trei voci, dobândind în fiecare din ele rezonanțe diferite. (...) Cele trei voci cântă aceeași melodie dar nu la unison, ci fiecare din ele executând partea sa” [7, p. 309]. În operele de debut ale lui Dostoievski nu este încă polifonie, pentru că, precizează Bahtin, „aceste voci „nu s-au afirmat deocamdată ca perfect independente și reale, nu au devenit încă trei conștiințe egale în drepturi. (...) Fiecare cuvânt suferă o disociere dialogală, în fiecare cuvânt distingem **o interferență de glasuri, nu un dialog autentic între conștiințe necontopite** [subl. n.], fenomen care-și va face apariția mai târziu, în romane, ce-i drept, găsim aici un germen de contrapunct, care se conturează în structura cuvântului. (...) Totuși aceste noi conexiuni nu au depășit

încă hotarele unui material monologic” [7, p. 309].

În vorbirea lui Devuşkin și a lui Goleadkin a început dialogizarea interioară a „cuvântului monologic al eroului” despre sine și lumea sa, care pierde unitatea monologică sub influența deformantă a **cuvântului străin activ** (tipul III. 3. al cuvântului bivoc), dar acest cuvânt străin este încă al unui personaj mai mult anticipat și imaginar decât al unui om „în carne și oase” ce există în același plan al realității obiective cu eroul-povestitor, investit cu prerogativa autorului-monologist. Spre deosebire de monologul interior dialogizat al lui Paskolnikov, un dialog dintre vocile unor personaje reale, dialogul lui Devuşkin, Goleadkin și al „paradoxalistului” din Însemnări din subterană este încă un „microdialog” imaginar: „Acest dialog imaginar (într-o singură voce dedublata) este încă foarte primitiv, după cum și conștiința eroului este încă primitivă. La urma urmei Devuşkin nu-i decât un Akaki Akakievici luminat de conștiința propriei ființe, un Akaki Akakievici care a prins grai și „își formează stilul”, dar încă „un stil umil”, precizează Bahtin [7, p. 293-294]. În operele de debut străinul „figurează doar în forma generală și abstractă a conflictului dintre «eu și ei ceilalți». Or, dialogul esențial, autentic nu se poate realiza decât în relațiile dialogice dintre «Eu și Tu» (M. Buber), între «personalități existențiale», fiecare fiind un «eu însumi» autonom, (Karl Jaspers) cu idei proprii despre lumea sa, adică un «erou ideolog» (M. Bahtin), altfel are loc «de-realizarea *Eului*» (M. Buber), care nu cunoaște încă un *Tu* real», întruchipare personalizată a unei realități obiective absolute.

În toate aceste trei contexte Bahtin

definește caracterul încă tranzitoriu al tipului nou de personaj din operele de debut ale scriitorului. Nici Devuşkin, nici Goleadkin, nici „paradoxalistul”, niciunul nu este încă eroul dostoievskian, ci *devine*, fiecare reprezentând încă doar o nouă etapă de trecere de la tipul gogolian, de la omofonie la polifonie, după cum nici autorul lor nu este încă, ci abia devine viitorul creator al romanului polifonic. În aceste opere nu este încă nici „realismul în sens superior” în reprezentarea artistică aprofundată a „omului în om”, ci un melanj de realism social gogolian și de sentimentalism, o formă minoră a umanismului care transformă personajul în **obiectul compătimirii**, deci obiectualizează într-o anumită măsură imaginea artistică a omului (în marile romane eroul sentimentalismului apare doar ca personaj secundar, de fundal social).

Deci caracterizările contradictorii din primele două contexte definesc trăsături contradictorii ale structurii unui tip social și literar tranzitoriu inerente procesului devenirii eroului dostoievskian odată cu devenirea concepției despre lume a lui Dostoievski și a metodei lui noi de creație – „dialogologia artistică”.

În spațiotemporalitatea nelimitată a conceptului dialogistic de *context al devenirii* ființei omului și lumii lui este clar că „opозиția dialogic/ monologic” tratată ca o antiteză *aut-aut*, cu toate concluziile nihiliste deduse din ea, nu sunt în spiritul gândirii filosofice și teoretico-literare a lui Bahtin, care se mișcă întotdeauna pe terenul concret al istoriei literaturii, și a romanului în special, ci nu prin construcții aprioriste ale „teoretismului abstract”, un obiect permanent al criticii lui ca produs al unui

deficit de trăire existențială pleneră. Necesitatea raportării autocritice a generalizărilor gândirii teoretice la fenomenele artistice concrete, care sunt, releva el mereu, mult mai complexe și mai contradictorii decât pot fi definite prin noțiuni și termeni generali, era pentru Bahtin un principiu epistemologic-metodologic primordial. Textele lui ne oferă numeroase exemple de aplicare a acestui principiu.

Astfel, în *Discursul în roman* în care a studiat un imens material faptologic al evoluției multisekulare a romanului european pe două linii stilistice principale (una monolingvă, monologică, iar alta plurilingvă, polifonică), el relevă în concluzie caracterul teoretic convențional al definirii purității lor tipologice: „Atât prima, cât și cea de-a doua linie stilistică a romanului se împart la rândul lor într-o serie de variante stilistice specifice. În sfârșit, ambele linii se intersectează și se împletesc variat, cu alte cuvinte, stilizarea materialului [tipul III. 1 al cuvântului bivoc] se îmbină cu orchestrarea lui plurilingvă” [2, p. 240]. Astfel încât „către începutul secolului al XIX-lea opoziția dintre cele două linii stilistice (...) ia sfârșit. Toate variantele cât de cât importante ale romanului secolelor XIX și XX au un caracter mixt, predominând, firește, linia a doua” [2, p. 282]. Această a doua linie și-a găsit forma cea mai pleneră în romanul polifonic dostoievskian, ceea ce nu înseamnă totodată că celelalte variante stilistice mixte au fost condamnate la dispariție, nici că romanul dostoievskian nu ar conține elemente monologice mai mult sau mai puțin manifeste.

În Încheiere din *Problemele poeziei lui Dostoievski* (1963; 1972; 1979) este reluată această idee: „un nou gen literar, luând naș-

tere, nu anihilează și nu înlocuiește niciodată genurile existente. Orice nou gen vine numai să completeze pe cele vechi, să lărgască cercul lor. Fiecare gen are sfera sa perfectă de existență și este neînlocuibil în cadrul ei. Apariția romanului polifonic nu anihilează și nu limitează câtuși de puțin dezvoltarea continuă și productivă a formelor monologice ale romanului (biografic, istoric, de moravuri, romanul-epopee etc.), deoarece vor rămâne și se vor extinde totdeauna sfere din existența omului și a naturii care să impună prin excelență formele obiectuale și complinitorii, adică monologice, ale cunoașterii artistice. Dar *conștiința umană care gândește și sfera dialogică din existența acestei conștiințe* sunt inaccesibile în toată profunzimea lor abordării artistice monologice” [7, p. 379].

Deci, nu poate fi vorba în dialogism de o tendință subiectivă de „restrângere arbitrară” și de anihilare a formei monologice de cunoaștere teoretică și de reprezentare artistică, deoarece coexistența și interacțiunea dintre genuri au loc, conform filosofiei dialogului existențial, în sfera evoluției lor istorice obiective. Marile descoperiri artistice, ca și cele științifice, se impun prin ele însele cunoașterii și „conștiinței umane care gândește”: „Oameni cu ideologii complet diferite, adeseori profund ostile ideologiei lui Dostoievski, calcă pe urmele artistului, captivați de voința lui artistică, de noutatea principiului polifonic al gândirii artistice, descoperit de el” [7, p. 378]. Această creștere a influenței „principiului dialogic” al polifoniei nu a fost nicidecum o „sărăcire a monologicului” ca formă compozițional-stilistică de construire a enunțului-soliloc (care este, relevă Bahtin în repetate rânduri, o

necesitate obiectivă a comunicării în diverse sfere ale existenței sociale), ci dimpotrivă, a însemnat o depășire a limitelor naivității monologismului ideologic care postulează supremația incontestabilă a cuvântului autoritar absolutist care nu aude sau nu recunoaște existența „cuvântului ce exprimă adevărul” al celui alt subiect al vorbirii.

Teoria literară poate să contribuie la însușirea principiului dialogic al polifoniei (al eterofoniei, mai exact) numai prin studierea experienței dialogale artistice acumulate în evoluția prozei de gen românesc, dar ea poate și să frâneze inovarea poeziei romanului atunci, când critica, rămasă în captivitatea monologismului ideologic, monologizează romanul dialogic, exagerând rolul valoric al reminiscentelor lui monologistice. În critica sovietică din anii 1960-1970 monologismul ca principiu de creație era considerat superior dialogismului nu numai de criticii ideologici de duzină, ci și de teoreticieni și istorici literari cu o solidă autoritate științifică câștigată prin lucrări fundamentale înalt apreciate de Bahtin. „În pasiunea sa exagerată M. Bahtin a pus «polifonismul» ca principiu artistic mai presus de «monologism». Este o eroare: realismul rus datorează înălțarea sa în secolul XIX principiului monologic, ca primă metodă de creație”, iar „polifonismul s-a format ca metodă secundară pe temeiul estetic general al primei metode de creație”, – scria, de exemplu D. S. Lihaciov. O poziție critică similară au ocupat academicianul V. V. Vinogradov, G. M. Fridlender ș. a. [Apud: 11, p. 500 infra].

Lupta filosofică și teoretico-literară a lui Bahtin a avut ca obiect principal „monologismul ideologic” (filosofic) și „teoretismul abstract”. Ea a fost o pledoarie pentru lărgi-

rea și aprofundarea viziunii filosofico-artistice a omului și lumii lui în toate genurile literare. Una din contribuțiile principale ale acestei pledoarii a fost delimitarea conceptuală a termenilor *dialog*, *dialogism*, *monolog* și *monologism*, și demonstrarea prin analize stilistice, a variativității contextuale a corelațiilor dintre ei. Această contribuție multiaspectuală va constitui obiectul următorului articol.

Referințe bibliografice:

1. Vasile Tonoiu, *Omul dialogal*. București: Editura Fundației Culturale Române, 1995.
2. M. Bahtin, *Probleme de literatură și estetică*. Traducere de Nicolae Iliescu. Prefață de Marian Vasile. București: Univers, 1982.

Trebuie să facem două precizări referitor la două afirmații din fragmentul citat din prefață. Prima afirmație privind exagerarea rolului dialogului de către Bahtin este o reiterare a opiniei critice care a devenit dominantă în critica sovietică după reeditarea monografiei despre Dostoievski, formulată chiar în titlul articolului lui G. Pospelov *Preuvelicenia iz-za uvlecenia*, ea era forma cea mai blândă, amicală chiar, a reproșului care în recenziile altor critici conținea acuzații dure de caracter ideologic și politic. Afirmația prefațatorului precum că acest reproș ar proveni „de la Lunacearski, comentator al primei ediții” nu este corectă faptologic. În recenzia lui Lunacearski, în contrast cu critica din anii 1960, care atacau polifonismul, printre meritele remarcabile ale primei monografii era considerat tocmai faptul că Bahtin a reușit să demonstreze, mai convingător și cu mai multă claritate decât au făcut-o alții, „imensa importanță a polifoniei în romanul lui Dostoievski”, că „vocile reprezintă convingeri și puncte de vedere indisolubile de chipurile firești ale eroilor autonomi față de autorul lor”, că „ideile eroilor nu sunt teorii abstracte”, ci sunt „forțe motrice ale acțiunilor lor” [A. В. Луначарский. О многоголосости Достоевского. По поводу книги М. М. Бахтина// М. М. Бахтин: *Pro et contra. Личность и творчество М. М. Бахтина в оценке русской и мировой гуманитарной мысли*. Том. I, СПб: РХГИ, 2001, с. 161-184].

A doua precizare se referă la afirmația precum că, după Bahtin, „dialogic ar fi orice text poetic”. Este o exagerare polemică ce contrazice teoria bahtiniană a genurilor literare. Această eroare poate fi explicată oarecum prin confundarea a doi termeni:

dialog și *dialogitate* (диалогичность). Din cauza lipsei ultimului cuvânt-termen în terminologia limbii române de atunci, acesta a fost tradus în toate versiunile românești prin *dialog* (*profund, esențial*), *dialogizare*, *dialogism*, termeni utilizați de Bahtin, dar care au alt conținut conceptual.

Iată, de exemplu, un fragment din *Discursul în roman* care ar fi putut alimenta confuzia conceptuală a termenilor în cauză: „Fenomenul *dialogizării interioare* [внутренняя диалогичность] este, cum am spus, prezent într-o măsură mai mare sau mai mică în **toate domeniile vieții cuvântului** [subl. n.]. Dar dacă în proza extraliterară (familiară, retorică, științifică), de obicei dialogizarea [dialogicitatea] se izolează într-un act special desinestător și se manifestă în dialogul direct sau în alte forme distincte, exprimate compozițional, ale delimitării și polemicii cu cuvântul străin, al altuia, apoi în proza artistică, mai cu seamă în roman, dialogizarea [dialogicitatea] străpunge din interior însăși conceperea de către discurs a obiectului său și a expresiei lui, transformând semantica și structura sintactică a discursului” [2, p. 139].

În dialogismul lui Bahtin (ca și în cel al altor filosofi ai dialogului) „dialogicitatea firească” (ontică) își are originea în structura bipolară (identitatea-alteritatea) ființei lumii (începând cu structurile ei cosmice, Bahtin considerând „cosmismul conflictelor” o particularitate esențială a polifoniei autentice), a ființei omului și vorbirii lui, de aceea ea se manifestă fenomenologic („является”, „se ivește”, „apare”) în toate formele generice ale creației verbale, fără a fi număidacă produsul **dialogizării intenționale** (în sensul husserlian de orientare a conștiinței subiectului către obiect). Aceasta nu vrea să zică că orice cuvânt-renunț, orice gen de vorbire ar fi, implicit, dialogic, adică ar exprima o relație dialogică cu cuvântul-enunț străin, al altui subiect al vorbirii. Și „cuvântul la Tolstoi se deosebește printr-o **dialogizare [dialogicitate] intensă**” [2, p. 138], dar romanul tolstoian este în ansamblul lui, demonstrează Bahtin, un roman monologic, în care, în pofida dialogurilor profunde dintre eroii principali, lipsește „marele dialog” dintre cuvântul ideologic autoritar al autorului și cuvântul ideologic lăuntric convingător al eului, toate orizonturile eroilor sunt cuprinse în orizontul unic al „conștiinței în general (Bewusstsein überhaupt)” al autorului, adică se produce „fuziunea orizonturilor”, exprimându-ne printr-un concept gadamerian fondat în spiritul „marelui monolog” al dialecticii lui Hegel.

Cu atât mai puțin se poate vorbi, după Bahtin, de un conținut dialogic și de un cuvânt bivoc plenipotențiar (care conține nu numai două voci, ci și două accente axiologice, creatoare de sensuri contrare) în genurile poetice (epos, poezie lirică, poezie dramati-

că), în care „dialogicitatea nu este utilizată din punct de vedere artistic” și „nu intră în «obiectul estetic» al operei, ea se stinge convențional în cuvântul poetic” care „își este sieși suficient și nu presupune în afara cadrului său, enunțuri străine. Stilul poetic este izolat, în mod convențional, de orice interacțiune cu discursul străin...” [2, p. 140], adică este monologic, susține Bahtin.

Trebuie spus totodată că aceste lacune și interpretări eronate nu minimalizează valoarea studiului lui Marian Vasile ca o contribuție importantă a bahtinologiei române. Este prima lucrare din țările socialiste în care a fost recunoscută talia filosofică a operei lui Bahtin. În patria sa această recunoaștere s-a produs cu șapte ani mai târziu.

3. Existențialismul, în care a fost fondată filosofia dialogului, era supus în „critica marxist-leninistă” (mai exact leninist-stalinistă) unei interpretări tendențioase ca „un curent filosofic idealist-subiectiv care neagă caracterul obiectiv al existenței, crezând **reală doar existența umană, trăirea afectivă a existenței de către individ**” [3. Dicționarul explicativ al limbii române, București. Editura Academiei RSR, p. 314]. În pofida faptului că în filosofia românească s-a afirmat, încă în anii 1980, o concepție mai obiectivă și cuprinzătoare asupra existențialismului, în edițiile mai noi ale *DEX*-ului a fost eliminată doar prima parte a definiției politizate, lăsând intactă partea a doua (cea subliniată) care este de asemenea falsificatoare, căci filosofii dialogului existențial au negat tocmai realitatea existenței individului izolat (a „miticului Adam”, „iluzia robinsonadei”) promovând ideea că reală este numai comunicarea evenimential-dialogică dintre existențe individuale conștiente de sine, că ea este „originea mereu prezentă” (K. Jaspers) a socialității intrinseci a ființei umane. Ei au respins ca false atât desocializarea, cât și depersonalizarea individului uman.
4. Conceptul „noua gândire” a fost lansat programatic în esul lui Franz Rosenzweig *Das neue Denken* (1921). Apud: Guy Petitdemange, *Filosofii și filosofii ale secolului al XX-lea*. Traducere de Victor Durnea. Chișinău: Cartier, 2003, p. 24.
5. Виталий Турбин, Бахтин сегодня. – Литературная газета, 6. 03.91, с. 11.
6. М. П. Бахтин, Эстетика словесного творчества. Составитель С. Г. Бочаров. Примечания С. С. Аверинцева и С. Г. Бочарова. – Москва: Искусство, 1979.
7. М. Бахтин, *Problemele poeziei lui Dostoievski*. În românește de S. Recevski. – București: Univers, 1970.

8. M. Bahtin, *François Rabelais și cultura populară în Evul Mediu și în Renaștere*. În românește de S. Recevski. București: Univers, 1974.
9. Karl Jaspers, *Umanitatea lui Goethe*. În Idem. *Texte filosofice*. – București: Editura Politică, 1986.
10. М. М. Бахтин, *Собрание сочинений*. Том 5. Москва: „Русские словари”, 1997. – 730 с.
11. С. Г. Бочаров, *О переиздании второго издания книги о Достоевском*. Бахтин, М. М. *Собрание сочинений*. Том 6. Москва: „Русские словари”; 2002. – 800 с.

ADRIAN CIUBOTARU

ARTA POETICĂ ÎN LITERATURA UNIVERSALĂ ȘI ROMÂNĂ

ABSTRACT

The article offers several definitions for “poetic art”, formulated in various dictionaries of literary terminology. There are reviewed the important moments of poetic arts from universal and Romanian literature. The article points out the delimitation of the concepts of “poetry” and “poetic art”, the last one representing the expression of the conception of literature through artistic means of a literary work.

Keywords: poetic art, poetry, universal literature, Romanian literature.

Definiții de dicționar

Sintagma „artă poetică” desemnează, concomitent, câteva concepte și fenomene literare. Fapt înregistrat nu numai de dicționarele de specialitate, ci și de cele explicative. În dicționarele mai vechi, de regulă, întâlnim cel puțin două interpretări ale termenului: 1. *Tratat care cuprinde regulile de urmat la alcătuirea operelor literare*; 2. *Poem în care un scriitor își expune concepția asupra creației poetice* (vezi, de pildă: DLRLC, 1955-1957), dar nu și o diferențiere clară între „arta poetică” și „poetică”. Dicționarele mai noi sunt ceva mai explicite. *Dicționarul de neologisme* (1986) topește sensurile de mai sus într-o

singură definiție („Tratat scris de obicei în versuri, poem care exprimă concepția, convingerile despre menirea artei și despre idealul poetic al autorului”), adăugând un nou înțeles: „Disciplină a criticii literare care studiază regulile de urmat la alcătuirea operelor literare”. La capitolul precizări, excellează DEXI (2007), care delimitează „arta poetică” de „poetică” în maniera dicționarilor de termeni literari: „*Artă poetică* = totalitatea de reguli, principii despre natura și funcția poeziei al cărei scop diferă de la o epocă la alta în funcție de perioadele în care s-au fixat regulile conform preferințelor, gusturilor etc.”; „*Poetică* = tratat despre creația poetică; ramură a teoriei literare care

se ocupă de creația poetică. Sistem de forme și de principii poetice specifice unei epoci, unui curent literar etc. Ansamblul trăsăturilor definitorii pentru creația unui poet; maniera de creație caracteristică unui poet. Parte constitutivă a lingvisticii care se ocupă cu raporturile dintre funcția poetică și celelalte funcții ale limbajului. Categorie estetică desemnând genul poetic.” Totuși, chiar și *DEXI* evită, pe urmele altor dicționare de ultimă oră, sensul în uz al „artei poetice” în școală, cel de *operă literară în care scriitorul își formulează viziunea și idealurile poetice, prezintă modul în care își concepe propria experiență estetică și atitudinea față de aceasta.*

Omisiunea e caracteristică însă nu numai *DEX*-urilor românești, ci și unor lucrări de referință importante din Occident (v. *Le Petit Robert*). În cazul în care ne încapăținăm să găsim o definiție mai apropiată de adevăr a „artei poetice” în alte dicționare decât cele de specialitate, trebuie să apelăm doar la dicționarele enciclopedice. De exemplu, la *Enciclopedia Universalis*, operă lexicografică franceză de amploare, comparabilă cu *Larousse*-ul și accesibilă online. *Universalis* oferă poate cea mai concisă și, totodată, exactă distincție între „poetică” și „arta poetică”. O distincție pe înțelesul tuturor. Astfel, după Alain Michel, autorul articolului din enciclopedia pomenită mai sus, „poetica” e „un discurs asupra literaturii și deci o știință a literaturii, vădind o vocație descriptivă”, pe când „arta poetică” desemnează, înainte de toate, „tratatele practice [de literatură], manuale în proză sau în versuri”.

Nici dicționarele specializate, alcătuite de profesioniști (teoreticieni ai literaturii și critici literari), nu sunt întotdeauna de folos.

Cele concepute pentru școală păcătuiesc, de regulă, prin generalizări și aproximări, ce conduc la confuzii terminologice. Cele academice, precum excelentul dicționar de *Terminologie poetică și retorică* (coord. Val. Panaitescu, Iași, Editura Universității Al. I. Cuza, 1994), sunt prea complicate pentru elevi și chiar pentru studenți și de aceea inoperabile în școală.

Iată un exemplu de definiție, extrasă dintr-un dicționar școlar, care se vrea simplă și accesibilă, dar care conține mai multe piste greșite, inducând în eroare atât elevul, cât și profesorul: „*Ars poetica*, sau *arta poetică*, ori *poetica* – un concept cu normativ caracter, specific esteticii – desemnează un ansamblu de norme/ reguli privind „nașterea”/ „facerea” poeziei, ori, în general, tehnica literaturii – cu abordări dinspre genuri/ specii literare, dinspre prozodie, figuri de stil, compoziție, stilistică –, în funcție de doctrinele/ dogmele curentelor înregistrate în plan diacronic (...)” (Ion Pachia-Tatomirescu, *Dicționarul estetic-literar, lingvistic, religios, de teoria comunicației*, Timișoara, Editura Aethicus, 2003). Nocivitatea acestui tip de definiții rezidă nu numai în erorile pe care le comit autorii (în cazul de față, identificarea fără niciun fel de rezerve a *artei poetice* cu *poetica*; accentuarea caracterului exclusiv normativ al *artei poetice*?/ *poeticii*?; anexarea conceptului bicefal de *artă poetică*=*poetică* la domeniul esteticului, fără parantezele și precizările de rigoare), cât și în accesibilitatea acestora: sursa citată mai sus poate fi descărcată gratuit din Internet, spre deosebire de dicționarele de calitate.

Cât despre dicționarele de calitate, merită citate câteva definiții, pe cât de succinte, pe atât de complete, vădind o bună cunoaștere

a obiectului definit și plîindu-se perfect pe strategiile didactice ale profesorului, dar și pe capacitățile de asimilare ale elevului:

„ARTĂ POETICĂ (fr. *art poétique*). Termen în mare parte sinonim cu cel de poetică, cu deosebirea că se referă de obicei la exprimarea concepției despre literatură prin mijloacele artistice ale unei opere literare, în timp ce poetica desemnează de regulă un text teoretic. Arte poetice au scris, în literatura română, M. Eminescu (*Epigonii, Criticilor mei*), G. Coșbuc (*Poetul*), L. Blaga (*Eu nu strivesc corola de minuni a lumii*), T. Arghezi (*Testament*), ș.a. În literatura universală au realizat arte poetice Horațiu, Boileau, Verlaine etc. (G.L.)” **Sursa:** Mircea Anghelescu, Cristina Ionescu, Gheorghe Lăzărescu, *Dicționar de termeni literari* (București, Editura Garamond, f.a., p.26).

„ARTĂ POETICĂ (fr. *art poétique*). Termen în mare parte sinonim cu cel de poetică, cu deosebirea că se referă de obicei la exprimarea concepției despre literatură prin mijloacele artistice ale unei opere literare, în timp ce poetica desemnează de regulă un text teoretic. Arte poetice au scris, în literatura română, M. Eminescu (*Epigonii, Criticilor mei*), G. Coșbuc (*Poetul*), L. Blaga (*Eu nu strivesc corola de minuni a lumii*), T. Arghezi (*Testament*), ș.a. În literatura universală au realizat arte poetice Horațiu, Boileau, Verlaine etc. (G.L.)”

ARS POETICA (literalmente, „arta poetică”). Descriere sumară, în versuri, realizată de un poet, a modului în care sunt sau ar trebui să fie construite poemele și, implicit, a poemului ca atare. (...) O artă poetică poate fi scurtă și densă, ca la Archibald MacLeish („Poemul nu trebuie să-nsemne/ Ci să existe”), sau desfășurată,

ca la Wallace Stevens, în *Însemnări despre ficțiunea supremă.*” **Sursa:** David Mikics, *A New Handbook of Literary Terms* (Yale University Press, 2007, p.27).

Scurt istoric al artelor poetice

Se spune că prima artă poetică a fost scrisă de poetul latin Quintus Horatius Flaccus (Horațiu) în jurul anului 15 î.H.. Poemul pe care îl cunoaștem drept *Arta poetică* are, în realitate, un alt titlu: *Epistolă către Pisoni*. Denumirea de „artă poetică” i-a fost dată de Quintilian și utilizată ca atare de primul său comentator, Porphyrio. Textul propriu-zis nu este atât un tratat de poetică versificat, cât un scurt ghid pentru cei ce fac primii pași pe tărâmul poeziei dramatice. Mai exact, pentru unul dintre cei trei Pisoni (tatăl și fiii – specialiștii nu au izbutit să stabilească destinatarul), care cutează să compună o piesă de teatru și care este îndrumat, în acest proiect, de „scrisoarea” lui Flaccus.

Istoria literaturii a demonstrat că Horațiu, străin de poezia dramatică, s-a inspirat în scrierea sa din lucrările predecesorilor: Neoptolem din Parion, dar și Herakleides din Pont, Areios Didymos, Filodem din Gadara. Unele idei importante vin însă direct din *Poetica* lui Aristotel, un nume de referință pentru toți autorii antici. Deși nu este original, Horațiu lasă posterității, prin *Epistola către Pisoni*, cea mai reprezentativă artă poetică a epocii. Anume acest poem al autorului latin și nu *Poetica* lui Aristotel va servi drept temelie pentru opera teoretică a clasicismului european, care își va extrage mai toate ideile „poetice” din meditațiile horațiene asupra artei scrise.

În viziunea lui Horațiu, poemul are nevoie de unitate, trebuie să se caracterizeze prin armonie și proporție, iar metrul și stilul să se potrivească subiectului și tipului de personaj ales. Autorul trebuie să manifestă o grijă deosebită pentru modul în care prezintă personajul, pentru durata acțiunii, numărul de actori, funcțiile îndeplinite de cor. Totodată, poetul trebuie să dea dovadă de bun-simț, să-și cunoască personajul, să promoveze idealuri înalte, să îmbine utilul (cultivarea morală a publicului) cu plăcutul (delectarea estetică a publicului), să fie imparțial, să fie conștient de misiunea și de noblețea actului creator. De la Horațiu ne-au rămas nu numai ideile sale poetice, care sunt, de fapt, un rezumat în versuri al gândirii estetice de până la el, ci și o serie de expresii care au intrat atât în uzul tratatelor de poetică, cât și în limbajul curent: *ob ovo și in medias res* (ambele desemnând, la poetul latin, moduri diferite de intrare în acțiune) sau *ut pictura poesis* (renumita analogie între poezie și pictură care va stârni, mult mai târziu, polemici aprinse în gândirea estetică europeană).

În epoca medievală, găsim puține texte literare cu aspect sau parfum de *arte poetice*. Există multe încercări (inclusiv în scrierile patristice) de a teoretiza actul de creație literar, raportul dintre ficțiune și realitate sau formă și conținut într-o operă literară, dar numai în cadrul unor tratate filozofice/teologice sau estetice (de exemplu, Dante Alighieri, *De vulgari eloquentia*, lucrările unor Vendôme, Vinsauf, Melkley). Edmond Faral, în *Les Arts Poétiques du XI^e et du XIII^e siècle* (1923), și Ernst Robert Curtius, în *Știința literară în secolele al XII-lea și al XIII-lea*, capitol din *Literatura și Evul Mediu*

latin, citează numele unor autori medievali care au încercat să teoretizeze poezia în versuri (în general) latine. Rânduri demne de *ars poetica* identificăm în poezia stilnovistă italiană și chiar în lirica unor trubaduri, dar nicăieri nu vom găsi un text izolat care să se constituie într-o artă poetică autonomă. Singura lucrare care exprimă, *da capo al fino*, „idei poetice prin mijloace literare” în Evul Mediu este, probabil, partea a patra din *Edda* lui Snorri Sturluson, intitulată *Háttatal* (sau: *Versificația*).

Deși Renașterea se va întoarce și mai mult cu fața spre clasicismul greco-latin, aceasta va revigora mai curând tradiția aristotelică a tratatelor de poetică (Robortelli, Segni, Castelvetro, Piccolomini, Scaliger, Vida, Robortelli, du Bellay, Ronsard, Philip Sidney, Opitz etc.), decât pe cea horațiană, a *artelor poetice*. Abia odată cu neoclasicismul european, se va reveni la formula exersată de Horațiu în *Epistola către Pisoni*. În 1674, Nicolas Boileau publică tratatul în versuri *L'Art poétique*, un poem didactic în fond, înțeles de contemporani, dar și de urmași, drept sinteza cea mai amplă și mai deplină a principiilor literaturii neoclasicice franceze. Ca și Horațiu, Boileau pune accentul pe retorică, pe capacitatea poetului de a convinge și educa cititorul în spiritul frumosului și al rațiunii, prin utilizarea chibzuită a limbajului poetic și prin respectarea regulilor compoziționale. Pentru aceasta, autorul recomandă discursul clar, sobru și armonios. Claritatea (versului) și puritatea (formeii, genului literar abordat) sunt, după Boileau, rodul vocației/ talentului (ale cărui limite poetul este obligat să le cunoască), dar și al travaliului poetic. Respectarea regulilor este condiția necesară, dar nu și suficientă

pentru realizarea unei lucrări de calitate. Niciun scriitor, oricât de bun, nu este în stare să-și dea seama singur de valoarea textului său. Pentru aceasta, el are nevoie de instanța critică: doar specialistul în știința literară îl poate ajuta să ajungă la rezultatul dorit.

Boileau rămâne omul epocii sale, de aceea în *Arta poetică* se spune, de exemplu, că în literatură există *genuri majore* (tragedia, epopeea, comedia), unde se pot produce capodopere, și *genuri minore* (idila, elegia, madrigalul, epigrama, oda, sonetul), care dau naștere exclusiv unor opere de valoare redusă. După cum există și subiecte reprezentabile sau indezirabile pentru scriitori. Deși ideea coboară din Aristotel, la Boileau, ca și la alți contemporani ai săi, aceasta este interpretată eronat, reflectând în schimb maniera categorică, discriminatorie de a judeca literatura a neoclasicismului. Deosebit de importante sunt, la autorul francez, reflecțiile asupra modului de a construi, dezvolta și dezlega intriga într-o lucrare dramatică, dar și reafirmarea, pe urmele predecesorilor (d'Aubignac, Scaliger, Chapelain), a regulii celor trei unități, *de loc, de timp și de acțiune*, ce va exercita o influență enormă asupra teatrului european în secolele XVII-XIX.

După Boileau, numărul artelor poetice crește considerabil, fără ca acestea să tindă, totuși, spre un set fix de trăsături formale și să se structureze, în cele din urmă, într-o specie literară aparte. Libertățile formale și speculative ale romantismului au solicitat într-o măsură mai mare gândirea estetică a scriitorilor, de aceea multe arte poetice pot fi găsite anume în această epocă literară. Printre artele poetice notabile ale romantismului înalt, enumerăm poemul satiric al lui Byron *Barzi englezi și critici scoțieni*

(1809) și *Palatul artelor* de Alfred Tennyson (1832), o odă închinată estetismului.

Postromantismul și prima modernitate (*Art poétique* de Paul Verlaine) inaugurează *ars poetica* scurtă, în limitele unui poem de câteva strofe, foarte diferit nu numai ca factură, dar și ca miză estetică de textele de același tip din epocile anterioare. Poemul modern, oricare ar fi acesta, fie elegie, fie odă, fie artă poetică, nu mai e ce a fost în clasicism. Artele poetice își pierd, încă din epoca romantismului, caracterul didactic și instructiv. Ele nu mai sunt manuale și nici tratate versificate despre prozodie și compoziție, acțiune și dicțiune ș.a.m.d.. Majoritatea artelor poetice nu se mai numesc... „arte poetice”, purtând titluri uneori surprinzătoare pentru creații de acest gen. O *ars poetica* postclasicistă (tardiv romantică, dar mai cu seamă modernă) se rezumă, de regulă, la expunerea unui crez poetic personal, amalgamat cu autoportretul creatorului sau cu portretul generic al creatorului de poezie. Nu de puține ori, artele poetice țințesc un singur aspect al poeticului (Stéphane Mallarmé, *Evantai*), o singură idee sau ideal/concept estetic (Charles Baudelaire, *Corespondențe*), pe care le trec prin filtrul unor experiențe intime generate de dramaticul raport al creatorului cu propria lui creație (Arthur Rimbaud, *Un anotimp în infern*). Crezul generaționist, idealurile estetice ale generației, viziunile teoretice care îi reunesc pe creatori în grupări, curente și mișcări nu se mai expun în arte poetice, ci în manifeste literare sau, ca și mai înainte, în tratate (eseuri, varii articole) asupra poeziei. Astfel, se diluează importanța teoretico-literară și valoarea apodictică a artelor poetice, în schimb, se diversifică forma și conținutul

acestora, permițând o mai bună încadrare estetică a creației auctoriale.

Integrarea reflecției asupra poeziei și actului poetic în creația poetică însăși (nu neapărat în texte cu statut explicit sau implicit de „arte poetice”) sau, în termeni mai tehnici, *metatextualizarea* poeziei, e și una dintre cele mai pregnante trăsături ale liricii postmoderne. Obscură și ambiguă, la moderniști (Eugenio Montale spunea că „nimeni nu ar scrie versuri dacă problema poeziei ar fi să te faci înțeles”, iar Mallarmé că poezia este „crearea conceptului unui lucru inexistent”), această reflecție devine, la postmoderniști, mai obiectuală, mai „tranzitivă” (în accepția lui Gheorghe Crăciun), dar și ironică sau autoironică, deseori parodică (John Ashberry, *Autoportret în oglindă convexă*). Dincolo de această deosebire, de fond, în artele poetice ale postmodernității vom întâlni aceleași tendințe și abordări ca la moderniști. Și aceeași atitudine față de conceptul însuși de *artă poetică*, întrucât și „anahoretul” poet modern (Gottfried Benn), și aparent colocvialul poet postmodern văd în discursul monologal, liric, unica epifanie a poeticului. După cum afirma Hugo Friedrich în *Structura liricii moderne*: „Aproape toți marii lirici ai secolului al XX-lea au propus o artă poetică proprie, un fel de sistem al poeziei lor sau al poeziei în genere. Aceste poetici nu sunt mai puțin elocvente, în ce privește lirica modernă, decât poemele înseși. De altfel, ele au întărit concepția (fără circulație în teoriile anterioare ale genurilor), apărută încă de la începutul secolului al XIX-lea și susținută mai târziu de Verlaine și Mallarmé, după care lirica ar fi cea mai pură și mai înaltă manifestare a poeticului.”

Artele poetice în literatura română

Literatura română nu duce lipsă de arte poetice. Reflecția asupra poeziei a însoțit mereu producția lirică de la începuturile acesteia. Costache Conachi și Ion Heliade Rădulescu alcătuiesc primele lucrări de poetică de la noi. Primul traduce și adaptează tratatul de versificație al grecului Hristopulos, pe care îl intitulează *Meșteșugul stihurilor românești* (182...). Scopul lui Conachi este să identifice „regulile de bază pentru constituirea sistemului versificației noastre” (Mihai Zamfir), pe care ține să le illustreze cu exemple proprii. Al doilea scrie, în 1831, studiul *Regulile sau gramatica poeziei*, în care ne învață că „poezia posedă o limbă proprie, superioară limbii vulgului, și că poezia întreprinde în societate o operațiune de esență civilizatorie” (Mihai Zamfir).

În aceeași perioadă, apar și primele texte lirice ce pot fi considerate, cu anumite rezerve, *arte poetice*: *Testament* de Ienăchiță Văcărescu și *Poetul* de Gheorghe Asachi. Epoca declamativ-sentimentală, „matinală”, ar spune Eugen Simion, a poeziei românești predă curând ștafeta pașoptiștilor, care nu excelează nici ei printr-un număr mare de arte poetice. De reținut partea introductivă din *Serile de la Mircești*, de Vasile Alexandri. Dar mai ales poemul *Unor critici*, unde purtătorul „sânței scânteii” (Gheorghe Asachi), autodefinindu-se drept cântăreț al naturii în floare, al „simțirii omenești” și al „Patriei mărire”, se supără pe „criticii” care îi neagă valoarea numai pentru că „altul vine-n urmă-i cu glas mai nimerit”. „Regulii poeziei” îi succede „poezia neagră”, „de granit” a lui Bogdan Petriceicu Hasdeu, cel care surprinde în inima sfâșiată a creatorului

„tirania” țărânei și „ecoul depărtat” al cerului (*Adevăratul poet*). Mai unitar, dar nu mai puțin complex este și eul liric eminescian. Nostalgic și apologetic în *Epigonii*, „măsurat” și cuminte în *Iambul*, idealist în *Numai poetul*, feroce cu falsele modele estetice și umane ale epocii în *Criticilor mei*, dar mai cu seamă în *Scrisoarea II*, Mihai Eminescu este creatorul primelor arte poetice de valoare din literatura română.

După moartea lui Eminescu, o generație întreagă de creatori e marcată de geniul poetic și de sensibilitatea romantică a acestuia. Crezul poetic al lui Vlahuță, expus în *Lui Eminescu*, devine arta poetică cea mai reprezentativă pentru epigonismul sincer, necamuflat al acestei generații de sacrificiu estetic. Abia George Coșbuc și Octavian Goga, rămânând în siajul aceleiași tradiții post(eminescian)romantice, se desprind de sub tutela modelului, creând o poezie originală. Inclusiv o serie de arte poetice remarcabile: *Poet și critic* de Coșbuc, *Rugăciune* de Goga ș.a..

Adevărata ruptură estetică se produce însă odată cu simbolistii (primii moderniști). Alexandru Macedonski promovează un program de viață romantic, tratând dur și implacabil, în tonalități aproape hasdeene, relația geniului cu „pigmeii” invidioși și hulitori ce nu-i înțeleg măreția (*Geniurilor*, *Noapte de decembrie*). Aceasta nu îl împiedică însă să fie și autorul primelor arte poetice simboliste (*Rondelul apei din grădina japonezului*), instrumentaliste (*Înmormântarea și toate sunetele clopotului*, *Armonie imitativă*) și parnasiene (*Rondelul cupei de Murano*) în literatura română. O notă goliardesc-villonescă introduce în simbolismul românesc Ion Minulescu, prin *Romanța noului-venit*,

artă poetică ce „prefațează” primul volum de versuri al poetului (*Romanțe pentru mai târziu*, 1908). Alta gravă, psihedelică, îi aparține lui George Bacovia, ale cărui poezii pot fi citite și ca niște arte poetice, veritabile „poeme în oglindă”.

Tranziția de la postromantism și simbolism la modernismul interbelic e marcată de poeți importanți ca George Topârceanu, autor al primei arte poetice scrise în cheie parodică (*Poetul*) și Ion Pillat, cel care alcătuia prima artă poetică dintr-un singur vers în literatura română: *Nu vorbele, tăcerea dă cântecului glas*.

Marii poeți moderni interbelici constituie întotdeauna nucleul oricărei antologii de lirică românească. Tudor Arghezi, Ion Barbu și Lucian Blaga rămân cei mai buni inclusiv la capitolul *arte poetice*. Mai mult, în cazul lui Tudor Arghezi sau al lui Lucian Blaga, se poate spune că *arta poetică* e tocmai genul de poezie care i-a consacrat. *Testament*, *Din ceas, dedus...* și *Eu nu strivesc corola de minuni a lumii* sunt și azi textele cu ajutorul cărora pătrundem în universul poetic arghezian, barbican și, respectiv, blagian. La niciun poet de până la ei ideile despre poezie, viziunea asupra propriei creații, traduse în limbajul specific al artelor poetice, nu coincid într-o măsură mai mare cu *praxis*-ul poetic. Nici măcar la Eminescu, care își limitează, de cele mai multe ori, reflecția asupra poeziei doar la raportul poet/ Eu-Celălalt, la destinul creatorului neînțeles, rătăcit printre oameni, la strădania lui zadarnică de a readuce Frumosul în lume. *Eu nu strivesc corola de minuni a lumii*, de exemplu, nu este o divagație asupra unor realități socioculturale sau abstracțiuni estetice, ca la romantici, ci

o cheie pentru descifrarea modului concret în care funcționează metafora și tipul de cunoaștere poetică pentru care optează Lucian Blaga.

Am greși însă dacă am crede că arte poetice importante au scris, în epocă, doar Ion Barbu, Lucian Blaga și Tudor Arghezi. Asupra destinului poetului și al poeziei au reflectat, în versuri, Cincinat Pavelescu și Alexandru A. Philippide, Vasile Voiculescu și Nichifor Crainic. Unii au trecut această meditație nu numai prin filtrele diafane ale poeticului, ci și prin tragica lor experiență de viață, precum Radu Gyr. O contribuție aparte sunt artele poetice ale avangardei, chiar dacă aceasta este (deși, în cazul avangardismului românesc, mai mult *se declară* decât *este*) *anti(ars)poetică* prin definiție. Astfel, descoperim arte poetice, pe cât de surprinzătoare, pe atât de subtile, la Ion Vinea (*Velut somnia*), Ilarie Voronca (*Peter Schlemihl, XIV*) și Benjamin Fundoianu (*Correspondențe*). Un alt fel de "gramatică" a poeziei oferă cititorului și inegalabilul Gellu Naum (*De gramatica*).

Perioada postbelică se distinge printr-o mult mai bogată și variată producție de arte poetice. „Renăscătorul imbold” al „răzvrătirii” (*François Villon*) estetice prin poezie în plin proletcultism este redescoperit de Nicolae Labișși desăvârșit, mai apoi, de Ștefan Augustin Doinaș, Marin Sorescu, Ana Blandiana ș.a.. Dar mai ales de Nichita Stănescu, cel care își învăța cuvintele „să iubească” și se impunea, probabil, prin cel mai elaborat sistem de gândire poetică (în și înafara poeziei) în modernismul românesc. Adevărate tratate în versuri găsim și la așa-numiții „șaptezeciști”, maeștri ai „artei combinatorii”, poeți care au deplasat

accentul de pe conținutul pe forma poeziei, de pe încărcătura semantică a verbului pe alchimia acestuia, de pe edificiul poetic pe cărămizile sale. Exemple grăitoare în acest sens sunt artele poetice semnate de Mihai Ursachi (*Tripticul termenilor sau încercare asupra cuvintelor*), Daniel Turcea (*Metamorfază*), Adrian Popescu (*Imago*) etc.

„Optzeciști”, echivalentul românesc al postmodernismului în literatură, au vădit o pasiune la fel de mare ca și „șazecești” sau „șaptezeciști” pentru studiului „poeticului”, pentru descoperirea mecanismelor sale intime, pentru *des-* și *re-* compunerea poetică a realității. Metafizic sau antropologic, livresc sau ludic, identificat într-o referință culturală sau într-o „epifanie” a cotidianului, poeticul optzecist îndeamnă spre explorări infinit mai complexe și se realizează în forme dintre cele mai neobișnuite. Nonelitistă, ceva mai relaxată sub aspect formal și axiologic, lirica postmoderniștilor alcătuiește, astfel, un peisaj mult mai atractiv pentru cititorul contemporan, propunându-i modalități neașteptate de realizare a artelor poetice. Cum ar fi autoportretul poetic *Arta Popescu* de Cristian Popescu, eposul ludic și parodic *Levantul* de Mircea Cărtărescu, exercițiile metatextuale ale lui Bogdan Ghiu ș.a.m.d.

Un loc aparte în istoria liricii românești îl ocupă artele poetice scrise de autorii basarabeni. Siliți de împrejurări să-și adăpostască propria identitate poetică sub aripa ocrotitoare a unor modele estetice acceptate de regim (*Legământ* și *Ars poetica* de Grigore Vieru), aceștia ignoră sau se prefac că ignoră natura proteică, variabilă, în permanentă schimbare a poeticului. Astfel, apar arte poetice memorabile, valoroase (*Metaforă*

de Anatol Codru), dar dintr-o epocă literară cu certitudine anterioară celei în care au fost scrise. Prin (auto)ironicul Aureliu Busuioc, dar mai ales prin lirica unor reprezentanți ai generației „Ochiului al treilea” (Nicolae Dabija, Arcadie Suceveanu), are loc o re-vigorare, dar și o actualizare a actului de reflecție poetică în și prin poezie. Tendință încununată de lirica optzeciștilor basarabeni (Nicolae Popa, Emilian Galaicu-Păun, Nicolae Leahu etc.), prima generație sincronizată perfect cu literatura română din

Țară. Și care își scrie manifestul prin Eugen Cioclea, probabil cel mai bun autor de arte poetice dintre basarabeni (*La persoana a treia, Regula jocului, Apel*).

Anii 2000-2010, teritoriul unor experimente lirice și mai mari, dar și mai controversate decât cele „optzeciste”, au promovat cu aceeași vigoare reflecția asupra poeziei, doar că de pe o treaptă estetică mai jos, în cheia unui „autenticism” și „minimalism” uneori prea simplist pentru reflecția pe care o presupun *artele poetice*.

FLORIAN COPCEA
Institutul de Filologie al AȘM

EMINESCU: UNITATEA CULTURII EUROPENE ȘI UNIVERSALE

ABSTRACT

The author analyses the concept of universal culture's unity presented by Eminescu in his cultural and scientific publishing. This concept represents an analogy to what Goethe named in the conversations with his secretary Eckermann *Weltliteratur*. The universal culture is described by Eminescu as a complex system of concentric circles that are placed in a Big Circle.

In his opinion, the cultures are based on a general human ground, on intellectual, ethnic, linguistic affinities. The dramatic art presents as a priority at all times the same features, the same social and moral physiognomies, the same spiritual background and the same human nervous system. The author reviews Eminescu's opinions regarding the culture and the literature in the context of the present debates on identity, European integration, dialogue of values on universal level.

Keywords: Eminescu, culture's unity, general human ground.

deea europeană e indispensabilă, la Eminescu, de conceperea unei unități a culturii europene și universale. Această unitate l-a preocupat în articolele cu tematică culturală publicate în *Curierul de Iași*, precum și în „studiile asupra situației” și în

mai multe texte din *Timpul*.

Indicii ale unei asemenea preocupări atestăm și în însemnările manuscrise din anii studenției adunate sub genericul *Fragmentarium*, în care găsim reflecții asupra „asocierii științei și rațiunii” și asupra unui

sistem complex „de cercuri concentrice înscrise organic într-un Mare cerc”. Eminescologul Mihai Cimpoi constată că mai cu seamă în publicistica sa culturală și poetică se conturează o concepție unică specifică modului de a înțelege lucrurile a poetului: cea *organicistă*, cultura fiind în reprezentarea sa *un organism*. E o concepție devenită doctrinară în cadrul *filosofiei naturii*, temeinic însușită de romantismul german luat în ansamblu. Culturile s-ar baza, astfel, pe un fond general uman comun și, așa cum precizează însuși poetul, pe „simpatii” de natură intelectuală, etnică, lingvistică.

Cel mai elocvent caz e acela al artei dramatice care înfățișează prioritar în toate timpurile aceleași caractere, aceleași fizionomii sociale și morale, același fond sufletesc și același sistem nervos omenesc. Scriitorii populari – de la anticul Homer și până la cei contemporani cronicarului dramatic (Reuter, Gogol, Creangă, Slavici) – constituie o categorie tipologică unitară, care se caracterizează prin accentul pus pe epic și pe generalul uman.

În însemnările din *Fragmentarium* fondul general uman e constatat la Heine, Shakespeare și la poeții romantici. Istoria este văzută cultural ca operă a voinței, scrisă „cu o stare de bucurie sau neplăcere a unei epoci”: „Cum că oamenii știu istoria fără să învețe nimic de la ea e un semn că istoria este voință și nu teorie, ce se poate învăța și – *alee non discutur*. Inteligența este condamnată a juca rolul de salahor al voinței, cum se vede aceasta în jurnale și în opinia publică în genere. Ea este *l'avocat de diable*, pe când toată filosofia istoriei e concentrată în fraza latină: *Stat pro ratione voluntas*. De aceea în genere toată literatura politică,

toată istoria optimistă, toată, toată filosofia, care rezumă în sine starea de bucurie sau neplăcere a unei epoci și expresia, fizionomia ei, nu sunt decât toate atâtea pagini ale opului *l'avocat de diable*. De aceea și este de un timp zisă, de altul dezisă – este vină în ele, este interes, este voință” [1, p. 427].

Cei care analizează procesele de constituire a unității culturale a Europei și ale unificării europene accentuează anume rolul abordării normative a faptelor istorice. Nu se poate face abstracție, prin urmare, de conceptul de *historia* al lui Kant, care, așa cum o denotă și însemnările manuscrise și articolele publicistice ale lui Eminescu, trebuie să valorizeze experiența fiecăruia. „Nu este filosofie fără lacune esențiale, remarcă profesorul Andrei Marga, acolo unde istoria este ignorată. Kant, se poate spune, consideră goală filosofia fără cunoașterea istoriei” [4, p. 97].

Eminescu s-a referit adesea la constituentele identității naționale, alcătuiindu-și chiar un program doctrinar: în afară de *istorie*, *limbă*, *unitatea* (etică, politică, economică, culturală), *suveranitatea*, *aspirația la universalitate*.

Dezbaterile curente despre raporturile dintre identitatea națională și europenitate, universalitate confirmă viabilitatea ideii naționale eminesciene. Referindu-se la ele, acad. Eugen Simion stabilea următorul tablou fenomenologic:

1) universalismul nu-i o trăsătură dominantă a spiritului românesc, cum este la francezi; românii au altă filosofie de viață: ei vor să fie, cum spune Maiorescu, *naționali cu fața spre universalitate* sau, în limbajul de azi, să fie *români-europeni*. Nu ambiționează să fie dirijorii concertului universal. Vor ca

vocea lor să nu fie suprimată sau acoperită de alții. E bine, e rău? Reușesc să se impună în lume, individual, prin creatorii lor (ca Brâncuși sau ca scepticul Cioran);

2) există mai multe complexe ale spiritului românesc, cel mai puternic fiind acela care pornește din sentimentul că valorile noastre nu sunt cunoscute și, mai ales, nu sunt recunoscute. O veritabilă obsesie. Atât de puternică încât a fi român înseamnă a te plânge mereu de faptul că nu suntem băgați în seamă, că fiul risipitor din Occident nu se mai întoarce și, când se întoarce, nu-și mai recunoaște fratele rămas acasă, lângă părinți. Și fratele fratelui risipitor n-a stat aici degeaba, a creat o civilizație tot așteptând întoarcerea fratelui plecat în Occident (opera lui Sadoveanu sugerează această relație și acest sentiment de așteptare în ecuația latinității noastre oriental-europene). Fantasma recunoașterii și *sentimentul uitării* noastre, aici, în răsăritul european sunt, repet, recurente în cultură și obsedante în viața de toate zilele. De aici spaima noastră de ce va zice Europa de noi, grija de a nu rămâne în urma Europei... Preocupare jumătate îndreptățită (provocați de ceea ce E. Lovinescu numea *întunericul spiritual al răsăritului*), jumătate neserioasă, teatrală, pentru că Europa n-a fost multă vreme cu ochii pe noi și, chiar de ar fi fost, nu Europa face și desface în locul nostru;

3) ce înseamnă, așadar, a fi român în epoca postmodernității și în plină criză economică și morală? Căci mai puternică decât criza economică, mi se pare a fi criza morală. Poate însemna multe lucruri. Mie mi se pare că a fi român în 2011 este a fi un individ, dacă nu politizat, un individ strivit de politică. Politica a devenit preo-

cupațiunea principală a românilor. Media românească este acaparată completamente de tema politică. Ceea ce înseamnă: o retorică intolerabilă, personaje caragialești și, ca efect, un sentiment compact de cădere în istoria mărunță, anecdotică, un sentiment de exasperare... A fi român înseamnă, în aceste circumstanțe, că el se află cu adevărat în urma Europei și că a ajuns să fie modelul negativ („barbar”) al comunității europene.

Eminescu vorbea și despre solidaritatea națională, printr-o prismă istoricistă. Coeziunea națională slăbită a dus la răpirea Bucovinei, învrăjbiră neputând asigura trăinicia statului. „Idea unui stat a cărui misiune să fie definită în funcție de un unic criteriu – interesul românesc –, consemnează un exeget al imaginarului politic eminescian, fusese avansată de Eminescu care preciza, fără a lăsa spațiu pentru nuanțare: «Statul nostru nu are altă rațiune de a fi decât aceea că e stat românesc; deci dezvoltarea elementului românesc este și cată să fie ținta noastră de căpetenie. Oricât ar fi măsurile – fie cât de frumoase și mari – cari ar împiedica dezvoltarea acestui element, [...] ele sunt a se privi ca stricăcioase și contrarii ideii statului nostru»” [5, p. 305].

Idea europeană a fost abordată în publicistica eminesciană într-un timp când s-a conturat o nouă epocă istorică: aceea a formării statelor naționale. S-a înregistrat și un proces aferent la consolidarea politică, economică și spirituală a unor atari state. Procesul acesta, început în secolul al XIX-lea, secolul lui Eminescu, a continuat după Primul Război Mondial prin dispariția statelor multinaționale (Rusia țaristă, Austro-Ungaria) și formarea statelor naționale. S-a impus, în acest proces, un

mod de a înțelege *persoana umană*, despre valoarea căreia vorbea mereu Eminescu, și, bineînțeles, s-a constituit „*spiritul european*, care a condiționat mereu istoria europeană”: „Pe cât acest spirit a fost viguros, remarcă profesorul Andrei Marga, identitatea culturală a Europei și-a găsit corespondentul în factualitatea ei istorică. Atunci când el a slăbit această factualitate, a intrat în criză, inclusiv o criză de identitate” [4, p. 143].

Eminescu a considerat istoria ca o știință pură (teoretică) și ca o știință practică ce presupune experiență de viață, trăire, captare în „cugetări sintetice” a întâmplărilor ce au loc în diferite epoci.

Capitalul intelectual se transmite de la înaintași la urmași, de la părinți la copii, de la o generație la alta. Cultura apare, bineînțeles, ca o *sumă a întregii vieți a unui popor*; cultura omenirii se însușește pe un teren individual și național.

„Universul cunoștințelor omenești și al elementelor vieții spirituale, remarcă Mihai Cimpoi, este privit ca un cerc imens, cu părți mai apropiate sau mai depărtate de centru. Cercurile se constituie într-un ansamblu de cercuri concentrate, mai mari sau mai mici, din care către 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.” [6, p. 7].

Poetul nostru are convingerea fermă, menționează criticul, că în fiecare organism omenesc sunt „potenția” coardele omenirii întregi, ceea ce explică și prezența la marii autori a unor pasaje comune care par plagiate, dar care atestă un fond general al cugetării umane. Dezvoltarea umanității se

caracterizează prin „multiplicitatea popoarelor prin cultură și civilizație care formează orizontul individului în jurul unui centru specific, acesta urmând să se înscrie într-o circumferință națională și universală.

Unitatea se bizuie nu doar pe asemenea „simpatii și asemănări organice, ci și pe deosebiri care dau specificitatea, personalitatea unei naționalități. Totul se așează într-o ecuație *sui generis* individualitate/universalitate. Apare, în articolul [„Foile noastre oficioase”] chiar un portret fenomenologic al spiritului românesc și al limbii române:

„Natura analitică a limbii, deci și a spiritului nostru, deosebită de cea germană, ungurească, slavă; o inteligență mai puțin abstractă dar mai limpede; un bun simț, falsificat poate în parte, dar înnăscut rasei române, o elasticitate mai mare a puterii musculare și a celei intelectuale; iată note care disting în mod esențial rasa română de cele ce-o înconjoară. Dacă mai ținem seamă de unitatea aproape absolută a limbii vorbite de romani precum și de unitatea datinilor, amândouă preexistente formațiunii statelor române chiar, am arătat în totalitate cauzele ce se opun în mod constant deznaționalizării românilor” [3, V, p. 799].

Mihai Cimpoi conchide că:

– Eminescu are asupra culturii universale o perspectivă globală, holistă;

– asemenea lui Goethe, el gândește poezia ca un bun al întregii omeniri și este convins că se instaurează o epocă a unei *Weltliteraturi*; a literaturii universale care e pregătită de cosmopolitismul creștin și cavaleresc al Evului Mediu, de cel umanist al Renașterii, de cel clasic și filosofic al iluminismului și de cosmopolitismul romantic;

– cultura universală se constituie în te-

meiul culturii grecești;

– gândirea poetică este prin excelență legată de mit;

– Eminescu e un poet al Ființei, jocul acesteia fiind reprezentat pe marea scenă a lumii, privity ca teatru (*theatrum mundi*);

– omul eminescian apare de obicei în ipostaza de „om etern” care apare ca un punctum *salions* în mii de oameni, dezbrăcat de timp și spațiu, ca un Ahoșver al formelor;

– cultura se constituie pe baza unor influențe ale unei literaturi asupra altei literaturi;

– prezența unor personaje-cheie ale literaturii universale (Orfeu, Hyperion, Regele Lear);

– la macrotextul culturii universale contribuie microtextele lui Homer, Dante, Shakespeare [6, p. 9-10].

Referințe critice:

1. M. Eminescu, *Fragmentarium*, București, 1981;
2. M. Eminescu, *Articole și traduceri*, București, 1974;
3. M. Eminescu, *Opere. Publicistică IV-V*, Cluj-Napoca, 2006;
4. Andrei Marga, *Procesele europenizării*, Cluj-Napoca, 2006;
5. Eugen Simion, *Identitatea românească*, Iași, 2014;
6. Mihai Cimpoi, *Unitatea culturii universale în reprezentarea lui Eminescu*, în rev. *Viața Basarabiei*, nr. 3, 2015
7. I. Stanomir, *Reacțiune și conservatorism*, București, 2000.

MARIANA COCIERU
Institutul de Filologie al AȘM

CONCEPTUALIZAREA CONSTITUENTELOR ETNOFOLCLORICE DIN PERSPECTIVĂ ETNOLOGICĂ

ABSTRACT

The examining ethnological studies about the conceptualization of ethnofolkloric constituents provides us with a vast hermeneutical repertoire initiated from different perspectives: historical and geographical, structuralist, functional/morphological, aesthetic, semiological, phenomenological. Starting from the folkloristical interpretations by B.P. Hasdeu and up to the evocations of cutting edge, the subject of defining constituents belonging to the oral popular creations reveals an increased scientific interest, but also an interdisciplinary approach, reaching to the attention of linguistics, theory of literature, folkloristics, ethnology, cultural anthropology and archetypology, psychoanalytics etc. The formalization involves the establishment of a code, a system of signs, underlying oral literary communication, in which the functional syncretism captures by combining various languages of expression of folklore creation: oral, music, dance, theater etc.

Keywords: ethnofolkloric constituents, archetype, model prim, prototype, simple forms, motiv, motivem, ethnological research.

Creația orală a unui popor, la modul ei sincretic, operează cu procedee artistice asemeni celei literare, manifestând totuși o diferență care constă nu atât în „gradul de realizare artistică (de fapt, în densitatea și perfecțiunea figurilor de stil), cât în faptul că – având o altă origine și un alt mod de existență – se realizează cu alte mijloace artistice decât literatura, respectiv cu mijloace care derivă din în-

sușirea specifică de a fi o artă orală” [1, p. 17]. În această ordine de idei, exegetul Silviu Angelescu distinge „*modele repetitive* ce presupun valorizarea *tradiției*” de „*modele cumulative* ce presupun valorizarea *inovației*” [2, p. 6]. În *Studii de tipologie a culturii* Iurie M. Lotman vorbește despre un sistem cultural transmis din generație în generație, care nu este un dat genetic, dar o „totalitate a informației nonereditare, ca

memorie generală a umanității sau a unor colectivități mai restrânse: naționale, de clasă și altele” [3]. Sistemul culturii nu este un mod static de stocare a informațiilor: cultura păstrează informațiile și primește altele noi printr-un proces continuu de codare și decodare de text, mesaje, obiecte, practici provenind din alte culturi. Prin urmare, rolul dominant în precizarea sistemului de simboluri codificate cu caracter de canon îl are fenomenul social condiționat de timp și spațiu. În acest context teoretic, investigarea constituentelor etnofolclorice în co-textualitatea literaturii culte va urmări semnificațiile categoriilor/speciilor folclorice (poezia și proza populară etc.), structura lor morfologică, conținutul alegoriei, metaforei și simbolului, precum și subordonarea valorilor venite din mitologie, din cultura populară materială, din anumite structuri comportamentale sau din istorie.

Inventariind repertoriul elementelor care formează fondul tradițional al folclorului vom observa că acestea sunt deosebit de variate și productive nefiind o simplă înmănunchere adițională, ci o structură caracterizată de interrelaționalitatea tensională, dinamică, a *constituenților* în imanența contextelor etnofolclorice: sisteme de semne și simboluri, tipare structurale (sistemului relațional intern al basmelor), limbaj și mijloace specifice de expresie, metafore, motive, imagini, clișee, grupuri de rime, formule magice, reprezentări mitice, un ansamblu de orientări și prohibiții comportamentale, o succesiune a executării riturilor, secvențelor obiceiurilor, o concepție colectivă asupra vieții și existenței umane etc. [4, p. 43].

Examinarea parcursului istoric al fundamentării teoretice a *constituenților etno-*

folclorice va începe cu termenii propuși de reductabilul etnolog B. P. Hasdeu. Inițiatorul școlii științifice folcloristice românești aplică și impune o serie de concepte specializate, precum *variantă*, *tip*, *prototip*, *arhetip* (și subdiviziuni ale acestora: *subtip*, *subvariant*, *subarhetip*). În sistemul conceptual hasdeian, prin *varianturi* [sau *variațiuni* – A se vedea: 5, p. 243] „în literatura poporana ca și-n lingvistica, se înțeleg exemplare diferite în formă, în accidente, în puncturi secundare, dar identice în toate elementele fondului, iar nu numai în unele din ele” [Apud: 6, p. 225]. Subvariantele reprezintă variantele cele mai apropiate între ele. Totalitatea tuturor variantelor va alcătui *tipul*. Referindu-se la *tip*, savantul îl percepea compus din motive, care fiind încărcate cu elemente secundare, alcătuiesc *subtipuri* ale unui *tip* materializat în specii diferite. Alături de B. P. Hasdeu menționează că suma variantelor naționale alcătuiesc *subtipul* sau *versiunea* (termen actual în folcloristica contemporană). Cât privește *arhetipul* sau *prototipul*, acesta reprezintă forma de bază, germenele original, de la care provin *variantele remarcate în circulație*. Prototipul, în concepția lui Hasdeu denumeste atât o formă primară raportată la patrimoniul național, cât și la cel universal (de confruntat generalizarea Școlii Finlandeze asupra arhetipului). Drept trepte intermediare spre *arhetip* distinge uneori și *subarhetipuri* [6, p. 225]. Provenind din greacă, ἀρχέτυπος reprezintă „primul de felul său”; desemnează o noțiune abstractă și decontează „un gen de «matriță» sau prototip al unei întregi serii de obiecte, persoane sau concepte care sunt, în esență, derivate, modelate sau generate pe baza acestor arhetipuri” [7].

Metoda istorico-geografică de identificare a arhetipului a dobândit rezonanță în folcloristica europeană prin studiile cercetătorului Iulius Krohn, devenind esențială pentru investigarea genetică a oricărui subiect special din folclor, urmărind reconstituirea arhetipului, a spațiului și a itinerariilor urmate în difuzare, precum și a perioadei temporale de elaborare. Cea mai cunoscută realizare a metodei de reconstruire a arhetipurilor, din punct de vedere istoric și geografic, o constituie catalogul de sistematizare și clasificare tipologică a prozei populare, în baza indicelui de motive și a indicelui tematic, elaborat de A. Aarne, completat de S. Thompson și extins în 2004 de Hans-Jörg Uther (*Aarne-Thompson-Uther Classification of Folk Tales*) [8]. Prin aceste cataloage tematice ale basmelor umanității, s-a urmărit, grație studiului comparat al diferitor actualizări, variante ale speciei, comprimarea diversității tipurilor la un prototip, arhetip inițial. Ulterior, termenul de arhetip a fost însușit și de alte domenii. Psihanalistul elvețian C. G. Jung consideră că arhetipurile țin de fondul antropologic al imaginarului, „derivând din observația repetată adeseori că miturile și poveștile literaturii universale conțin teme bine definite care reapar pretutindeni și întotdeauna” [9]. Spre deosebire de Jung, Mircea Eliade percepe arhetipul nu ca pe o structură a subconștientului colectiv, ci ca pe un prototip, o imagine de bază, un plan, o formă, care acționează ca un model pentru imitație și fiind înzestrat cu o profundă semnificație sacră. Omul repetă ceea ce a fost deja consacrat la origine (*ab origine*) de zei, eroi, strămoși [10, p. 13]. Și în terminologia modernă arhetipul reprezintă o structură

primară de unde încep toate, tiparul unor serii de fenomene; o esență ontologică – din punct de vedere metafizic; niște categorii ale reprezentării mentale (conștiente sau inconștiente) – din perspectivă psihologică; o esență parmenidiană imuabilă, planând de la cadrul ontologic la cel psihologic, în acest fel, decontând accepțiunea culturală [11, p. 273-287]; „semnificația de bază, și a urma la arhetip (= prototipi mitici, simbolici, teorii arhaice etc.) înseamnă a găsi «cheia», «explicația», «interpretarea» esențială” [12, p. 163]; un „*primum movens* care ar fi germenele tuturor” [13, p. 137]. Instituită actualmente ca fiind cea mai plauzibilă metodă de cercetare, arhetipologia culturală are drept scop identificarea și evidențierea formelor prin care se manifestă arhetipurile, adică a simbolurilor arhetipale și a miturilor colective ale fiecărei culturi și curent artistic, și, în ultimă instanță, ale umanității.

Analizând din perspectivă structurală arhetipul și anarhetipul literar, Corin Braga va contrapune cele două concepte: „într-o *operă arhetipală*, episoadele, scenele, imaginile se articulează una după alta, ținând spre un sens total; o *operă anarhetipică* evită la fiecare nouă articulare, scena sau imaginea care ar face sens cu cea anterioară și alege o continuare imprevizibilă” [11, p. 273]. Prin urmare, arhetipul indică „textul prim de la care pleacă o întregă stemă de copii, este rădăcina arborelui genealogic alcătuit din toate derivatele sale”, „un fel de osatură, un tipar genetic al întregului grup de opere”, care funcționează după un scenariu cuantificabil, iar anarhetipul („model anarhic”, „antiarhetip”) e un fel de „arhetip sfârâmat, un arhetip în care centrul de sens, logosul operei, a fost pulverizat, asemenea unei su-

pernove (soarele vizibil sau invizibil în jurul căruia gravitează materia) care explodează într-un nor galactic de sensuri” [11, p. 273]. Drept exemple anarhetipice servesc operele literare create în afara logosului, care, fiind lipsite de un scenariu, sparg toate tipologiile existente și se încadrează în limitele unui anticanon. Anarhetipul nu e o latură distructivă a arhetipului, ci, mai degrabă, „un instrument de deconstrucție și dislocare a modelelor arhetipale” [11, p. 276]. Pe lângă cei doi termeni necesari descrierii macrostructurilor și a arhischemelor în creația literară, cercetătorul propune un al treilea concept tipologic: *eschatip*, care se manifestă asemeni arhetipului după scenariu unificatoare, menite să împiedice dezagregarea substanței epice. Deosebirea e totuși în „punctul ocupat, în evoluția interioară a acestor opere sau corpusuri de opere, de către scenariul organizator. Când acest scenariu se situează în momentul original, generator, corpusul respectiv se dezvoltă arhetipal, când el rezultă abia în final, rezumator și teleologic, corpusul este eschatipic” [11, p. 284]. Schemă arhetipală „nu este dată de la început, susținând generarea avatarurilor, ci se construiește și se finalizează pe parcurs” [11, p. 285]. În concluzie, diferențierea celor trei structuri se conturează astfel: „dacă structura arhetipală descrie un ansamblu depinzând de un model unic și central, eventual preexistent și generator, iar structura anarhetipală descrie un ansamblu care evită patternul și evoluează liber, aparent haotic, atunci mai există, iată, un al treilea tip de structuri, în care componentele se mișcă schițând treptat un pattern. Aceste structuri ar avea o orientare teleologică, ele nu pornesc de la un arhetip,

ci tind să se organizeze abia către sfârșitul existenței lor” [11, p. 286].

E necesar în demersul nostru științific să stabilim în mod precis, pentru a evita confuziile, diferența între *motivul folcloric* și *arhetip*: *motivul* fiind doar o reflectare infidelă a realității (a *arhetipului*). Semnificația unui produs folcloric vine dintr-o realitate istorică sau arhetip. Arhetipul (realitatea istorică) devine motiv folcloric atunci când este reinterpretat creativ, prin simboluri, într-o operă artistică. Pentru o cercetare folcloristică este necesar de a cunoaște atât istoria pentru a putea identifica arhetipul, cât și folclorul pentru a elucida reflectarea virtuală a arhetipului (ca motiv folcloric) în literatură: „Creatorul mitului care se va identifica mai târziu în decursul evoluției culturale istorice cu creatorul de folclor, pornește în creația sa mitică sau folclorică de la un model istoric bine determinat. Acest model este efectiv o întâmplare, care prin dimensiunile sale și impactul său psihologic, a impresionat puternic o anumită comunitate culturală. Un război, poate reprezenta un arhetip. De la acest război se poate porni către un model realizat artistic care nu se mai cheamă arhetip, ci motiv folcloric. Deci orice arhetip este istorie, iar prelucrarea evenimentului devine un motiv folcloric” [14].

Extinzând subiectul vom preciza că motivul este perceput de o serie de cercetători ca un element al codului folcloric, aparținând lexicului cultural și distinct pentru variantă: „motivul se dovedește a fi un sistem de valori contractuale, bazat pe relații obligatorii între termeni pertinenți, cu valoare instituționalizată [...], o entitate abstractă, cu calitatea de normă, nelegată de individ,

constituind un ansamblu de tipuri esențiale, care se manifestă prin intermediul variantei”, percepută la rândul ei ca o „materializare individuală a motivului, implicând un act de selecție și de actualizare bazat pe un proces complex psihologic” [15, p. 115]. Pentru exegetul prozei populare Stith Thompson motivul este „the *smallest element in a tale having the power to persist in tradition*. In order to have this power it must have something unusual and striking about it” (cel mai mic element al unei povești având forța să persiste în tradiție. Pentru a putea avea această putere, trebuie să aibă ceva neobișnuit și frapant cu privire la aceasta – trad. n.) [16, p. 416], iar pentru Dumitru Caracostea reprezintă „toți acei factori care duc acțiunea mai departe; cum arată și etimologia cuvântului, motivul este un factor dinamic” [17, p. 32]. Prin această dinamicitate este explicat principiul varierii creațiilor în literatura populară. Referindu-se la același aspect, Alan Dundes va evidenția diferența dintre *motifem* („*motifeme*”, termen propus pentru *funcția* lui Propp) și *alomotif* („*allomotif*”). Testarea personajului principal prin diferite probe reprezintă un *motifem*. Sarcinile impuse eroului pot varia de la o înregistrare la alta. Fiecare dintre aceste variante ale *motifemului* se numește *alomotif* [18, p. 97. De confruntat: 19; 20].

Revenind la valoarea de semnificație universală a constituentelor, vom observa că utilizarea lor excesivă în cadrul unor rituri și credințe cu valențe culturale diferite se va solda cu transformarea lor în arhetipuri culturale. Prin urmare, exemple de arhetipuri culturale sau arhi-simboluri pot fi considerate: *crucea* sau *semnul crucii*,

busuiocul, *bradul*, *pomul cunoașterii*, *luna*, *soarele*, *Luceafărul*, *arboarele lumii*, *apa*, *focul*, *aerul*, *pământul*, *arhetipul matern* sau *Mater Magna*, *copilul* sau *infans*, *eroul civilizator*, *bătrânul înțelept*, *androgenul*, *Don Juan*, *Faust*, *Adam*, *Eva*, *Diavolul*, *mormântul*, *casa*, *labirintul*, *animalul*, *pasărea*, *sufletul*, *divinitatea*, *moartea* etc. În această ordine de idei, simbolurile și arhetipurile culturale care își găsesc rezonanță sau implementare în cultura spirituală și materială a unui popor pot servi cercetătorului-folclorist, etnolog, istoric, la identificarea unor repere ale evoluției diacronice a evenimentelor, obiectelor, ideilor, elementelor de cultură etc.

Analiza funcțională internă a faptelor de folclor (obiceiuri, credințe, obiecte, idei) demonstrează vitalitatea funcției exercitate, imposibilitatea separării de mediul care o integrează: „studiul unei formule magice sau gest, [...] nu trebuie să fie rupt de context, dar raportat la funcția sa” [21, p. 157]. În studiul *Forme simple* (*Einfache Formen*, 1929) André Jolles identifică *formele simple*, categorii ale folclorului literar, cu expresiile unor atitudini cognitive elementare (dispoziție mentală, moduri de gândire) care dau naștere diverselor genuri verbale folclorice și apar în mod firesc din necesitatea de a organiza lingvistic lumea înconjurătoare, rezultând din niște tipare prestabilite (unități primare și specifice de eveniment – gesturi verbale). Formele simple sunt niște *matrici*, *forme preliterate*, în baza cărora se dezvoltă genurile literare, sunt producții ale componentelor psihomentele și ale limbajului uman firesc, necontrolat. Orice intervenție bazată pe *analogia*, *proiecția* sau *imitarea* „formelor simple pure” (fenomenul „fabricației poetice”) va avea drept rezultat „formele

simple făcute conștient” – relative, culte, literare [22, p. 142, 218, 328].

În studiul *Mitul și literatura* Silviu Angelescu, examinând procesul literar în raport cu mitul, constată că „pentru a obține o anumită viziune și efectul estetic corespunzător, literatura împrumută tipuri de personaje, teme, motive, imagini, simboluri proprii mitului, împrumută o dată cu acestea, ceva din dimensiunea sacrului acreditată de mit” [2, p. 32]. Respectivele „forme de articulare ale mitului în universul literaturii” [2, p. 32] se produc printr-o modificare a paradigmei: *transferuri de substanță, de forme, de procedee*. *Transferul de substanță* presupune preluarea conștientă a temei, conflictului, subiectului, personajelor proprii creației folclorice de către scriitor și supunerea acestora mijloacelor artistice literare. Prin acțiunea conștientă a scriitorului este păstrat „etimonul” folcloric, încercându-se o solidarizare a viziunii artistice individuale cu o valoare a „culturii minore”. Bunăoară, tema condiției creației și a creatorului din capodopera folclorică *Monastirea Argeșului* nu rămâne în circulația orală a culturii tradiționale, ci grație solidarizării autorului Lucian Blaga cu această valoare, este restituită/restabilită prin drama *Meșterul Manole*, intrând în procesul giratoriu continuu al culturii majore.

Transferul de forme ilustrează actualizarea formelor simple, după cum am reușit să observăm în exegezele lui A. Jolles. Prin urmare, și Angelescu consemnează apariția unor „dublete” în sistemul literaturii, generate din formele de organizare proprii creației folclorice. *Transferul de forme* presupune și multiplicarea „formelor savante”. Dislocarea formelor simple în sistemul individual implică o reordonare infinită

a „atributelor” acestora prin concurența mijloacelor literare. Prin urmare, la o întâlnire a modelului repetitiv al basmului popular cu cel cumulativ al literaturii are loc multiplicarea formei „princeps” într-o serie de forme relative, culte: basmul-fee-rie (*Sânziana și Pepelea* de V. Alecsandri), basmul-poem (*Făt-frumos din lacrimă* de M. Eminescu), basmul-novelă (*Soacra cu trei nurori* de I. Creangă), basmul-parodie (*Făt-Frumos cu moș în frunte* de I. L. Caragiale), basmul-idilă (*Crăiasa zânelor* de G. Coșbuc), basmul științifico-fantastic (*Ber-Căciulă* de I. C. Vissarion).

Transferul de procedee presupune transfigurarea cauzei în efect. Ceea ce în folclor reprezintă un mod de comunicare și de creație, referindu-ne la cauza-oralitate, dobândește în cultura majoră valoarea unui efect estetic, ilustrând stilul oral al unor creații literare.

Pentru a înțelege dislocarea și absorbția formelor simple, recurente, în forme relative, cumulative, R. Jakobson și P. G. Bogatyrev au purces la investigarea procesului de gramaticalizare a limbajului în forme simple din perspectiva structuralismului saussurian asupra limbii (*langue*) și vorbirii (*parole*). Fiecare categorie folclorică este percepută ca sistem în care interrelaționează elementele funcționale atât între ele, cât și cu întregul, adică la nivelul structurii: „Gramatica narațiunii este un sistem corelat de invariante, de elemente pertinente existente în narațiunile aceleiași categorii, care se găsesc, față de realizările concrete (variante) ale fiecărei narațiuni, în relații similare celor din limbă (*langue*) și vorbire (*parole*), în accepția lui Saussure. Opera folclorică are, în sistemul categoriei căreia îi aparține, o

existență virtuală, obiectivată de interpret în forme variate” [23, p. 39].

În *Morfologia basmului* V. I. Propp, accentuând caracterului formalizat al creației orale spre deosebire de cea scrisă, ajunge să studieze corelația motivemelor pe plan sintagmatic și pe plan paradigmatic, desprinderea modelului constituind deci obiectul cercetării structuraliste: „Ca în orice sistem structural și în narațiunile populare, motivele, ca elemente semnificative cu funcție proprie, se corelează între ele și, dincolo de subiecte, constituie tiparele, modelele cu care operează genul.” [24, p. 152].

Etnologul Stender Peeterson în studiul *Schița unei teorii structurale a literaturii va institui dihotomia terminologică: elemente dinamice și elemente labile*. Elementele dinamice sunt invariante sau imuabile, având funcții de organizare a narațiunii și sunt specifice unui anumit tip, cele labile – variabile, nefuncționale, care aparțin stilului. Elementele dinamice sunt înlocuite de Propp prin termenul de funcție: „Funcția, unitate de bază a basmului, nu reprezintă faptul concret, schematizat, ci rostul acestui fapt în corelație cu alte fapte, un act al unui personaj făptuitor; este elementul stabil și component fundamental al basmului” [23, p. 41]. Prin urmare, ordonarea pe diverse planuri a faptelor de folclor în baza funcționalității interne a operei ca sistem de semne, creează limbajul, codul creației orale. Codul poetic al folclorului se realizează în planul sistemului de versificație, al formulelor expresive, structurilor arhitectonice, al formulelor stereotipe în proces de reproducere schematică a sistemului, de modelare [25, p. 163], al sistemului recurențelor cu funcție mnemotehnică și artistică.

Formulele stereotipe și așa-numitele locuri comune alcătuiesc modele verbalizate, constituite la o etapă distinctă în evoluția procesului de creare a literaturii populare, și care în urma cristalizării sunt transmise mai departe. Alături de aceste modele concrete există modele abstracte, virtuale, cu rol de invariantă, care se concretizează în fiecare creație individual. Modelele abstracte reprezintă prototipurile sau arhetipurile care în procesul de metaforizare obțin uneori valoare de simbol.

Nu mai puțin importantă e și valoarea artistică pe care o poate genera funcția faptelor de folclor, integrarea acestor fapte în contextul altor arii culturale, inclusiv în ansamblul general al celei populare, în mediul social de manifestare și conexiunile dintre creațiile populare și creatorii/performerii ei [23, p. 81].

Prin urmare, aflați în impas scriitorii au recurs la creația populară orală, deoarece aceasta, reluând concepțiile lui Ch. Bally, „este cu mult mai bogată în «material expresiv» decât limba «scrisă» a intelectualilor” [26, p. 17]. La necesitate, scriitorii preiau aceste modalități de comunicare ale limbajului poetic specific unei specii folclorice, încât la o hermetică a creației lor artistice constatăm valențe de baladesc, lirism, metaforic, simbolistic, sentențios etc. Prin urmare, opera folclorică drept filon de inspirație pentru literatură e o „expresie a unor realități de viață (fiind impuse odată cu obiceiuri și practici)” [26, p. 21], dar și un „etimon spiritual” (termen de Leo Spitzer), „un produs literar decantat cu totul de biografism” [26, p. 21]. Ceea ce conferă un statut de clasicitate creației folclorice e relația funcțională prin care se condițio-

nează constituentele ei stilistice, mai exact, acest procedeu demonstrează interacțiunea dintre cauză și efect, la care s-a referit Silviu Angelescu în examinarea transferului de procedee.

Fiecare produs folcloric este caracterizat de anumite constante sau trăsături specifice, însușite din mediul în care au fost create, având și anumite semnificații și structurări artistice dictate de mentalitatea colectivității, și funcția pe care o îndeplinește. Actualizarea acestuia într-un alt mediu declanșează procesual o altă funcționalitate. Bunăoară o baladă poate fi interpretată în calitate de colindă, bocet sau cântec liric. În funcție de mediul și cadrul în care este performată, obține o nuanță dominantă: de la caracter eroic la unul festiv sau de jale, emotiv. Acest transfer de la un gen sau categorie la altul/alta, implică și obținerea de noi semne lingvistice specifice situației, chiar dacă, în linii mari, produsul rezultat este dependent de forma sau genul primar. Evident că atunci când o creație folclorică sau un anumit element al ei ajunge în mediul literaturii are de înfruntat de asemenea transformări dictate deja de contextul în care este încadrat, dar și de intenția autorului.

Examinarea mijloacelor stilistice și a limbajului poetic impun perceperea lor nu doar ca forme (stratul extern al operei), dar și drept conținut (substanța a operei). De aceea vom analiza tema, ideea, motivele și spiritul compozițional. Chiar dacă în privința ghicitorii, proverbului, doinei e dificil de a vorbi despre un anume caracter compozițional, în ele manifestându-se mai degrabă niște însușiri ale discursului *metaforic*, *sentențios* sau *emotiv*, atunci pentru baladă, epică, colindă etc., compoziția este definitorie.

Realizarea discursului baladesc are niște trăsături esențiale. Creatorul anonim va ține cont de anumite aspecte ale modului de organizare a baladei: „de o *idee* epică (motivem – *n. n.*) ce urmează să fie introdusă în planul eroic, de *personaje* ce au o dialectică a lor, de *portretizări*, *caracterizări* și *tablouri* ce urmează a fi îmbinate” [26, p. 25] pentru a putea fi receptată adecvat de către ascultători.

Procedeele retorice ale discursului folcloric se bazează pe examinarea câtorva constituenți: *modele*, *clișee* și *funcția estetică a clișeului*. Gh. Vrabie va stabili, în acest sens, câteva tipare folclorice care stau la baza plâsmuirii unor categorii folclorice, subsumând și sfera lor formală: *modelul metaforic* – în cimilitură; *modelul sintactic eliptic* – în paremii; *modelul versului* – în poezia folclorică de 4-6 silabe trohaice; *modelul silabic* – vizează eufonia din colinde; *modelul execuției* – în baladă ș.a.

Modelul, prototipul, arhetipul (factor stimulator de noi structuri) este format din clișee – șabloane memorizabile, sintagme, propoziții, fraze standard, stereotipii – *Frunză/Foaie verde...*; *Florile dalbe, flori de măr, Leru-i ler; Paparudă-rudă; Ene-caloiene; formulele inițiale și finale*.

Funcția estetică a șablonului, subliniază Gh. Vrabie, se bazează nu doar pe un principiul mnemotehnic. Esențiale pentru realizarea artistică a creațiilor folclorice fiind: sistemul repetitiv sau recurent (care ajută la tradiționalizarea unor elemente noi, prin recuperarea unor traiecte anterioare, și înscrierea lor ca forme particulare, proprii [27, p. 126]), figurile eufonice și fenomenele stilistice, utilizate pentru a crea un strat sonor plăcut, sistemul enigmatic – pentru

formarea unor imagini mimetice, figurile retorice – pentru a realiza imagini quinestezice, limbajul semiotic – pentru dezvoltarea unor imagini ideografice semnificative. Concluzionând asupra procedeele retorice necesare expresivității limbii cotidiene ca poezie va insista asupra următoarei delimitări: elemente fono-stilistice, virtuți discursive ale lexicului, sintaxă poetică. Realizarea poetică a folclorului se datorează și limbajului figurat format din procedee și imagini stilistice/plastice. Dacă în cântecul liric predomină *imaginile impulsive*, atunci în colindă – imaginea *simbolic-mitologică*, în poezia riturilor agrare – *imaginile analogice* din cadrul acestor practici, în cântecele de ceremonial familial – *imaginile alegorice* etc.

Folcloristul Balázs Lajos, identifică drept modele specifice de constituire a fiecărei specii folclorice *structurile compoziționale*, cu statut de invariante, determinate de funcția categoriei în care se produc și de tematică. Prin urmare, la baza construcției formale a colindelor observăm o structură ternară: partea inițială – punerea în situație, mediană – nucleul alegoric al poeziei de urare, finală – urarea alegorică, indirectă [4, p. 53]. Cu referire la proza folclorică, pe lângă subiecte concrete, funcționează și niște clișee specifice categoriei respective: *formule de început* care dictează o situație inițială echilibrată; *formule interne sau mediane*: un eveniment sau o serie de evenimente care ruinează echilibrul inițial și acțiunile de reconstituire a echilibrului, care evocă, deseori, o aventură amoroasă; *formule de sfârșit* – caracterizate de revenirea la normalitate a echilibrului și răsplata protagonistului narațiunii. Aceste formule, precum și constituentele codului (funcții sau motive

– secvențe narative), grupate pe un principiu de opoziție (interdicție/ nerspectarea interdicției, încercări/anularea încercărilor; blestem/lichidarea blestemului, luptă/victorie), dar și personajele care reflectă niște tipare universale sau tipice, asigură structura compozițională a narațiunilor populare. În concluzie, etnologul atrage atenția asupra semanticii creației orale pentru a desprinde cu ușurință sistemul semiotic al acesteia.

În felul acesta, investigarea structurală a faptelor de folclor se va realiza din perspectiva a câtorva niveluri: categorial, reprezentational și cel al varierii. O variantă este un fapt folcloric independent în conformitate cu nivelul categorial. Corelat cu nivelul de redare a unui text în cadrul unui rit, ceremonial, devine secvență a acestuia. Prin urmare, faptul folcloric va include atât textul folcloric simplu și sincretic, dar și actul folcloric (redarea textului). Preluarea faptului folcloric în contextul literar va urmări și funcționalitatea acestuia dictată de context și de interiorul lui. Funcția internă spre deosebire de cea contextuală poate fi: ceremonială, sacră, estetică, educativă sau morală, științifică etc. În cadrul unor manifestări complexe, un fapt folcloric poate cumula mai multe funcții, iar dacă este inclus în cadrul unui proces poate genera mutații funcționale (când un text de baladă sau epos voinicesc ajunge a fi performat în mediul obiceiurilor calendaristice, funcția moralizatoare, social-educativă, eroică, coercitivă, formală, este înlocuită cu cea magică sau spectaculară și invers). Prin urmare și elementul mitic sau folcloric preluat de literatură va suferi aceeași mutație de la funcția sacră sau ceremonială etc. – la cea profană, literară, îmbogățindu-se evident

prin transsubstanțiere estetică cu viziunea și interpretarea individuală a scriitorului. La analiza interacțiunilor folclor-literatură vom ține cont, neapărat, atât de funcția obținută, cât și de reminiscențele celei anterioare. Prin urmare, noua structură va demonstra „a system of transformations. Inasmuch as it is a system and not a mere collection of elements and their properties, these transformations involve lows, which never yield results external to the system nor employ elements that are external to it. In short, the notion of structure is comprised of three ideas: the idea of wholeness, the idea of transformation, and the idea of self-regulation” (un sistem transformațional. În măsura în care acesta este un sistem și nu o simplă colecție de elemente și proprietățile lor, aceste transformări implică valori scăzute, care nu dau rezultate externe în sistem și nici nu utilizează elemente care sunt exterioare pentru ea. Deci, noțiunea de structură se caracterizează prin trei idei: ideea de integritate, ideea de transformare și ideea de autoreglare – *trad. n.*) [28, p. 5].

În această ordine de idei, Pavel Ruxăndoiu va sublinia existența unui model structural al categoriei folclorice și a unor structuri specifice fiecărei specii care aparține acestei categorii [23, p. 183]. Fiecare variantă a unui fapt folcloric preia o structură constituită din teme, subiecte, motive, mijloace expresive, între care există o corelare. Aceste constituențe, având o existență aproximativ independentă, pot fi interpretate, din perspectiva apartenenței unui cod (cod folcloric), drept semne cu sensuri relativ determinate. Incluse în contextul unui produs folcloric, obțin caracteristicile și valorile contextului.

Această interdependență consensuală dintre structură și constituente este, în primul rând, dictată de tradiție, dar, în aceeași măsură, poate permite și transformări generate de improvizația colportorului. Prin aceasta se explică principiul varierii creațiilor folclorice. Particularitatea respectivă demonstrează că între categorii, temă și subiect nu există o interdependență categorică. De exemplu, dacă colinda sau o altă categorie își însușește o serie de teme specifice, atunci o temă poate aparține și colindei, dar și baladei (*Miorița*). Incestul ca temă se poate materializa în mai multe subiecte: *Soarele și luna*, *Iovan Iorgovan*, *Sora Teodosia*, iar subiectul poate îngloba mai multe teme: incestul, dar și lupta cu monstrul (*Iovan Iorgovan*). În acest sens aprioric fixe pot fi considerate doar funcția și structura, deoarece acestea contribuie la identificarea „mărcilor formale neambigue” ale categoriilor și subcategoriilor folclorice, celelalte constituențe: *tema*, *subiectul*, *mijloacele de exprimare*, sunt mobile, deși există o serie care aparțin exclusiv unei categorii folclorice. Cât privește constituențele adaptate și corelate de o categorie folclorică, acestea obțin prin raportare la contextul funcțional semnificațiile și trăsăturile categoriei integratoare.

Investigând formele de interacțiune a literaturii culte și a celei populare, Delia Suiogan va sublinia că elementele folclorice nu reprezintă doar niște surse de inspirație pentru literatură, ci servesc drept modele (prototipuri, arhetipuri) încărcate de structuri semantice (simboluri). În viziunea exegetei, literatura cultă uzitează de simbolurile folclorice ca instrumente de cunoaștere, subliniind că prin acestea se creează punți comunicante între omul

individual și cel universal, deoarece simbolul a permis umanității atingerea profunzimii în actul cunoașterii și a existenței ca parte a universului [29, p. 22].

În virtutea celor expuse mai sus, vom concluziona că din punct de vedere teoretic, demersul analitic inițiat presupune un prim nivel, la care se conturează elementele valorice ale creației populare și integrarea acestora în creația originală, și un al doilea nivel, unul aplicativ, cu referire la relațiile dintre elementele constitutive ale culturii populare spirituale și transcenderea lor în literatura cultă.

Precizăm câteva momente relevante pentru demersul inițiat de noi cu referire la interpretarea constituentelor etnofolclorice contextualizate în creațiile literare ale scriitorilor. Din perspectiva abordării sincretice, nu vom putea să ne referim la toate limbajele participante în performarea unei creații folclorice și aceasta datorită mai multor factori. Fiecare element preluat de scriitor din cadrul genuin este intertextualizat într-un alt mediu, cel al cuvântului scris. La acest nivel operează alte legități, dictate nemijlocit de caracterul scriptural al literaturii. Aici nu vom putea investiga limbajul muzical, gestic sau mimic, în schimb, vom încerca raportarea constituentelor folclorice la cadrul sau atmosfera folclorică specifică narațiunilor populare sau a altei categorii. În examinarea unor elemente ale obiceiurilor din cadrul sărbătorilor calendaristice sau de familie vom urmări executarea succesivă a componentelor cutumiare în corespundere cu cadrul ritualic, magic, respectarea repertoriului de obiecte etc. În demersul hermeneutic al motivelor, imaginilor și simbolurilor folclorice vom atrage atenție

asupra semnificațiilor mitico-folclorice preluate de scriitori și transfigurările generate de creativitatea fiecăruia. De asemenea, ne vom referi și la fenomenul devenirii istorice a operei literare în urma valorificării constituentelor creațiilor orale în corespundere cu tehnicile discursive ale textului folcloric: metaforic, emotiv, simbolic, ideografic, baladesc, sentențios sau gnostic, invocativ, imperativ, fabulativ etc.

În momentele de criză ale creației literare, așa cum ne atenționează și criticul Ferdinand Baldensperger, scriitorii s-au orientat, mai ales, spre modalitățile productive ale creației populare orale, care exprimă un gust estetic deja constituit: „Degeaba se plictisește artistul adevărat, până la dezgust, de banalitățile formei, ale imaginilor, ale sugestiilor, ale calificărilor, care au avut poate clipa lor de noutate, dar care s-au osificat, [...] și orice s-ar zice, îi vine totuși greu să nu aibă o mie de legături cu banalul, cu convenționalul, cu acel «deja văzut»; și mai ales, dacă vrea să găsească un public, trebuie să țină seama de formulele secrete de care niciodată nu-i lipsit, în mod obscur, un grup de oameni” [30, p. 35]. În mod firesc, scriitorii preluând modalitățile de creație ale folclorului, adică a modelului sau tiparului colectiv de o existență *virtuală*, vor contribui la dezvoltarea variantelor *concrete*, chiar dacă nici unul din ei nu a avut vreodată pretenția asupra infiltrării variantelor lor în circuitul viu al creației populare. Altceva e că unele din creațiile literare care au respectat cel mai reușit forma *virtuală*, în urma procesului de folclorizare (actualizare, dacă am vorbi de folclor), au ajuns a fi variante *concrete* a unui prototip. Forma *virtuală* a unei creații folclorice datorită ora-

lității reprezintă un prototip bine conservat în memoria colectivității. Permanenta lui actualizare prin interpretarea formei *virtuale* determină apariția unor variante succesive, care contribuie, într-un final, la evoluția prototipului [31, p. 48].

Referințe bibliografice:

1. Adrian Fochi, *Estetica oralității*. București: Minerva, 1980.
2. Silviu Angelescu, *Mitul și literatura*. București: Univers, 1999.
3. I. M. Lotman, *Studii de tipologie a culturii*. În românește de Radu Nicolau. București: Univers, 1974. pp. 15-69. În: <http://www.preferatele.com/docs/romana/noi/-i-m-lotman-studii-d2162010225.php> (vizitat la 21.03.2016).
4. Lajos Balázs, *Folclor. Noțiuni generale despre folclor și poezia populară*. Cluj Napoca: Scientia, 2003.
5. B. P. Hasdeu, *Etymologicum Magnum Romaniae*. Dicționarul limbei istorice și poporane a românilor lucrat după dorința și cheltuiela M. S. Regelui Carol I sub auspiciile Academiei Române. Vol 3. București: Stabilimentul Grafic I. V. Socecă, 1893.
6. Ovidiu Bârlea, *Istoria folcloristicii românești*. Craiova: Aius PrintEd, 2010.
7. Carmen Todor, *Arhetipurile feminine*. 2010. În: http://www.geniu.org/index.php?option=com_content&view=article&id=93%3Aarhetipurile-feminine&catid=36%3Adezvoltare-personala&Itemid=327&lang=ro (vizitat la 21.03.2016).
8. Hans-Jörg Uther, *The Types of International Folktales: A Classification and Bibliography Based on the System of Antti Aarne and Stith Thompson*. Vols 1-3. FF Communications No. 284-86. Helsinki: Academia Scientiarum Fennica, 2004; Aarne-Thompson-Uther Classification of Folk Tales. În: <http://www.mftd.org/index.php?action=atu> (vizitat la 21.03.2016).
9. *Arhetipurile lui Jung*. 10 mai 2013. În: <https://coltulcultural.wordpress.com/2013/05/10/arhetipurile-lui-jung/> (vizitat la 21.03.2016).
10. Mircea Eliade, *Mitul eternei reîntoarceri*. București: Univers Enciclopedic, 1999.
11. Corin Braga, *De la arhetip la anarhetip*. Iași: Polirom, 2006.
12. Adrian Marino, *Hermeneutica lui Mircea Eliade*. Cluj-Napoca: Dacia, 1980.
13. Ovidiu Bârlea, *Metoda de cercetare a folclorului*. Alba Iulia: Reîntregirea, 2008.
14. Ion Vanghele, *Hermeneutica 1*. În: <http://www.versuri-si-creatii.ro/creatii/i/ion-vanghele-6zunctp/hermeneutica-1-6zuzuhc.html#Vuv9AEC8qZ8> (vizitat la 21.03.2016).
15. Sabina Ispas; Doina Truță, *Propuneri pentru catalogul liricii orale românești*. În: *Revista de Etnografie și Folclor*. 1974, tom. 19, nr. 2, p. 113-152.
16. Stith Thompson, *The Folktale*. New York: The Dryden Press, 1946.
17. Dumitru Caracostea; Ovidiu Bârlea, *Problemele tipologiei folclorice*. București: Minerva, 1971.
18. Alan Dundes, *From Etic to Emic Units in the Structural Study of Folktales*. În: Dundes Alan. *The Meaning of Folklore: The Analytical Essays of Alan Dundes*. Edited and Introduced by Simion J. Bronner. Logan: Utah state University Press, 2007, p. 90-100.
19. Dundes Alan, *The Symbolic Equivalence of Allomotifs: Towards a Method of Analyzing Folktales*. În: Dundes Alan. *The Meaning of Folklore: The Analytical Essays of Alan Dundes*. Edited and Introduced by Simion J. Bronner. Logan: Utah state University Press, 2007, p. 319-324.
20. Alan Dundes, *The Morphology of North American Indians Folktales*. Helsinki: Academia Scientiarum Fennica. *Folklore Fellows Communications*, nr. 195, 1964.
21. Bronislaw Malinowski, *A Scientific Theory of Culture and Other Essays*, New York: Oxford University Press, 1961.
22. Jolles André, *Forme simple: Legenda sacră. Legenda eroică. Mythos-ul. Ghicitoarea. Zicala. Cazul. Memorabilul*. Basmul. Gluma. Trad. de Iulia Zup; text revăzut de Grigore Marcu. Iași: Editura Universității „Al. I. Cuza”, 2012.
23. Pavel Ruxândoiu, *Folclor literar în contextul culturii populare românești*. București: Editura „Grai și suflet – cultura națională”, 2001.
24. Mihai Pop, *Metode noi în cercetarea structurii basmelor*. În: *Pop Mihai. Folclor românesc: teorie și metodă*. Vol. I. București: Grai și suflet – cultura națională, 1998, p. 151-159.
25. Mihai Pop, *Caracterul formalizat al creațiilor orale*. În: *Pop Mihai. Folclor românesc: teorie și metodă*, vol. I, București: Grai și suflet – cultura națională, 1998, p. 160-169.
26. Gheorghe Vrabie, *Retorica folclorului (poezia)*. București: Minerva, 1978.
27. Ioan Șt. Lazăr, *Recurența în procesul creației populare. O introducere în gramatica toposurilor folclorice*. USA: Lulu. 2009.
28. Jean Piaget, *Structuralism*. Translated and edi-

- ted by Chaninah Maschler. London: Routledge & Kegan Paul, 1971.
29. Delia Suiogan, *Forme de interacțiune între cult și popular*. Baia Mare: Editura Ethologica și Editura Universității de Nord Baia Mare, 2006.
30. Ferdinand Baldensperger, *Literatura: creație, succes, durată*. București: Univers, 1974.
31. Mihai Pop, Ruxăndoiu Pavel, *Folclor literar românesc*. București: Editura Didactică și Pedagogică, 1991.

CARTEA DIN MÂNA LUI HAMLET (IV)

NINA CORCINSCHI ÎN DIALOG CU ANDREI ȚURCANU

ABSTRACT

The artistic investigations and representations of Romanian literature of 60s from Bessarabia are developed into two fundamental existential levels, materialized in two basic aesthetics: the aesthetics of support and the aesthetics of ontological confusions. The both aesthetics have emerged of human confrontation (and of literature) with the burdens of the totalitarian system. In the works of Grigore Vieru we find for example an essentialized environment, permeated by a mysterious energy and purity, a support evoked with the piety provoked by a sacral power. In "Broken flight" of Vladimir Beșleagă and, especially, in "The life and the death of Philemon" the fractures of the human consciousness announced in the first novel, take the forms of an ontological catastrophe in the last mentioned writing. The 70s require an ambience of calm and tamed energies, of reconciled antitheses. A feeling of mild resignation and an obscure brightness, like a breath of dizziness and self forgetfulness, take hold of all. The ontological deviation become widen in literature.

Keywords: literature of 60s, aesthetics of support, aesthetics of ontological confusions, totalitarian system, ontological catastrophe.

N.C.: Domnule profesor, nu vi se pare că în romanele lui Vladimir Beșleagă și Aureliu Busuioc modalitățile de abordare a naturii reprezintă estetici diferite? Cel puțin, mie mi se creează impresia că la mijloc nu sunt doar niște diferențe stilistice de suprafață. E vorba de modalități artistice principial diferite, de viziuni distincte. Și iar n-aș vrea să simplific, n-aș vrea să împărțim scriitorii

în tradiționaliști și moderniști și să terminăm povestea. E ceva mai mult, îmi pare mie, aici. Ceva care îmi scapă unei definiții clare. Poate încercați D-voastră o explicitare. Ar fi interesant.

A.Ț.: Aici aș veni cu o precizare importantă. Literatura română șaizecistă din Basarabia a mers în investigațiile și reprezen-

tările ei artistice pe două paliere existențiale fundamentale, concretizate în două estetici de bază: *estetica reazemului* și *estetica bulversărilor ontologice*. Ambele estetici au luat ființă din confruntarea omului (și a literaturii) cu poverile sistemului totalitar. Antinațional și antiuman, sistemul a resuscitat și a stimulat, prin ricoșeul refuzului și al sfidării, o atracție vie, plină de o caldă afecțiune față de tot ce ține de Centrul gravitațional „de-acasă”. De altfel șaizeciștii ruși, mă refer la cei trei reprezentanți de frunte, Voznesenski, Evtuşenko și Rojdestvenski, s-au impus prin înfruntarea tuturor forțelor gravitaționale și situarea în grandilocvența „mijlocului de secol” („seredina veka”). Era un fel de „luptă cu inerția” labișiană, dar în sensul regăsirii într-o simultaneitate istorică mondială și asumării totale a acestei istoricități. A te situa în miezul veacului însemna, în această accepție, să locuiești în Centrul temporalității lumii, dar și să fii egalul acestuia. Era o viziune de un romantism plin de emfază, cu o deschidere planetară, având în subsidiar o tentă accentuat „imperialistă”, sovietică. Centrul URSS nu mai era „steluța din Kremlin” ca altădată. El se identifica prin puterea de iradiere pretutindeni, pe întreg globul pământesc, iar odată cu zborurile în cosmos, se extindea, nesățios și entropic, în nesfârșitul galactic. Pe aceste „magistrale” ale secolului au călcat și unii poeți de la periferia imperiului. I-aș aminti pe Andrei Lupan, autorul unui ciclu de versuri *Magistrale*, pentru care a luat Premiul de Stat al URSS, și Eduardas Mejelaitis, din Lituania, un alt laureat, al Premiului „Lenin”. Cu Eduardas Mejelaitis am și o poză din 1968, pe Aleea Clasicilor. A fost oaspete la Zilele Poeziei din acel an. Poate pentru că nordicul călăreț de

globuri stelare era un pic cherchelit, ca, de altfel, și ceilalți confrăți de condei, Grigore Vieru mi-a scris atunci un autograf pe cartea *Numele tău*, mirându-se tare: „Ca să vezi, avem și oameni neturmentați toamna!”. Până la urmă nu acest autor din Țările Baltice, tradus la noi, a influențat literatura română din Basarabia. Mai aproape de spiritul înnoirilor estetice ce au urmat s-au dovedit poeții letoni, în special Imants Ziedonis, care a legat o prietenie strânsă cu Liviu Damian, dar și Ojars Vacietis, Maris Ciaclais ș.a., traduși de Victor Teleucă.

În antiteza acestor deschideri spațiale și dezmarginiri de orizonturi în poezia rusă vine Nicolai Rubțov, cântărețul liric al fundăturilor rurale, al micilor orașele rusești, al omului acestora și, în proză, o pleiadă de talente viguroase, Valentin Rasputin, Vasily Șucșin, Victor Astafiev, Vasily Belov, iar în dramaturgie Alecsandr Vampilov, toți scriitori din provincie, cu viziunea unei Rusii autentice, tragice, pe cale de dispariție. În literatura din Basarabia, după Costenco, și alți poeți își exprimă atașamentul față de țărâna de-acasă și față de pământul natal cu toate „uriașele lucruri mici” ale sale, ca să folosesc o vorbă a lui Laszlo Alexandru. S-a tot spus și se mai afirmă că această literatură este funciar sămănătoristă, are un caracter pășunist anacronic. Într-o mare măsură aserțiunea rămâne în picioare dacă ne referim la cantitatea enormă de maculatură din anii '70 – '80 care a preluat epigonic și a clișeizat datele unor creații ce țin de o estetică modernă a rezistenței, pe care am numit-o estetica reazemului. Doar când aceste oglinzi de profunzime ale Centrului gravitațional unic s-au banalizat printr-un exces de utilizare, când în ele nu

se mai scaldă lumina unui sens primordial afectiv, moral, spiritual, simbolic, și ele nu mai emană forța vitală ce purifică și înalță, putem vorbi de simptomul artistic al retardării pășuniste, de retragere în idilism, de un comportament artistic anacronic. Deși s-ar cuveni de subliniat și faptul că perioada de glorie a esteticii reazemului n-a fost de lungă durată. Spre mijlocul deceniului opt deja, mai exact, după 1974-1975, autopastașă literară, lustruită și obosită, i-a luat oficial locul. Strigătul meu dintr-un articol al vremii „poeți nu cântați trandafirul!” a rămas o vorbă în pustiu, iar încercarea lui Vladimir Beșleagă de a iniția în anii 1979-1980, în paginile revistei Nistru, o discuție pe marginea prozei a terminat lamentabil prin a fi blamată și calificată drept diversionistă.

N.C.: Această „estică a reazemului”, face din lucrurile mici „buricul pământului”, așa cum e calidorul la Paul Goma. E, cum bine spuneți, un mers pe muchie: fie cazi în mimetism stors de esențe primordiale sau concentrezi o lume mare într-un bob de rouă. Aș vrea, pe acest palier al discuției, să operați mai larg cu nume și titluri de poezii sau chiar cărți, care credeți că se înscriu într-o poetică a reazemului.

A.Ț.: De la primele manifestări de la sfârșitul anilor '50 și continuând cu afirmările ei energice de-a lungul deceniului următor estetica reazemului a însemnat un atașament față de esențe, o căutare a lor și, mai ales, o continuă, neîntreruptă apropiere lirică și identificare cu ele. Spațiul lor imaginar e unul al restrângerii, cum a spus Liviu Damian despre lirica lui Gr. Vieru, indică mereu reîntoarcerea, revenirea, în-

chidarea, coborârea, adâncirea, reculegerea și, ca urmare a acestor mișcări implozive, redescoperirea de sine, confirmarea unui ax, sentimentul interiorizat al regenerării și al plenitudinii. Niciun fel de nostalgii sau porniri spațiale, în lumea largă ori în înaltul cerului! Aripile la Gheorghe Vodă sunt pentru cădere, Câmpia Sorociei din romanul lui Ion Druță, cutreierată de stihiiile naturii și ale mitului originar al Moldei, se închide încet spre Ciutura, Dumitru Matcovschi își face casă „într-un strop de rouă mic”, acolo unde se regăsește într-o intimitate desăvârșită cu întreg orizontul („numai eu și numai cerul într-un strop de rouă mic”), iar Grigore Vieru se întoarce c-un sentiment de culpă și pietate feciorelnică la „casa văduvă și tristă de pe margine de Prut”. Nu vom afla aici nimic din retragerea oțioasă „la țară” a scriitorilor bucolici sau din înclinarea sămănătoristă spre imaginile pline de luciuri ale unei rusticități utopice. Doar un mediu esențializat, pătruns de o energie tainică și puritate, un reazem evocat cu schimnicia și evlavie stărnite de o putere sacrală sau, vorba lui Dan Mănuță, „sentimentul metafizic al originilor” într-o împotrivire tacită și într-o polemică permanentă cu voința de fier a unei istorii suprapuse și cu neașezarea unei lumi tulburate, zăpăcite, distorsionate!

Sub carapacea grea a acestei istorii se naște o demnitate aparte, patetică sau delicată, a omului mărunț, anonim, a viețuitoarelor firave, fragile, a lucrurilor mici, constituite într-un univers minuscul, cald, aproape, ca o placenta maternă, unde toate sunt „rude” și comunică între ele într-o neconținută germinare. Din căutarea elementelor lumii „ca neamuri, ca neamuri” a ieșit o carte excepțională, românească, de

o modernitate limpede, profundă, *Aproape* (1974) de Grigore Vieru, o ultimă și magnifică răbufnire a șaizecismului basarabean. Și poezia unor șaptezeciști a reluat această înclinație pentru materiile simple și temeurile secundare, dar, fără suportul de demnitate și valoare existențială, s-a împotmolit repede, precum era și de prevăzut, în gesturi de umilință și înduioșare, terminând cu un paradis rustic cuprins de moleșeli autumnale, încovoiat în anemie și insignifianță. Aș remarca totuși o excepție, Valeria Grosu, poetă cu o sensibilitate de o acuitate la limită, care a venit cu o altă abordare a acestui univers al miniaturalului. Ea a substituit elogiul esențelor tari ale vieții, evocarea temeurilor vitale fundamentale, sentimentul reazemului – toate acestea regăsite de autorii șaizeciști în mediul rural, în cadrul anonim al găzelor, în universul elementar al germinărilor vegetale – cu sentimentul ascuțit al echilibrului fragil și al vulnerabilității acestei lumi. Balansarea eului printre elementele ei plătând, firave, asociată cu un concert la minor de Vivaldi, anunță întrucâtva „abia tangibilul” lui Grigore Chiper: „Vivaldi, concert la minor -/ balansez, învăț să merg ușor,/ să mă ridic în spicul ierbii/ și iarba – să nu se îndoiaie,/ și nu e în vis./ Iată fluturii, găzele, nourii, umbra mea/ și cea de o clipă a păsării -/ fiecare duce cu sine un glob de pământuri,/ ape, văzduhuri,/ fiecare ține pe umerii săi nemărginirea/ și iarba nu se îndoiaie. Înseamnă/ că aș putea și eu să merg ușor,/ să mă destram până la transparență/ și să mă adun într-o rocă,/ prin care nu se vede,/ și, totuși,/ iarba ar rămâne neclintită sub pașii mei./ Vivaldi, concert la minor -/ balansez, învăț să merg,/ istovitoare pregătiri de

zbor fără aripi,/ zbor pe spicul ierbii,/ zbor de polen din stamină în stamină/ până la rădăcina din care am înflorit -/ vreau s-o văd, să mă aplec peste tentaculele/ ei albe, neștiutoare,/ să cobor și să n-o ating,/ s-o las netulburată în împlinirea ei,/ în trecerea ei de miraj prin toate timpurile./ Vivaldi, concert la minor -/ balansez, învăț să merg ușor,/ deprind echilibrul” (*Vivaldi, concert la mi-nor*). Dar o conștiință trează încă și un ochi scormonitor, pe care nu le vom mai întâlni la optzeciști, sugerează atitudinea unei infinite delicateți și o ușoară neliniște față de viul neajutorat, trimite la „lecția” necesară de gingășie pe care o dă natura primară omului. O simplă inversare a „văzului”, o privire dinspre armonia plătândă a elementelor viului spre om e în stare să provoace o puternică tulburare. Hiperbola „colosului” uman vine din insinuarea primejdiei unui dezzechilibru major pe care îl poate provoca el în imanența lumii, din sentimentul acut că prezența sa aici ține de un antropocentrism egolatru, nesăbuit: „Sunt un colos aici,/ și talpa mea – prăbușire de munți/ peste aceste întinse imperii de găze,/ și ușoara mea respirație -/ niște uragane dezastruoase,/ care smulg acoperișuri și aripi,/ și orașe clădite de veacuri./ Dar mă aplec peste tufa de lucernă,/ o resfir cu mâinile mele/ de monstruoasă ființă,/ mă uit cu ochiul meu de ciclop:/ vaca domnului trece,/ legănându-se sub povara/ chipului calm în roșu-negru/ de pe spinarea ei,/ buburuzele nasc mereu/ rânduri de aripioare străvezii,/ furnica rostogolește/ dintr-o prăpastie în alta/ pietroiul unei fărâmituri,/ cărbușul dormitează în pragul casei sale.// Nu s-a întâmplat nimic,/ e mijloc de vară,/ e pace” (*Sunt un colos aici*). Ce diferență între

ambientul reazemului de altădată și acest univers minuscul și fragil în refracția unui ochi rece de Gulliver insensibil!

N.C.: Aș vrea să vă referiți și la cealaltă dimensiune ce contrabalansează estetica reazemului: cea a bulversărilor ontologice. Acești doi piloni uriași (estetica reazemului și estetica bulversărilor ontologice) cred că sunt singurul suport artistic posibil din punct de vedere istoric și singurul nutrient autentic a viabilității literaturii anilor '60-'70. Și, desigur, al primenirilor ei vizionare și stilistice.

A.Ț.: Această metamorfoză n-ar fi fost posibilă fără tensiunile celeilalte estetici, aceea a bulversărilor ontologice. „Absurdul se naște din confruntarea dintre chemarea omului și tăcerea irațională a lumii”, susține Albert Camus în *Mitul lui Sisif*. În interiorul unui sistem totalitar interogația existențială era alta: din confruntarea dintre *chemarea omului și vociferarea irațională a istoriei* ce ia ființă? Pe parcursul anilor, literatura română din Basarabia a venit, sporadic, pe aceste paliere interogative cu niște mărturii, niște frânturi de răspunsuri, din care se și încheagă cealaltă estetică.

Autorul care a tras întâiul scaunul narațiunii la marginea prăpastiei și a inițiat seria altor „povestiri despre om”, vorba lui Noica, decât cele cu care era obișnuit cititorul autohton a fost Vladimir Beșleagă în *Zbor frânt* și, mai cu seamă, în *Viața și moartea lui Filimon*. Fracturile conștiinței umane anunțate în primul roman, iau în scrierea din urmă formele unei catastrofe ontologice. Personajul principal e cu „nervul rupt”, tatăl său nici nu mai are conștiința de

sine, înțelegerea că poate să existe un „nerv”, o axă existențială, identificându-se total, în idealuri, credințe și în comportament, cu idolul său de piatră, Stalin. În numai 10 ani proza a făcut un salt uimitor, vădindu-se în această evoluție a personajului literar de la Gheorghe Doinaru la Filimon, dar și în surprinderea faliilor teribile produse în realitatea Basarabiei și în conștiința basarabeanului pe parcursul celor două decenii de după război. Colapsul gravitațional este total. În lipsa tatălui ridicat într-o noapte, copilăria lui Isai din *Zbor frânt* mai e sprijinită și ocrotită de un bunel, un spirit originar al locului cu simțurile ascuțite la maximum, și de un băiat, un copil care îl așteaptă și îl cheamă de pe malul apei. Filimon e un ins absolut singur, un *der Unberhauste* rătăcind într-un univers și el fără așezare, în galeriile care se surpă sau sunt gata să se prăbușească, un univers ostil, încrâncenat, un adevărat labirint al Minotaurului, cutremurat din temelii de seisme, amenințând să înghită satul de deasupra împreună cu locuitorii săi. Și firul narativ amintește de un ghem încâlcit cu o mie de capete la vedere, încercate cu febrilitate pe rând, în urmărirea unor gânduri obsesive, tatonarea și refacerea unor trasee de viață și verificarea căilor de dezlegare a unor dileme, de clarificare a unor confuzii și depășire a unui tragic impas existențial. Impactul entropic al disipării centrului de gravitație se răsfrânge și asupra naratorului, narațiunea fiind reluată, ca într-un nesfârșit joc de oglinzi, de personaj, de un martor-narator neutru, un fel de vedere pură, sau de vocea autorului într-un flux caleidoscopic al rememorărilor-înregistrărilor-relatărilor-precizărilor-specificărilor-explicărilor-explicitărilor.

Suntem, ar spune Nicolae Manolescu, în corinticul pur. Dar mai întâi suntem în faza „biruinței depline și definitive a socialismului”, cum scriau manualele de istorie a URSS, având în urmă două „obsedante decenii” (spre deosebire de România, unde a fost numai unul) și în față încă douăzeci de ani de orbecăire prin labirintul stagnării „socialismului multilateral dezvoltat”. Mai exact, în urmă o tiranie cruntă, sângheroasă și înainte un „lagăr” de oameni slobozi, dar nu liberi, cum zicea odată Nicolae Sulac, lipsa de libertate fiind acceptată benevol de majoritatea în schimbul acestei slobozenii ambigui.

Esența primei faze a fost surprinsă magistral de Aureliu Busuioc în poezia *Nero*, o parabolă sarcastică a tiraniei totalitare cu postulatul ei literar, de principiu, „viața trebuie să inspire scriitorii”, văzut ca antiteză a literaturii decadente. La mijloc era o cacealma, o corupere uzuală a sensului cuvintelor, prin „viață” înțelegându-se realitatea așa cum era văzută de partid, iar prin „decadentism” – tot ce ținea de libertatea imaginarului. Busuioc reface drumul invers, către înțelesul primar, originar al postulatului artei ca mimesis, mutând accentul, cu o perfidie sarcastică, aluzivă, pe o istorie abuzivă, atroce. El invocă figura tiranului Nero, împăratul roman cu pretenții literare, despre care tradiția spune că a dat foc Romei ca să se inspire, și pune în gura acestuia dezideratul oficial al literaturii sovietice: „Arde cetatea eternă. Coboară/ Harul pe lira incendiară.// Saltă dactilii. Fruntea augustă/ Nu se mai pare atât de îngustă.// Iambii înalță regale povețe:/ Viața, doar viața inspiră poezii!// Iată ce flăcări reale, ce jerbe,/ Iată mulțimea în forum cum fierbe!// Bravo

mulțimea! Bravo romanii!/ Jocul acesta e demn de romane.// Totuși mișcările-mi par cam încete:/ Caius, aruncă-le-un pumn de monete,// Versul meu cere mânie, răscoală,/ Caius, mai pune pe foc o vestală!// Fă-le să geamă, să urle demente,/ Nu pot să scriu poezii decadente...// Caius, deschide, te rog, biblioteca,/ Adu-l pe bunul meu dascăl Seneca,// Adu-l să vadă mișelul, să știe:/ Arta nu-nseamnă filozofie!// Arta e viața! Fii bun și-o trăiește./ Caius, Senatul abia mai mocnește...// Cum? L-am ucis pe Seneca? Mă miră./ Moartea aceasta de fapt mă inspiră,// Iată și maxima: moartea-i firească,/ Arză Imperiul! Arta trăiască!// Caius, și tu arzi, copile? Mă iartă:/ Moartea, în fond, e și ea tot o artă...”. Poezia, după cum se observă, are efectul-ricoșeu, subversiv, al unei salve de adevăr despre „dogma setoasă de sânge”, ca să-l citez pe Blaga.

Faza a doua se definește printr-un sentiment de abulie colectivă, o „baltă” ce împacă exigențele tot mai mărunte și-i ține pe toți strâns grămadă. E un sentiment pe care îl anunță *Povestea cu cucoșul roșu* în peregrinările „seraficului” Serafim cuprins parcă de insolație și care îl torturează, angoasant, pe învățătorul Meier din *Singur în fața dragostei* de Aureliu Busuioc. Catastrofa ontologică este aici de altă natură. În locul „vociferării iraționale a istoriei” se aude doar iraționala ei mormăială sau, cum am scris într-o poezie de atunci, rumegatul dobitocului cu capul în traistă. Și, uneori, tot mai rar, chemarea omului, imperceptibilă, tragică, nevolnică, înfundată în această istorie într-un mod neștiut și fără glorie, ca „munca” lui Simionel din *Clopotnița* lui Ion Druță, care ziua, la ordinul directorului școlii, bate scânduri pe fațada clopotniței, iar

noaptea, canonit de obligațiile sale diurne, le scoate. O chemare-stafie, fantomatică, a omului dedublat, docil, „îmblânzit”, aplecat cu o revoltă neputincioasă în fața vicleniilor istoriei prădalnice. Această preschimbare a omului-axă, omul-sălaş-al-valorilor, într-un „strigoi”, în omul-neant a cărui chemare se consumă în tumultul unui vid, a fost surprinsă în poezia *Sub laude* de Liviu Damian publicată în *Cartea Poeziei* – 69: „Tot ce-i atins de laudă – dispăre./ Am lăudat cetățile - și nu-s./ Păduri am lăudat cu disperare -/ Pădurile de pe la noi s-au dus./ Încât mă tem să laud astă pâine/ Și apa de la gura a lor mei,/ Parfumul sfânt al florilor de tei/ Și tot ce-n noi statornic mai rămâne./ Între cuvânt și grele necuvinte/ m-am rătăcit ca-n plase un strigoi/ și, sfâșiat, de-acolo iau aminte/ la foamea de laudă din noi.” Poetul nu a mai reluat-o în volumele ulterioare. Întâmplător?...

Cert e că în locul fracturilor violente, năprasnice, dureroase acum se preferă anestezia uitării, a omiterii, a scoaterii din memorie. Personajele atroce, imaginile apăsătoare, de coșmar, simbolurile obsedante ale răului absolut presupuneau, mai devreme, o replică adecvată, rezistență, tenacitate, și, respectiv, atașamentul declarat la o ambianță de valori pe potrivă, necesitatea reazemului. Alături de forța obscură, brutală, sălbatică, distructivă insinuată în acest univers era prezentă și o putere luminoasă care încerca să le strângă, să le coaguleze, să le adune pe toate în jurul unei axe, a unor valori, a unor sensuri. Noua ambianță este una a energiilor domolite, îmblânzite, a antitezelor anemiate, împăcate. Un sentiment de molcomă resemnare și o luminozitate ușor încețoșată, ca o boare de ameteală și

uitare de sine, pun stăpânire pe toate. E cazul să ne întrebăm care e prețul acestei împăcări și pe ce se ține această blândă armonie? Cu o singură frază, beneficiind de o idee a lui Paul Goma, aș putea spune că, în RSSM, socialismul multilateral dezvoltat este *confortul plus piteștizarea întregii țări*, inclusiv a umilei, oportunistei „republici a literelor”. Piteștizarea benevolă, firește! Într-o înțelegere tacită dintre puterea totalitară și scriitorii, oportunistul este susținut, conformismul sprijinit, lipsă de fermitate protejată și stimulată. Treptat, către sfârșitul anilor „Absurdul se naște din confruntarea dintre chemarea omului și tăcerea irațională a lumii”, susține Albert Camus ’70 universul rezistenței domesticite substituie în întregime universul bipolar al antitezelor ireconciliabile, al rezistenței pur și simplu. Numai din exasperarea provocată de pâclele acestei mlaștini – aceeași în URSS și în România socialistă! – putea să ia ființă o exclamație ca aceea a lui I.D. Sârbu: „Doamne, cât de liber și cinstit eram în pușcărie!”

N.C.: Ceea ce afirmați nu mai intră în categoria ontologicului bulversat. La mijloc sunt procese clare de dezontologizare a conștiinței sociale. Nu credeți? Și, m-ar interesa, cum a reacționat literatura la aceste procese, atât cât a mai rămas în spațiul reacțiilor și nu s-a așternut la picioarele Puterii?

A.Ț.: Reacțiile literaturii la aceste realități, puține de tot în comparație cu abundența producției literare, au fost diferite. Una dintre cele mai neașteptate, poate, a fost aceea a lui Pavel Boțu. Ani buni la rând fiind președinte al Uniunii Scriitorilor, având mereu și alte funcții publice și multe onoruri

oficiale, în poezie el a mers cu prudență, pedestru, fără să facă dovada unui prea vizibil curaj de creație, dar și fără să se avânte la temele profitabile, unde era festinul cel mare al onorariilor grase garantate. Și brusc, în 1978, scoate cartea *Ornic* cu câteva poezii care l-au pus imediat la treabă pe cel care era ochiul veghetor al CC-lui. La Vasile Stati mă refer. În mod deosebit, ștabii partidului au fost indignați de poezia *Leul la circ*, o alegorie a „domesticitului”, care într-o bună zi se satură de situația sa anormală și revine la instinctele naturale, originare. Ceva incredibil pentru o țară de ființe „dresate”! Iar pentru „dresori” – un act de nesupunere inadmisibil care imediat a și fost sancționat. Și Liviu Damian a scris în acești ani o serie de „arte poetice” din care străbate un simț ascuțit, dramatic al impasului. Arte poetice! Numai pentru genul acesta de neliniști a mai rămas cutezanță. Dar poetul care vine cu o replică aparte, îndrăzneță atât cât s-a putut în mediul supraetajat al cenzurărilor editoriale, a fost Nicolae Esinencu. În 1979 apare cartea sa *Copilul teribil*. Călcând pe urmele sfidărilor lui Marin Sorescu, el actualizează fronda, pisălogeala ludică, gestul teribilist, ostentația în maniera zarvei continue, reușind să impună, într-o ambianță cuprinsă de ramolism, o atitudine estetică revigoratoare, o notă de prospețime și un timbru de libertate care amintesc de fundamentala chemare a omului. Luând în discuție logica mecanică, mortificatoare a sistemului totalitar, Noica scria în *Rugați-vă pentru fratele Alexandru*: „Dacă vrei să arăți că ești o ființă rațională, trebuie să dovedești că nu stai sub o necesitate mecanică. Prima afirmare de raționalitate este, atunci, libertatea de a nu fi rațional; sau prima manifestare a

logicului ar fi ieșirea din logica strictă a mecanismelor, fantezia, într-un sens lipsa de logică.” Clovneria gestului lui Nicolae Esinencu numai în aparență e gratuită. În realitate, absurdul trucat ce iese din penița acestui mim slobod de gură se insinuează în lentoarea Marelui Absurd ambiental și-i injectează o doză bună de ... realitate și sens. Astfel, absurdul se negă prin absurd. Cam asta ar fi lecția etică a acestei estetici de „copil teribil”.

Aș vrea să mai menționez interioarele de sticlă ale Lorinei Bălteanu, cu închiderile lor succesive și trecerea realității în pură virtualitate. Dar, am convingerea, momentul de vârf al esteticii bulversărilor ontologice, atât pe axa valorilor, cât și pe cea a cuprinderii și reprezentării fenomenelor de cădere a realului în soluție, în derizoriu și neant, în transcendența goală, este *Cervus divinus* de Ion Druță, o farsă tragică ce ar putea lesne purta și subtitlul *O fantomă zburdă prin codrii Basarabiei – mitul ei național mort*. Încă puțin și, părea, rumegatul istoriei iraționale sovietice deasupra Basarabiei va risipi aici orice urmă de temei ontologic și va lăsa doar un deluviu de nonsensuri. Și, neapărat! – niște ființe fără de grai și fără conștiința de sine, „o zdreanță de neam”, am scris undeva, într-o indolentă derivă existențială.

N.C.: Ceea ce spuneți Dvs despre ultimii 20 de ani de comunism, de felul cum a „răspuns” republica literelor la „comandamentele” timpului, dar și de reacțiile separate, concludente, ale unor scriitori care nu s-au prins în hora oportunismului colectiv, contrastează net cu imaginea pe care ne-o oferă despre anii „când era să moară Bre-

jnev” scrierile de după 1990. Mă refer la „Născut în URSS” de Vasile Ernu, „Când era să moară Brejnev” de Iulian Ciocan și chiar „Jepurii nu mor” de Savatie Baștovoii. Știu că în postmodernism accentul se pune mai mult pe libertatea opiniei decât pe validitatea adevărului. Și totuși... Și totuși, zic, care-i adevărul? Vă întreb eu, care am prins chiar numai ultimii ani de comunism. Iar aceștia se identifică, în memoria mea, cu rafturile pline de cărți din biblioteca din satul natal și chipul mamei mele alunecând printre ele, cu o grijă infinită pentru volumele înșiruite frumos și atentă la cititorii încă destul de numeroși pe atunci.

A.Ț.: Realitățile basarabene în comunismul ultimilor două decenii și imaginea lor literară, după cum era și firesc, au suportat prefaceri, deplasări de accente, reacții diverse. Într-o carte din 2002 Irina Petraș pomenea de o publicație apărută în Franța cu un titlu paradoxal: „Nici viitorul nu mai e ce-a fost cândva”. Dacă într-o societate normală (și) viitorul se poate modifica, atunci să ne imaginăm ce schimbări se pot produce într-o societate totalitară cu mase standardizate de oameni sprijinite pe relații de frică și ipocrizie, obișnuită să se miște cu directive politice voluntariste, arbitrar. Anunțul la cel de-al 24-lea Congres al PCUS a ideii-program „de creare a unei comunități noi, poporul sovietic” a închis definitiv viitorul identitar pentru frații/surorile mai mici ale „marelui popor rus”. După îngrozitoarele suplicii și hemoragii sociale, culturale, spirituale de după război, perspectiva revigorării conștiinței și culturii naționale prin programul șaizecist al *revenirii la izvoare* devine în fața noului

tăvălug istoric tot mai iluzorie. Romanul lui Beșleagă „Viața și moartea lui Filimon” nu este publicat, piesa lui Druță „Semănătorii de zăpadă” nu se joacă la Chișinău, spectacolul după piesa lui Aureliu Busuioc „Radu Ștefan întâiul și ultimul”, o parabolă comică a setei de putere și a provizoratului puterii, se suspendă, ansamblul „Noroc” este desființat. Peste romanul „Povara bunătății noastre” se pune stigmatul negațiunii – „o Ciutură amară”, iar Ion Ciocanu, care a îndrăznit să murmure altceva, niște adevăruri de bun-simț, a fost alungat de la Universitate. Aici rămâne Ivan Racul să demonstreze cu înverșunare studenților că unicul alineat al romanului, în care se făcea doar o ușoară aluzie la foamea organizată din 1946 din Basarabia, nu corespunde „adevărului istoric”. Monumentul lui Ștefan cel Mare din centrul Chișinăului este mutat mai în fundul parcului, ca să nu pară cuiva că e pe aceeași linie de vizibilitate cu Lenin. În literatură, simbolurile „rădăcinilor”, în temei de sorginte rustică, se clișeizează, iar estetica reazemului eșuează într-un hieratism anacronic, degenerând cu timpul, în slavolovii searbăde, insipide, oficioase cântări ale pământului și ale plugarului și prosternări gesticulare agasante. Cu atât mai agasante cu cât realitatea acestor „reper” ia cu totul alte forme, induc ideea altor semnificații, necesită o cu totul altă abordare.

În volumul „Aproape” Grigore Vieru are o poezie, „Într-o pâine mierla cântă”: „Într-o pâine/ Mierla cântă –/ În miezul ei./ Afară cântecul/ Nu răzbătea./ Să cânti într-o pâine/ Nu e ușor. Nu e ușor/ Să cânti,/ În ceața ei albă,/ „Ah, unde e marginea?!” Cântecul în miezul unei pâini, cântecul care nu mai răzbate afară? Iată o metaforă neașteptată a

sațiului care limitează, constrânge, înghite impulsul superior, spiritual. Și, de aici, cazna, „să cânti într-o pâine”, *tortura mediului opac*, refractar activității creatoare. Una era mediul ostil, periculos, al „zborului printre cuțite” și alta e această păgubitoare „ceață” a miezului, aceste lanțuri de pâine, în care rezonanța, adică sensul originar al actului de creație, al poeziei, al cântecului, se înfundă, se pierde. După privațiunile cumplite a celor douăzeci de ani de după război, la care i-a supus comunismul pe țărani, deceniul următor, care a coincis cu o creștere economică mondială, a însemnat și o oarecare pricopseală generală, un gust al belșugului, mai exact, al sațului. De acolo, din aceea perioadă, cred, vin nostalgiile moldovenilor după pâinea de 16 kop. și salamul „Ceainaiă” de 1 rub. 60 cop. Atunci au fost stabilite aceste prețuri, care au fost menținute până la dispariția URSS. Deși ar trebui de precizat că prețurile au fost păstrate, dar fără ca, ulterior, să fie asigurate și produsele care să le acopere. Prosperitatea acestui deceniu îi prinde și pe țărani „proletarizați”, trecuți acum de-a valma de la forma colectivă de organizare (colhozuri), ce le oferea o aparență de autogestiuie și de stăpâni ai bunurilor lor colective, la forma standardizată de organizare sovietică a întreprinderilor de stat (sovhozuri), care i-a transformat automat pe toți în salariați agricoli. La elementara bunăstare materială a celor rămași la țară se adaugă și confortul umil, de calici parveniți, al celor care în anii aceștia au umplut căminele muncitorești de la orașe și care fac eforturi disperate „să fie în rând cu lumea”, adică să păstreze aparențele exigențelor veleitare de clasă de mijloc. Un detaliu din romanul lui Iulian Ciocan „Când era să moară Brejnev” mi-a

atras, în acest sens, cu deosebire atenția. Părinții micului Iulian, înghesuiți într-un apartament minuscul, sunt mereu îndatorați, fiind nevoiți să tot adauge ceva la mobilierul casei ori să-l schimbe ca să-l înnoiască pe cel vechi. Este în aceste apucături de parveniți ceva din pornirea irațională de acumulare de obiecte din romanul lui Georges Perec „Lucrurile” apărut în 1965. Deci un pic mai înainte ca fenomenul să se extindă, în forme caricaturale din cauza penuriei bunurilor de consum și a unui nivel de viață cu mult mai scăzut, și în țările din Est. Astfel, peste restricțiile și închingările sistemului totalitar se suprapune, în acești ani ai comunismului târziu, și căderea în materialismul unui confort primar, în „ceața albă” a sațiului de pâinea cea fără de duh.

N.C.: „Pâinea cea fără de duh” e chiar o formulă de excepție, rezonând perfect cu sensul de mai dincoace a pâinii de 16 kop., invocată cu o jale agresivă de nostalgiei după URSS. Cred că efectele felului în care a fost „asimilată” acea pâine se resimte în special în mediul „intelectualilor”, pentru că țărani aveau pâinea lor, coaptă în cuptor. Cum a plătit clasa de mijloc opulența pâinii de 16 kop.? Inclusiv în literatură.

A.Ț.: Înaintea țărănilor proletarizați care constituiau grosul populației indigene, elitele, mai ales funcționarii de stat și de partid (puțini câți erau, majoritatea fiind alogeni, totuși), elitele agrare și cele care făceau parte din frontul ideologic, unde automat intra și sistemul de învățământ, au fost cel mai tare atacate de filistinismul sovietic. Prin natura veniturilor și standardul lor de viață toți aceștia se încadrau perfect în

categoria de clasă de mijloc. Era un standard care trebuia plătit, desigur. Și plata nu putea fi alta decât renunțarea la orice alte pretenții decât cele biologice ale „stomacului”, acceptarea benevolă a unei scări de necesități în care să se regăsească doar „nevoile materiale” cu efectele lor benefice pentru regim – mancurtizare și docilitate. Sistemul funcționa printr-o perfectă autoselecție și cu excluderi dure. În colectivul de învățători din romanul „Singur în fața dragostei” numai două personaje, Radu Negrescu și învățătorul de matematică Meier, dacă nu o luăm în calcul pe Viorica Vrabie, un personaj acționând mai mult pe post de martor-narator, nu se identifică în nici un fel cu solidaritatea colectivă a corpului pedagogic. Dar unul e pe cale să plece, iar altul este un înstrăinat, un autoexclus, așa că problema coeziunii colective nu se pune în discuție. În confruntarea cu Baltă, Horia din „Clopotnița” lui Druță e și mai singur, ceilalți, inclusiv elevii săi, aflându-se, de frică, din lașitate, sub vraja hipnotică a puterii. Iar la Savatie Baștovoii colectivul de învățători este deja unul monolit, având, parcă, o sarcină comună – să calicească printr-un comportament de brute primare micile ființe inocente încredințate lor pentru „educație”. Cine să reziste acestei puteri malefice, acestui „demonism comunist”, cum i-a zis Ion Druță mai încoace într-un articol din „Moldova Suverană” din 25 septembrie 1993? Frica biciului și ispita covrigului acționau împreună impecabil asupra „bine credincioasei turme a moldovenescului niam”, vorba prințului Cantemir. În „Clopotnița”, scrisă pe când Brejnev era încă în forță, elevii nu se solidarizează cu învățătorul lor de istorie din teama de puterea vindictivă,

necruțătoare a lui Baltă. În romanul lui Iulian Ciocan, care cuprinde anii de crepuscul, „când era să moară Brejnev”, micul Iulian deja așteaptă cu înfrigurare de la colegul său de joacă verdictul dacă e „bâc” sau nu e. Nu vrea să fie „bâc”, adică moldovean, deși cel care umblă cu catalogările nu este nici el rus, ci evreu. Se pare că plămada „poporului sovietic” este gata în acest „comunism domestic”, cum l-a numit Vitalie Ciobanu într-un titlu de recenzie la cartea lui Iulian Ciocan. La fel și personajul lui Savatie Baștovoii din „Iepurii nu mor”, Sașa Vaculovski, alături de visele sale cu un Dumnezeu urcând sau coborând pe o scară miraculoasă din pădure, cele mai mari preocupări interioare sunt cele legate de gândul-obsesie: ce pionier-erou ar putea deveni el! De altfel, autorul recunoștea într-un interviu: „Eu fac parte dintr-o generație neoprimită, nedusă în lagăre. Generația mea era rezultatul unei puternice și nemaipomenite manipulari. Personajul meu nu este un disident, el crede în Uniunea Sovietică și îl iubește pe Lenin, iar atunci când nu înțelege ceva, se îndoiește de sine, nu de sistem.” Clișeul „omului sovietic” se recunoaște plener pe întreg spectrul de vârste umane și pe toate gamele ambientale sociale. Din aceste blocări de orizonturi răbufneau, uneori ca o șansă supremă de a spune și a rămâne, poeziile mele neoexpresioniste din cartea care trebuia să se numească „Interior în roșu aprins”. Aceleași agonii prelungite ale spiritului stau la baza neoavangardismului sfidător al lui Cioclea. Cam pe atunci, când un copil de la Ciocana se temea tare ca nu cumva colegul său de joacă să-l includă printre „boi”, adică acei care la origine au stema *bourului*, scriam cu disperarea celui

gata să arunce lumea în aer, această poezie: „Câtu-i devreme, cât n-a-nserat/ ține-te, fratele meu luminat/ strânge cu dinții rănile toate/ ieși din cetate, calcă pre moarte!// Vezi, din pustie, iar legiunea/ vine cu numele-i și cu genunea/ vine s-amestece semnele, cheagul/ vine să strâmbe în verb zodiacul.// Scoală din secolii lânzezi norodul/ pune-i în față stirpea, izvodul!/ Bată chimvale!... Surle răsune!.../ Dreaptă solie pornească-se-n lume!// Sus peste arbori se zbuciumă-un nour-/ aură sfântă în mijloc c-un bour./ Iar ne încercă destinul cu lama.../ Gata ești, frate?/ Vameșul... vama...”. Nu mai era un cântec într-o pâine. Era un strigăt (neuzit) din underground. Un strigăt, care în tăcerea flască a prudenței generale, nu putea să vadă lumina tiparului. Un ochi circumspect și vigilant stătea mereu neadormit în preajmă peste tot.

N.C.: De aceea poetul Andrei Țurcanu a debutat atât de târziu?

A.Ț.: Mi-amintesc de un caz un pic poate hazliu, dacă n-ar fi fost trist. Prin 1984 scrisesem o poezie. Ca orice autor, m-am bucurat să-l întâlnesc la stația de troleibuze de lângă Academie pe un amic, care pe atunci comitea și niște recenzioare critice. Fără prea multe introduceri, am început a-i citi, chiar acolo, direct în stradă, proaspătul meu op. Eram atent la ceea ce citesc, dar trăgeam cu ochiul și la amicul meu. Pe la jumătatea lecturii, parcă-l văd, a început a se foi și a căuta cu privirile furiș primprejur. Eram la ultima strofă: „Iar de-ai să-ajungi cumva, nemernic/ să pui cuviincios fruntea pe trunchi/ să știi – un strănepot vistiernic/ necruțător te-afurisește în genunchi.” Cum

numai am terminat, a bâiguit ceva a scuze și a luat-o din loc. A dat bir cu fugiții. Asta am înțeles-o clar. Și el a înțeles, sunt sigur. Mai mult, precum eu n-am uitat acest gest de lașitate, nici el n-a uitat, încercând, mai târziu, când în anumite cercuri a devenit o autoritate critică cvasioficială, un fel de „boier al minții”, să și-l scoată de pe conștiință prin altă mișelie – omiterea oricărei mențiuni cu privire la existența poeziei mele. Noroc că eu nu țin la dușmănie și numai ținere de minte am. Și încă una de elefant! În stare să scoale morții care nu au trăit vreodată pe lumea asta și care, ridicați din mormântul lor inexistent, să dea niște palme zdravene, reale, direct, pe un obraz, pe altul, apoi pe amândoi odată.

Atunci, în acel crepuscul general, în aceea închidere de orizonturi (din vremea „când era să moară Brejnev”) am scris și poezia „Opțiuni inutile”, cu un semnificativ vers final: „Gonaș în hazard ori gornist sideral, acum e totuna”. Într-o asemenea situație, povestea cu „întoarcerea la izvoare” nu mai prindea. Inconsistența și îndoielnicul se insinuează în toate și, în mod deosebit, în temeiurile fundamentale, tot mai utopice în irealitatea lor de Eden artificial. Până și Leonida Lari, care a tot rătăcit printre pilaștrii gigantici ai unor construcții poetice romantice de genul „Marelui Vânt”, simte impasul și optează pentru gestul suprem. O nostalgie a tăcerii și a dispariției, a scufundării în apele infinitului, în noapte se regăsește în sentimentul de comuniune strânsă, mistică, dintre poetă și făptura apelor, delfinul: „De parcă-un prunc se naște și plânge scuturat,/ De parcă-apasă soarta-mi pe ultima ei clapă,/ Când eu, o prea legată făptură de uscat,/ Mă văd cu prea

legata făptură-a lui de apă.// Soarele-apune
singur pe ape sângerând,/ Cerul nu mai încercă-nserării să reziste/ și-n valurile care
de țarm se-aud izbind/ eu și delfinul părem
două-animale triste.// Un salt, al doilea, iată
și răsuflarea lui/ Dulcie și sărată îmi năvăleşte
chipul,/ Nu spun nimic, el știe tot ce voi
să spui,/ Doar apa se prelinge lingând încet
nisipul.// Nici el nimic nu spune, pentru
că știu și eu/ Ce ar voi să spună... Tăcere,
nemișcare.../ Un pescăruș cu-aripe atinge
brațul meu,/ Crezând că e o punte între uscat
și mare.// Dar nu-i așa, o Doamne, chiar
astăzi pe-acest mal/ Delfinu-o să-se arunce
nemaioprit de nime,/ Căci și pe mine astăzi
cel mai temeinic val/ Mă va lua cu dânsul
la mare adâncime.// O lună cu securea se
va ivi apoi/ Și va tăia hotarul ce astăzi ne
desparte,/ Și noaptea cu un lacăt s-a-nchide
peste noi,/ Dar n-o să ne mai pese, căci noi
vom fi departe.” („Delfinul”).

De notat și altceva, acest comunism de sfârșit a coincis, în planul desfășurării fazelor vaste de istorie universală, cu trecerea de la modernitate la postmodernitate. Firește, într-o Basarabie bulversată de ravagiile voluntarismului și manipulărilor totalitariste, nu putem vorbi de o postmodernitate în înțelesul real al cuvântului, ci doar de niște indici abia vizibili de postmodernism, niște semnale de părăsire a viziunii antropocentrice, simbolice a lumii în favoarea unei atitudini deschise pentru egalarea și receptarea elementelor ei disperse într-un flux „iconic” unic de „litaniilor pentru valorile simple”. Acesta era titlul unui articol al meu din „Literatura și Artă” (1981, 2 aprilie), care inițiază o discuție despre poezie, cu sigla încă neomodernistă a *valorii*. Mai târziu am mai regăsit niște dovezi ale unei altfel de litera-

turi (nu puteam bănuși în închiderea în care ne aflăm că e vorba de o nouă paradigmă literară) la Lorina Bălțeanu, Grigore Chiper ș.a. Dar mi-a atras atenția și „Martorul” de Vasile Gârneț, o scriere de tranziție, cu semne de tăiere hotărâtă a legăturilor ombilicale de viziunea „metafizică” a valorilor și cu accentul deplasat pe patosul dubitativ, pe interogație. La vremea apariției, în 1988, romanul avea un caracter declarat polemic de replică literară. O spune, și nu o singură dată, pe parcursul narațiunii personajul principal Ilarion pornit împotriva teoriei „întoarcerii la izvoare” a profesorului de estetică Bulgaru (numele personajelor, *Ilarion* și *Bulgaru*, să fie oare o replică onomastică a lui *Ilarie Turcu* din „Clopotnița” lui Ion Druță?). „Izvoarele”, așa cum se dezvăluie ele printre contorsiunile mărturiilor sale febrile nu au nimic comun cu hieratismul statuar al reprezentărilor obișnuite din literatura și arta timpului. Rememorările personajului romanului, un „sudic” hipersensibil „din cei cu nervii descoperiți”, parcă lovit de toate damblalele insolației, aduc în prim plan un altfel mod de viață și o altă lume decât cea molcomă și poetică din Câmpia Sorociei a „nordicului” Ion Druță. Istoriisrile sale cuprind povestea spectaculoasă, deconcertantă a patru generații dintr-un neam cuprins de o cumplită demonie interioară a autodistrugerii. Un „castel” în deal izolat de restul lumii (o banală casă de la țară, de fapt!), fantastic în singurătatea sa fabuloasă, în forța stihială a Fulgeroaiiei – stăpâna absolută cu legile aspre ale unui matriarhat despotice, cu forța caracterului ei impulsiv, violent, cu energia debordantă a voinței sale acaparatoare, torturante. Și o casă în vale, la marginea satului, martoră a

unor vechi și tulburi drame umane, în care Stanca, cealaltă bunică a lui Ilarion, își trăiește bătrânețea într-o încrâncenare lăuntrică și cu o ură împotriva tuturor – împotriva tatălui ei mort, impetuosul „fariseu” Rodion, împotriva ginerelui, tatăl lui Ilarion, care și-a părăsit soția, pe fiică-sa, împotriva întregului neam al celor din deal, împotriva propriului caracter neînduplecat. În ambele bunici și, prin „recul” genetic, în întregul lor neam clocotește agonic o forță primară, cosmică, mistuitoare. O colosală energie umană se cheltuie în van printr-o voință oarbă de autoanihilare și un sentiment năprasnic de dușmănie reciprocă, printr-un fel de hibrys fatal, o lipsă de măsură și o inconștiență de sine egală cu puterea predestinării unui eșec ancestral. Ce e aici: o alegorie a Basarabiei sau doar o viziune literară a singurătății metafizice a omului, o replică mârqueziană la concepția șaizecistă a solidarizării cu „izvoarele”? Un răspuns univoc e greu de formulat. Scrierea mizează exclusiv pe valențele rememorării psihologice, pe sondarea unor laturi abisale ale mentalului colectiv, lăsând la vedere puține semne ale istoriei, ale unei istorii străine, în trecere

pe aceste locuri. Cele două bunici evocate de nepotul lor Ilarion, firi tari, îndărătnice, instinctuale, supraviețuind bărbaților, dar și copiilor, sunt niște bătrâne „cumplite” în insensibilitatea lor față de propriul „sânge”, în rafinamentul – aproape vicios – cu care fiecare își adună neamul grămadă într-un șir simetric de cruci negre și unul de lespezi de marmură. E firesc ca nordicul Marcu să vadă în ele niște „fantomе sadiste”, care i-au picurat și lui Ilarion „în sângele din vine neastâmpăr”. Un neastâmpăr benefic, nu unul oarecare și, mai ales, nu unul distructiv, o forță volitivă care erupe, din străfunduri ancestrale parcă, în accesele sale de rememorare. Accese ale unei memorii în transă, care, pe parcursul romanului, iau conturul unor *mărturii într-un proces al rădăcinilor*. Un proces al rădăcinilor, acesta era (ar fi trebuit să fie!) imperativul anilor de deșteptare națională, când a fost scris și publicat romanul lui Vasile Gârneț! O răscolire a adâncurilor pentru identificarea în singurătățile și însingurările dramatice ale neamului, în fracturările și lepădările sale de sine a mlădiței revigoratoare, a unui sens de viitor.

NINA CORCINSCHI
Institutul de Filologie al AȘM

RĂZVAN VONCU. LA RAMPĂ:
POEȚI ROMÂNI DE AZI

ABSTRACT

In *Romanian poets of today* Răzvan Voncu intends to clearly reevaluate the Romanian postwar poetry, beginning with that one written after 1948. In this way the “Romanian poets of today” are those poets who can say something to the sensitivity of the present-day reader, and those analysed from the actuality’s critical point of view. The analysis begins with a *tragic* event, as the author calls it, „the case Labiș” and continues with the analysis of the poetics of Nicolae Stănescu, Marin Sorescu and other poets of this generation. Răzvan Voncu is one of some Romanian critics, which integrates organically, without prejudice or free superbity, the literature from Bessarabia in the context of that general – Romanian one.

Keywords: literary history, imaginative poetry, proletcultist poetry, generations of creation.

Ebine cunoscut faptul că în epoca modernă, istoriile literare (de la Călinescu, Lovinescu etc.) erau preponderent efort recuperatoriu și conțineau miza validării literare, pe când în postmodernitate istoriile literare presupun efortul deconstrucțiilor, al răsturnărilor de axiologie literară și reevaluării moștenirii culturale din perspectivele inedite ale zilei.

Poeți români de azi I (București, Editura Muzeul Literaturii Române, 2015) de Răzvan Voncu își propune tocmai această intenție de reevaluare lucidă a poeziei române postbelice, începând cu cea de după 1948. Așadar, „poeți români de azi” ar fi poeții care mai pot spune ceva sensibilității cititorului de acum, dar și poeți analizați din optica critică a actualității. Miza este majoră și efortul

– masiv, întrucât presupun turul de forță în ceea ce privește receptarea integrală a operei, a dosarului critic antum și postum și cunoașterea în detaliu a contextului social-politic care a marcat parcursul literar al scriitorului vizat. În principal, scriitorii care au scris în perioada realismului-socialist necesită o investigare contextuală a unei evoluții de cele mai multe ori viciate de cenzură.

După *Secvențe literare contemporane* (2001 și 2010 ed. a II-a), *Zece studii literare* (2010), *O istorie a vinului în România* (2013), dar și alte cărți de istorie literară, Răzvan Voncu are confirmată vocația sintezelor pentru a onora un proiect atât de ambițios. Analiza debutează cu un caz *tragic*, cum îl numește autorul, „cazul Labiș”. Pentru că evoluția poeziciei sale nu poate fi înțeleasă în afara regimului comunist, care și-a dorit acreditarea lui Labiș drept mascotă a ideologiei dominante, autorul analizează cu precizie raportul sinuos al poetului cu Puterea. Mai întâi, Răzvan Voncu demontează rând pe rând poncifele receptării lui Labiș drept un poet contaminat puternic de ideologie comunistă și demonstrează acribios cum un poet aflat în vizorul puterii reușește să se opună acesteia printr-o insurgență inerentă unui destin de creator autentic, dar și prin datele autentice ale poeziciei sale. Labiș, inițial un idolatru al sistemului (idolatrie provenită dintr-o inocență și lipsă de experiență a vârstei), pe parcursul evoluției sale poetice este cel care a sabotat ideologia sistemului tocmai prin faptul că a reabilitat modelul poetic eminescian, a impus sentimentul intens al naturii, lirismul adânc, reflecția filosofică, visul romantic etc. Ce ar fi putut deveni acest poet, dacă s-ar fi născut și ar fi scris în timpuri mai prielnice creației și existenței în general? Pentru un poet de talentul lui Labiș, răspunsul nu e greu de

bănuț. Tocmai potențialul uriaș al acestui poet este ceea ce-l caracterizează drept un caz excepțional de creație și respectiv un mare rateu al sistemului politic. „Un precursor, dar nu un poet actual prin toate segmentele operei sale, un talent viguros, dar mai puțin un model de urmat, un insurgent, dar în interiorul comunismului, Labiș va rămâne mai mult prin ceea ce ar fi putut fi decât prin ceea ce a fost cu adevărat”, scrie Răzvan Voncu, subliniind că ceea ce a fost Labiș cu adevărat, poate fi înțeles doar la o lectură atentă a creației sale, fără prejudecăți și pripeli axiologice. Pentru a redimensiona receptarea poetului, R. Voncu propune spre lectură și delectare poezii noi, cum ar fi poezia *Am iubit...* sau *Dans*, mai puțin cunoscute cititorului obișnuit doar cu *Moartea căprioarei* și *Albatrosul ucis*, dar înregimentabile în ordinea esteticului. Criticul recuperează achiziția poetică labișiană dintr-o perspectivă a interogației, anticipând cu precizie așteptările pe care le suscită sensibilitatea cititorului grăbit de azi. Cum mai poate fi citit acum Labiș, ce rămâne viabil din creația lui, care sunt cele mai frumoase poezii ale sale, sunt întrebări pe care le impune optica cititorului actual și la care Răzvan Voncu răspunde nuanțat și cu putere de convingere. Partea cea mai incitantă și inovativă a acestui studiu despre Labiș este sinteza care-și susține ipotezele printr-o raportare vie și dilematică la abordările precedente ale creației poetului, și care lansează noi puncte de vedere.

La fel de polemic și scilpitor în nuanțe e și textul despre Nichita Stănescu, văzut în aspectele cele mai relevante ale creației sale. „Poetica confuză”, așa cum o califică Nicolae Manolescu, motivând-o preponderent prin forța intuiției, în detrimentul formației culturale „destul de precare” a poetului, este elucidată punctual de Răzvan Voncu.

De fapt, poezia justifică poetica, nu invers, susține criticul. La o analiză atentă devine clar faptul că poezia lui Stănescu denotă multă elaborare drapată de spontaneitatea care i-a indus în eroare pe critici, grăbiți s-o considere lejeritate și lipsă de program artistic. „În realitate, spune Răzvan Voncu, Nichita Stănescu a fost de la bun început un poet «programatic», un «meșteșugar» al versului, al cărui discurs a implicat în egală măsură «poezia și reflecția despre poezie». În contextul acestor aplecări metapoetice ale lui Stănescu se înscrie și dorința lui de a întoarce poezia la originile ei epice, Răzvan Voncu atrăgând atenția la aluzia epică care se conține în subtitlul volumului *Măreția frigului. Romanul unui sentiment*. Exemplele din poeziile *Prințul căzând de pe cal* sau *Crește altă iarbă* sunt o demonstrație a felului în care poetul se îndepărtează de metaforă și încearcă o „strivire a metafizicii de către fizică”. Precizările lui Răzvan Voncu vin în răspăr cu unele considerații ale criticii, cum ar fi așa-zisele discrepanțe valorice sau eterogenitatea disonantă a formulei de creație stănesciene. Cert e că, dincolo de „ruperile de ritm”, Stănescu n-a fost niciodată derapant cu el însuși, nu și-a dezmințit pragul valoric, iar pluralitatea de formule, consideră Răzvan Voncu, îi asigură forța de fascinație și durabilitatea în timp. Cunoașterea în detaliu a creației poetice și a contextului critic, îi permite exegetului să se dedea cu succes într-un spectacol al speculației inteligente de subtilități și nuanțe. Așadar, polemizează dezinvolt cu opinii critice care nu-i convin, răstoarnă unele perspective de interpretare și propune inedite și pertinente constatări.

Răzvan Voncu este unul dintre puținii critici de peste Prut, care integrează organic, fără prejudecăți sau superbie gratuită, literatura din Basarabia în contextul celei

general-românești. În fața criteriului valoric, factorul geografic este irelevant. Poeti ca Arcadie Suceveanu, Călina Trifan, Leo Butnaru, Nicolae Spătaru sau din generațiile mai vechi – Dumitru Matcovschi, Liviu Deleanu fac parte în mod firesc din tabloul istoriei literare a lui Răzvan Voncu. Dat fiind faptul că volumele de poezie basarabeană sunt aproape lipsă în librăriile de peste Prut, criticul apelează de regulă la antologiile de autor, care oferă un profil general de creație, cu întreg traseul evoluției sale. Așadar, surprinde privirea piezișă, „pe dedesubt” în poezia Călinei Trifan, legătura simbolică pe care o stabilește Arcadie Suceveanu în poezie cu mama, o legătură care pune într-un altfel de circuit de sensuri, decât cel vierean, citadinitatea poetului cu universul matricial și maternizat al lumii rurale; vernisează măștile ironice, jucăușe, triste, care ascund „spaima tragică” din poezia lui Nicolae Spătaru. Analizează, cu deosebită apreciere, poezia *Armelor grăitoare* și ajunge la concluzii interesante, cum ar fi că Emilian Galaicu-Păun, deși intertextualizant și textualist, „este probabil cel mai devotat procedeelelor suprarealiste, dintre postmodernii noștri”.

Textele din partea a doua a cărții au structura și formația cronicii literare, depășind-o însă prin ambiția autorului de a stabili profilul integral, dimpreună cu datele definitorii ale poeticii fiecărui autor analizat și cu fixarea locului acestuia în rândurile congenerilor de creație. Răzvan Voncu scrie cu plăcerea iubitorului de literatură, care se lasă captat de vibrația textului, care empaticizează, încântat, cu poezia bună. Cititor atent, de fiecare dată propune spre lectură poeme mai puțin cunoscute, dar de o deosebită relevanță estetică. Scrie despre ele cu bucuria descoperirii și cu un soi de voluptate a gurmandului de literatură, care îl contaminează și pe cititor.

De fiecare dată relevă aspecte mai puțin cercetare de exegeza literară și răstoarnă polemic unele opinii generalizate. O lectură atentă la capcanele auctoriale descoperă în cazul lui Paul Vinicius, dincolo de aparențele provocatoare (imaginea de pe copertă, cuvinte licențioase, care l-au catalogat rapid și nejustificat pe poet drept „mizerabilist”) o atmosferă de puritate și o sete de sublim. Atrage atenția și asupra sexualității din poezia lui Daniel Bănuțescu, care nu e decât o miză falsă, bună de derutat critica. „În realitate, poemele sale nu sunt sexiste. E vorba, mai degrabă, de o tematică laborioasă a anatomiei poetice feminine și de un mixaj savuros între livresc și carnal, asociativitatea deosebită a lui Daniel Bănuțescu punând în relație elemente din paradigme foarte îndepărtate”. Interesat să caute, să descopere dincolo de aparențe, criticul surprinde „poetul ascuns” din teoreticianul literar Ion Vasile Șerban sau cel din cronicarul literar Valentin F. Mihăescu, și focalizează atenția

cititorului asupra poezilor tineri „de mâine”, cum sunt Dan Mircea Cipariu, Cosmin Perța, Vlad A. Gheorghiu. Constatările sale vin întotdeauna din interiorul poeziei, dintr-o poezie nu doar citită, ci și trăită/simțită pe viu, de aici și suflul foarte personal al scriiturii lui Răzvan Voncu.

Poezia adevărată este întotdeauna aceea scrisă „pentru mai târziu”, opinează autorul, conștient și de faptul că hermeneutul literar scrie pentru buna înțelegere și orientare a cititorului de acum. Așadar, e interesat să exprime subtilități și nuanțe într-un limbaj cât mai limpede, coerent, explicitat și cât mai antrenant la lectură. Camuflează bine aparatul critic pentru a nu-și stresa cititorul cu împlătoșări teoretice și pentru a face din cititor complicele său la savurarea poeziei comentate. În Răzvan Voncu, poezia bună are nu doar un hermeneut temeinic, ci și un prieten, care empatizează cu ea până în ultimele nuanțe.

MARIA PILCHIN
Universitatea de Stat din Moldova

ADRIAN LESENCIUC: CARTEA DE APĂ. CU BORGES PRIVIND RÂUL

ABSTRACT

Adrian Lesenciuc returns to Borges' texts intending to write his own texts. His aim is to write a book on two hands with an author already disappeared, but still prolific of what he left in the world literature. Contaminated by Borges, the poet realizes his poetical project. The epigraphs, the intertext, the dialogues in opposite and in the same directions, the proximity to the writings of the Argentinean and the detaching from these ones are actually the processes of this book of poetry. This poetical experiment with the literary time and space, with the volume of its ideas represents *The Book of Water* which has passed through the "dust" of *The Book of Sand*.

Keywords: Borgesian writing, intertext, epigraph, xenology of the writing, reception.

Cartea de apă. *Cu Borges, privind râul* (Cartea Românească, 2016), semnată de scriitorul brașovean Adrian Lesenciuc, nici nu știu ce este mai mult, o carte de poeme sau de mici proze gânditoare, mai ales că Borges spunea că acestea se deosebesc mai degrabă tipografic. Cu siguranță putem afirma că este un volum inedit prin felul de receptare a unui scriitor în fața căruia mai degrabă muțești. Or, volumul este și un exercițiu de curaj poetic, unul care mi-i cunoscut, unul pe care l-am trăit eretic în nenumărate rânduri.

Trebuie să mărturisesc că pe mine și pe Adrian Lesenciuc „ne-a întâlnit” Borges, acest nume ne-a adunat, ne-a făcut să ne căutăm în „râul” literaturii române. Cartea aceasta pe lângă fascinația în fața paginii

borgesiene presupune și multă erezie, desacralizare, produsă la îndemnul maestrului însuși care a înmulțit literatura universală cu exerciții de acest fel. Adrian Lesenciuc se apropie de Borges cu respect și totuși cu tentația intervenției. Cunosc această stare de spirit, o practic (în multele mele demersuri literare).

Adrian Lesenciuc își anunță drept ax poetic un precursor, așa cum „Borges, odată citit, pătrunde în tine și te schimbă radical”. Astfel literatura, omul care scrie este „locul întâlnirii lui Borges cu Borges” și al tău cu Borges și cu tine altul, o experiență xenologică a regăsirii unui sine devenit, modificat. Astfel apare, se naște acel personaj colectiv cu numele Borges, e un personaj cumulativ în care încap Adrian Lesenciuc, eu și toți

cei care citesc măcar un rând borgesian. Dar aici vine avertismentul: „Nu poți citi de două ori același lucru”, cum nu poți intra în apa heraclitiană de două ori, este o poveste și de „joc secund”. Obsesia borgesiană este una firească, dar inexplicabilă, cum nu poți explica firească.

Apa și textul, ca un *panta rhei*, sunt o constantă a acestor pagini: „Când înot între pagini, râul se-ntoarce/ dar nicidecum cu atâta putere/ ca atunci când privirea mea se pleacă/ întâlnind-o pe a ta”. Este privirea lui Borges, deloc oarba lui privire, căci noi „suntem orbi cu iluzia vederii”, este și privirea cititorului (a ta). În cronotopul acestor pagini timpul și spațiul suferă o transformare fundamentală: „În vis, timpul și spațiul, cauza și efectul nu există. Nimic din logica noastră binară nu se petrece. Nimic din explicațiile firave ale ființei obișnuite cu excluderea terțului”.

„Anii mei nu mai ajung la cărți./ Biblioteca e deschisă ca un parc/ în care, cu colțul umezit al ochiului,/ mângâi culoarea” – *opera aperta* e mai mult decât o bibliotecă ce și-a deschis ușile, este textul care devine mai mult decât o pagină scrisă. „Dungile sale sunt gratii tigrlui lui Borges/ cum versurile astea gratii poemului meu sunt”, or, poezia este mai mult decât doar versuri și doar cuvinte, este dincolo de toate aceste caligrame banale, „iar ogorul paginii, aparent plan, colcăind de cuvinte/ ascunde de trei ori numele și doar o dată în vileag îl dă,/ numele celui ce a numit ogorul bibliotecă”. Și această fiară literaturizată este una omniprezentă: „ascuns cândva în sămânța litereilor/ de pe Tâmpa/ tigrlui lui Borges alunecă printre toamne”. Asistăm la o „localizare” borgesiană, la o asimilare cultural-literară a unui nume-marcă. „Scriu acest poem tăcut într-o după-amiază de august,/ în visul lui Borges” – o răsturnare temporală în maniera

argentinianului. Posteritatea revine în opera borgesiană, cum, de altfel, argentinianul și-a dorit-o: „Recunosc, l-am rugat pe Borges/ să-mi scrie memoriile/ și mi le-a scris, sunt eliberat./ Poate nu mi-aș tortura cititorii/ dacă cineva fără nume, din amonte,/ n-ar face semne disperate să scriu”.

În această aproape o sacralizare a literaturii, a predecesorilor există și o subversiune, un antidot: „Singurul cal troian/ e hârtia aceasta/ în care se îngrămădesc/ literele”. Dialogul cu Borges, cu textele lui scoase în epigrafe sau înserate intertextual în poeme este pe atât o revenire, cât și o devenire, un cal troian trimis spre Biblioteca Babel.

„Se-adună-n cădere în albia-n spume/ pâraie de sânge, de neamuri și nume,/ se-mpletesc deopotrivă speranța și-obida,/ Acevedo, Lazăr, Golembiovshi, Laprida”. Citești în aceste versuri pe strămoșii, eroi de arme ai lui Borges și formarea de militar a scriitorului Adrian Lesenciuc care își construiește un propriu arbore genealogic, o proprie proiecție în lume: „În apele cărui râu mă scald/ coborând din apele bălțite ale mamei mele?! Cine-aș fi fost dacă o altă/ confluență ar fi făcut scurgerea de ape/ cu torentul Heraclit?”.

„Țâșnesc ca-ntr-un havuz toate diminețile mele”, râul sângelui, al timpului și al literaturii se amestecă stereometric în aceste pagini: „Când am ieșit din apă am simțit botezul/ cum senzația de ud n-o simți/ decât atunci când apa șiroiește/ de pe tors și coapse/ pe pietrișul malului./ Am aflat cine sunt și mai ales/ de ce m-am aruncat în râu”. Astfel, cel care scrie sau proiecția lui lirică a intrat în râul lui Heraclit ca un întrebător și a ieșit cu certitudinea unui Heracle: „eu însumi mă încumet și m-arunc/ intrând în lume, deopotrivă-n apă”.

Cu siguranță râul este un cronotop po-

ematic, el este spațiu și timp totodată: „Cuvântul râu cuprinde râul, nu și curgerea/ precum cuvântul curgere cuprinde/ zbaterea-ntre maluri cu un sens/ și sugerează umplerea cu timp/ ca umplerea reprezentării cu-nșeles,/ făr' ca vreodată să cuprindă râul./ Cuvântul timp cuprinde câteva/ sutimi de secundă în rostire,/ cuprinde destrămarea toată,/ făr' ca vreodată să cuprindă timpul”. Iar „cuvântul e doar o unealtă cu care/ bați sacadat apa râului/ spre-a nu deveni laolaltă cu ea” și totodată o țintă, căci „Nimic din ce e scris/ și rămâne/ nu e altceva decât/ o bizară navigare/ spre cuvânt”.

Autorul ne anunță: „Știința împarte privirea în unghiuri egale./ Poemul acesta nu-l poți citi cu privirea”, doar poate cu o privire sferică, rotundă, una care poate fi formată, antrenată, într-o sală de forță vizionară, așa încât ochii să fie alții, nu cei

pe care îi vedem: „Apoi ochii au început să cadă, unul după altul/ dezbrăcați de privire, dar privirea a rămas, totuși, în ciuda ochilor căzuți”.

Aceste „erezii” poetice, aceste încercări dialogale de a (re)trăi literatura lui Borges, anunță cu siguranță o mână literară dexterioasă care este condusă de o minte mai mult decât lecturală, abilitatea analizei și competența sintezelor – iată asul literar și de specimen al lui Adrian Lesenciuc. Poezia presupune o cultură și o tradiție umanistă, iată un alt concept central al acestui volum, unul care vine într-o lume mai puțin umanistă. Astfel, accesoriile estetice ale acestei cărți, trădează cu siguranță și un poet adevărat care știe să topească luciditatea strategului în organica trăire a lumii și a poeziei, Borges fiind un pretext, și ce pretext!